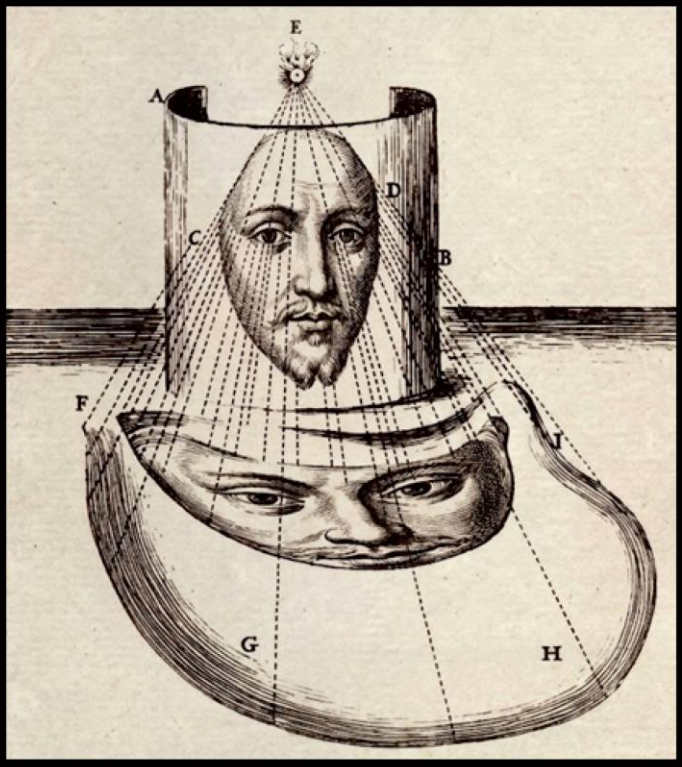
Bajo el signo de la anamorfosis
Narrativas cuir del yo

Alicia Montes



Argus-*a*
Artes y Humanidades/Arts & Humanities

Bajo el signo de la anamorfosis:
narrativas cuir del yo

Alicia Montes

Bajo el signo de la anamorfosis: narrativas cuir del yo

Argus-*a*
Artes & Humanidades
Arts & Humanities

Buenos Aires, Argentina - Los Ángeles, USA
2026

Bajo el signo de la anamorfosis: narrativas cuir del yo

Este libro es el resultado de la investigación llevada a cabo en el marco de The Funded NCN Research Project OPUS 20: "Embodied life- and memorynarratives: vulnerable subjectivity and social movements in the 21st-century Argentine auto/bio/graphical literature" (2020/39/B/HS2/02332; National Science Centre, Poland).

ISBN 978-0-557-67578-4

Ilustración y diseño de tapa: Argus-*a*.

© 2026 Alicia Montes
https://orcid.org/0003-4337-8620

All rights reserved. This book or any portion thereof may not be reproduced or used in any manner whatsoever without the express written permission of the publisher except for the use of brief quotations in a book review or scholarly journal.

Editorial Argus-*a*
1414 Countrywood Ave. # 90
Hacienda Heights, California 91745
U.S.A.
argus.a.org@gmail.com

ÍNDICE:

1. Una introducción con dos movimientos 1
1.1 Una escena
1.2 Los relatos cuir como anamorfosis 3

2. La especularidad del sujeto en la autobiografía canónica y sus depravaciones 15
2.1 La anamorfosis: una perspectiva desviada de escritura y lectura 19
2.2 La autobiografía como testimonio de un yo fantasmal: retórica de la ilusión 26
2.3 La autobiografía velada de un yo narcisista: Gabriela Mansilla 44
2.4 Un yo trans se pregunta quién es: *Pendeja* y *Fatal* de Carolina Unrein 58
2.5 El ano como metáfora traumática y gozosa: Franco Torchia 68
2.6 Angustia, deseo y deriva erótica: *La intimidad* de Roberto Videla 79
2.7 Narrar la nostredad: Marlene Wayar 91
2.8 Un cuerpo frente al espejo: I[nés] Acevedo 111

3. Anamorfosis, deseo y escritura: autoficciones cuir 137
3.1 Cuerpos deseantes y violencia social: Camila Sosa Villalba 146
3.2 Dalia Rosetti: un relato que derrapa 162
3.3 Autoficción biográfica sadomasoquista: Pablo Pérez 183
3.4 Una estética cloacal: Naty Menstrual 197
3.5 Mirar y tocar en Fernando Noy 206

4. Cierre provisional: escritura, disidencia, imaginación y futuro 215

Bibliografía 223

Ahora bien, la escritura tiene su lugar sobre el límite.
No le ocurre, pues, otra cosa a la escritura, si algo le ocurre,
que *tocar*. Más precisamente: tocar el cuerpo
(o más bien, tal o cual cuerpo singular)
con lo incorporal del "sentido". Y, en consecuencia, *hacer que lo incorporal*
conmueva tocando de cerca, o hacer del *sentido* un toque.

Jean Luc Nancy, *Corpus*

quizá (…) el elemento genuinamente político consista justamente
en esta incomunicable, casi ridícula, clandestinidad
de la vida privada. Puesto que con certeza esta, la clandestina,
nuestra forma-de-vida es tan íntima y cercana que, si intentamos
aprehenderla, nos deja entre manos únicamente la impenetrable,
tediosa cotidianidad.

Giorgio Agamben, *El uso de los cuerpos*

La distribución simbólica de los cuerpos […] los divide
en dos categorías:
aquellos a quienes se ve y aquellos a quienes no se ve,
aquellos de quienes hay un *logos* -una palabra conmemorativa, la cuenta
en la que se los tiene- y aquellos de quienes no hay un *logos*,
quienes hablanverdaderamente y aquellos cuya voz,
para expresar placer y pena, solo imite la voz articulada.

Jacques Rancière, *El desacuerdo*

1. Una Introducción con dos movimientos

1.1 Una escena

¡Inventémonos lejos del hombre
que nos imponen y la mujer
que deliran que pretendemos ser!
El teje.

Estamos apenas saliendo de la larga cuarentena del año 2020, decretada por el gobierno para evitar contagios en un país con pocos vacunados contra el covid 19. Camino por la Avenida Cabildo, barrio de Núñez, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Me topo con un cartel imprevisto y artesanal en el cruce de la calle Paroissien: "Vendo mi ego". Sonrío divertida y pienso en el mercado editorial, las modas, las escrituras del yo y las mitologías autorales. Unas cuadras después, a lo lejos y ya casi cruzando Crisólogo Larralde, advierto sorprendida la figura alta y excéntrica de una travesti, me dirá meses después cuando la encuentre de nuevo con otra vestimenta que es una artista callejera y que lo suyo es una "intervención urbana". Hoy, sin embargo, ella está junto a la reja católica de la Parroquia de la Santísima Trinidad. El nombre de la iglesia y el misterio de la unidad-separación del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo parecen crear una escenografía ideal para todo aquello que no puede definirse según los parámetros del "sentido común" y sus leyes heterosexuales identitarias, porque se trata de un exceso que sobrepasa toda simbolización. Es el *mysterium tremens-fascinans* de lo que está más allá del logos: la singularidad inconceptualizable de todo cuerpo viviente.

No es verano todavía, pero hace demasiado calor para el mes de octubre. La travesti lleva puesto un minishort dorado, una remera musculosa beige y un saco corto de piel de zorro auténtica (una antigualla transgresora y políticamente incorrecta para estos tiempos de defensa de la vida animal) que, puesto a la manera seductora de un chal, deja ver sus hombros desnudos. El rostro está cubierto por una capa gruesa de maquillaje que le da aspecto ceroso de maniquí. La piel brilla, pero ella no traspira

ajena a la temperatura reinante en la calle. Los ojos y la boca están pintados exageradamente de color verde loro y sin respetar límites. El pelo, rubio y algo pajizo, recogido en una cola. En la cabeza lleva, a modo de diadema imperial, una vincha roja de plástico con diabólicos cuernos (un gesto camp). Sobre el enrejado que separa el atrio de la iglesia de la vereda ha colgado una mochila pequeña. Baila mientras traza círculos sobre el piso, ausente a todo lo que la rodea. Me pregunto: ¿perversa performance anticlerical, tensión extrema entre lo sagrado y lo profano o irónica provocación travestí? La imagen, diría Rancière (2010), evocando a Barthes (2009), es *pensativa*, un cruce de indeterminaciones en las que lo intencional y lo inintencional, lo referencial y lo artístico no pueden diferenciarse. Me atrae y me interroga, al mismo tiempo. No sé desde dónde mirar esta imagen opaca que pide un desplazamiento, un desvío, a mi percepción burguesa de la normalidad. En ese momento pienso que, como la anamorfosis, su cuerpo desnaturaliza y exhibe el artificio de toda perspectiva.

Existe un oxímoron entre la figura fuera de lugar de la travesti y la cruz de vidrio azul que, en el frente, anuncia el recogimiento beato de la iglesia. Me acerco, con una mezcla de temor a ofenderla o a una réplica destemplada, con curiosidad académica y empatía. Le pregunto (es lo que se me ocurre) si necesita dinero y me dice que sí, que se quedó sin trabajo. Comenta que a mediodía cruza a la pizzería que está en diagonal y allí le dan comida sobrante. No hay victimización en su respuesta, es lo que le sucede hoy, nada más. Se dirige a mí con naturalidad, como si se estableciera una identidad indiscutible entre la forma de vida que exhibe ese cuerpo parlante y el personaje del me habla que dice llamarse Kéit (por Katy Perry). La estoy leyendo, pero ella me lee también, en democrática simetría.

En ese momento, me hubiera gustado preguntarle más cosas, como me atreví a hacer unos meses después en el inesperado reencuentro con ella, hacerla más trasparente a mi mirada, pedir permiso para sacarle una foto con el celular, que seguramente hubiera podido exhibirse en un museo como una manifestación de arte corporal cuir. Sin embargo, esos gestos de académica interesada en el "objeto travesti" no hubieran hecho

otra cosa que vulnerar la extrañeza de su figura y estetizar el signo la marginalidad que la marcaba. En ella, como en una alegoría benjaminiana, irrumpían de modo hiperbólico la falta y el excedente de un sistema que organiza el reparto jerárquico de las formas de vida y las injusticias del presente.

La fábula de este encuentro tiene un cierre provisional y previsible: la saludo y me alejo, aunque no puedo dejar de mirarla. Algo de lo que atrae-inquieta en las travestis emerge en esta imagen fuera de lugar y desaforada. Como ninguna otra, materializa en sus figuras la desfachatez, la furia y la irreverencia de un cuerpo no binario escandaloso en su "bella monstruosidad", como diría Susy Shock. Descubro súbitamente que este animal parlante que también soy no me resulta menos extraño y opaco que la travesti, cuya presencia inesperada motivó mi relato. Nuestros caminos se cruzan en un mismo fracaso: de lo que ella y yo creemos ser solo quedan, como señala Agamben (2017), citando a Guy Débord, "documentos irrisorios" dispersos en los acontecimientos de la vida cotidiana.

1.2 Los relatos cuir como amamorfosis: autobiografía y autoficción.

> Tanto la ficción artística como la acción política
> socavan lo real, lo fracturan
> y lo multiplican de un modo polémico.
> *Jacques Rancière*

> El lenguaje es la respuesta al *desiderium* y
> por ende, sólo a partir de una falta primordial
> puede fundar sus operaciones de sentido.
> *Nicolás Rosa*

Las obras del corpus del trabajo[1], que no pretenden dar cuenta de la totalidad, dan forma a un intervalo escriturario tensionado por las ideas

[1] *Arquitectura del fantasma* (2006), Héctor Libertella, *Yo nena, yo princesa. Luana, la niña que eligió su propio nombre* (2014) de Gabriela Mansilla; *Pendeja* (2019) y Fatal (2020) de Carolina Unrein; *Fragmentos de una autobiografía anal* (2020) de Franco Torchia, *La intimidad* (2014) de Roberto Videla; *Furia Travesti* (2021) de Marlene Wayar; *Una idea genial* (2020),

de testimonio y de ficción, de literatura y no literatura, que sigue el diseño de una cinta de Moebius cuyo adentro y cuyo afuera son indecidibles. De modo que, entre los textos seleccionados, se constituye un campo de fuerzas paradójico y ambivalente, un "nudo de indeterminaciones" (Rancière, 2010), que no permite demarcar fronteras rigurosas en la relación entre lo factual y lo ficcional, lo intencional y lo inintencional, ni construir un sistema de categorías claras y distintas, que definan de ahora y para siempre qué es autobiografía y qué autoficción, porque estos términos fluyen y no se detienen en un sentido cerrado. Justamente, en este movimiento incesante de construcción y deconstrucción, que no admite ninguna forma estable sustancializada, ninguna ley del género (sexual o textual) más que la transgresión de la ley del género, ni binarismo alguno, radica la dimensión política de las escrituras cuir del yo: ponen en crisis el (fa)logocentrismo que funciona como policía del sentido y proponen formas de distribución de lo sensible igualitarias, dando lugar a una política, que hace posible el espacio de una lógica borrosa[2] centrada en el multivalor y la paradoja.

Respecto al uso de la denominación "narrativas cuir del yo", es necesario aclarar dos cuestiones importantes. La primera tiene que ver con el término "cuir" que es una transformación de carácter geopolítico de la palabra inglesa *Queer*[3]. "Cuir" es la expresión con la que se denomina en

Late un corazón (2019) y *Diarios de escritor* (2020) de I(nés) Acevedo; *Me encantaría que gustes de mi* (2006*), Sueños y pesadillas* (2016) y *Fuego entre nosotras* (2021) de Dalia Rosetti; *Sofoco* (2014) de Fernando Noy; *Las malas* (2019), *Soy una tonta por quererte* de Camila sosa Villada; *El mendigo chupapija* (2005) de Pablo Pérez; *Continuadísimo* (2008) *y Batido de trolo* (2019) de Naty Menstrual.

[2] La lógica borrosa o difusa, es una teoría desarrollada por el físico Zadeh que rompe con la lógica aristotélica del tercero excluido, para proponer un principio multivalente: *fuzzy logic*. Es un tipo de pensamiento complejo que postula que los sistemas y subsistemas están en permanente proceso de orden-desorden-autoorganización. Se trata de un desorden que contiene su propio orden. Cuando un factor extraño a esta organización entra en él produce un cambio que modifica las condiciones en las cuales se encontraba, esto provoca caos y ese desequilibrio buscará cómo autoorganizarse nuevamente. Por lo tanto, es un sistema abierto a lo extraño, lo imprevisto, lo azaroso. Estos procesos constituyen un *continuum*, porque no tienen ni comienzo ni fin (Fischer Pfaeffle, 2003)

[3] "En respuesta a la marginación que está presente en todas las instituciones sociales, desde la familia hasta los espacios educativos y los laborales, la Teoría Queer intenta

Latinoamérica y desde la periferia no sólo la idea de disidencia sexo-genérica de todo tipo, sino sobre todo la actitud combativa con la que se construyen ciertas formas identitarias travestis, trans, no binaries, gays, maricas, intersexuales, putos, tortas y la gran lista de nuevas o posibles futuras identidades que se sigan agregando letras a la sigla LGBITTQ+ (Lesbianas, Gays, Bisexuales, Intersexuales, Transexuales, Travestis, Queer y otres posibles identidades [Scasserra, 2021]). Al respecto, observa Ángeles Mateo del Pino que

> lo queer [cuir] abarca lo considerado 'desviado' y critica y cuestiona los efectos normalizadores, del mismo modo se opone a las políticas de integración de las diferencias y aboga por una multiplicidad de cuerpos que se alzan contra los sistemas que los construyen como 'normales' o 'anormales' […L]o queer [cuir] nació con una vocación rebelde, un replanteamiento radical de los modelos de subjetividad, destacando el interminable fluir del deseo y la inestabilidad de identidades y categorías, por lo que quiere mantenerse al margen de las convenciones heterosexistas" (2019:1)

En esta línea, y siguiendo los planteos de Cecilia Palmeiro (2011, 194), consideramos la categoría "cuir" como un término de carácter general para designar "sexualidades, afectos, deseos y prácticas que se resisten a alinearse con los modelos hetero y homonormativos que rigen las identidades liberales". Este término, fue importado a la Argentina en los años 90' para ser usado desde un punto de vista teórico y crítico y como base de un activismo que se reformuló localmente. De hecho, ya en 1997, funcionaba en la Universidad de Buenos Aires un programa que se denominó "Área de Estudios Queer". Su objetivo era "'retomar la tradición

cambiar el sentido de la injuria para convertirla en un motivo de estudio, e incluso de orgullo. Así, ser diferente se toma como una categoría de análisis para denunciar los abusos que se presentan desde la misma ciencia, ya que los textos científicos han sido por lo general elaborados por personas de género masculino, de raza blanca, de preferencia heterosexual, de clase media y de religión cristiana. Dejándose invisibles a otros colectivos como las mujeres, los negros, los indígenas, los homosexuales, los transexuales, los pobres, los musulmanes, los panteístas, y un largo etcétera. Es por ello que la Teoría Queer intenta dar voz a estas identidades que han sido acalladas por el androcentrismo, la homofobia, el racismo y el clasismo de la ciencia". (Fonseca Hernández y Quintero Soto, 2009:44)

interrumpida por la dictadura, e ideada por [Néstor] Perlongher a comienzos de los 70', de articular las luchas de clase con las de género y sexualidad en un movimiento contracultural que se erigiera contra todas las formas de explotación, exclusión, represión y discriminación"' (Palmeiro 2011, 194)

Por su parte, al narrar la historia del término "Queer", Paul Preciado observa que primero se usó como insulto, como término que "servía para nombrar a aquel o aquello que por su condición de inútil, mal hecho, falso o excéntrico ponía en cuestión el buen funcionamiento del juego social. […] el tramposo, el ladrón, el borracho, la oveja negra y la manzana podrida [y …] todo aquel que por su peculiaridad o por su extrañeza no pudiera ser inmediatamente reconocido como hombre o mujer" (2012). Preciado ve en el uso de esta palabra la marca de una imposibilidad de simbolización, de una actitud por la cual se injuria aquello que no resulta legible dentro del paradigma de enunciación, ya que en ese adjetivo se condensaban todos los sentidos de "lo abyecto". Recién a mediados de los años ochenta del siglo XX, debido al SIDA, ciertos grupos minoritarios se reapropian de la injuria "queer" y la convierten en un lugar de acción política y de resistencia al disciplinamiento heteronormativo. "Los activistas de grupos como *Act Up* (de lucha contra el SIDA), *Radical Furies o Lesbian Avangers* decidieron retorcerle el cuello a la injuria "queer" y transformarla en un programa de crítica social y de intervención cultural" (Preciado, 2012). El cambio trascendental que permitió esta praxis subversiva se dio en el sujeto de la enunciación. Ya no era el cisgénero que estigmatizaba al otro por no ajustarse a norma, ahora el homosexual, la lesbiana, lxs trans y travestis se autodenominaban "queer", asumiendo como bandera de lucha y resistencia su ruptura de la norma.

Lo cuir (queer) es un fluir entre posibilidades, constituye *un continuum*, no se sabe ni donde comienza ni dónde acaba (Halberstam, 2018). Es devenir, esto es, coexistencia sin arriba o abajo, sin binarismos, impureza e hibridez. Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* observan que el devenir se figura como rizoma y no es imitar, ni identificarse, ni retroceder o progresar ni establecer relaciones de correspondencia, sino un abrirse a lo incontrolable, a lo molecular. El deseo no aparece como falta, es proyecto,

motivación, intensidad, afecto y potencia (1994:245-292). En este sentido, la palabra presupone una salida de todo cartesianismo del pensamiento, de toda cristalización de las relaciones de saber-poder y la reivindicación de la monstruosidad como forma posible de vida que desbarata toda ley, pero, como categoría de lo posible, no se puede pensar sin ella. Por esta razón, el pensamiento cuir-queer se piensa como un movimiento post-identitario:

> "queer" no es una identidad más en el folklore multicultural, sino una posición de crítica atenta a los procesos de exclusión y de marginalización que genera toda ficción identitaria. El movimiento "queer" no es un movimiento de homosexuales ni de gays, sino de disidentes de género y sexuales que resisten frente a las normas que impone la sociedad heterosexual dominante, atento también a los procesos de normalización y de exclusión internos a la cultura gay: marginalización de las bolleras, de los cuerpos transexuales y transgénero, de los inmigrantes, de los trabajadores y trabajadoras sexuales… (Preciado, 2012).

En la Argentina, como se señaló, la teoría de la política queer local, cuyo antecedente fue el colectivo Eros, antecedente del Área de Estudios Queer, a partir de 1997 comenzó a desarrollar su activismo en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Silvia Delfino, expresa con claridad las características de este movimiento, continuador de la obra y la acción política de Néstor Perlongher en Brasil. Esta profesora e investigadora argentina, que introdujo las teorías Queer en la academia, observa:

> Esto es lo que los trabajos de estudios culturales […] llaman la doble hermenéutica de las operaciones de interpretación: se dirigen tanto a la relación de los sujetos con sus condiciones de existencia y a la percepción y figuración de esas relaciones a través de géneros específicos (el testimonio, la entrevista, el relato de vida, la mayoría de los géneros de la cultura de los medios, pero también formas artísticas o estéticas, ritos o costumbre en tanto materiales de la cultura), como a la necesidad analítica de construir las condiciones de posibilidad de esas posiciones. Pero, a su vez, concibe el antagonismo como una materialidad que puede tener, en un momento histórico específico, el aspecto de una diferencia cultural, étnica,

> religiosa, genérica, generacional o de orientación sexual en tanto experiencia concreta de la desigualdad. Así, la raza, la religión, la etnia, el género o la orientación sexual pueden constituir una experiencia material de la lucha de clases, en la medida en que articulan e historizan esa lucha en condiciones concretas. (Delfino, 1999: 65)

La segunda cuestión hace necesario aclarar qué se entiende en este trabajo por "escrituras cuir del yo", en conexión con lo que manifiesta Silvia Delfino en la cita: la necesidad que tienen estas subjetividades de figurarse y darse a conocer a través de formas narrativas y poéticas que den cuenta no sólo de las condiciones de posibilidad que afectan sus formas de vida y sus relaciones, sino también de construir, con imágenes y figuras, a nivel simbólico, la apertura de posibilidades que permitan reformular y materializar nuevas configuraciones de existencia y de relación yo-otro. Ahora bien, la denominación "escrituras cuir", no define su especificidad solamente por el hecho de que el nombre de autor corresponda a un sujeto individual o colectivo que en el texto se hace visible especularmente como travesti, trans, intersexual, no binario, lesbiana, gay o intersexual, etc. y porque tematice la complejidad paradójica de estas formas de vida en su relación conflictiva con la sociedad heteronormativa, cuya biopolítica intenta disciplinarlas, normalizarlas, patologizarlas excluirlas o aniquilarlas en tanto no-sujetos de derecho. Tampoco, es elemento decisivo que en estos textos escritos en primera persona se figuren prácticas eróticas transgresoras de la heteronormatividad o los modos en que se hace visible la materialidad fuera de norma de los cuerpos deseantes. Si bien la cuestión de la autoría, el activismo, la biopolítica, la sexualidad y las figuraciones corporales son componentes centrales de las escrituras cuir del yo, la hipótesis que guía este trabajo sostiene que el elemento clave en ellas, en tanto relato, es la anamorfosis que las afecta. Este punto de vista desnaturaliza las narrativas del yo convencionales, mostrando su artificialidad constitutiva, con una mirada perversa signada por el desvío, el exceso de las formas y el juego significante paradójico. De este modo, se configura una estética disidente, en ocasiones una contraestética *trash*, que rechaza todo deber ser. En las escrituras cuir del yo, los cuerpos figurados, las formas de vida y el corpus textual construyen un laberinto de espejos

que genera procesos de significación y resignificación. El relato del devenir de las subjetividades, por esta razón, no se detienen ni se cierra de manera conclusiva. La retrospección no es un punto de partida sino un espacio fluyente siempre abierto al futuro. En el juego contradictorio y polifónico que habilitan los textos, radica la eficacia política (Rancière: 2007) del reparto de lo sensible que producen la forma estética de las narrativas cuir del yo que, por otra parte, hacen perceptible el carácter democrático, disensual y nómade de la escritura.

En este sentido, la categoría "escrituras del yo cuir" puede relacionarse con lo que expresa Nelly Richard en "¿Tiene sexo la escritura?" (1993) cuando plantea, en su caso, cuáles serían las marcas textuales de una escritura de mujeres, más allá de las perspectivas que ponen el acento en la autoría femenina y la temática de género abordada por los textos que hace de lo femenino una suerte de identidad-esencia universal: ¿la manifestación de "la mujer"? Desde su punto de vista, este tipo de crítica desatiende las cuestiones relativas a la materialidad de la escritura al ser deudoras de una estética realista que la piensa como expresión de experiencias vitales. Para Richard, lo central es considerar el trabajo textual de configuración y desconfiguración de códigos narrativos "que violenta la estabilidad del universo referencial y que desfigura el supuesto de verosimilitud de los mecanismos de personificación e identificación femenino-literarias" (1997: 130). Apela, en este sentido, a incorporar la idea de escritura como "*productividad textual*"[4] y la cuestión de la identidad femenina como "*juego de representaciones*", considerando las cuestiones genéricas un juego significante y no un contenido sustancializado (130). De la misma manera, las escrituras cuir dan cuenta de un juego de figuraciones nómades que ponen en crisis los preconceptos y sustancializaciones tanto de los géneros literarios y sexuales, como de sus discursos heteronormativos y logocéntricos. Se trata de una escritura marcada por el exceso y la contradicción.

Los auto-relatos cuir llevan al extremo de lo posible-imposible la problemática característica del discurso autobiográfico y autoficcional. Los contaminan desdibujando sus fronteras, al subrayar con mirada disruptiva e irónica la problematicidad de la relación entre escritura y vida; la

[4] En cursiva ambas expresiones en el texto original.

erosión de la idea de sujeto identitario; el carácter impersonal del lenguaje y la tensión entre memoria e imaginación. Los textos redistribuyen lo perceptible, figurando en sus imágenes la igualdad de todos los cuerpos y el valor diferencial de la singularidad, estableciendo una política *de* los cuerpos (de la vida) y no una política *sobre* los cuerpos (sobre la vida)[5]. Roberto Esposito, en *Bios* (2011), a partir de la idea de "inmanencia vital" de G. Deleuze, observa que, en lugar de someter la vida a una norma externa a ella, es necesario hacer de la norma un impulso inmanente de la vida, surgido de lo viviente y no de algo que se impone jurídicamente desde arriba para constreñirlo.

> La referencia a lo impersonal, como única modalidad vital de lo singular, no es ajena a la superación de una semántica de la persona, representada, desde el origen de nuestra cultura, en su estatuto jurídico, al menos en la medida en que el derecho fue y sigue siendo funcional para la individualidad intangible de la persona. Deleuze invita a deshacer este nudo biojurídico entre vida y norma de una manera que, en vez de separarlas, reconozca la una en la otra, encuentre en la vida su norma inmanente y restituya a la norma el poder en devenir de la vida. Que un único proceso atraviese sin solución de continuidad toda la extensión de lo viviente -que cualquier viviente pueda pensarse en la unidad de la vida- significa que ninguna porción de esta puede ser destruida en favor de otra: toda vida es forma de vida y toda forma de vida ha de referirse a la vida. (2011:312)

[5] Roberto Esposito en *Bios* señala, partiendo de la idea de la idea deleuzeana de inmanencia vital, que, en lugar de someter la vida a una norma externa a ella, se haga de la norma un impulso inmanente de la vida. En este sentido, "La referencia a lo impersonal, como única modalidad vital de lo singular, no es ajena a la superación de una semántica de la persona, representada, desde el origen de nuestra cultura, en su estatuto jurídico, al menos en la medida en que el derecho fue y sigue siendo funcional para la individualidad intangible de la persona. Deleuze invita a deshacer este nudo biojurídico entre vida y norma de una manera que, en vez de separarlas, reconozca la una en la otra, encuentre en la vida su norma inmanente y restituya a la norma el poder en devenir de la vida. Que un único proceso atraviese sin solución de continuidad toda la extensión de lo viviente -que cualquier viviente pueda pensarse en la unidad de la vida- significa que ninguna porción de esta puede ser destruida en favor de otra: toda vida es forma de vida y toda forma de vida ha de referirse a la vida (2011:312).

La escritura cuir del yo, defendiendo esa inmanencia vital, cobija amorosamente historias de formas de vida que ponen en crisis el binarismo normal/anormal, fuente de patologización y criminalización de la diversidad, como así también la diferencia excluyente sujeto/no sujeto de derecho. En el espacio paradójico del tejido común configurado por estas prácticas anómalas para narrar-se, se colocan en primer plano formas de vida en las que toma protagonismo el cuerpo, la violencia y el deseo. Desde esta perspectiva, los discursos que pueden denominarse "autobiografías testimoniales" y, en el otro extremo del intervalo, la idea de autoficción, "nebulosa de prácticas emparentadas" en su carácter de "mitomanía literaria" (Colonna, 2004), hacen posible, en su interrelación compleja y contradictoria, la visibilización de prácticas de escritura cuir del yo que no pueden relacionarse ni con la pureza del género, concebido como categoría rígida y sustancialista, ni con la postulación de límites claros y distintos entre hecho y ficción o entre testimonio referencial y literatura, subrayando la distancia entre el yo que escribe y el yo escrito.

En el entrelugar ambivalente que borronea las fronteras entre lo factual y lo ficcional, entre lo dado y lo construido, los textos se configuran según el modelo de la grisalla o del mosaico como un espacio donde conviven sin diferenciarse de modo tajante imaginación y factualidad (Lavocat: 2015). Las escrituras del yo cuir hacen visible que no existe algo así como el en-si de la realidad que pueda ser reflejado o representado por el lenguaje, siempre suplemento que completa y suple lo que está ausente en la escritura: el sujeto empírico y la vida vivida. Alberto Giordano observa al respecto que "la autobiografía ya se sabe es un género inadecuado para la representación de lo que verdaderamente ocurre mientras se vive" (2011:48) En rigor, es el lenguaje el que produce las formas de realidad inteligibles, que son siempre históricas y relacionales. Si bien es cierto que la realidad existe, y es eso que nos atraviesa, nos lastima, hacemos y nos hace, solo es posible hacerla perceptible textualizada (Jameson, 1989). Las formas discursivas no alcanzan nunca abarcar la inasible totalidad, que queda como resto inenarrable. En la textura de las [auto]narrativas cuir, innumerables como las formas de vida, se cuestiona toda distinción nítida de géneros y de esferas que separen lo documental de la ficción, la imagen

fotográfica o plástica de la escritura, la humanidad que padece de la que actúa (Rancière: 2010:78). Los textos erosionan las líneas territoriales demarcatorias y, en su mismo cuerpo, irrumpen discursos que polemizan entre sí y se contradicen. Se habilita, de esta manera, un espacio que abre al lector la posibilidad de salir de los modelos que fijan un sentido preestablecido, al reconocer procedimientos literarios que duplican los sentidos y cuyos efectos no puede preverse de antemano.

En lo que respecta al punto de vista de mi abordaje, en el estudio de las (auto)narrativas cuir, el espacio de lectura que se intenta producir se ubica más allá de toda intencionalidad autoral como origen del sentido y de todo horizonte interpretativo previsible basado en un pacto singular que se universaliza y que los textos ponen a prueba constantemente durante el proceso de recepción. Se pondrá foco en el estudio de la tensión entre la construcción de una mitología autoral y la pulsión dionisíaca de la escritura en la que el yo individual o colectivo desaparece en la impersonalidad, eso común del que participan sin derecho a propiedad todos los seres vivos y que pone en crisis al "dispositivo de la persona" (Esposito, 2011). Serán estudiados, además, los procedimientos de ficcionalización y las imágenes con los que se imaginan los cuerpos atravesados por la violencia del abuso, del erotismo y de la exclusión, al intentar narrar el secreto inasible de su intimidad. *Eso* que en la escritura aparece y desaparece a modo de *Aletheia*[6]. Las auto escrituras cuir en los textos seleccionados se localizan en el espacio paradójico de aquello se puede leer más acá o más allá de la idea persona y de sujeto unario. *Corpus- textual* y *corpus-ego* se entrelazan en compleja y contradictoria voluta abriendo contaminaciones entre lo singular, lo colectivo y lo impersonal, a modo de trenza barroca.

La perspectiva de análisis, en este sentido, también participará de la anamorfosis. Por esta razón la mirada crítica producirá desplazamientos y desvíos respecto del punto de vista que el yo narrador quiere imponer con su retórica, intencional o no, a nivel de los sentidos textuales. Se trata de hacer visibles los puntos ciegos de su discurso, para desde ese lugar de

[6] *Aletheia,* significa en griego no olvido, Letheo era el río del olvido, la palabra apunta al aparecer de lo que estaba velado y no tanto al concepto de verdad. El ser solo puede revelarse por una dimensión que no se revela. El ἀλήθεια necesita el λήθη, que está oculto, que es una reserva (Heidegger,1990).

ceguera deconstruir los sentidos y abrir el juego significante de aquello que en la escritura aparece como detalle opaco, espacio en blanco o imagen indescifrable. Con una mirada perversa, se resignificará lo que se da a leer como *intentio operis* (Eco, 1987), en la que se revela el artificio de la perspectiva cartesiana, para hacer visible la ambivalencia inherente a toda imagen (Rancière, 2010: 105-127). Al igual que la calavera que emerge extraña y ajena en las imágenes de *Los embajadores* (1533) de Holbein, eso que se percibe en la escritura como mancha blanca e injerto anómalo, desde el punto de vista tradicional, es lo que señala el artificio textual y erosiona el pretendido realismo de las imágenes del yo y de la forma de vida que se narra, para exigir una mirada que se desplace y haga legible lo escamoteado.



Óleo sobre tabla, 209x207. National Gallery, Londres.
https://temasycomentariosartepaeg.blogspot.com/p/blog-page_958.html

2. La especularidad del sujeto en la autobiografía canónica y sus depravaciones

> Un texto no es un texto más que si esconde
> a la primera mirada, al primer llegado
> la ley de su composición y la regla de su juego.
> *Jacques Derrida*

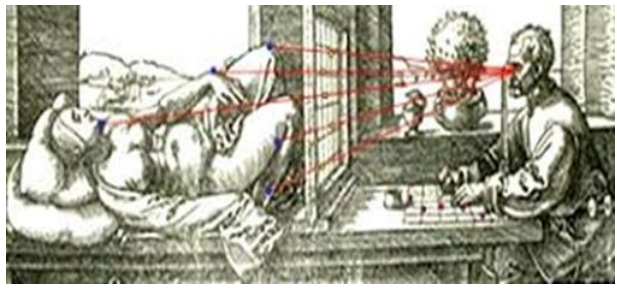
La escritura autobiográfica testimonial y el modelo geometral de la perspectiva pictórica renacentista, usado en el autorretrato, se interrelacionan por su juego especular entre la mirada y lo mirado y por naturalizar el artificio que los organiza. La autobiografía se caracteriza por el discurso especular de un yo que intenta configurarse y completarse a través del lenguaje, siguiendo el modelo cartesiano de la reflexión (en sí-para sí). De la misma manera, el autorretrato nace con la afirmación del sujeto individual, iniciando una serie que comienzan con el *Cogito* de Descartes (Segarra, 2014: 32). Así como narrarse implica un movimiento de desdoblamiento reflexivo, pintarse a sí mismo es "pintar el acto de ver o, más exactamente, de mirar y, por lo tanto, equivale a *mirarse mirar*" (Segarra: 35). En este sentido, tanto el discurso autobiográfico como el autorretrato son el efecto de un constructo ideológico, que se naturaliza como reflejo de la realidad, íntimamente conectado con la configuración del espacio pictórico renacentista.

Esta convención, característica del arte europeo, surgió en el Alto Renacimiento y construye la visión del mundo objetual a partir del ojo de un observador ideal que funciona como punto geometral y centro del mundo visible, desde el cual imaginariamente saldría un haz de luz como el que se percibe al ver la luz de un faro. Las imágenes miradas convergen hacia el ojo que opera como punto de fuga infinito tal como se puede observar en la imagen siguiente (Berger, 2017:16).



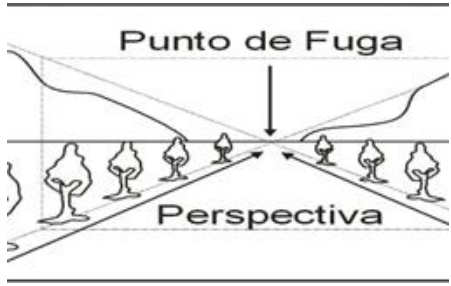
El mundo perceptible se organiza como un espectáculo para el ojo único de un espectador ideal ubicado en ningún lugar. De la misma manera, quien narra organiza el relato sobre sí mismo, desdoblado en espectador crítico y yo escribiente y utilizando el mismo modelo de conocimiento que considera al *Ego cogito* punto de vista central y fuente de certeza (Bürger, 2001). A partir de este ojo-conciencia todo es objeto de dominio y conocimiento: el cuerpo y el mundo. En la pintura, se trata de ofrecer una imagen, una forma sensible, como si ella fuera una representación semejante a la realidad, su copia, su reflejo. En el caso de la autobiografía tradicional, este mismo paradigma realista se aplica al relato sobre la vida y la constitución de la identidad de quien narra. Así, se considera que el texto es reflejo de la vida del yo, tal como la pintura lo es del mundo representado en ella.

El modelo visual cartesiano, dominante desde el Renacimiento, fue teorizado por León B. Alberti (1404-1472) y se postulaba como la expresión *natural* de lo que el ojo ve tanto en la observación científica como en la percepción del mundo material cotidiano. Sin embargo, Edwin Panofsky demostró que se trata de una forma simbólica convencional para construir el efecto de un espacio tridimensional, en la bidimensionalidad de la hoja, donde se ubican las personas, los objetos y la naturaleza (Mitchell, 1994). El artificio concebía el espacio como si fuera isótropo, rectilíneo, homogéneo y abstracto, por ello se usaba una cuadricula a través de la cual se miraba lo que se quería representar y eso se trasladaba a una hoja igualmente cuadriculada, tal como muestra la siguiente figura.



Metmuseum.org

En la superficie plana de la hoja, se dibuja un cono o pirámide simétricos cuyo ápice esta en el centro de la línea del horizonte. Ese es el punto de fuga de la pintura, el otro punto de fuga se encuentra en el ojo del pintor/espectador ideal, con lo cual entre los dos centros se construía un rombo imaginario. El lienzo se pensaba como una ventana trasparente, un espejo plano que reflejaba el espacio geometrizado de la escena, proyectada en él, al espacio geometrizado del ojo de quien miraba. Este artificio producía el efecto de una toma visual eternizada y reducida a un punto de vista monocular. De esta manera, se impone una distancia entre el que mira y lo mirado y se construye el efecto de un ojo absoluto, similar al de Dios (Jay, 2003 y 2007).



La misma idea de una perspectiva descorporizada se puede reconocer en el carácter especular de la filosofía de René Descartes, quien manifiesta en el *Recurso del método* que podía imaginarse sin cuerpo, pero no sin conciencia. La filosofía cartesiana funda el concepto de sujeto moderno como *Ego-cogito*, que se distancia de su propio cuerpo (res-cogitans),

tal como hace en la autobiografía tradicional el sujeto de la enunciación (vivo) con respecto al sujeto escrito (muerto), que se supone lo refleja y al que puede conocer con certeza. Así, aun cuando el deseo, el dolor, la alegría se figuren en el texto escrito (autobiografía) o en la representación pictórica (autorretrato), el desdoblamiento de la mirada (el que mira/lo mirado) impone siempre una distancia objetivante en la que se percibe la escisión del Yo. Conocer implica volver objeto de conocimiento y de dominio (saber-poder) aquello que se quiere someter al control de la conciencia.

Las corrientes principales de la filosofía occidental moderna han construido una metafísica de la especularidad, que tiene en Hegel su máxima expresión. El idealismo postula una reflexión absoluta en la que se elimina toda alteridad y se traza un gesto reflejo perfecto en el que el sujeto se desdobla y se ve a sí mismo para lograr la autoconciencia. Sin embargo, lo que esta idea de espejo no tiene en cuenta es que por detrás del cristal está siempre la opacidad del azogue, es decir, las mediaciones culturales (la ideología, el lenguaje, los imaginarios sociales, los fantasmas inconscientes, etc.). La deconstrucción de esta concepción naturalizadora demuestra los límites de toda especularidad y hace visible que es la imposibilidad de conocerse (respecto de si del sujeto reflexivo) y no la transparencia lo que ponen en evidencia las escrituras del yo. El artificio pictórico (autorretrato) y textual (autobiografía) de la representación supuestamente referencial oculta el dispositivo que construye el espacio donde se ubican las figuras o, en el caso de la escritura, el momento retórico: la fabricación de lo que se da a ver y se da a leer. Las estrategias de la pintura y la escritura escamotean la relación imposible entre imagen, o palabra, y cosa. Lo *en sí* no se puede conocer, pero la confusión entre cultura y naturaleza construye una experiencia ingenua de la existencia de todos los días y de las formas de vida que puede narrar el yo.

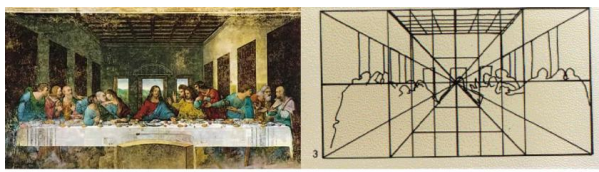
2.1 La anamorfosis: una perspectiva desviada de escritura y lectura

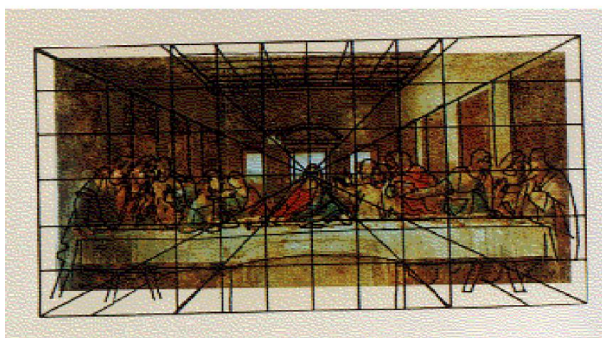
> Si en la pintura la anamorfosis es el culmen
> de la extracción (fenómeno de arrastre, del *arrastrado* barroco)
> como acta de nacimiento del objeto significante
> en la transformación alucinante de *a* como cosa
> y como cosa mortuoria: una calavera que preside en su no-figuración
> el cuadro de Holbein *Los embajadores* en tanto *nombre de autor:*
> la firma que como rúbrica certifica la única legitimidad posible:
> el objeto caído, desusado, fuera de la circulación sexual
> de los cuerpos, desposeído de la aureola erótica de la viveza
> corporal. El cuerpo como cosa y el objeto *a* como tachado.
> *Nicolás Rosa*

La anamorfosis es un constructo geometral que configura las imágenes pictóricas imponiendo una perspectiva "desviada", pues, si se observa una forma afectada por ella desde el mismo punto de vista que toma un observador ante las pinturas figurativas tradicionales, lo que se verá es una mancha opaca, indescifrable. La distorsión de esta perspectiva (Baltrušaitis, 1996) hace estallar el modelo estático y descorporizado del punto de vista renacentista tradicional. La anamorfosis hace visible la índole convencional de toda representación con pretensión realista porque revela el artificio, la ilusión que se oculta en las imágenes visuales y la imposición de una forma geométrica no natural a las figuraciones de la realidad. Por eso, las imágenes diseñadas a través del dispositivo espacial de la anamorfosis se caracterizan por la opacidad, la ilegibilidad, la configuración excéntrica y monstruosa de sus formas sensibles. En la escritura, sus imágenes trasgreden el control del orden simbólico y en la pintura emergen como signo indescifrable para quien no puede mirar de manera oblicua y descentrada. Su función es afectar los modos de figuración convencional y de esta manera revelar la convención óptica que hay detrás de toda imagen, mostrando que siempre depende de la materialidad de un medio de reflexión, un espejo (cristal trasparente + opacidad del azogue), y del lugar desde el cual se mira el cuadro (perspectivismo), tal como se puede observar en el *Retrato anamórfico de Edgard Alan Poe* de István Orosz (2007).



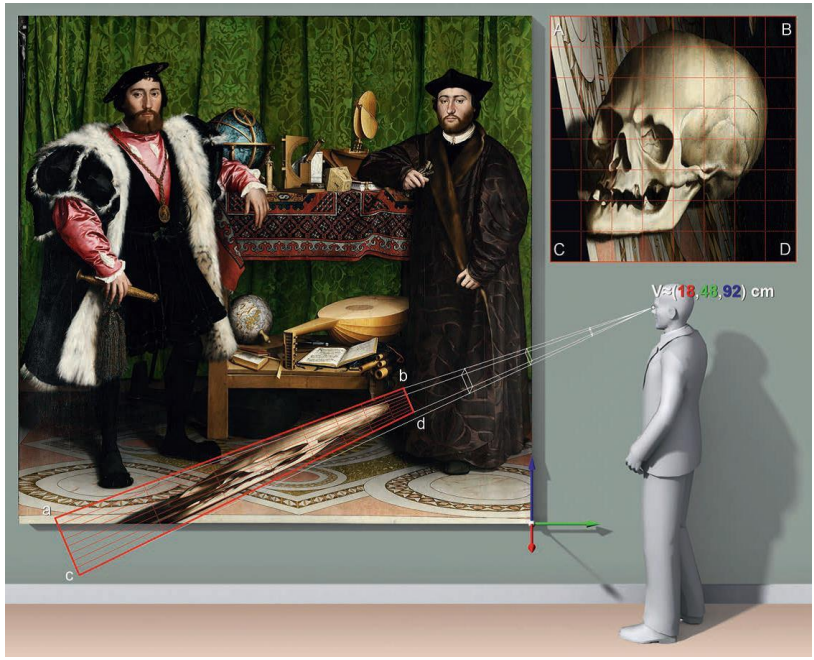
En los procedimientos habituales de los artistas renacentistas, como se ha mencionado en el punto anterior, la primera línea que se traza es la del horizonte a la altura del ojo, enseguida se ubica en el medio el punto articulador de todas las líneas rectas paralelas que se alejan en profundidad y convergen. Para que el efecto se complete, es necesario que el espectador mire desde el punto de vista previsto en el cuadro, llamado punto geometral. El espacio construido en la superficie de representación es el de una cuadrícula en la que cada unidad se convierte en una figura trapezoidal donde se ubicarán las figuras que ocuparán el espacio. Se llama a este esquema espacial "construzione legittima".





Cuando esta cuadrícula se invierte y se alarga sirve de base a una deformación que permite acrecentar los efectos de desvío, llevando las

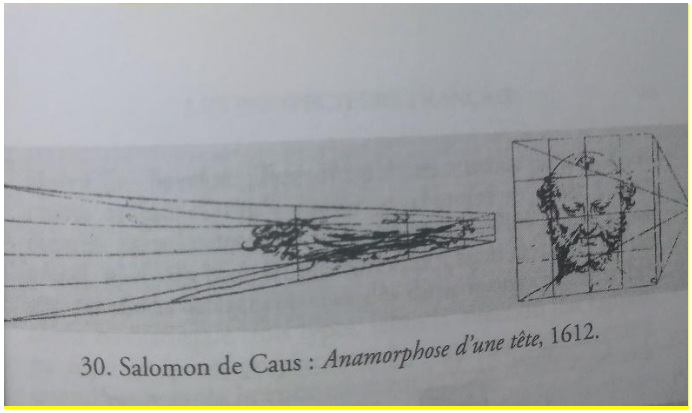
proporciones hasta el absurdo por el alejamiento del punto principal y por la aproximación simultánea del punto de distancia: los cuadrados en los que se inscriben las imágenes entonces se estiran violentamente y disminuyen de tamaño precipitadamente. Su relación es tan conflictiva que ya no hay medida común entre ellos, Sin embargo, la perspectiva tradicional se restablece cuando la imagen deformada se mira desde el punto de vista inverso o desde otro lugar (Baltrušaitis, 1996: 58-59).



Jurgis Baltrušaitis en *Les perspectives dépravées* (1996) observa que, en general, el punto de vista geométrico tradicional se consideró un factor de realismo en el arte pictórico pues restituía la tercera dimensión a la imagen. Sin embargo, a este historiador del arte le interesa más el estudio de "el costado fantástico y aberrante: una perspectiva depravada por una demostración lógica de sus leyes" (7). El término anamorfosis, que se usó para designar una forma desviada de construir las imágenes, surge en el siglo XVII y dio nombre general a una serie de composiciones anteriores a esa fecha que ya experimentaban con la distorsión de las formas. Se trata de

un efecto de dilatación, de una proyección de las imágenes del campo geometral en las que éstas son llevadas fuera de ellas mismas, en lugar de una reducción progresiva de sus límites visibles como ocurre en la perspectiva tradicional que se orienta hacia un punto de fuga donde las imágenes van achicándose. Las figuraciones de la anamorfosis (del griego: *aná*: inversión, *morphé*: forma) implican la destrucción de las imágenes naturalizadas, características de la ilusión realista, para su restablecimiento posterior desde una ubicación diferente de quien mira.

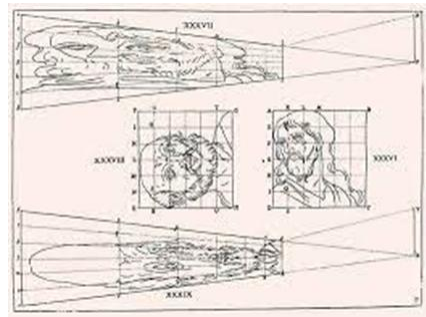
La anamorfosis implica una evasión, una fuga respecto de las formas tradicionales que distorsiona y [re]construye las imágenes de acuerdo al punto de vista desde el cual se las mire. Por esta razón, se convierte en el espacio de la crítica a toda naturalización, a toda ilusión de homogeneidad entre imagen y realidad, que oculte el artefacto que construye las figuraciones. Sus dispositivos ponen en evidencia que detrás de la apariencia nunca está la cosa en sí ya que todo es artificio. Revela que no hay secreto oculto tras la pintura o la escritura: el secreto está en la forma.



30. Salomon de Caus : *Anamorphose d'une tête*, 1612.

Jacques Lacan en el *Seminario 11* (1987:75-126) observa que la deformación que afecta al objeto figurado por medio de la anamorfosis solo existe cuando se lo mira desde la perspectiva renacentista tradicional, a partir de la mirada que ella impone. El hiato entre las formas afectadas por la anamorfosis y el lugar desde el cual se mira hace que la mirada del sujeto desaparezca y solo quede una mancha en la que no se puede reco-

nocer forma alguna. Así, el Yo, punto de vista central de la certeza cartesiana y la perspectiva renacentista, queda suprimido en cuanto ojo que mira y que puede mirarse a sí mismo, reconocerse reflexivamente en lo mirado. Lo que se percibe en la deformación de imágenes que opera la anamorfosis, cuando el sujeto mira desde la perspectiva habitual de pie frente a la obra, es una imagen indescifrable e inquietante. Esta mancha opaca, ilegible, es interpretada metafóricamente por Lacan como cicatriz, falta (objeto*a*) que revela la presencia negativa del falo imaginario, eje del logocentrismo, cuya existencia era efecto de una ilusión[7], porque no hay realidad subyacente en las imágenes y las palabras no son reflejo de las cosas. La anamorfosis revela que no soy yo quien mira, quien conoce, la mirada de la figura afectada por ese procedimiento me hace desaparecer a mí que miro, me descoloca: el sujeto se convierte en esa forma en la superficie que Lacan ha llamado "mancha". La dimensión geometral de la visión impresa en el cuadro cautiva al sujeto y se relaciona de manera evidente con el deseo que permanece enigmático, indescifrable: nunca se ve lo que se quiere ver sino un señuelo. Por esta razón, la especularidad constitutiva de las escrituras del yo se evidencia como mirada que está afuera del sujeto y anula su propia mirada: *solo se puede ver lo que se da a ver*. Al mirar-se el sujeto ve una figuración, un artificio de sí: máscara, envoltorio, forma travesti teatral en la que desaparece.



[7] En este punto, Lacan se asombra de que nadie haya reparado antes que el efecto de la anamorfosis es similar al que se produciría si se dibuja una imagen en un falo en reposo y luego éste es afectado por una erección, en la que surgiría esplendente esa imagen, pero desformada.

Para que se restituya la forma reconocible en el cuadro y la mancha deje de ser mancha, el sujeto debe cambiar de perspectiva, mirar desde otro lugar, percibir el artificio. En el caso de *Los embajadores* de Holbein[8], por ejemplo, puede ver que ese óvalo blanco indescifrable del primer plano del cuadro es la imagen de una calavera. Esa "cosa" hace visible la nada que es el sujeto, su fragilidad, su vacío y su condición mortal. En la obra de arte, según Lacan, el artista se impone como mirada organizando un *trompe l'oeil*, pura apariencia, porque en la pintura no hay reproducción de algo que está más allá de ella, una supuesta realidad que ella representaría: todo es efecto de la disposición de las formas y los colores. En las imágenes perceptibles, lo mirado se revela como trampa, ilusión o señuelo. De la misma manera, el discurso autoficcional pone en primer plano la simulación, la trampa oculta en la autobiografía tradicional, que el yo que escribe presenta como representación de la intimidad de su vida. La anamorfosis erosiona la ilusión subjetiva de autorrepresentación y completitud que anida en todo relato del yo. En la ilusión de la conciencia de *poder verse viéndose a sí mismo*, de conocerse autorreflexivamente, se elide *la mirada*, el artificio que me hace creer que soy yo quien ve y no que solo percibo lo que se me da a ver, el *trompe l'oeil* que es el reverso de la conciencia de la autocerteza cartesiana. La mirada me hace desaparecer como punto geometral, como ojo que mira, me convierte en *eso* capturado en los artificios del cuadro. De la misma manera, la retórica autobiográfica hace pensar al lector que lo que lee es la vida de quien narra y no un constructo

[8] El carácter fantasmagórico que produce este tipo de mirada desnaturalizadora de las imágenes, se puede comprobar observando la opacidad con la que se percibe la calavera de la pintura *Los embajadores* de Holbein (1533). Este objeto extrañando, una mancha blanca, en medio del mundo familiar, cuestiona la realidad, solidez y permanencia de los objetos materiales figurados allí. La mirada que articula las imágenes busca crear en el espectador la ilusión de que está mirando objetos reales. Quien mira el cuadro puede sentir que *podría tocar* esos objetos. La obra pone énfasis, también, en lo precioso de las telas y materiales para acentuar que son producto de la mano de hábiles artesanos. El mundo capitalista y sus riquezas se figura de modo táctil y a través de la técnica del óleo. Sin embargo, en primer plano hay una extraña forma ovalada, que produce inquietud por su carácter disonante respecto del conjunto "realista". Esta forma no es otra cosa que un cráneo, figurado desde una perspectiva que no es la albertiana como el resto de la imagen, sino como se vería frente a un espejo que lo distorsiona (Berger, 2015: 89-91).

discursivo que crea la ilusión de que hay identidad entre nombre de autor, narrador y personaje.

El procedimiento técnico de la anamorfosis contiene una poética de la abstracción, un poderoso mecanismo de ilusión óptica y una filosofía sobre la realidad fáctica, siempre inaprensible. Sus figuraciones emergen como un jeroglífico, un monstruo, un prodigio, una mancha formalmente indefinida que pertenece a un mundo de singularidades. Esas formas afectan la mirada convencional sobre lo humano y el mundo. No son una aberración en la que la realidad está sometida a una visión espiritualizada, como la de El Greco, sino un subterfugio óptico, una perspectiva diferente, a través del cual lo aparente eclipsa la idea de lo real, sobre lo que se coloca una pantalla que lo invisibiliza u opaca, rompiendo la ilusión realista y, al mismo tiempo, haciendo ostensible el carácter de artificio de toda figuración de la realidad y del sujeto. La perspectiva anamorfósica en sus usos más extremos destruye el orden "natural" de la representación realista y lo extraña. Para ello, se vale de un instrumento de origen moderno, el espejo cóncavo o convexo, y sus formas son siempre el efecto de una imagen que evoca espectros. Según J. Baltrušaitis, la anamorfosis es una "perspectiva matemáticamente depravada, [que] no cesa de difundir sus fantasmas" (1996:9). En este sentido, escrituras del yo y anamorfosis convergen en la idea de un mundo posible fantasmático y un yo autoral espectral que aparece y desparece, está vivo y muerto al mismo tiempo.

Por otra parte, la anamorfosis ha sido relacionada con la mirada característica de las formas barrocas, pues tiene como punto geometral un ojo encarnado, que mira desde el cuerpo (constructo cultural y social) y es afectado por la perspectiva de ese cuerpo y las afectaciones que lo atraviesan. Esta mirada posee, además, un componente que la conecta con lo sublime porque el propósito de sus imágenes es atrapar en una forma o concepto lo que la excede y supera. Por ello, como en la autobiografía, su intento está destinado al fracaso (Jay, 2003: 236-237). La distorsión que provoca la anamorfosis supone la mirada de un ojo deseante que teatraliza y deforma las figuraciones pictóricas y literarias subrayando su artificialidad en tanto *constructo* que no copia, ni refleja, ni reproduce la exterioridad.

Por el contrario, juega a construir mundos bajo la ley del deseo alejándose de toda pretensión de efecto realista.

Esta investigación propone una convergencia entre las imágenes y el imaginario que produce la anamorfosis en las artes visuales y el de las escrituras del yo, cuando hacen ostensibles a través del desvío los tropos que las configuran y su artificialidad. Las figuraciones pictóricas y textuales erosionan toda pretensión de ocultar el carácter convencional de las formas. La deformación que produce esta perspectiva monstruosa y depravada, a nivel del lenguaje, se caracteriza por un discurso opaco, intrincado y complejo cuyas figuras centrales son la paradoja, el oxímoron, la metalepsis, el quiasmo, la puesta en abismo y la hipérbole. Como punto de vista narrativo, produce una acción de zapa en la mirada especular cartesiana considerada "natural" o reproductora de la realidad y como perspectiva de lectura permite deconstruir la ilusión realista de toda escritura del yo canónica y hacer visibles los mecanismos que la configuran. Los dispositivos peculiares del campo que organiza la anamorfosis en sus desvíos exhiben la materialidad de los cuerpos, sus pulsiones, sus heridas, sus prácticas y sus historias no como si fueran observadas través de un vidrio transparente, sino por medio de un espejo cóncavo y/o convexo que construye un mundo extrañado y marcado por el exceso.

2.2 La autobiografía como testimonio de un yo fantasmal: retórica de la ilusión

> Pensá en la muerte como un acontecimiento retrospectivo.
> Esa manera de irle pidiendo cosas al futuro para devolvérselas,
> al final, intactas. Como si uno no hubiera vivido.
> *Héctor Libertella*

El objetivo, en este tramo del trabajo, es leer la tensión extrema y el extrañamiento que constituyen el *corpus* seleccionado, para evitar el reduccionismo que imponen aquellas concepciones de la escritura, del género, del cuerpo y del deseo organizadas en torno a la lógica del tercero excluido y de la coherencia vida-texto o genitalidad-sexo-género-rol. Se trazará un mapa de múltiples recorridos e imágenes que tiene como hori-

zonte la cartografía de los portulanos medievales y sus espacios de *meraviglia*, es decir, imaginarios. Por esto, en la escritura ensayítica de este trabajo se entretejerán, en circularidad porosa, los discursos de la teoría, la crítica y las escrituras del yo cuir. Esta decisión interpretativa busca rescatar las paradojas de los textos y el carácter ambivalente de los cuerpos figurados que narran y son narrados. Para lograr esta meta se busca demostrar la imposibilidad que tiene el yo de narrar su vida tal cual la ha vivido y de autofigurarse de manera realista porque los materiales del *corpus* se revelan a toda intención autorial y a todo encorsetamiento genérico o discursivo que les imponga un deber ser, una verdad y una ley signada por la pureza y los binarismos.

Uno de los presupuestos fundamentales del relato autobiográfico canónico, como *Las confesiones I y II* de J.J. Rousseau (1712-1765), es que un sujeto en movimiento autorreflexivo testimonia o confiesa retrospectivamente, y en primera persona, eso que considera la verdad de su vida o de su intimidad. De esta manera, establece un vínculo indisoluble entre escritura y vida. En este sentido toda autobiografía parte de la certeza de que el yo puede conocerse a sí mismo y dar cuenta de sí. Para lograr credibilidad, el sujeto que se narra a sí mismo, con intención o sin ella, oculta los procedimientos de la retórica de la memoria[9] que emplea para hacer verosímil su relato y completar las lagunas producidas por lo que no se recuerda, se omite o se transforma retrospectivamente. La finalidad de la retórica de la memoria, en sus secretos movimientos, es organizar un relato de identidad creíble para el lector. Se trata de producir el efecto de que un sujeto, un *Ego* que es antes que nada conciencia, se da a conocer y se conoce a sí mismo en el relato de su experiencia vital, en la medida en que expulsa lo heterogéneo, lo otro del yo (lo abyecto, lo diferente, lo

[9] Señala Carmen Gonzáles Marín (1996: 341-361) que para que un discurso público sea aceptado como verdadero debe ser coherente, no contener ni extravagancias ni paradojas y, sobre todo, sus procedimientos retóricos estar invisibilizados, naturalizados para que no se haga evidente su carácter construido y la intención de persuadir que implican. Por otro lado, observa que no existe narración privada, de la misma manera en que no existe lenguaje privado pues de otra manera solo podría ser comprendido por una sola persona, quien lo enuncia. El yo mismo que se desdobla en escribiente y leyente es ya un público, pero además siempre se escribe para la posteridad reconstruyendo los hechos y dotándolos de una determinada inteligibilidad.

monstruoso) al afuera y se figura idéntico a sí mismo (Esposito 2011; Kristeva, 1981).

La retórica, disimulada en las autobiografías testimoniales y/o confesionales, construye una fábula que certifica la continuidad del yo en el tiempo y hace inteligible la forma de vida narrada, persuadiendo al lector de que se trata de una narración sincera y verdadera y no de una versión de las muchas posibles. Se impone, así, la creencia de que lo narrado son los hechos vividos, tal cual se los ha vivido y existe un parecido comprobable entre el relato que se publica y la vida. De esta manera, se escamotea el carácter paradójico y complejo de toda narración que entrecruza lo factual textualizado y lo ficcional imaginado[10], ya sea con el modelo analógico

[10] En "Les récits de catastrophes entre histoire et fiction (XVIe-XVIIIe siècles)", Françoise Lavocat (2015), escribe contra el paradigma textualista francés postestructuralista en el que se confunde relato con ficción. Según ella, el relato daría cuenta de un tipo de encadenamiento causal, que es propio de la llamada fábula aristotélica y la ficción es una construcción cultural no referencial, que sin embargo tiene elementos que señalan al mundo real. Como operación narrativa, la ficción construye mundos posibles-imposibles que reposan sobre paradojas y mezclan personajes que tienen diferente estatus ontológico (históricos, ficcionales, transficcionales y alegóricos). La confusión entre relato y ficción no deja claro cuál es el lugar de los artefactos culturales ficcionales, su valor en la comunicación de un saber y, en el caso de la cultura de masas, se produce un juicio negativo totalizador que las considera manifestación de la alienación y consumo pasivo, propios del espectáculo. Lavocat, se sitúa en el campo de la pragmática y desde allí define la ficción desde sus usos (mentira, ritos, juegos), pero a este campo suma una perspectiva ontológica, que tiene en cuenta el estatus de los personajes. Respecto de las relaciones entre hecho y ficción que pueden observarse en los relatos factuales o testimoniales, señala que hay dos paradigmas. Uno, analógico o continuista, establece la imposibilidad de diferenciar ficción de no ficción, toda vez que no habría frontera discernible entre los hechos y aquella. Si se le da color blanco al hecho y negro a la ficción, dirá Lavocat, el resultado es el de una "grisalla", de modo que los textos serán más oscuros o menos de acuerdo a las relaciones entre hecho y ficción que exhiban. Este paradigma no encuentra incompatibilidad en esa mezcla indefinida. De esta manera, no se produciría conflicto interpretativo en el lector por el diverso estatus de los personajes o los acontecimientos que se relatan. El segundo modelo, digital, supone una diferenciación clara entre hecho y ficción, como en un juego de mosaicos en blanco y negro. Para establecer la diferencia entre hecho y ficción en el entramado de un texto referencial, Lavocat toma como punto de partida una serie de relatos barrocos del SXVII que combinan de diversa manera lo referencial y lo ficcional. La catástrofe es un hecho que afecta a lo colectivo y deja un trauma individual y ha dado tanto lugar tanto a ficciones como a relatos testimoniales. Su hipótesis de trabajo es que la diferencia, nunca radical, entre un tipo de narraciones y otras está en qué tipo de procedimientos predominan. Los procedimientos de enunciación y narración (la fábula aristotélica) son inevitables tantos en unos como en otros, y

de la grisalla, en la que no se pueden diferenciar los datos correspondientes a la experiencia vivida de la construida a través de la imaginación y las figuras del lenguaje, o el modelo digital binario que supone la yuxtaposición de mosaicos información de hechos y ficción más o menos diferenciados (Lavocat, 2015). De todos modos, y a pesar del modelo, las fronteras entre referencialidad y ficcionalidad son siempre porosa y en gran medida indecidibles desde el momento en que narrar supone una inadecuación inevitable entre lo dado y la sintaxis a la que obliga el relato.

El relato de la memoria, por otra parte, no se identifican punto a punto con lo vivido. Cuando se intenta contar la experiencia de una vida los mecanismos del recuerdo, de la rememoración, del olvido se activan

serían comunes a ambos; pero las declinaciones modales y sobre todo las postulaciones axiológicas diferencian los relatos factuales de los ficcionales. En los primeros, prima el instinto de supervivencia individualista, en los segundos surge un héroe que porta valores de ejemplaridad. Sin embargo, la diferencia entre ambos puede resultar indecidible en algunos casos. Lo relatos referenciales de catástrofes están organizados según la llamada retórica de la verdad y son relatos en primera persona que dan testimonio de un acontecimiento colectivo, por ello se impone la temporalidad de los hechos, se subraya la autenticidad brindando cifras y datos minuciosos. Globalmente, el relato es lineal y sigue una progresión que se podría sintetizar: situación inicial de serenidad, irrupción del problema, progreso de este, crisis, decrecimiento del problema, fin catastrófico o regreso al estado inicial. El modelo de inteligibilidad implica una cadena sintagmática que sigue la lógica causa-efecto y una selección de acontecimientos de importancia en el desarrollo de la catástrofe. Por lo general, a nivel paradigmático se orienta la interpretación de los hechos a través de comparaciones con otros acontecimientos importantes de la historia o el Antiguo o Nuevo Testamento. En los diferentes modos de comparar, se introducen elementos ficcionales pues se intenta convertir esos hechos en una memoria ejemplar que permita construir saber y conservar la experiencia. Se construye así un metarrelato colectivo que permite el pasaje de lo factual a la ficción. Esta puesta en serie impone un carácter de grisalla a lo textual, sobre todo cuando en la analogía más que lo didáctico y ejemplar, predomina el detalle u ornamento gratuito, lúdico. A través de la cadena sintagmática también se puede producir ficción por medio de las interpretaciones divergentes de un hecho. Incluso en las interpretaciones falsas se pueden introducir metáforas de recuerdos literarios. Aquí hay que diferenciar la primera persona que da un testimonio falso como parte de una ficción lúdica compartida (primera persona fictiva) de la fabulación no compartida que es mentira. Otro de los elementos que vuelven ficcionales los relatos de catástrofes con el carácter agonístico (suspenso, tensión) y la estetización, que se centra en el placer de la atrocidad, incorporando hechos maravillosos, ornamentos y variedad. Si bien, esto no hace del testimonio una ficción, introduce la ficción como mundo posible en los testimonios y se diferencian de las ficciones sobre la peste, como el *Decameron* de Bocaccio, en las que un hecho que sirve de fondo da lugar a las narraciones ficcionales.

en torno al deseo, eso impersonal del sujeto que escribe. La autobiografía, que subraya su carácter de relato factual no es copia ni doble de un afuera siempre insimbolizable, que debe ser traducido a la estructura narrativa impuesta por la escritura, insuficiente para dar cuenta de la totalidad y configurada por tropos. Esta textualización necesaria determina que el testimonio autobiográfico es imposible, ya que no existe un tipo de narración que pueda darle unidad al yo y valor de verdad a lo factual, que queda siempre como *différance*, resto en deriva, y porque tampoco puede escribirse el límite que demarca qué es lo empírico y qué lo ficcional. El único fundamento de lo narrado es el mismo texto y su firma. No hay verdad exterior al círculo texto-firma, no hay sujeto fuera del texto o realidad que esté más allá y puede determinar o fijar el sentido (Derrida, 2009).

Julia Musitano (2017:72) manifiesta que las autobiografías tradicionales, esto es aquellas que no asumen la imposibilidad del sujeto de conocerse y establece una identidad entre relato y vida, intentan rechazar la incertidumbre que genera la indecidibilidad de la diferencia realidad y ficción, dando cuerpo a una pulsión reactiva que busca neturalizar esa ambivalencia a través de una conciencia segura de sí y el uso de la memoria como fuerza sistematizadora que homogeniza y sintetiza lo heterogéneo. Sin embargo, el cuerpo de la escritura nunca detiene su pulsión itinerante. El yo de las narraciones que se llama igual que el autor cuyo nombre figura en la portada, se presenta como cree haber sido en el pasado desde la perspectiva de lo que imagina llegar a ser o habrá sido cuando termine de escribir, sin que esa meta se cumpla nunca por completo. En la autobiografía, se produce un entrelugar que da cabida a la tensión entre el papel organizador de la retórica de la memoria y el modo disruptivo e imaginario en que aparece el recuerdo. En este territorio autobiográfico ambivalente, en cuyo extremo factual domina la síntesis de la memoria, tiene como polo literario a la autoficción, en la que se debilita esa fuerza totalizadora y organizadora de la memoria para dar lugar a la potencia del recuerdo que permite construir los hechos no como ocurrieron sino como se los imagina (Musitano, 2017:75).

Sin embargo, hay formas contemporáneas más experimentales de la autobiografía que hacen ostensibles los procedimientos de ficcionalización o asumen textualmente carácter literario. Así, en el trabajo con las formas sensibles cuestionan la diferencia realidad/ficción. Estas narraciones ponen en crisis lo naturalizado y se configuran como mirada crítica de los procedimientos figurales de la autobiografía tradicional. Esto ocurre, por ejemplo, en *Arquitectura del fantasma* de Héctor Libertella, *La intimidad* de Roberto Videla o *Autobiografía anal* de Franco Torchia, entre otros textos del corpus estudiado. Justamente esta cuestión ha sido subrayada por Phillippe Gasparini (2011) al señalar que la escritura del yo no deviene efectivamente crítica hasta que no se interroga sobre sus propios procedimientos y sobre su capacidad de comunicar una experiencia personal, y en este sentido a partir de 1970 va a caracterizarse por ese cuestionamiento acerca de los límites de su propia validez con un metadiscurso que se ha vuelto parte de su propio cuerpo. Se deja de lado, entonces, el camino del alegato personal y la autojustificación (Giordano, 2011:49).

Por ello, a pesar del pacto autorial de sinceridad subrayado por la perspectiva pragmática, que pone el acento en el carácter performativo de la escritura autobiográfica, todo intento de construir una memoria total, verídica y objetiva falla, porque como apunta Rousseau en sus confesiones a pesar de su intención "Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature et cet homme sera moi […] Je me suis montré tel que je fus[11]" (Rousseaau, 2012, Libro I), no puede dejar de apelar a la retórica y sus tropos para completar los huecos y lagunas de los recuerdos. El carácter ficcional de la escritura aparece como un suplemento en la medida en que complementa y suple los olvidos-traiciones de la memoria (González Marin, 1996). La fabulación es un *ars,* una *tejné*, necesaria para hacer verosímil y creíble el relato de identidad de un yo que se pretende idéntico a sí mismo a través del tiempo y supone que puede conocerse y hacerse conocer al lector. Además, quien escribe elige *cómo* hacerlo teniendo en cuenta *para quién* escribe. La hipótesis retórica del des-

[11] "Yo quiero mostrar a mis semejantes un hombre en toda la verdad de la naturaleza y ese hombre seré yo. […] Yo me he mostrado tal como fui" (*la traducción es mía*).

tinatario del discurso, que Umberto Eco (1987) denomina *lector modelo*, determina las estrategias textuales del autor empírico. En este sentido, los procedimientos retóricos no solo permiten construir argumentos persuasivos, también construyen el horizonte de lo viable en el mundo posible que organiza el texto en relación a un determinado sujeto de recepción (González Marín, 1996). En la lectura del discurso autobiográfico no solo es clave responder a las preguntas ¿quién cree ser?, sino ¿para qué? y ¿para quién se escribe?

Detrás de toda autobiografía testimonial subyace el mito logocéntricos del acceso privilegiado del yo a su vida y el dominio sobre el sentido de lo que dice que certifica la autenticidad de sus recuerdos tal como los relata. Este mito platónico supone una univocidad impuesta por una metafísica de la presencia que pone el acento en la voz de quien enuncia (parole) y su autoridad sobre el sentido. Sin embargo, el sujeto es opaco a sí mismo, ya que no está configurado solo por la conciencia tal como señala Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* (1984: 317-318) al subrayar la relación del sujeto del cogito con lo impensado[12]. La creencia de que el yo que narra está tan cerca de su interioridad que si su intención es ser sincero solo puede enunciar verdades sobre sí mismo y un discurso cuyo sentido controla, es una ilusión de dominio que ha marcado las filosofías del sujeto desde Descartes y Montaigne en adelante (Derrida,1997; Bürger, 2001). En el siglo XIX Nietzsche, Marx, Freud han desarmado esa ilusión mostrando que hay siempre algo desconocido, impersonal, que emerge en

[12] "Lo impensado (sea cual fuere el nombre que se le dé) no está alojado en el hombre como una naturaleza retorcida o una historia que se hubiera estratificado allí, es, en relación con el hombre, lo Otro: lo Otro fraternal y gemelo, nacido no de él ni en él, sino a su lado y al mismo tiempo, en una novedad idéntica, en una dualidad sin recurso. Esta playa oscura que se interpreta de buen grado como una región abismal en la naturaleza del hombre, o como una fortaleza singularmente encerrada en su historia, le está ligada de otro modo; le es, a la vez, exterior e indispensable: un poco como la sombra contenida del hombre surgiendo en el saber; un poco la tarea ciega a partir de la cual es posible conocerlo. En todo caso, lo impensado ha servido al hombre de acompañamiento sordo e ininterrumpido desde el siglo XIX. Dado que en suma no era más que un insistente doble, jamás había sido reflexionado por sí mismo de modo autónomo, de aquello de lo que era lo Otro y la sombra recibió la forma complementaria y el nombre invertido; fue el *An sich* frente al *Für sich*, de la fenomenología hegeliana; fue el Unbewusstes para Shopenhauer, fue el hombre enajenado para Marx; en los análisis de Husserl, lo implícito, lo inactual, el sedimento, lo no efectuado […]" (Foucault, 1984:317-318)

el discurso: la voluntad de poder, la ideología o el inconsciente (Michel Foucault, 1984).

Por otra parte, en la relación especular entre yo que escribe y yo escrito es necesario pensar un tercer término mediador: el orden de lo simbólico (Masotta, 1988:27). El lenguaje establece una distancia imposible de franquear que vuelve opaca toda especularidad. Entre el sujeto que enuncia y el yo del enunciado hay una diferencia infranqueable, la misma que entre la escritura como práctica y lo escrito como resultado. El yo de la escritura autobiográfica es el de un sujeto escindido que no sabe bien quién es, que es hablado por el lenguaje y que apenas puede esbozar una hipótesis que escribe como posible respuesta a la pregunta ¿Quién soy? Por eso Daniel Link dirá en *La lectura: Una vida* (2017:8): "No sé lo que soy, pero sé lo que he leído"; Carolina Unrein, en *Fatal* (2020), se interrogará acerca de su condición: "¿Qué mierda era? ¿Qué carajo soy?", Franco Torchia (2020) descubrirá por qué es "puto" a través de las afirmaciones de un personaje mediático, Silvia Süller, y Marlene Wayar formulará la pregunta por la identidad proteica del colectivo al que pertenece a través de las diversas y contradictorias entradas de un diccionario perverso: *Furia travesti* (2021).

Pero, además, quien narra no controla el juego significante ni sus posibles sentidos en la recepción. Lo que caracteriza a la escritura es la pluralidad de lenguajes (Barthes, 1980) y el disenso (Rancière, 2010). Nunca se puede asegurar desde la producción el efecto que tendrán las palabras sobre el potencial lector ni la interpretación que se les dará, como ha demostrado Derrida en "La farmacia de Platón"[13] al subrayar el carácter imprevisible del texto escrito y su complejidad paradójica. No hay nada simple en la escritura, es un *pharmakon,* veneno y remedio al mismo tiempo. De ahí, el repudio que suscitaban en Platón los Sofistas, expertos en el arte de la dialéctica. No hay identidad posible entre lo que el autor quiso decir, lo que el texto dice y lo que el lector interpreta (Topuzian, 2003), a

[13] En "La farmacia de Platón", J. Derrida deconstruye el discurso logocéntrico Platónico en contra de la escritura, para demostrar su carácter ambivalente de *pharmakon*, medicina y veneno al mismo tiempo (1997).

pesar de que como observa Umberto Eco (1992) el sentido literal compartido por consenso pueda ser el punto de partida de toda interpretación en un determinado contexto cultural.

En definitiva, aun subrayando el carácter contractual de toda lectura autobiográfica, como hace Philippe Lejeune al hablar del pacto de lectura que se construye a partir de la creencia, no de la certeza, de que autor-narrador-personaje son idénticos (1975), es necesario tener en cuenta que esta hipótesis configuradora de un horizonte de expectativas es modificable durante el proceso lector en su diálogo con el texto. A esto se suman los efectos de los dispositivos de fabulación que imponen una secuencia sintagmática determinada artificial a los hechos y suponen recursos de estetización que introducen elementos "gratuitos" o "innecesarios" sobre lo que se narra (Lavocat, 2015). La condición tropológica del lenguaje revela el carácter indecidible del sentido en el relato autobiográfico. La autobiografía testimonial al mismo tiempo que pretende narrar con sinceridad los acontecimientos que han marcado una vida personal fracasa en su intento de traducirlos al lenguaje y, en todo caso, solo puede generar la creencia de que esa tarea imposible, porque lenguaje y vida son radicalmente distintas, se vuelve posible por el deseo de un sujeto que quiere darse a conocer en el acto de conocerse.

La forma de vida subjetiva es íntima y secreta, apenas puede emerger, impenetrable y trivial, como polizonte clandestino de los actos cotidianos en los que al mismo tiempo se revela lo indecidible de la diferencia entre intensidad vital y falsedad espectacularizada. En *La intimidad* (2004), José Luis Pardo observa que "La verdad íntima de mi vida es su falsedad (su doblez), es decir, la falsedad de mi identidad. […] lo que falsea mi verdad íntima es […] todo lo que me obliga a aparentar una identidad firme o estable, […] toda impresión de solidez y fijeza" (47). En los relatos del yo solo quedan de lo íntimo, ruinas, documentos irrisorios (Agamben, 2017: 12). Son los restos con los que arma su fábula el sujeto moderno, el animal más débil de la creación, el animal artista que, a través del fingimiento, de la fabulación, trata de compensar su falta de garras y colmillos poderosos con una historia en la que es el centro de la creación porque

puede hablar y responder (Molina, 2017; Yelin 2017). En este sentido Jacques Derrida (2008), denomina al hombre "animal autobiográfico" porque ha construido, a través de la filosofía occidental, un relato sobre sí, replegado sobre sí, que ha colocado a los seres humanos en el centro del sentido solo por su condición de animal que habla y puede responder y con ello, dando al logos centralidad. Así, se ha alejado del pensamiento sobre la vida y los seres vivos, pues ha olvidado que lo que los une al resto de los animales, como ser vivo, es su condición de sufriente y mortal. La autobiografía es un artificioso dispositivo a través del cual los seres humanos se realzan a sí mismos y borran su pertenencia, en tanto animal, a lo viviente destinado a morir. Postula la primacía de la palabra sostenida por la presencia de quien la pronuncia y sirve para que el hombre se coloque en el centro del universo marcando su diferencia con el resto de los animales a los que nombra, domina, maltrata y da muerte. Sin embargo, en el punto ciego de todo proyecto autobiográfico, se hace visible lo silenciado: la pluralidad impersonal del lenguaje y de la vida, que no tienen propietarios, lo no pensado que habita al ser humano, eso que vuelve incontrolable toda imposición de sentido.

De esta manera, aún en aquellas narraciones impresas en las que se quiere imponer univocidad con elementos paratextuales o metatextuales (nombre de autor, subtítulos genéricos, prólogos, epílogos, entrevistas al autor en las que habla de su intención), la escritura pone en crisis la identidad entre narración y vida individual y el dominio del yo que narra sobre lo narrado. A pesar de sí y de su intención voluntaria, al narrarse el yo se olvida de sí mismo y explora lo desconocido de sí, se abre sin saberlo a lo otro a través del lenguaje (Giordano, 2008). Por esta razón, leer en la autobiografía eso que el yo no sabe de sí, que no controla, que lo supera como exceso, es la tarea de toda lectura desviada, anamorfósica, articulada, como las escrituras cuir, por el exceso y la contradicción.

Paul De Man (1990), pone el acento sobre el carácter problemático de los mecanismos tropológicos característicos de la autobiografía,

considerándola una figura de lectura[14] (Topuzian, 2003) y de conocimiento. El discurso autobiográfico supone un sujeto que escribe (autor), ya que según De Man (1991) no habría mediación de un narrador ficcional, sustituible por un sujeto idéntico escrito (sujeto del enunciado) que lo refleja especularmente. Por ello, es un discurso de autoconocimiento, un intento del sujeto de dar cuenta de sí, volviéndose sobre sí mismo en movimiento dialéctico (yo en si- yo para sí). En el momento autobiográfico, se evidencian dos sujetos implicados en el proceso de lectura que se determinan mutuamente por sustitución, de modo que hay una suplementariedad entre el yo escribiente y el yo narrado. Se supone que el primero completa su imagen y se conoce con la figura del segundo, por lo que habría una equivalencia entre su intención de autoconocerse y el yo que produce el texto que escribe como respuesta a esa intencionalidad. Ahora bien, el juego especular entre el Yo de la enunciación y el Yo escrito se traslada al lector, por carácter transitivo, pues entre el texto y éste también se produce un movimiento de reflexión articulado por la sustitución metafórica. Se supone, entonces, que un sujeto-autor tiene la intención de decir lo que el texto dice y que esto mismo puede ser conocido por quien lee. Sin embargo, la estructura reflexiva autobiográfica es un tropo y en tanto metáfora establece relaciones de intercambio y reemplazo entre las palabras y sus atributos (De Man 1991: 113-118, Topuzian 2003). Lo que está más allá del lenguaje es incomprobable.

Conocer algo supone operar una sustitución figural, el yo autoral es sustituido por su metáfora, el yo escrito, quien a su vez encuentra en el nombre de autor su propia figuración. Esta recursividad crea un círculo sin salida, ya que es característico de los tropos del lenguaje como observa Paul De Man, en su referencia a los estudios sobre Proust en *Figuras III*

[14] Paul De Man (1990) sostiene que la crítica es una metáfora del arte de leer. Este arte es en sí inagotable ya que el crítico dice algo que la obra no dice, e incluso llega a decir cosas que no quiere decir. La dimensión gramatical del lenguaje hace pensar en un significado único, pero la retórica "empleando recursos gramaticales lingüísticos o de otro tipo, hace que emerjan dos significados entre los que no es posible decidir cuál prevalece". La potencialidad figurativa (retórica) del lenguaje es igual a la literatura misma, porque en un texto no se puede determinar cuál de los sentidos prevalece, y uno no puede existir sin el otro ya que lo que constituye al lenguaje tropológico es la ambivalencia.

de G. Genette[15], el movimiento giratorio que torna indecidible el sentido: ¿hecho o ficción; metonimia realista o metáfora ficcional? De esta manera, el momento especular de la autobiografía se manifiesta como estructura lingüística también a nivel del referente, que ya no puede certificar su carácter factual en relación a un afuera más allá del lenguaje. El autor se convierte en una metáfora del texto. Se revela, con esta operación, la estructura tropológica de todo acto de cognición, incluso del conocimiento de sí de un sujeto y de toda lectura. Por lo tanto, la autobiografía no puede brindar un conocimiento certero de sí al yo escribiente, con ello exhibe la imposibilidad de cierre, de totalización, que determina a todo sistema textual constituido por sustituciones figurales sometidas a un juego interpretativo interminable.

Para ejemplificar su hipótesis, y no con el carácter de definición universal o teoría de la operación autobiográfica que cierta vulgata académica le ha dado (Topuzian, 2003), Paul De Man analiza un texto de William Wodsworth, *Essays Upon Epitaph* (1810), escrito en el que encuentra un juego de sustituciones graduales entre vida y muerte, voz y silencio, de carácter indecidible, que elimina toda antítesis violenta entre esas categorías. Su trabajo de análisis textual inmanente se centra en la figura de la prosopopeya (del griego πρόσωπον "rostro" y ποιέω "hacer") o personificación, un tipo de metáfora que consiste en atribuir propiedades humanas

[15] Para subrayar la circularidad de todo sistema tropológico, Paul de Man (1991: 114) se basa en la lectura que lleva a cabo Gérard Genette, en *Figuras III*, de un episodio inicial de *Sodoma y Gomorra* de Marcel Proust. En ese pasaje, el narrador que se supone autobiográfico, mientras espera la llegada de los duques de Guermantes, observa una orquídea hasta que un aberrojo penetra en ella y la fecunda. Al mismo tiempo, por contigüidad metonímica, asiste al encuentro homosexual que se produce entre Jupien y el barón Charlus. La escena se figura a través de una serie de metáforas pues se narra entretejida con el episodio del aberrojo y la orquídea. El narrador se ocupa de subrayar con marcas textuales el carácter circunstancial y azaroso de la simultaneidad de ambas escenas, reforzando la hipótesis de un régimen de metonimia realista que desencadena las metáforas. Sin embargo, en *El tiempo recobrado*, el narrador proustiano dice que la metáfora que entrelaza flor-aberrojo-Jupien-Charlus es la causante de las relaciones metonímicas del texto, es decir, la metáfora sobre el encuentro homosexual causa la metonimia. Con esto le otorga un carácter ficcional al pasaje contradiciendo la primera idea de que la metonimia causa la metáfora. Esta doble lectura crea, según De Man, el efecto de una puerta giratoria en la que queda encerrada la interpretación del texto y determina su indecidibilidad.

a un animal, o un objeto inanimado o darle la palabra a un personaje ausente. Desde esta perspectiva el discurso autobiográfico, implícito en todo epitafio, sería la prosopopeya de la voz y del nombre, ya que la inscripción en la lápida del nombre propio le confiere a éste voz y rostro. Se postula de manera paradójica la presencia en la escritura de un sujeto ausente. Al respecto observa Beatriz Sarlo (2005) que

> todo lo que una autobiografía puede mostrar es la estructura especular en la que alguien, que dice llamarse yo, se toma por objeto. Es decir, ese yo textual pone en escena un yo ausente, y cubre su rostro con una máscara (…). La voz de la autobiografía es la de un tropo que hace las veces de sujeto de lo que narra. (39)

En este sentido, la prosopopeya por su condición de figura brinda carácter ficcional a lo escrito en el epitafio, pues desencadena un proceso de sustitución gradual que hace explícito el pasaje del sujeto del pasado, muerto, al sujeto presente que se ve interpelado y lee el epitafio. De esta manera, la metáfora da vida a lo que no la tiene, el nombre de un muerto, e instala la muerte y el silencio en el mundo de los vivos que se quedan mudos. El que lee el epitafio se detiene y calla para dar lugar a que tome la palabra, la ficción de la voz del muerto. Un elemento siniestro emerge, así, en la familiaridad del discurso autobiográfico, deconstruyendo la imagen del sujeto y des-figurándola porque da voz a los muertos y deja sin habla a los vivos. Según Platón el origen del *logos* es su padre, por consiguiente, el sujeto-hablante es el padre de su habla, pero la escritura denuncia la ausencia del padre, él no está presente en ella, por lo tanto, no puede controlar sus sentidos, está muerto, ausente. La palabra escrita es un signo sin aliento y tampoco permite el conocimiento porque es huella de una ausencia de sentido y abre, al mismo tiempo, el juego significante de la *différance* (Derrida, 1997: 110-143).

En esta línea de pensamiento, que pone el acento en la espectralidad del discurso autobiográfico, *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía* (2006) de Héctor Libertella, puede ser considerada fase crítica de este discurso y de la idea de sujeto que lo sostiene. El texto hace visible el "detrás de escena" del gesto realista y logocéntrico de la autobiografía ca-

nónica para deconstruirlo y, por eso, se vuelve un inmejorable observatorio para analizar su problematicidad. A nivel macro, además, la escritura de Libertella funciona como una metáfora posvanguardista irónica que deconstruye la ilusión de narrarse y saber quién se es de manera especular, tal como pretende el sujeto cartesiano en su búsqueda de autocerteza. Así, escribirá Libertella: "avanzo con la sensación de que otro escribe este libro por mí" (37). En el texto, resuenan los ecos de las teorías textualistas del posestructuralismo y los aportes del psicoanálisis lacaniano. Con este modelo teórico como sustrato, deconstruye la figura del sujeto y la clausura que supone todo relato identitario en el que se narra el pasado a partir del descubrimiento de la verdad de sí y de un presente concluyente que clausura la narración a través del dispositivo de la retrospección.

La arquitectura del fantasma desnaturaliza y pone en crisis la homogeneidad temporal, la sintaxis causal y el gesto totalizador de la fábula aristotélica, al mismo tiempo que deconstruye la idea de sujeto unario a través del juego con lo doble y la idea de suplemento. Se organiza, así, un discurso beligerante, por momentos esotérico, con la *forma* del secreto, porque la escritura no tiene algo así como un fondo oculto no hay secreto guardado en ella, es pura superficie (Deleuze & Guattari,1994:197). El discurso autobiográfico de Libertella, deforma la imagen del yo unario, lo deja vacío y disponible para múltiples sustituciones, y se burla de la idea del sujeto autocentrado y de su intento ilusorio de completar la falta constitutiva a través de una narración que lo refleje al dar cuenta de su identidad y de su vida. Paradójicamente, en el proceso de escritura en el que intenta escribirse a sí mismo, el yo viviente delata su condición espectral. Al respecto observa Diego Hernán Rosain (2018:147) que el texto de Libertella se configura como juego con la idea de incompletitud y los corchetes con puntos suspensivos que separan los fragmentos explicitan esta idea, convirtiendo el vacío es una presencia notoria, que lucha contra la clausura de la retrospección autobiográfica para que predomine la pulsión de vida, lo abierto al devenir, lo no inconcluso.

La palabra "arquitectura" del título del libro metaforiza la idea de estructura, de fábula, que da sostén y solidez a algo que no la tiene, un yo débil, disperso, escindido y fantasmal. En un tramo del texto, se cita a

Platón (29-30) y se señala que para él la arquitectura no es un arte imitativa, porque no es la apariencia de la cosa (como la pintura o la escritura), sino la cosa misma, y por ello la filosofía que es un saber para pensar la cosa en-sí sigue el modelo arquitectónico. De esta manera, la relación paradigmática entre arquitectura e idealismo, arquitectura y metafísica de la sustancia, arquitectura y logocentrismo, arquitectura e identidad organiza una red que se articula con una serie de palabras-nodo "armadura", "coraza", "esqueleto", "sujeto" y "muerte" , al mismo tiempo que establece una recursividad paradójica entre lo sólido, que da consistencia y sostén, y lo que debido justamente a su solidez se deshace y desaparece: " Todo se hace arena entre las manos" (p.25). El texto considera al yo "una pesada armadura", al "esqueleto" una armadura, a "la armadura", una defensa contra la muerte y observa que el esqueleto le gana a la muerte porque ya todo es coraza (26-27). El sistema figural del texto, con sutil ironía, construye un quiasmo aporético revelador de que el sostén de la idea de sujeto, aquello que lo fija, permitiendo un autoconocimiento consolidador de identidad, convierte a la escritura autobiográfica en una operación que transforma la vida en muerte, porque la escritura toma el lugar de la vida como metáfora fosilizada.

Si el yo, ese vacío, esa presencia ausente, le gana a la muerte al precio de convertirse en dura coraza y de cerrarse a sus posibles, narrándose como pasado concluido, en pretérito indefinido ("uso el pretérito indefinido para sentirme verdadero" [75]), es necesario el gesto revolucionario de Macedonio y "Derrotar la estabilidad de cada uno en su yo" (29). La literatura, entonces, se convierte en teoría de un pensamiento que avanza a martillazos: derriba todo lo que se presenta con apariencia metafísica de solidez, porque dentro suyo lleva el germen del "siniestro", ese elemento extraño ajeno, otro, del edificio que justifica su estructura porque es "algo que no podía no estar" (14), al igual que la extrañeza que habita lo familiar. La vida, esconde dentro de si la muerte igual que la escritura autobiográfica. Por eso, es necesario un plan sistemático de destrucción del sujeto escribiente, que lleve a construir la muerte como algo que ya fue, igual que el futuro, como si "uno no hubiese vivido" (7). No se sabe si el "hoy" está

adelante o detrás de la escritura. Hay que rehacer el discurso autobiográfico desde la perspectiva de un nonato para que el deseo supere la ley de lo simbólico, la castración impuesta por la realidad, y surja una literatura sin ataduras referenciales, pura imaginación.

La idea del siniestro, la destrucción, introducida en el corazón mismo de lo sólido, la arquitectura, como aquello sin lo cual no puede ser, se articula con la palabra "fantasma" y con ella *aparece*, como los espectros en la noche, el "diseño de lo ausente". El fantasma es una *aparecido*, una figura que no está ni viva ni muerta, un sujeto ambivalente, escindido entre el yo escribiente vivo y el yo escrito muerto. Pero el fantasma es, además, aquello que establece la relación sujeto-objeto*a* con la forma de una cinta de Moebius en la que los dos términos se autoimplican y no son nada el uno sin el otro (Mólica Lourido, 2018). La escritura funciona, entonces, como fantasma articulador, como estructura relacional en la que el sujeto privado del objeto intenta obturar esa falta con la ilusión de la unidad yoica. El objeto parcial (objeto*a*) tiene como función sostener al sujeto quien, viendo su imagen reflejada en él, imagina que recupera una completitud imaginariamente perdida. Por eso es objeto de deseo, oscuro, innombrable, ambiguo e inseparable del fantasma. Sin embargo, en él, el yo nunca podrá sustancializarse, completarse, porque el objeto*a* será siempre ese resto que le falta articulado por el fantasma[16]. Las ficciones del yo intentan suplementar esa falta, sin conseguirlo nunca por esta razón el discurso autobiográfico es un proyecto destinado al fracaso.

En el texto de Libertella,[17] el sintagma "arquitectura del fantasma" establece una relación tropológica con "autobiografía", es su metáfora y viceversa. Una expresión es figura de la otra. Así, en el subtítulo, "Una autobiografía", el juego de metáforas, su reenvío circular, se acentúa con

[16] "En el Seminario XI Lacan ubica en el fantasma la soldadura de objetos heterogéneos, dispares. La estructura del fantasma es ambigua, se trata de una formación híbrida con un pie en el inconsciente (*$*) y un pie en el Ello (objeto*a*). Por eso Lacan recurre al *cross-cap* como figura topológica [que se corresponde con la banda contínua de una cinta de Moebius] que da cuenta del fantasma. El *cross-cap* es el corte que permite que se distingan el sujeto y el objeto, y al mismo tiempo es lo que permite reunir en una sola superficie dos elementos que eran totalmente heterogéneos, el sujeto y el objeto". (Mólica Lourido, 2018:502).

[17] *Acta Philologica* vol. 66 (2026): 147–158. ACTA.66.2026.11

el indefinido de "una". Si no hay una identidad, si no hay un yo unario del que contar la vida, si el yo es fantasmático, pura figura, si está vivo y muerto al mismo tiempo, no cabe hablar solo de "la autobiografía" como horizonte de expectativas. No hay un solo relato de autoconciencia como categórica singular y final. Sólo se hacen posible narraciones, versiones autobiografías, una entre otras posibles. La literatura es el campo de lo imposible-posible, de lo imaginable que aún no ha sido imaginado, en ella la ley es la del deseo, nunca la del padre, la del logos. Es necesario, por ello, "dejar la autobiografía" (105), una ficción que se pretende verdad referencial, que busca el efecto realidad, y dedicarse a la ficción de verdad: "lo imaginario es lo único real del texto. A ese real me debo y todo el resto es realidad" (105), proclama el texto de Libertella en su carta final, jugando con los sentidos del verso que cierra el poema "Arte poética" de Verlaine ("y todo el resto es literatura"). La imaginación al poder proclama, haciéndose eco implícitamente del lejano *dictum* del '68. La escritura literaria como potencia de revuelta, abierta al futuro en la medida en que solo se puede transformar lo que se imagina primero. La literatura como suplemento imaginario de la vida.

Ahora bien, si la literatura es igual al alcoholismo, porque ambas cosas se hacen solo por el placer de hacerlas, según Libertella, a pesar del peligro de muerte que conllevan (el sujeto desaparece), solo se puede escribir desde la "laguna" ("el libro que escribo ahora: *Vacaciones en Laguna*" [9]). Así, la elipsis, el fragmentarismo, lo discontinuo, el silencio, el recorte, lo incompleto se hacen visibles con los corchetes que separan cada fragmento textual, […], y marcan el espacio lacunar de lo no dicho, lo que *falta* en el texto (por olvido, por elipsis, por alcoholismo). Ese blanco de la laguna remite a la amnesia parcial provocada por la borrachera, el *blackout* al que hace referencia María Moreno en su libro (2016), condición indispensable para anular la realidad (ese "resto" que no entra en la literatura) y sustituirla por un mundo fantasmático e imaginario, como hace el escritor que encarna el actor John Gielgud[18] (uno de los *alter ego* imaginarios de

[18] "La cosa es esta. Es una enorme laguna, y a sus orillas un bebé viejo toma vacaciones, toma vacaciones a orillas de una laguna mental, porque es un muy viejo el bebé. Y bebe. Todo el tiempo bebe un Chablis frío, como Sir George Gielgud en *Providence*. ¡Pero entonces la laguna es el alcohol!" (Libertella, 2006:9).

Libertella), en *Providence* de Alain Resnais (1977), que bebe continuamente *Chablis* (como confiesa también hacer el narrador) y mientras se emborracha cada vez más, aislado del mundo, se convierte en un sujeto que, en su apartamiento, imagina historias que arma y desarma y en las que sus fantasmas se mezclan con personajes de la familia. Esta secuencia inicial del libro de Libertella evoca por contraste la figura del sujeto moderno. Ese que se retira del mundo para pensar y encuentra su autocerteza en la conciencia (*Ego-cogito*) o en la experiencia histórica que juzga a través de la escritura de ensayos y se materializa en los escritos de René Descartes y Michel de Montaigne. El yo "autobiográfico" se desplaza del lugar bifronte de ese sujeto seguro de sí, para aproximarse al vacío del sujeto pascaliano (Bürger, 2001), que paradójicamente completa el campo de la subjetividad moderna.

Justamente para activar el dispositivo destructivo de la idea de la autocerteza del sujeto unario, el texto va a introducir una serie de variaciones de la figura del doble: el escritor que bebe en el filme de Resnais está representado por un actor, y a su vez el actor aparece como figura metafórica del yo de la autobiografía de Libertella. El juego con la idea de la duplicación, de la ficción que suplementa la vida, se repite a modo de laberinto de espejos en otras metáforas del texto que abren un juego de sustituciones identitarias: el maniquí que reemplaza al escritor Héctor Libertella en la entrega del premio Paidós (87-88), la rúbrica del artista plástico Eduardo Stupía que interviene la firma del autor (97), la especularidad entre el texto de Mirtha Dermisache que lee Libertella y el de éste escritor (el poema de la escritora tachado) que lee Dermisache (70-71); la identificación sugerida en el texto entre el sujeto autobiográfico y el escritor beatnik Jack Kerouac[19] (15) quien, como el personaje de Resnais, bebía y no vivía porque prefería traicionar la vida y sentarse a escribir.

[19] Héctor Libertella convirtió a los escritores del movimiento Beatnik, como Kerouac, en modelo de su propia vida, según refiere el escritor Mauro Libertella, en la biografía de su padre: *Mi libro enterrado* (2018): "nunca me lo dijo, pero ya era obvio que había decidido encarar sus últimos años encerrado, casi sin dinero, fumando y tomando cantidades casi increíbles de alcohol y escribiendo sus obras completas" (12). "A mi esos años terribles me llenaron de contradicciones profundas. Todavía sumido en la gramática de la idealización e imantado por el encanto de la influencia beatnik, lo veía como un

Dar testimonio de sí a través de la autobiografía deviene entonces el gesto necesario, pero imposible de quien en la acción de narrarse imaginariamente revela su falta de identidad, su vacío ("¡No somos nada!" [92]) y el carácter impropio de la vida narrada ("Un verso de Rimbaud me dio la clave: 'Yo es otro'". [23]), en la medida en que no le pertenece de manera privada, sino que es algo que está o antes o después de la idea de sujeto (Esposito *b*, 2011). Aquello que el yo puede narrar sobre sí tiene una forma incompleta, fragmentaria, fantasmal en la que lo escrito es atravesado por un imaginario que sostiene que lo real es lo imposible para el lenguaje y que la idea de sujeto es algo de lo que el escritor debe liberarse porque oprime como una coraza al yo múltiple en devenir y errancia.

En la autobiografía fallida, lacunar, anacrónica de Libertella, la imagen del sujeto se des-figura, se desdobla y la fábula del yo unario se desvía para hacer evidente que en el relato factual solo se pueden producir cristalizaciones de la subjetividad: autómatas. Lo único vivo en la escritura es la imaginación, abierta a lo posible e impulsada por la ley del deseo. La ilusión realista de narrar la vida del yo para completarse y construir una imagen de si, solo da por resultado figuras espectrales signadas por la muerte: corazas, esqueletos, imágenes evanescentes... "Cómo el alcohólico o el jugador de juegos azar, el escritor solo escribe por escribir" (Libertella, 2006:16).

2.3 La autobiografía velada de un yo narcisista: Gabriela Mansilla

… les images et les significations découlent
Les unes des autres et changent
selon la perspective directe ou oblique de la pensée.
Jurgis Baltrušaitis

Sin la capacidad de olvido no puede haber
ninguna felicidad, ninguna jovialidad,
ninguna esperanza, ningún orgullo, *ningún presente*.
Federico Nietzsche

bohemio de esos que quedan pocos, un sobreviviente de una época contestataria y maravillosa. […pero,c]uando lo veía temblar o con las piernas tan hinchadas que le costaba levantarse de la silla, San Francisco, City Lights, Allen Ginsberg y toda la constelación beatnik se caían a pedazos" (14-15).

La anamorfosis puede ser, también, una perspectiva de lectura que desnaturaliza de la pretensión testimonial de las narrativas factuales[20]. En aquello que un texto no sabe de sí, en su punto ciego, brilla en clave de exceso el autoengaño que lo configura, tal como se evidencia en *Yo nena, yo princesa. Luana, la niña que eligió su propio nombre* (2014) de Gabriela Mansilla. En efecto, si la autobiografía, es el resultado de una figura especular a partir de la cual se establece una relación metafórica de sustitución entre un nombre de autor y un texto, para responder a la pregunta "¿Quién soy?", y supone, además, la perspectiva de yo cartesiano que está seguro de poder conocerse, y darse a conocer retrospectivamente; si en el afán de volver verosímil su relato, el yo que escribe construye un dispositivo retórico a través del cual selecciona recuerdos de lo vivido, al mismo tiempo que completa las lagunas de lo olvidado con la imaginación; el libro de Gabriela Mansilla oculta el carácter ficcional y autobiográfico de su discurso, al presentarse, al mimo tiempo, como diario que da testimonio de su amor maternal y como memorial minucioso del devenir trans de su hija[21]. Esta operación de ocultamiento del proceso de autolegitimación de quien escribe se lleva a cabo a través de dos movimientos de textualización.

El primero produce la identificación del nombre de autor con un rol, "Mi nombre es Gabriela y soy mamá de una nena trans" (114), y el refuerzo de esta asociación a través de la dirección de un e-mail "gabrielamamadelulu@hotmail.com" (237). De esta manera, se subraya a través de la sinécdoque, la propiedad del sentido de lo que narra sobre Luana, de cuya vida su madre pretende ser única intérprete autorizada: así como la engendró, engendra el sentido de su forma de vida. Desde ese lugar de enunciación, no sólo interpreta el pasado de la hija, configura también el

[20] G. Genette (1993) introduce el uso de la categoría "relato factual" en 1990 para diferenciarla de "relato ficcional" y establece que la diferencia se basa no en cuestiones narratológicas sino en un pacto de lectura.

[21] Si bien no se puede negar el ostensible efecto testimonial del diario de Gabriela Mansilla, el objetivo de este análisis es poner el acento en la lectura de su otro negado: la autobiografía autolegitimante de quien escribe.

futuro ejemplar de su historia augurándole una trascendencia de la que no se puede dudar:

> Estoy segura de que estás en el mundo para algo importante, no sé bien qué, pero sos especial y cambiás a cada paso la mentalidad de la gente que conocés. […] Vas a cambiar las cosas, vas a ayudar a muchos niños, estoy convencida de que tu nombre va a quedar en el corazón de mucha gente y algún día, cuando te nombre, cualquiera que sea el otro te va a conocer. Todos van a saber quién es Lulú, la niña trans. Vas a ser un ejemplo para muchos y quizás un horror para otros, pero vas a ser alguien. De eso no hay duda (102).

La segunda operación implica la puesta en texto de una simbiosis fagocitadora de la figura de la hija a la que el yo adulto, que narra, involucra en sus decisiones y pensamientos disolviéndola en un "nosotras" asimétrico. Desde esa ficción identitaria que elimina la distancia yo-tú, el sujeto singular de la enunciación se atribuye el derecho de construir obsesiva y minuciosamente la crónica de un deseo ajeno, el de Luana, desde su voluntad personal de legitimación como madre precursora en la defensa de los derechos de la niñez trans[22], lugar que sentía en peligro por la incomprensión de ciertos sectores de la sociedad que juzgaron negativamente el apresuramiento con el que decidió imponer un género legal a su hijx:

> Era una bola que crecía con varias opiniones encontradas; el debate se había instalado no solo en los medios, sino en las casas, las familias hablaban de si estaba bien o no que te dieran un DNI [a los seis años …] pues no concebían la posibilidad de que te entregaran ese derecho por tu corta edad.

[22] De hecho, el "Senado y la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires sancionaron con fuerza de ley la declaración de "personalidad destacada" para Gabriela Mansilla por su lucha a favor de "la justicia e igualdad, que ha producido grandes aportes en torno a la igualdad de derechos para niños, niñas y adolescentes transgénero en la Argentina" y la fundación de "la Asociación Civil 'Infancias Libres', un espacio donde se coordinan capacitaciones, charlas sobre la temática transgénero y diversidad sexual trabajando con niñas, niños y adolescentes trans (y sus familias) desde una perspectiva de Derechos Humanos".19-20D1664012019-05-3110-36-22.docxhttps://intranet.hcdiputados-ba.gov.ar › proyectos.

> Cuando no soportaba lo que estaban diciendo pues dolía mucho, cambiaba de canal o apagaba la televisión; ya teníamos bastante como para sentarme a escuchar cómo nos castigaban sin conocernos (156).

Así, *Yo nena, yo princesa. Luana la niña que eligió su propio nombre* (2014) de Gabriela Mansilla, puede leerse como una autobiografía oculta bajo la forma del diario[23] de una madre que, abriendo su yo a la escucha del reclamo identitario de su hija, al mismo tiempo que devora como otredad, convierte el exceso de memoria y la especularidad de un yo narcisista en principio constructivo de la escritura. De este modo, construye la imagen de su hijx trans como la de un personaje ficcional cuya fábula configura, cuyos deseos traduce y a cuya palabra otorga sentido (Forest, 2012: 217).

El nombre de autor se desdobla en yo que narra y en yo escrito y, en ese pliegue especular, se adhiere a la figura de la hija, encontrando en esa simbiosis un modo ilusorio de completitud y de autolegitimación. Con ese gesto, afirma su consistencia como heroína de una épica autocelebratoria cuyo desarrollo narrativo administra. Como bien señala Paul Ricoeur, en la autobiografía, la identidad del sujeto solo existe como parte de una ficción narrada de la que necesita ser protagonista y en la que decide el comienzo, el desarrollo y el fin (2006: 146). Sin embargo, no se puede negar que, en su cara más visible, el relato de Gabriela Mansilla es el intento de un registro obsesivo y memorioso del proceso identitario, difícil y traumático, experimentado por Luana y de la lucha llevada a cabo

[23] Alberto Giordano observa que es "la práctica del diario personal en el contexto de las escrituras de lo íntimo, acentuando su carácter de ejercicio ético en el que la subjetividad se somete a la experiencia transformadora de lo desconocido de sí misma […porque] las inclinaciones íntimas del autobiógrafo, secretas e intransferibles, son lo que ni la notación ni el relato de las vivencias personales pueden capturar directamente porque son la fuerza impersonal que mueve a un sujeto a escribirse "(2017: 703). Si se toma esta definición como válida, el "diario de Gabriela Mansilla" no sería tal pues no hay una inmersión en lo desconocido de si misma por parte de quien dice yo, por el contrario toda la escritura se juega en la construcción de una imagen de sí que legitime las decisiones que tomó respecto de la vida de su pequeña hija, marcadas por la ansiedad de que rota la coherencia genitalidad-género-rol masculina por el deseo de Luana de ser nena, esta coherencia identitaria fuera repuesta rápidamente con el cambio de género, y más tarde con una posible operación.

por ella misma contra las instituciones sociales heteronormativas y disciplinadoras (escuela, medicina, psiquiatría, familia), en busca del reconocimiento y el respeto de la autopercepción de Luana como nena. Al mismo tiempo, es un relato autocomplaciente, y por momentos melodramático, de defensa de si del yo que escribe, ante la parte de la sociedad que deslegitimó sus decisiones respecto de Luana. Desde esta última perspectiva, la escritura se convierte en memoria omnipotente y enfermiza, contaminada de dolor y miedo (Nietzsche, 2006:78) que anula la posibilidad de una versión diferente, pues imagina e impone los hechos que Luana debería recordar, a partir de su experiencia de adulta atravesada por el sufrimiento. Por otra parte, establece, además, una relación identitaria entre lo que sucedió y lo que el yo recuerda y escribe: "Percibiste tu identidad mucho antes de saber cuál era la diferencia física entre un nene y una nena" (115), "tenías solo cuatro añitos recién cumplidos […] Qué valor, qué decisión, qué claro tenías todo" (44).

En el tejido de las dos historias, la de la madre y la de la hija, se hace visible, entonces, una doble dirección en la que se contaminan la autobiografía de Gabriela Mansilla, como madre que supo escuchar, ver y ahora *sabe* y la biografía de Luana, sometida al deseo inquebrantable de ser nena, que en el relato de G. Mansilla alcanza niveles de autoagresión física excesivos: "se te caía el pelo a mechones" (28), "llegabas a lastimarte" (29). En el plano colectivo, *Yo nena, yo princesa* cuenta la experiencia de la infancia trans, proponiendo un modelo general con tintes excesivamente negativos en el que se borra la singularidad de cada caso, en un medio que, en la primera década del siglo XXI, todavía patologizaba la diferencia y consideraba social e institucionalmente que la genitalidad debía definir el género ("La licenciada que te atendía decidió aplicarte un método correctivo y afirmar tu masculinidad" [30]). Sin embargo, a pesar del valor ejemplar para quienes como padres viven la misma experiencia y el carácter transitivo de esta memoria (Todorov:41-45), el discurso auto-bio-gráfico en su abrumadora, minuciosa y didáctica insistencia por dar testimonio de *todo lo vivido* muestra el *uso* del pasado (Todorov: 17) en tanto versión interesada en los efectos de sentido que el texto espera: el engrandecimiento y la legitimación del yo-madre que narra, de sus decisiones y de sus actos,

asumidos como la prueba indubitable del cumplimiento del deseo de Luana de ser nena surgido entre los 4 y los 6 años de edad, según el modelo heteronormativo de la sociedad y sin cuestionamiento de ese paradigma que finalmente se impone:

> En primer lugar, lo que noté fue que se asombraron de tu edad. Pusieron en duda si un niño a los seis años puede decidir sobre su identidad; pues si lo puede hacer, ese niño, como todos, construye su identidad en su primera infancia, elige y decide con qué quiere jugar y qué ropa desea ponerse; mientras sea de su agrado, no hay protesta ni se revela, pero si no lo es, lo hace instintivamente hasta nos hacen saber qué comida les gusta y cuál no. […] Pregunto entonces: ¿en su desafío o berrinche esos niños y niñas no están expresando su deseo? (150)
>
> Dijeron que la madre era la responsable y que instigaba al niño a ser niña porque era mi deseo tener una parejita. […] Todos los transexuales fuero niños alguna vez, y todos ellos lo manifestaron de una u otra manera a lo largo de su infancia: lo que sucedió fue que a muchos no los escucharon y reprimieron ese deseo de ser de esa criatura. (151)
>
> […] cuesta recordar cuando te tratábamos como Manuel, es como si siempre hubieras sido Luana. Como si Manuel no hubiera existido y eso que solo es un nombre. (169-170)

La forma excesiva de la hipérbole funciona como espejo deformante inintencional que coloca en primera plano los artificios de este imposible relato totalizador y hace visible, en la reiteración innecesaria de reflexiones, de citas probatorias, de golpes bajos y de situaciones dolorosas, lo que se teje entrelíneas: es la historia del deseo/voluntad de una madre por afirmar su yo lastimado y por dotarlo de trascendencia pública asumiendo el lugar de archivo testimonial sobre el proceso de transición de su hija. Desde esta perspectiva desviada se hace visible la condición ventrílocua del texto, que simula hablar por todos al unificar, de manera aplanadora, el discurso de quienes intervinieron positiva o negativamente en la forma de vida que Luana deseaba para sí. De esta manera, la escritura, como una lanzadera de telar, va y viene por el tejido apretado de la trama para construir un espacio que se tensiona entre la defensa de la niñez trans y la legitimación de la figura de la madre ante los ataques públicos recibidos;

entre la narración del devenir del deseo de Manuel hasta convertirse en Luana y la exacerbación del detalle "realista" sobre la actitud negativa de la sociedad; entre la hagiografía de una madre sufriente que aprende a través del dolor y la culpa a escuchar el deseo de su hija y el lado de la sombra de un padre prejuicioso que no puede hacerse cargo de los cambios producidos en su familia y la abandona a su suerte; entre la figura de Luana, convertida en el punto de fuga del relato, y la condena de su hermano mellizo varón, Federico, a insignificante personaje secundario que está para marcar la diferencia o para señalar los efectos de tener una hermana trans en su vida; entre el temor de la madre ante la crueldad extrema con la que imagina el mundo que debió, debe y deberá enfrentar Luana en su crecimiento y una retórica de la verdad que acumula testimonios probatorios de personajes que apoyaron su causa y se manifiestan usando el mismo lenguaje de quien narra.

Como el narrador de "Funes, el memorioso" de Jorge Luis Borges, la escritura de la mamá de Luana parece considerar que "su percepción y su memoria [… son] infalibles" (Borges: 489-490) y que cada uno de los gestos, los deseos de su hija y la actitud de quienes las rodearon deben perdurar como testimonio indubitable de lo vivido. Así, sin poder dejar de recordarlo todo para construir la memoria de su hija, el discurso de este yo omnisciente tiñe la historia narrada con la pátina del melodrama y convierte la imagen de Luana en espejo de su propia lucha y las palabras de su hija en cita textual probatoria de "su" verdad. Este es justamente el problema de la política textual de un relato que se despliega con la forma de una crónica-cuento de hadas, poblada de seres malignos, sirenas, princesas y hadas buenas, en la que se invierten, pero no se deconstruyen, los binarismos opresivos de la sociedad heteronormativa.

La autobiografía de Gabriela Mansilla asume una postura esencialista y binaria frente a la cuestión del género. En este sentido, al narrar la historia de su hija reproduce el estado de la cuestión transexual en los años '90 que Sandy Stone describe críticamente, al señalar que las autobiografías de trans hacen visible "la complicidad de estos testimonios con la idea del sexo performativo entendido según la definición del hombre blanco occidental, [… y] el modelo de identidad sexual binario y de oposición.

Pasan de ser hombres sin ambigüedades (aunque hombres infelices) a ser mujeres también carentes de ambigüedades". En este sentido, S. Stone (1991) propone: "cargar con el peso de toda su historia, empezar a rearticular sus vidas no como una serie de tachaduras a favor de una especie de feminismo ideado desde un marco tradicional, sino como una acción política que comenzó con la reapropiación de la diferencia y la reclamación del cuerpo refigurado y reinscrito".

La clausura del sentido parece ser la premisa de *Yo nena, yo princesa.* de Gabriela Mansilla, no solo porque la redundancia que satura su testimonio tiende a crear un efecto asfixiante de acumulación de "hechos" y de "interpretaciones", sino también por la manera en que ha sido publicado: es el centro de sistema de cajas chinas discursivas cuyas voces autorizadas sienten la imperiosa necesidad de explicar el texto escrito por G. Mansilla (replicándolo a modo puesta en abismo) al mismo tiempo que justifican su autoridad y legitiman sus propias prácticas académicas y/o médicas. Este encuadre didáctico y redundante, ciego al carácter mediador, plural e impersonal del lenguaje, devela, a pesar de sí, la retórica con la cual se quiere instalar la autenticidad indubitable y el carácter ejemplar de todo lo narrado, como si el texto no bastara y fuera necesario suplementarlo con una superposición de metatextos anteriores y posteriores que tejen un cerco científico al carácter no académico del relato para que se lo lea desde la mirada de quienes dictaminan su sentido. El miedo a la ambivalencia, a la contradicción, a la pluralidad de voces textuales traza un gesto opresor similar al de la sociedad que quiso disciplinar el deseo de Luana. La redundancia articula el camino del deber ser y somete la escritura a un horizonte y a una política de género que duplica en clave académica lo que ya se señala en el diario. Así, la historia de Luana y la de su madre se convierten en una fábula con moraleja incluida, para asegurar su eficacia.

En efecto, el "diario" de Gabriela Mansilla se publica enmarcado por la "Presentación institucional de la Universidad Nacional de General Sarmiento, a cargo de Gabriela Diker y Pablo Bonaldi, una "Presentación por el CHA" (Comunidad Homosexual Argentina) de César Cigliutti, un "Prólogo" de Valeria Pavan, coordinadora del área de salud del CHA y un

Epílogo a cargo de Alfredo Grande, director de la cooperativa de salud mental Ático. Pero, como si con ello no alcanzara, a estos paratextos se suman una serie de detallados "Agradecimientos" a todos aquellos que ya fueron mencionados en el relato, y ayudaron en el difícil camino por la identidad, y por un conjunto de "Dibujos de Luana", que fungen de prueba especular de lo que se afirma a lo largo del relato: su deseo de ser nena-princesa: "Tenías ya veinte meses y comenzaste a hablar, entonces me pudiste decir: -Yo nena, yo princesa (28)". En este sentido, más que a un diario íntimo en el que quien narra dialoga con la hija para rescatar del olvido su historia y volverla ejemplar, aún antes de que Luana pregunte por ella o dé signos de haberla olvidado, el libro se asemeja a un expediente judicial que acumula información probatoria para legitimar las acciones de quien lo escribe y de quienes la han acompañado en esa lucha contra aquellos que la han obstaculizado combatiendo o estigmatizando[24] el deseo de madre e hija.

En medio de todo este material probatorio, la figura de la nena que eligió su propio nombre queda aplastada por las hipótesis maternas sobre su conducta disfórica, las citas de su voz contaminadas de interpretaciones ajenas ("Le tenías miedo a papá"[32]) y el borramiento progresivo de la figura de su hermano mellizo cisgénero, Federico, que parece no tener destino más allá de cumplir cabalmente su condición de varón y aceptar sin problemas tener una hermanita trans: "El único que te acompañaba en el juego era tu hermanito. El único que te entendía y jugaba con vos" (33).

El relato de Gabriela Mansilla comienza el 8 de octubre de 2011 y culmina el 11 de diciembre de 2013, fecha en que se entregan los diplomas de finalización del ciclo preescolar de Luana, acontecimiento posterior a la obtención del su nuevo DNI a los seis años (26 de septiembre de 2013) que tanta repercusión tuvo en los medios de todo el mundo porque marcó

[24] "La otra mamá (…) llegó a decirme que lo tuyo podría ser contagioso para los nenes del jardín, que había hablado el tema con su marido y que me aconsejaban vender la casa y la camioneta de papá y que nos fuéramos a vivir a una provincia, lejos de acá. Que nadie te iba a aceptar, que las otras madres iban a quejarse porque vos le tocabas el pelo a las nenas y que me iban a venir a decir que las estabas acosando" (Mansilla, 2021: 72).

un hito. Fue la primera niña trans en el mundo que obtuvo su documento de identidad como tal. De modo que, en 2014 (cuando Luana ya está en el colegio primario), se publica el testimonio de los hechos que comenzaron a ocurrir en 2011. El primer desvío se verifica, entonces, en la fecha inicial del diario que no es contemporánea de lo que se narra en sus primeras páginas y, también, en el cierre conclusivo de su historia con el logro de una meta, obtener el DNI con el género autopercibido y recibir el diploma preescolar como Luana.

El desvío respecto de la forma narrativa del diario, abierto al azaroso acontecer del día a día y sin el carácter retrospectivo que genera el efecto de un destino cumplido[25], revela la condición rebelde de una escritura que, más allá de la intencionalidad autoral, desea como Luana ser otra cosa que lo que dictamina la ley del género que se le impone. Se hace visible, así, la condición travesti de esta autobiografía, que ha sido escamoteada bajo la forma de un diario-crónica en la que conviven mixturados el testimonio factual, el discurso didáctico, el cuento de hadas y la memoria individual. La escritura no acata, al igual que el deseo de Luana, ningún intento de disciplinamiento y se levanta contra toda imposición de sentido unívoco por parte de quien narra y de quienes escriben los paratextos que la enmarcan. La complejidad del entramado hace indecidible la determinación de un género textual para la escritura (ni diario ni crónica, ni testimonio ni ficción), y para Luana (ni varón ni mujer) a pesar de la insistencia en la estructura binaria con la que se intenta sofocar la monstruosidad de

[25] "Las autobiografías casi siempre fracasan en el intento de reanimar el pasado, porque operan retrospectivamente, desde un presente de impostada fijeza (la conformidad del escritor con lo que fue y está siendo su vida, a la que considera algo digno de ser contado). Ni siquiera la infancia, que es por definición el reino de lo indeterminado y las metamorfosis aleatorias, queda a salvo de la inmovilidad: la apropiación autobiográfica solo repara en lo que anticipó el porvenir como consumación de un destino memorable. Incluso si fueron escritas con ánimo expiatorio, para reconstruir las condiciones que desviaron la existencia por caminos errados, las autobiografías apuestan en principio a despertar la admiración del lector, ofreciéndole el espectáculo de la integridad moral –la honestidad, el coraje– de quien rememora. Los diarios, en cambio, al presentar la vida como un proceso in medias res, pautado por la dinámica del recomienzo incesante (la insistencia de lo que no tiene causa ni fin), absorben el interés del lector hacia una experiencia en la que importan tanto las continuidades significativas, como lo que se deshace, se pierde o se olvida, a veces porque sí, sin trascendencia" (Giordano, 2017:707)

lo que no es ni quiere ser una cosa o la otra. En sus puntos ciegos, la escritura se rebela al mandato ordenador de Gabriela Mansilla que lo piensa todo en blanco o negro y expulsa al afuera toda ambigüedad de sentido.

La narración comienza cuando Luana ya tiene cuatro años, 8 de octubre de 2011 y promete un relato retrospectivo: "Hoy voy a tratar de acordarme de cómo pasaste de ser mi nene a ser Luana, mi princesa…" (25) y, a partir de la elaboración imaginaria de este primer recuerdo, ("Hoy mamá empieza a escribir todo lo que recuerde" [25]) se hace visible uno de los procedimientos que van a articular el relato: la antítesis. Esta figura construye un mundo en blanco y negro que en su exceso busca *ex post facto* marcar el temprano sentimiento de disforia que mostraba quien en ese entonces se llamaba Manuel. Así, el yo que escribe se dirige a su narrataria, Luana, para subrayar las diferencias perceptibles entre ella y su hermano desde el comienzo de sus vidas: "vos naciste primero", "Nada te complacía", "sorprendían tus ojitos profundamente tristes", "algo no te dejaba en paz" (25), "eran tan distintos", "a tu hermano lo conformaba enseguida, a vos no conseguía calmarte" (26); "Lo que más me desconcertaba era que estaba criando a dos niños al mismo tiempo y de igual manera *y uno estaba conforme consigo mismo y el otro no*" (Subrayo, 29-30).

De manera retrospectiva, el yo que cuenta la historia asigna sentido a lo que en ese momento se manifiesta como indescifrable. La opacidad de un recién nacido se resignifica como trasparencia que permite ver el deseo de ser nena-princesa de Luana aún antes del acto de identificarse con figuras femeninas, vestirse como mujer o manifestar serlo. El sistema textual organizado por Gabriela Mansilla construye una fábula que justifica desde la cuna misma sus decisiones de madre. Sin embargo, lo más problemático del texto, es que construye a su hija como víctima y le impone una historia en la que no parece posible pensar una agencia transformadora. El futuro surge como posibilidad aterradora que del lado positivo, para Gabriela Mansilla, ofrecerá material para un segundo futuro libro: "No te voy a mentir, me da un poco de miedo pensar en los demás, los niños son muy crueles a veces y siempre en la primeria hay un pobre niño que sufre el acoso o la burla de los demás. […] *Mamá seguirá escribiendo*

la nueva etapa que te espera va a ser muy dura y quizás tengamos mucho más para contar [Subrayo, yo]" (233-234).

La infancia (no la singularidad de cada forma de vida infantil) emerge como un momento clave en la constitución de la subjetividad pues en ella se pone en crisis la coherencia genitales-género-rol, aunque a diferencia de lo que se dictamina en el texto de Mansilla sobre este tema, Marlene Wayar en *Furia Travesti* (2021), subraya que es necesario por parte de lxs adultxs hacer un trabajo de deconstrucción de los prejuicios culturales que también son parte del imaginario de lxs niñxs para lograr "la aceptación del propio cuerpo en los términos que [… el cuerpo] va marcando […pues] las niñas y los niños obviamente no tienen registro y quieren ese paradigma [binario: varón/mujer]" (99-100). Si hay disforia de género, subraya Wayar, es porque hay una sociedad que estigmatiza la diferencia y quiere que las personas sean inteligibles en términos heteronormativos (Wayar, 2021: 183-184). Por su parte, Sandy Stone en "El imperio contraataca" sostiene que el problema que enfrentan lxs transexuales al decidir operarse es que terminan acatando las normas sexogenéricas impuestas por la sociedad. Eso lxs lleva a borrar su identidad anterior y a someterse al discurso que intentaban deconstruir: "-A mi me gustaría ser una nena común" (Mansilla, 2014:66), expresa Luana; "Tenía bronca, ¿por qué habías nacido así?, ¿por qué no eras una nena completa?" (67), recuerda la mamá.

A pesar de que el sujeto de la escritura se defiende a través del discurso autobiográfico para responder las acusaciones que patologizaban el apoyo que prestó al cambio de identidad de su hija, "Estoy cansada de que digan que esto es un capricho o que yo te hice esto a vos" (199), y asume sus primeros errores al querer que Luana se comportara como un varón, hay algo de falso en lo que se afirma. Al respecto observa Roberto Giordano que la idea de "querer ser sincero con uno mismo" (en este caso de Gabriela ante su lectora ideal: Luana) termina siendo un ejercicio de falsificación e impostura porque el que se confiesa se construye como más puro, o más sucio, más vivo, más sensible, más yo que lo permitido y, sobre todo, piensa en el porvenir de su acto y no en la verdad. La sinceridad, en este sentido, es un mito que regula la circulación de los discursos

y a veces es una performance seductora para ganarse la aceptación del lector, que revela una actitud de comediante (2008: 28)

En la biografía de Luana, el sujeto de la enunciación consigna con minucia de miniaturista los acontecimientos que marcan el proceso de su hija. A partir de los dos años de "Lulú, la escritura introduce una revelación que irá cobrando consistencia en el subrayado de la dolorosa obstinación de un deseo que se manifiesta a través de actitudes de disforia y elecciones desestabilizadoras del orden familiar: la preferencia por el video de Disney *La bella y la bestia* ("vos eras Bella y tu hermano, la Bestia" [27]), como personaje de identificación; el deslumbramiento ante la figura de las princesas que dibuja reiteradamente y a quienes encarna en sus juegos; el uso de disfraces de mujer: "comenzaste a ponerte cualquier cosa que simulara un vestido" (31), la elección de un nombre ("soy una nena y me llamo Luana" [44]) o la exigencia para sí de una coherencia genitales-sexo-género-rol, que la lleva a negar la existencia de genitales diferentes: "El penecito no está, se fue"(65), "No, no tengo penecito porque soy nena" (66). Sin embargo, ante la realidad de unos genitales que no puede ocultar y que sus compañerxs de jardín advierten, en otros tramos del relato Lulú, narra su madre, adopta como imagen especular la figura de la Sirenita (92): "Yo deseo ser una sirena" (101), manifestando la revelación de su condición monstruosa y ambivalente, que el relato se empeña en borrar al insistir con la elección del género femenino y de princesa. Para quien narra la historia y le impone un sentido, tener una vida digna es que "un transexual" pueda asumirse como mujer, tener un DNI que lo acredite, poder acudir a la terapia hormonal en un hospital público y tener la posibilidad de operarse. El ideal regulatorio de la sociedad se impone, desechando toda otra alternativa (Mansilla:111). Así, el discurso totalizador del yo que enuncia acumula información acerca del deseo de su hija, las consultas realizadas, la revelación de un video de la *National Geography* sobre una niña trans, las vivencias escolares y el encuentro con especialistas que acompañaron la transición que llevó a Manuel a poder ser finalmente Luana. Sin embargo, la reiteración de motivos, la acumulación de situaciones similares produce el efecto de un texto didáctico para futuros padres de hijos o hijas trans en el que la luz de Luana se proyecta sobre la

madre y prepara el camino de su legitimación como pionera en la lucha por los derechos de la infancia trans y motor de una ONG, *Infancias Libres*[26].

El *horror vacui* de la escritura convierte el relato hermenéutico de Gabriela Mansilla en un texto paradójico y excesivo que hace evidente hasta qué punto la aceptación del deseo de Luana, atravesado por los imaginarios sociales en materia de género y sexo, implica también la consolidación de la validez del mundo heteronormativo donde la ambivalencia es pensada como fuente de malestar y debe ser eliminada u ocultada. Por esta razón, el texto insiste en que es necesario que Luana sea considerada nena, e incluso haga terapia hormonal para ocultar la nuez de Adán y no le crezcan vellos o se opere cuando crezca. El discurso sanciona la validez de lo que se considera tradicionalmente el rol de la mujer y las actitudes que lo confirman. La ley sexogenérica se trasgrede y se asegura al mismo tiempo. El texto de Gabriela Mansilla, de esta manera, lo recuerda todo, lo sabe todo, pero olvida, o no sabe, que el género responde a un ideal regulatorio, normativo y opera sujetos que se ajustan a la norma, excluyendo a los que no lo hacen (Fernández, 2017:61). El deseo de Luana se modela en clave de binarismos, tecnologías subjetivas y estereotipos sociales característicos de la sociedad de masas. Como en los cuentos de hadas, poblados de bellas durmientes, sirenas que se operan para ser aceptadas, seres malignos, hadas y príncipes encantadores, el deseo de ser mujer se convierte en el de *devenir princesa*, vivir en un mundo color rosa y lila, igual que las Barbies, como única posibilidad de acceder a la realidad humana del *Bíos*.

En este sentido, es relevante subrayar la postura diferente de Carolina Unrein en *Pendeja* (2019), pues toma la palabra y dice "yo" para plantear una posibilidad de vida diversa para las niñas trans, como Luana, que implica atreverse "a dejar de ser princesa indefensa para renacer como monstruo monstruoso y así escapar de esa torre en la que nos encierran

[26] Cf. "El trabajo que yo llevo adelante hace diez años, saliendo en todos los medios y en lugares de todo el país, es para exigir respeto hacia las niñeces travestis y trans. No lo hago por Luana, lo hago por todes".https://www.pagina12.com.ar/355702-entrevista-a-gabriela-mansilla-mama-de-luana-y-activista-en-

mientras debemos esperar al hombre perfecto que nos va a salvar para luego volver a encadenarnos" (2019:70). La autobiografía de Carolina es la otra cara de la biografía-cuento-de-hadas terrorífico que construye para su hija Gabriela Mansilla en su afán de autolegitimación. Da cuenta de una experiencia vivida en primera persona en la que se vuelve visible una subjetividad trans centrada en el poder transformador del deseo, que vence los miedos y se atreve a la experiencia de la singularidad, lejos del mundo de las sirenas o de las princesas. En primer lugar, partiendo de la amorosa aceptación de sí misma, y además, contando con el afecto y la contención de sus padres y de la comunidad trava que constituye su familia de adopción y la protege de los maleficios del binarismo y la pretensión de pureza genérica.

2.4 Un yo trans se pregunta quién es: Pendeja y Fatal *de Carolina Unrein*

Con el diseño *kitsch* de una textualidad-arcoíris púber, ornada de guardas florales en el borde superior de la página, dibujos, recortes, frases en cursiva, poemas y fotos, intercalados en el texto, *Pendeja. Diario de una adolescente trans* (2019) de Carolina Unrein es presentado por el prólogo de Quiney Ramos[27] como "Una brújula para (re) pensarnos" (5), aludiendo al movimiento de reflexión de una subjetividad que se vive en primer lugar como colectiva. Esta idea se repite en *Fatal* (2020), el segundo libro de Unrein, como mirada que se reconoce también en la otredad no binaria que constituyen las travestis, en tanto espacio de una forma de vida común: "He visto a mis hermanas travestis amar mejor que una madre, he visto penes, he visto […] odio y he visto pudor" (2020:120); "A muchas de nosotras, las trans y las travas, nos atraviesa un profundo sentimiento de desamor y soledad" (2019:53). Sin embargo, en *Pendeja*, todavía aparece como reclamo hacia el pasado el cumplimiento del deseo de ser mujer que

[27] Profesora trans de inglés en La Plata, que a los 22 años decidió vivir con su identidad autopercibida. https://www.laizquierdadiario.com/Quimey-Ramos-Ser-docente-trans-en-este-lugar-del-mundo-es-muy-disruptivo?amp=1&gclid=CjwKCAiA-dCcBhBQEiwAeWidtfhUUuwJyzm6NBF4ISctr_1EK83KypRgFWJX4wltDuRhJTuCOzr7XhoCw4MQAvD_BwE

en la niñez le fue negado por los mandatos heteronormativos de la sociedad. Así, en una suerte de pizarrón negro en papel ilustración, conviven frases testimoniales del pensamiento de Carolina escritas en diferentes colores: "Se me obligó a creer que ser una niña estaba fuera de mis posibilidades", "que era una fase y ya se me iba a pasar" (17). Estos tramos en los que se mezcla lo icónico y la escritura se manifiestan según el canon estético de los escritos íntimos adolescentes. Sirven de espacio también para la irrupción de su pasado como Agustín y del vínculo amoroso que une a uno y a otra.

> Querido Agustín:
>
> Hola soy Caro. Probablemente no sepas quién soy, ni me reconozcas, o te reconozcas, mejor dicho. Pero tranquilo, ya va a haber tiempo para amigarse con vos mismo, ¿o debería decir con vos misma?
>
> En fin, te escribo para contarte cómo están yendo las cosas 5, 10 o 15 años después. Tranquila, estás viva. Igual no nos ha sido fácil, eh; sí, todavía luchamos con nuestros cuerpos, todavía dolemos, todavía lloramos desnudas … y ya van a llegar momentos en los que no vas a comer, o vas en encerrarte herméticamente en tu habitación, o vas a tocarte sin cesar la barbilla y el mentón interpretando con disforia una cualidad masculina que nadie más, salvo vos, va a encontrar.
>
> Pero quiero que sepas que tenías razón cuando decías que te gustaban nenas y nenes […] Quedate tranquila, toda va a estar bien, Agus. Ya va a llegar el momento de ser Caro.
>
> Y como se que ahora, independientemente de cuando recibas esta carta, estás llorando mucho por tus compañeros, tus compañeras, tus papás, tus psicólogos, y tu cuerpito de 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11,12,13, años, y que tu corazón está roto y dolido, te propongo, yo, amar por las dos. (77-79)

En el discurso de Carolina, no hay intento de ocultar a ese otro que fue como condición corporal disfórica y rechazada, tal como sí sucede en el diario de Gabriela Mansilla respecto de Luana. Por el contrario, se establece con esa figura especular de si una relación de amistosa cercanía ("Agustín terminaos juntos la primariaaaaa" [18]). Si bien, en ese pasado como nene, se vislumbra la Carolina que deseaba ser nena, junto a la ima-

gen disciplinadora de la escuela primaria, trasmisora del *deber ser* heteronormativo: "En la escuela nos enseñaban las cosas que estaban mal y las que estaban bien" (18); "Nada de lo que yo sentía importaba, eran deseos prohibidos. Rosados, rojos y prohibidos" (19). Es importante señalar, en este punto, que la Carolina adulta que retrospectivamente asume su condición monstruosa ("Seré un monstruo con flequillo, que se maquilla y mira películas de los '50s. pero monstruo al fin" [23]) en *Pendeja* todavía tiene una visión esencialista de su condición, "me niego a ser otra cosa que no sea mi ser más auténtico", mientras el sujeto que se narra en *Fatal* replanteará la cuestión del género y de la sexualidad a la luz de un devenir paradójico. No sólo dejará de ser la Carolina "víctima e insegura", sino que comprenderá su condición mutante, no atada a normas sexogenéricas, y su agencia: "soy […] mi propia creación especial" (2020:142).

Si bien, en ambos textos las diversas formas de vida aparecen figuradas como sucesivas muertes y resurrecciones, siguiendo la estructura mítica del camino del héroe solar, se hace visible, al mismo tiempo, la configuración de una idea de subjetividad atravesada por la fuerza impersonal de un deseo que obra como potencia transformadora y no está sujeta más que a sus propias leyes. La necesidad de narrar-se responde entonces, en los textos cuir como los de Unrein, a la conciencia de una singularidad que se interroga sobre sí misma a partir del estigma con el que la cristaliza la parte de la sociedad que se considera a sí misma "normal". Al mismo tiempo, el deseo de decir a los otros quién se es, supone o desea ser, participa de una dominante cultural contemporánea que lleva al individuo a construirse a partir de la espectacularización de su intimidad, esto es haciendo de lo privado algo público, como instancia de revelación atravesada por lo impersonal del lenguaje, que dice más que lo que el sujeto supone decir.

Si bien hoy estos sujetos que se narran se singularizan como cuerpos (*embodied*), también lo hacen como seres sumergidos en una cultura intersubjetiva que traza y delimita horizontes de posibilidades complejos, múltiples y abiertos a ciertas formas que no se someten a disciplina (Sibilia, 2013: 9-33) y que necesitan imperiosamente hacer escuchar su palabra, para dejar de ser hablados por aquellxs que los ven como no-sujetxs, o

consideran sus vidas desechables. En la tensión entre lo íntimo y lo público, el rechazo y la aceptación escriben los devenires de una historia siempre abierta al acontecer y marcada por el deseo.

Así, al igual que en el texto de Gabriela Mansilla, como una condición *sine qua non* de las escrituras del yo cuir, el marco que las encuadra traza la clave de lectura de estos discursos autobiográficos que se construyen a través de materiales heterogéneos. El cuerpo textual subraya, así, el carácter de colaje no sometido a coherencia de esos cuerpos. En el caso de *Pendeja*, la singularidad del texto, que tiene la marca de la rebelión adolescente, abarca una parte de la vida de "Caro", previa a su vaginoplastia, y establece una continuidad temática con *Fatal* (2020) aunque la forma de la escritura tiene en el segundo libro una elaboración mayor, como se verá. Este último relato es una crónica-autobiográfica, que juega a fragmentar el tiempo a partir de un acontecimiento que lo organiza desordenándolo. En *Fatal,* la problemática se centra en la re-construcción especular de las figuraciones de quien narra, a partir de una instancia crucial de su vida, la vaginoplastia. Esta intervención quirúrgica normalizadora que, supuestamente, la convertiría en "mujer", lejos de lograr esa finalidad acentúa la crisis de las categorías heteronormativas con las que trataba de hacerse inteligible para sí.

Desde esta perspectiva, la referencia a la sexualidad trans que se lleva a cabo en *Pendeja* anticipa su condición paradójica y la imposibilidad de fijar una coherencia deseo-género-sexo-rol definitiva y tranquilizadora. En el modo con que da cuenta de su intimidad, Carolina se percibe y se construye para quien lee su texto como alguien que se atreve a experimentar diversas posibilidades de placer sin modelos previos. En este sentido, ejemplariza su experiencia para dar testimonio de la validez de las formas eróticas que afectan y atraviesan a los cuerpos deseantes.

> la sexualidad de las personas que ejercen sexualidades disidentes se ve aún tan poco visibilizada y representada que sigue siendo una pregunta común el por qué una mujer trans transiciona si solo va a tener relaciones sexoafectivas con mujeres, o si se considera lesbiana. El lograr diferenciar entre identidad y atracción aparentemente resulta muy complejo para muchas personas hasta el día de hoy. […] Sin embargo, esto jamás resultó una auto-prohibición a la

> hora de explorar no solo mi genitalidad y cuerpo mutante, sino también qué es lo que me erotiza cuando llega la hora de amarme a mí misma (2019:59).

El yo de *Pendeja* (2019) y el de *Fatal* (2020) se articulan a través del común nombre de autor y de su rol en el texto (firma autorial, yo narrador y personaje), en tanto punto de fuga de las figuraciones ejemplares del devenir trans[28]. Este último término se utiliza en ambas autobiografías, pero no de manera esencialista, sino para subrayar el carácter no universal ni ontológico de las categorías genéricas (Butler, 1993) ya que, sobre todo en la experiencia latina lo trans funciona "como paraguas de todas las identidades localizadas -travestis, muxes, transexuales, transgénero y demás- [y] tiene que ver con transitar el género. Nada que ver con aquí o allá" (Wayar, 2021:140). El mundo posible que se configura en ambos textos aparece identificado colectivamente con el de las travestis, reconocidas como las "tías travas" de una familia que funciona como espacio de lucha, de militancia, de resistencia, de trasmisión de experiencia y de amorosa protección, aunque no sin conflictos intergeneracionales[29]. La comunidad travesti se construye, en este sentido, como práctica de una ética de la diferencia que no excluye a nadie e implica puertas abiertas aún a las

[28] Marlene Wayar en *Furia Travesti. Diccionario de la T a la T* (2021) observa: "En nuestra época se usaba solo travesti. De pronto, aparecieron las que se autodenominan 'trans'. Y bueno, que vengan también las transexuales. En aquellos años de los que estoy hablando, había tres transexuales, recuerdo. Y estaba yo, que me autodenominé 'transgénero' , porque en principio me obnubiló ese término más académico. Después reconocí el sesgo de clase de nuestras identidades y volví a 'travesti', pero queriendo complejizar. 'Trans' es una palabra que nombra a transexuales, a varones trans…, es un paraguas político que nos pone a todes debajo para decir 'esto es un movimiento diferente al del gay-lésbico […] En realidad lo que nos aglutina es el enemigo" (69). Lo interesante de las manifestaciones de Wayar es que en primer lugar habla desde su experiencia y discute con la teoría y, en segundo término, muestra el carácter histórico y relacional de la categoría, mientras que toda definición tiende al esencialismo. En este sentido, la perspectiva deconstructiva, sostiene que el travestismo desafía la noción de binariedad, al poner en cuestión las categorías masculino y femenino, al mismo tiempo que pone en crisis la categoría misma de género (Fernández, 2004:58).

[29] "Háganse cargo las travas viejas y de sus manejos de mierda, sus problemas de confianza, sus consumos problemáticos, su desprecio por las trans más jóvenes… porque es culpa de ustedes y nada más que de ustedes que me miren con recelo mis propias hermanas porque son ustedes quienes les hicieron creer que si le va bien a una, no les va bien a dos" (Unrein, 2020:151).

formas de vida llamadas cisgénero, tal como manifiesta Marlene Wayar en *Furia travesti* (2021) porque "lo trava es la posibilidad del encuentro, de la reparación, del recrear vínculos […] y reconfortarnos y fortalecernos de manera infinita" (Wayar, 2019:44). Los dos textos de Carolina Unrein, asumen la pertenencia a este colectivo, y debido a ello forman un *continuum* por una común y "'autopercibida necesidad de decir basta"' (5) a la estigmatización, a la violencia, la muerte, la obligada marginalidad y la vida clandestina de la infancia y la adolescencia trans. Marlene Wayar, en *Furia Travesti* (2021), señala también esta común pertenencia a lo viviente que sufre y que es víctima de la violencia y de la exclusión, como una suerte de destino que las hace depositarias de un duelo que las marca:

> Todas las travestis tenemos un cementerio en la cabeza. Han muerto amigas de mi misma edad y más jóvenes a lo largo de toda mi vida y todas por causas evitables. A las personas heterosexuales no les pasa eso de tener mil quinientas muertes en sus biografías (2019:15)

En este sentido, el discurso autobiográfico de Carolina Unrein funcionan como escritura de denuncia, porque hace visible la herida que implica ser diferentes y sentir que ante la mirada acusatoria esa diferencia avergüenza. El cuerpo del texto hace carne el dolor producido por el ocultamiento de lo que sangra por dentro. Como ocurre, en el relato de Montaigne citado por Agamben (2017:7) con el cuerpo del chico que oculta debajo de sus ropas un zorro robado, aunque lo desgarre con sus uñas, por temor al castigo, la intimidad es para la comunicad trans-travesti eso clandestino, que acompaña siempre la existencia como un polizonte inevitable y que se manifiesta como texto fragmentario de la vida cotidiana.

> Qué vergüenza la pija; qué vergüenza ser puto; qué vergüenza que se enteren: que vergüenza que nos vean. Qué vergüenza que tu masculinidad se vea comprometida. Qué vergüenza que te vean debajo en lo más mínimo, de ese supuesto nivel superior que tenés como hombre, macho, pecho peludo, yo no sé qué otra cosa más, que sos… ¡qué vergüenza que doy! (54).

El sujeto escrito, en *Pendeja*, es un cuerpo herido, doliente, desvalorizado, inseguro que se cobija bajo la sombra protectora de la familia

travesti, esa que les ha abierto camino a las más jóvenes, a fines de los años '90[30], que ha luchado, que ha sido violada, explotada que ha sido asesinada y ha militado por su derecho a la vida digna (Lohana Bertkins, Diana Sacayan, Susy Shock, Marlene Wayar, entre otras). La experiencia de las tías proporciona no solo una educación sentimental sino un saber destinado a que las nuevas generaciones no sufran tanto. En un movimiento especular, el yo de Carolina se vuelve sobre sí y se mira a través de ese saber transmitido que brinda tácticas para amarse y sobrevivir en un mundo heteronormativo, donde la frontera entre normal y anormal se convierte en gesto violento de estigmatización: "La tía Susy […] me cuenta constantemente sobre su derecho a ser un monstruo. Me habla sobre el derecho a habitar otros cuerpos, otros pensares, otros andares, fuera de la norma" (2019:9).

Pendeja, el diario de Carolina Unrein, cuenta la historia de un aprendizaje que lleva a la aceptación del oxímoron que es la identidad trans-travesti y a la necesidad de convertirse en modelo ejemplar fluido para otros.Así, se plantea desde el primer capítulo la aporía de la imposible identidad del yo consigo mismo y la problematicidad de la coherencia genitales-sexo-género-rol como horizonte que orienta la configuración de la subjetividad y como pacto de lectura (de sí y del texto) que determina los sentidos de la escritura y de esta forma de vida:

> Me había programado a mí misma para cumplir con las expectativas que se esperaban de mí o que yo creía que se esperaban de mí. […] Primero fue para cumplir con mi rol de varón, más adelante para cumplir con mi rol de mujer. Tenía baja la autoestima. Cuando tenés baja la autoestima, cuando le decís a una criatura que es un monstruo, la incertidumbre y la inseguridad se convierten en una constante de su día a día, durante el resto de su vida, mucho más que en el resto de las personas (Unrein, 2019:10).

[30] Marlene Wayar señala que a fines de los años '90 comienza un momento importantísimo en la historia de las travestis argentinas porque ingresan en los discursos públicos y en ese momento aparecen las primeras líderes, en especial Nadia Echazú y Lohana Berkins, dos activistas pioneras. Ellas fueron capaces de salir del lugar en el que se las reconocía, la prostitución, y desde la visibilidad como portavoces de la comunidad travesti se hicieron oír (2021:35-36).

La problemática de aceptar la propia monstruosidad, como anomalía a partir del cual se elige un devenir mutante y como bandera reivindicatoria de lo que se va siendo ("A-la- mierda. ¿Somos monstruos? Dale soy un monstruo como mi tía" [2019:12]), es retomada en *Fatal*, como problema que implica la búsqueda de una respuesta legitimadora de sí. Por ello, la pregunta que articula la autobiografía, ¿quién soy yo?, es el eje de este segundo libro de Carolina Unrein que se presentea como *Una crónica trans*. En ella, la narradora configura su escritura como incertidumbre que desgarra su devenir mujer y a lo largo de un relato, fragmentado y desordenado temporalmente, irá desplegando posibles respuestas marcadas por la contradicción. El entramado textual asume la forma de un espejo trizado que erosiona la concepción cartesiana del yo-conciencia unitario e introduce en la perspectiva la anamorfosis. Esta perspectiva depravada (Baltrušaitis, 1996) usada como punto de vista de la enunciación configura y desconfigura al yo escrito hasta convertirlo en un significante flotante opaco cuya trayectoria cuestiona la linealidad causal del relato hermenéutico y el carácter cerrado de la retrospección e invita al lector a un desplazamiento:

> Me enseñaron que a las mujeres les gustaban los varones y los varones deseaban a las mujeres. Y si yo no lo era o no me gustaban ellos, ¿entonces qué era? ¿Qué mierda era? ¿Qué carajo soy?
>
> ¿Soy torta? ¿Soy mujer? ¿Soy trans? ¿Soy puto? ¿Soy un marica? Tal vez no soy ninguna, O tal vez, soy todas, mi propia creación especial (2020:142)

La condición tropológica de toda autobiografía se revela en el tejido como sustitución metafórica que vincula a *Pendeja* y *Fatal* con el nombre de autor. Ambos textos constituyen una identidad figural que, en tanto escritura, tiene la forma barroca y abierta de la repetición con variaciones, esto es, la *fuga,* y como tal no está sometida a reglas más allá de las que determina la creatividad. En el primer caso se trata de un diario-

colaje que yuxtapone materiales diversos a través de los cuales se espejea[31], se reconoce y se construye la subjetividad camaleónica de un yo adolescente. El diario recorre a través de sus diversos capítulos una problemática similar a la que aborda la crónica-*mashup* de *Fatal* (sensación de inestabilidad subjetiva, sueños utópicos, experiencias eróticas, amor, deseo, autoestima, denuncia de la violencia heteronormativa, abuso, familia).

A su vez, el segundo libro de Carolina Unrein tiene una estructura narrativa que fragmenta en diversos planos la temporalidad y la desordena. Las secuencias discontinuas, que abarcan una figuración de la vida que va desde la infancia hasta el presente de la escritura, corresponden a "yoes" con diferencias fractales y tienen como punto de fuga la vaginoplastia a la que se somete la autora. Esta operación de transformación de genitales es el núcleo narrativo de la crisis identitaria y el proceso de cambio que registra su escritura. El intento de restitución de la lógica heteronormativa en la que la materialidad corporal y el género se articulan a través de la coherencia (vagina > mujer) resulta fallido ya que el deseo no se somete a esta nueva construcción identitaria que restablece la coherencia entre genitalidad, sexualidad y género[32]. La indisciplina respecto de los mandatos sociales persiste y Carolina descubre que se ha enamorado de una mujer y no de un varón *como correspondería* según esa ley sexogenérica:

> Conocí a Maia porque conducía un show ahí mismo en Brandon[33]. […] En un momento entre lágrimas y vulnerabilidad hubo un mimo, un roce, algo que sucedió entre las dos que hizo que el mundo se me diera vuelta. […] Nunca en mi vida sentí tanta contradicción.
>
> Me sentía feliz por lo que me pasaba con ella, por pensarla, por tenerla a mi lado, por recordar ese mimo […]. Al mismo tiempo me sentía

[31] Uno de los capítulos de *Pendeja* se denomina "Diario, el espejo. Hablemos sobre los espejos" (33-37). En este sentido resulta una "puesta en abismo" del carácter especular de las escrituras del yo. El texto reflexiona sobre la función del espejo como construcción de una imagen de sí que valora o reprueba al sujeto que se mira según "la ruleta rusa de la autoestima" (33).

[32] Sandy Stone en el "Manifiesto Postransexual" (1991) plantea a las transexuales dejar de lado el silencio y la invisibilización que hacían de su vida anterior para ser aceptadas y pasar por ser mujeres, sometiéndose a la ley heteronormativa. Las insta a asumir el carácter monstruoso de su condición como "entes físicos en continuo cambio de figura y terreno que van más allá de los confines de cualquier representación posible" (18)

[33] *Casa Brandon* es un centro cultural *cuir* de la ciudad de Buenos Aires, Argentina.

> angustiada porque era una piba. Más allá de lo que me había pasado con Ludmila en la infancia, durante todo este tiempo me había convencido de que era heterosexual. (2020: 138-139)

Se percibe la idea de una progresión liberadora en la vida de la protagonista sobre todo en la asunción definitiva de su subjetividad como una construcción fluida e inestable que no puede pensarse según categorías o etiquetas genéricas y sexuales que citen la ley (Butler, 2018). Haberse convertido en mujer, suprimido su pene, acentuó el cuestionamiento acerca de una identidad que justamente emerge como paradoja y no tiene una forma definida, más que la que le otorga el deseo. Así, en el "Epílogo", quien narra asume sus plurales identidades, sus sucesivas mutaciones, la materialidad de un cuerpo sometido a la mirada de los otros y de su propia mirada especular y termina afirmando su realidad compleja en tanto subjetividad en construcción, a través de la repetición acumulativa del pronombre de primera persona singular y del nombre y apellido que abre y cierra el espacio de lo individual para dar lugar a la manifestación de la pertenencia a un colectivo que se puede llamar con palabras de Marlene Wayar "nostredad". A través de esta categoría denuncia la violencia y retoma la problemática del hartazgo que abre *Pendeja*, pero desde una perspectiva diferente que le permite reconocerse en las vivencias de aquellas con las cuales comparte una forma de vida no futurible y depreciada por la sociedad, a pesar de las leyes que, en Argentina, reconocen su derecho a una vida digna:

> Yo Carolina Unrein, yo, la pibe del lindo culito, yo, la sobreviviente del abuso sexual, yo, la del desorden alimenticio [sic], la ansiosa, la sola, yo, la puto, la marica, la trava, yo, Carolina Unrein, me declaro harta de este mundo de terror y de espanto, de este mundo sin oportunidades, harta de este mundo de mierda que se lleva a una de nosotras cada noventa y seis horas […] (2020:148).

Las dos autobiografías *cuir* de Carolina Unrein, una con la forma de un diario íntimo-colaje, la otra como un espejo trizado-*mashup* ponen el acento en la experiencia de la diferencia, el dolor que supone recono-

cerse como trans-travesti y la necesidad de construir una subjetividad itinerante, fluida no atada a ningún modelo ejemplar, ni a ningún condicionamiento sexogenérico. Esa singularidad inclasificable e insumisa, que asume la forma de una nostredad en la que se mira y cuya experiencia recupera, elige para narrarse la hibridez exagerada de un discurso que como el cuerpo cuir está hecho de cruces y de fragmentos disímiles.

La escritura exhibe el artificio textual, los procedimientos de construcción de quien dice "yo" y en la construcción del género a través de una perspectiva desviada, la anamorfosis. Este es el modo en que, quienes han sido condenadas a ocupar la segunda parte del binarismo que separa la vida vivible de la nuda vida, condenadas al lugar subalterno de lo animal, conceptualizado como lo otro del ser humano, dicen "NO" al futuro reproductivo, y a la naturalización del punto de vista heteronormativo. La escritura apela a la responsabilidad de una sociedad, la argentina, que a pesar del gesto "progre" de sus leyes inclusivas sigue produciendo cuerpos descartables y vidas de futuro incierto (Giorgi, 2014). En este sentido, las autobiografías (en plural) de un cuerpo trans, cuyo punto articulador es el nombre Carolina Unrein, propone la utopía de un mundo posible donde rija una política *de* la vida y no *sobre* la vida y en la que el derecho inmunitario no legisle sobre cómo *debe ser* lo viviente (Esposito 2011).

2.5 El ano como metáfora traumática y gozosa del sujeto: Franco Torchia

> Del cuerpo nacen y se propagan
> las significaciones que constituyen
> la base de la existencia individual y colectiva.
> *David Le Breton*

> … la puerta trasera es una vía
> para introducir disturbios en la casa de la ley.
> *Marta Segarra*

El *podcast* de Franco Torchia, *Fragmentos de una autobiografía anal* (2020), con un título de resonancias barthesianas, es parte de un proyecto mayor que incluye las confesiones de "secretos inconfesables" por parte

de figuras públicas que son invitadas a participar del programa *Me lo llevo a la tumba* (2020)[34], a las que se suman comentarios de la filósofa María Esther Díaz. En el texto del periodista argentino se plantea la cuestión del descubrimiento de quién se es, a partir de la revelación de una verdad momentánea y traumática, vinculada con dos tipos diferenciales de violencia sobre el cuerpo sostenidas en la cultura patriarcal y su ley. Por un lado, el abuso, la violación[35] y, por el otro, la represión de la homosexualidad: "Otro secreto guardado en mi culo *papillon*. Me apabullaba el paso del tiempo, el placer ajeno, el atrevimiento del mundo, la apertura de millones, mi cierre y mi rotura. […] callé la boca, se cerró el culo y tuvieron que pasar todavía muchos años más para mi debut." (13:13-13:36).

En el *podcast* de Franco Torchia, la experiencia del cuerpo, contaminada de angustia, de temor y de infelicidad, le permite tomar conciencia

[34] *Me lo llevo a la tumba* es un proyecto de CON, un equipo de investigación, experimentación y exploración cultural integrado por Liliana Viola Franco Torchia y Tomás Balmaceda en asociación con Cultura en proyectos. El marco de la "confesión" es una introducción leída por un locutor que dice: "¿Sabés guardar un secreto? Literatura, memoria, delirio, si se te escapa no digas que te lo dije yo. *Me lo llevo a la tumba.* Quien revela un secreto ya nunca estará solo Toda una filosofía del secreto lo acompañará para siempre. Este es el secreto de Franco Torchia. La filosofa Esther Díaz lo está escuchando, ya no es un secreto, ahora son dos. No se lo digas a nadie"
https://www.youtube.com/watch?v=6L0J1HVvtU8

[35] En la entrevista que le hace Fernando Noy (2020), a la pregunta de si es posible recordar con humor un abuso, Torchia responde: "Remito a esa experiencia para desarchivar la enumeración de lo que históricamente se suponía que "te hacía gay" (uso y abuso del culo, es decir, supositorios suministrados por mi madre y luego, abusador en puerta). Pasaron cinco años, ahora lo advierto, de la primera vez que conté públicamente que fui abusado. Ese no fue un año más: 2015 fue bastante difícil para mí. Estuve triste y me sentí desplomado muchas veces. Hoy no sé si me puedo reír tanto; un poco sí y por eso lo hago en el podcast, pero no mucho. El podcast es un servicio para mí ultrapersonal; un formato que no puedo sino imaginarme como de uno a uno. De cabeza a cabeza sin que nadie más escuche, digamos. Creo que esa es una de las razones del auge podcastero. Y esta serie de podcasts que son sobre el secreto como tema, más todavía. De hecho, mis abusos fueron un secreto durante décadas y hoy sí siento que no fue lo peor que me pasó: tuvo efectos varios en el desarrollo de mi sexualidad y en el planteo general de mi vida, pero no es heroica mi supervivencia. De hecho, siento que a partir del abuso aprendí mucho sobre la resistencia al poder. Y sobre la necesidad de desconfiar de él". https://www.pagina12.com.ar/291209-autobiografia-anal-de-franco-torchia-con-comentarios-de-esth

de sí y a partir de ese descubrimiento, exhibiendo los prejuicios de la sociedad en la que ha vivido. Así a la imagen del cuerpo que ha construido el lenguaje del poder, marcada por el imperativo de plenitud, unidad y coherencia, opone la figura de un cuerpo "en guerra consigo mismo, como una fuente de sufrimiento e infelicidad". Este modo de experimentarse es visto por Richard Sennett como un instrumento potente para discernir la disonancia y la incoherencia consigo mismo que caracteriza la vida del ser humano y una manera eficaz de comprender sin dominar (1997:28-29). En este sentido, en el texto de Torchia el cuerpo surge, desde la perspectiva anamorfósica del ano y no de la rostridad que se mira al espejo, como fuente de dolor, pero también como promesa de placer.

La equiparación entre no hablar, "callé la boca", y "cerrar el culo" conecta dos *agujeros* que pueden relacionarse con una sexualidad transgresora y subversiva respecto de toda forma de poder disciplinador[36] y, al mismo tiempo, abierta a las posibilidades polimorfas del deseo en términos de superficies de placer. En efecto, la genitalidad, marcada por zonas erógenas tradicionales (el pene, la vagina), es el espacio que la sociedad heteronormativa asigna a las prácticas sexuales pues ya en Grecia estaban ligadas, además, a funciones reproductivas en el ámbito del gineceo, aunque no en el del gimnasio donde la homosexualidad era parte del ejercicio de la ciudadanía[37]. Sin embargo, pervive en los imaginarios sociales afectados por la religión cristiana y el higienismo, la prohibición de desperdiciar del semen en prácticas eróticas no destinadas a reproducir la especie (felatio, sodomía) y por ello se las consideraba signos de perversión. Durante mucho tiempo esas prácticas se asociaron a los pecados de las ciudades de planicie: Sodoma y Gomorra. De hecho, en las colonias inglesas se penalizaba férreamente la sodomía y Roberto Echevarren (2009: 50) se pregunta, en este sentido, hasta qué punto la homofobia que existe aún

[36] "Los Reyes Católicos [… consideraban] que era un crimen de lesa majestad y que, por lo tanto, merecía la hoguera. […] la sodomía era considerada un acto políticamente subversivo, un agujero en la compacidad de la comunidad social" (Segarra, 2014: 88).

[37] "Durante su ciclo vital, un varón griego era amado por hombres mayores y sentía amor por muchachos a medida que aumentaba su edad; asimismo, también sentía amor erótico por las mujeres" (Sennett, 1997:51).

entre musulmanes e hindúes y otros pueblos de África, Asía y América, no fue reforzada o creada por esa ley colonial británica de la época victoriana. La norma de heterosexualidad funciona como norma de inteligibilidad cultural y produce la heterosexualización del deseo. Todo aquél que se aparte de ella queda marcado negativamente por no adecuarse a los modelos de varón y mujer que el binarismo determina (Fernández, 2004:62). En Argentina, hubo que esperar a la última década del siglo XX para que se desatara la fuerte ligazón entre medicina, criminología e inversión sexual. Recién en los años noventa se incorporan al orden constitucional cláusulas que penan la discriminación por orientación sexual (Fernández:26).

En el texto de Franco Torchia, se hace visible una negación que el espejo de su yo reflexivo señala en términos de represión del deseo y ocultamiento del abuso sufrido, porque asumir esta realidad implica transgredir la partición binaria que indica que el cuerpo de la mujer es "agujereado y penetrable", mientras que el del hombre es concebido como "entero e impermeable" (Segarra, 2014:90-91). Lo silenciado se resignifica en la anacronía que vincula pasado y presente como efecto de una tachadura. Concebirse como un cuerpo agujereado estigmatiza las vidas de quienes la máquina de demarcación cultural considera anormalxs o desviadxs[38]. Históricamente, su sola existencia "viola las leyes de la naturaleza", por ello, debido al carácter antinatural que se le asignó a la sodomía, la única posibilidad de transformar el deseo en palabras fue convertirse en "animal de confesión" (Foucault, 2000:90). De esta manera el deseo se transforma en producción de verdad. Las confesiones de la carne agustinianas (Foucault, 2019) explican la figura secreta del discurso autobiográfico. En él, las técnicas de subjetivación se vuelven modos de decir verdaderos.

[38] "pertenezco a un período histórico en el que decirse maricón era automáticamente "tenerlo roto", una época en la que se suponía que uno hacía de mujer y otro de varón. Recuerdo que cuando tenía cerca de 12 [años], en una pared de mi barrio en Ensenada, apareció pintada con cal la expresión "Franco puto". Me pasé una mañana entera intentando borrar semejante "infamia". Hoy sé que lo que estaba tratando de eliminar de esa pared fue la posibilidad de sospecha sobre mi 'culorotismo'" Franco Torchia(2020) en la entrevista de Fernando Noy https://www.pagina12.com.ar/291209-autobiografia-anal-de-franco-torchia-con-comentarios-de-esth

En la autobiografía, persiste la idea de confesión de "los pecados" que inaugura San Agustín y sobre la que su obra ha meditado largamente asociando el sexo con el mal, como efecto de la falta primigenia y primer castigo visible que esta falta motivó (Foucault, 2019:371). El vínculo entre tecnologías del yo y confesión, fue planteado, además, por Nietzsche. En *La gaya ciencia* señala que la prehistoria de la subjetividad moderna hay que buscarla en la religión, que fue la escuela en la que el ser humano aprendió, de modo especular, a experimentar "'hacia *sí* hambre y sed y a tomar a partir de *sí* hartazgo y abundancia"' (Bürger, 2001:29). Por ello, el relato confesional de Franco Torchia, que no pretende dar cuenta de la totalidad de su forma de vida, sino apenas de fragmentos iluminadores, entreteje la historia familiar de un abuso legitimado por la costumbre de introducir supositorios en el ano, con la doxa mediática sobre homosexualidad difundida por Silvia Süller[39], la hipótesis en torno a la fundación de la literatura argentina de David Viñas y las teorías del *Antiedipo* (1985)de Deleuze-Guattari., introducidas por los comentarios de María Esther Diaz. Así, el relato tragicómico de Torchia, destinado a la oralidad del *podcast*, comienza con una tesis que parodia la cita de autoridad, juega con el entredós de la ironía y relaciona violación, homosexualidad y descubrimiento del placer anal. De este modo "el agujero" exhibe en el texto su condición ambivalente de espacio de placer y de violencia[40], cielo e infierno, como señala Marta Segarra al establecer la raíz indoeuropea común entre la palabra agujero y los términos mencionados (2014):11)

> Una hipótesis esbozada por Silvia Suller hace años, vuelve a mí. Según ella su hermano Guido es gay porque de chico la madre le ponía demasiados supositorios. Mi madre también elegía suministrarme supositorios a diestra y siniestra. En teoría, para combatir los parásitos y calmar mis frecuentes dolores de panza. También, y sobre todo, para correrme por toda la casa, lograr aliarse con mi hermana, sujetarme entre

[39] Silvia Süller es una es una exvedette, cantante, actriz, exconductora, exmodelo y figura mediática argentina, famosa por sus escándalos y su "incontinencia" oral cuando está frente a las cámaras de televisión.

[40] Lacan partiendo de la palabra francesa agujero, "trou", y "trouma"(trauma), genera el término "troumatisme", para significar que el encuentro con lo Real es siempre un mal encuentro. Observa Álvarez Reina (2021), al respecto, "Podríamos pensar la escritura a la que se refiere Lacan al final de su enseñanza, como un modo de hacer con el troumatisme, una invención que haga más habitable su agujero restándole goce: un nuevo modo, "plus malin", de hacer con su ex-sistencia"

> ambas encima de la mesa del comedor, ponerme de espaldas, bajarme los pantalones y poder así introducir pastillas en mi ano. Yo gritaba. Yo me resistía. Me costaba demasiado asimilar que allí adentro entrasen cosas. (1:17-2:31)

La violencia materna, la referencia a la violación en "El matadero" de Esteban Echeverría y a los supositorios de Guido Süller organizan un inicio en el que se erosiona los binarismos que diferencian íntimo/público, doxa/discurso académico, decible/secreto, al entretejer estos elementos en el espacio común del discurso. Así, la "foto de la infancia" de Franco Torchia no tiene como protagonista la imagen del rostro de un niño o una escena familiar convencional, sino la metáfora de una violación que, al mismo tiempo, es reveladora de la homosexualidad reprimida y reconocida tardíamente por quien dice "yo", después de haber tenido una pareja heterosexual y una hija. Las prácticas maternas para combatir los parásitos del hijo (2:18-2:31) se resignifican en la adultez del protagonista, que ha tomado conciencia de la dirección de su deseo, a modo de recuerdo irónico y fundacional de su infancia. El sujeto de la escritura observa al yo muerto del pasado a través del filtro de las creencias y los miedos del imaginario social que lo atravesaban. De esta forma, emerge en el texto la idea de que la construcción de identidad no es un proceso inmanente al sujeto sino el efecto de la elaboración de las interpretaciones de los otrxs sobre nosotrxs, el resultado de la mirada de los otrxs y la interacción con otrxs sujetxs (Fernández 2004:73). Estos vínculos dan forma a una transcorporalidad en la que los cuerpos se vuelven permeables y penetrables: ambivalentes. En este devenir "agujero", el cuerpo masculino se desterritorializa, pierde sus referencias y las marcas o fronteras que constituyen la idea de una identidad unaria (Segarra, 2014: 97).

La confesión del placer del ano y el recuerdo traumático del abuso sufrido a manos de la madre, con la complicidad de su hermana y como origen de otros abusos posteriores, configura la respuesta especular de Franco Torchia "soy puto", a la pregunta ¿quién soy?, implícita en toda autobiografía. En esa escena, que recupera como fundante de su historia, irrumpen lo siniestro que anida en lo familiar y el primer hecho revelador

de su condición gay: "Mi madre me analizó y me violó antes que mi violador posterior, porque como alguien sabe ya: yo tengo madre y tengo violador, por ende, soy puto" (4:34-4:47) A partir de esta imagen invertida de sí, que funge como autorretrato anal, como ruina de la idea de sujeto unario y coherente, el yo que narra tematiza con una puesta en abismo su propia "inversión"[41] y hace visible la anamorfosis del su relato. La hipérbole y la subversión de formas vuelven perceptible lo que el retrato tradicional centrado en el rostro oculta a modo de máscara: el agujero, la mancha indescifrable, la falta, el fantasma del orden fálico.

A partir de este desvío en la perspectiva, que figura la subjetividad a través del ano, el yo de la enunciación, identificado metafóricamente con la figura autoral, se define en presente como "putarraco tiempo completo". De esta manera, produce un desplazamiento en la figuración de la identidad, tradicionalmente determinada por la sinécdoque del rostro[42] que, en su doble condición, es "el signo del ser del hombre y la negación de su humanidad también [… porque] el rostro es el susurro de la identidad personal, es materia de símbolo, nace en el lazo social (el rostro es el lugar del otro) y encarna una ética al exigir responder por los propios actos" (Pagotto, 2010:3). Con este corrimiento, que hace prevalecer la política subversiva del ano sobre la del rostro[43] (Leite Jr., 2012), se iluminan

[41] El "invertido" se usaba para designar de manera despectiva a los homosexuales. De hecho, existe una obra de teatro del autor argentino José González Castillo, entrenada en septiembre de 1914, que se denomina *Los invertidos*.

[42] Los estado-nación certifican o comprueban la identidad de alguien a través de las huellas dactilares y del rostro en DNI y pasaportes.

[43] "El rostro humano requiere de una producción social, y es por tanto una política: una instancia de dominación y de lucha. Gilles Deleuze y Félix Guattari entienden que la rostridad es el producto de un dispositivo donde se acoplan el eje de la significación y el eje de la subjetivación, a partir de ciertos agenciamientos de poder que tienen necesidad de producir rostro; estableciéndose una relación particular con el cuerpo: 'el rostro forma parte de un sistema superficie-agujeros, superficie agujereada. Pero este sistema no debe confundirse con el sistema volumen-cavidad, propio del cuerpo (propioceptivo). La cabeza está incluida en el cuerpo, pero no el rostro. (…) Incluso humana, la cabeza no es forzosamente un rostro. El rostro sólo se produce cuando la cabeza deja de formar parte del cuerpo, cuando deja de estar codificada por el cuerpo, cuando deja de tener un código corporal polívoco multidimensional –cuando el cuerpo, incluida la cabeza, está descodificado y debe ser sobrecodificado por algo que llamaremos Rostro." (Pagotto, 2010).

los dispositivos de poder-saber familiares que custodian el orden heteronormativo a través de la confirmación de ese orden en el que las mujeres ocupan el lugar de quien custodia y hace cumplir la ley, como el juez rosista del matadero en el cuento de Esteban Echeverría, quien castiga al unitario por su intrusión en un orden otro y ordena violarlo y reducirlo a la condición de ser inerme.

La distribución de lo sensible que propone Franco Torchia con su autobiografía anal supone una transformación en la mirada especular tradicional del autorretrato renacentista. El sujeto ya no se mira ni se figura poniendo un espejo plano frente al rostro. En complicada torsión, coloca un espejo cóncavo, que aumenta la imagen, frente a la zona inferior, (símbolo de lo abyecto, lo sucio, lo perverso) con el fin de [re]conocerse en esa parte de su cuerpo marcada negativamente por la sociedad. De esta manera, el texto carnavaliza el discurso autobiográfico, reemplaza el melodrama autocomplaciente de algunos discursos por el humor y construye una fábula que propone una semiosis ilimitada entre supositorios, violación, hemorroides, fisura anal, revisación proctológica, sufrimiento, miedo, revelación, pasaje de la hetero a la homosexualidad, uso del dildo, sodomía placentera. La escritura depravada del relato autobiográfico, su anamorfosis, implica una erosión de las oposiciones superior/inferior, espiritual/bajo, activo/pasivo; público/íntimo que, al mismo tiempo, pone en cuestión las clasificaciones de género y sexualidad canónicas. Coloca en primer plano el carácter lujurioso y transgresor de una parte del cuerpo que, a partir de los estudios de Bajtin (1990) sobre el carnaval en la Edad Media y Rabelais, se ha relacionado con cierto tipo de resistencia paródica de la fiesta, que cuestiona el orden dominante[44]. La política del ano exhibe

[44] "A lo largo de siglos de evolución, el carnaval medieval, prefigurado en los ritos cómicos anteriores, de antigüedad milenaria (en los que incluimos las saturnales) originó una lengua propia de gran riqueza, capaz de expresar las formas y símbolos del carnaval y de transmitir la cosmovisión carnavalesca unitaria pero compleja del pueblo. Esta visión, opuesta a todo lo previsto y perfecto, a toda pretensión de inmutabilidad y eternidad, necesitaba manifestarse con unas formas de expresión dinámicas y cambiantes (proteicas) fluctuantes y activas. De allí que todas las formas y símbolos de la lengua carnavalesca estén impregnadas del lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes. Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas "al revés" y "contradictorias", de las

con desparpajo el trasero burlándose de la rostridad del dios-padre falogocéntrico. De esta manera se valorizan los aspectos transgresores de una construcción de sí centrada en aquello que *no debe* mostrarse en público y está asociado a la suciedad, la perversión y lo escandaloso.

Como observa Paul Preciado en *Terror anal* (2013), la figura del ano sirve para destotalizar, hacer perceptible y retotalizar con otro relato la relación entre subjetividad, culo y capitalismo. Según su hipótesis la represión del placer anal heterosexual masculino está ligada a la formación de la subjetividad capitalista y a la descalificación de lo femenino como pasivo y débil. Cuando históricamente el discurso y el cuerpo masculino ocuparon el lugar central del espacio de la res-pública, fue necesario bloquear su orificio anal valorizado en la Grecia antigua, considerarlo espacio de pasividad y, con ello, castrar el placer de esa zona, improductiva en términos de especie. Al mismo tiempo, se destinó a la mujer un espacio de reclusión en lo privado, en el cual se debía producir la apertura de su vagina para dar continuidad a la especie y generar nueva fuerza de trabajo. Según Preciado, se necesitó "cerrar el ano" para sublimar el deseo en algo provechoso socialmente. El sujeto transformó su ano clausurado en un vínculo de sociabilidad, de la misma manera se cercaron las tierras públicas para posibilitar la emergencia de la propiedad privada. "Cerrar el ano" significó que la energía y el deseo depositados allí se convirtieran en sana camaradería varonil y, desde la perspectiva del mercado capitalista, en un elemento de comunicación y desarrollo entre hombres. Por esta razón, Franco Torchia imagina que, a pesar de la fisura anal producida por el estrés laboral y no por haberse atrevido a seguir su deseo, el padre estaría orgulloso de que él se hubiera "roto el culo" trabajando (12:32). De modo que fisurarse el culo por el estrés laboral es al mismo tiempo alternativa productiva y prohibición del placer por improductivo.

A partir de la autodefinición de sí desde la perspectiva de su sexualidad anal como "puto" y "putarraco", Torchia inicia una deriva que

permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la "rueda") del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un "mundo al revés" (Bajtin, 1990:7).

revisa sus temores del pasado, entre ellos ser considerado "AD" (ano dilatado) en la revisación vejatoria y machista del servicio militar, una institución violentamente heteronormativa. Sin embargo, este imaginario del miedo al estigma le sirve para enunciar una hipótesis que pone el acento en *lo común* trascendiendo los límites que separan lo normal del desvío: "¿El culo es algo que nos identifica, como se esperaba en la colimba, o es algo que nos iguala?" (5:49-5:56). El texto erosiona la construcción del género a partir de lo genital, pene/vagina, para encontrar en "el culo" no solo el órgano superador de la dicotomía varón-mujer, en tanto superficie de placer común, sino también postulando que con el uso del ano los seres humanos reconocen su condición animal de mamíferos impulsados por la ley impersonal del deseo, tal como subraya la intervención de Esther Díaz con la referencia al *Antiedipo* de Deleuze & Guattari (1985:11).

A partir de la mención de este discurso filosófico de la diferencia, se subraya el carácter político de la "autobiografía anal" porque hace visible que "'ello' nos atraviesa a todos" (6:24-7:25) en tanto máquina-órgano de placer[45]. La forma de vida que esboza el texto de Franco Torchia coloca el centro de la cuestión identitaria en el culo y por ello la fisura anal detectada por el proctólogo, que señala la inútil represión de quien no se ha atrevido a gozarlo, se traduce irónicamente como fantasías heteronormativas persecutorias: "¿Te hicieron el orto? ¿Sos un puto culo roto? ¿Te violaron como a la literatura argentina en sus albores?" (11:31-11:32). En la materialización lingüística de estos fantasmas homofóbicos, el culo se vuelve marca de subjetividad estigmatizada y de pasividad. Contra ese estigma, escribe Torchia.

[45] "Ello funciona en todas partes, bien sin parar, bien discontinuo. Ello respira, ello se calienta, ello come. Ello caga, ello besa. Qué error haber dicho el ello. En todas partes máquinas, y no metafóricamente: máquinas de máquinas, con sus acoplamientos, sus conexiones. Una máquina-órgano empalma con una máquina-fuente: una de ellas emite un flujo que la otra corta. El seno es una máquina que produce leche, y la boca, una máquina acoplada a aquélla. La boca del anoréxico vacila entre una máquina de comer, una máquina anal, una máquina de hablar, una máquina de respirar (crisis de asma). De este modo, todos «bricoleurs»; cada cual sus pequeñas máquinas. Una máquina-órgano para una máquina energía, siempre flujos y cortes. El presidente Schreber tiene los rayos del cielo en el culo. Ano solar. Además, podemos estar seguros de que ello marcha; el presidente Schreber siente algo, produce algo, y puede teorizarlo. Algo se produce: efectos de máquina, pero no metáfora" (Deleuze & Guattari,1985:11).

El culo como máquina que funciona en relación con otras máquinas solo se configura en tanto praxis placentera y, en este sentido, puede trazarse una analogía con la referencia a "la lengua culeada" de la poesía, en tanto máquina que solo funciona en la medida en que es fisurada, penetrada, por una mirada crítica que la recorta, la tajea y la somete a una perspectiva diferente para construir nuevos sentidos. En *Fragmentos de una Autobiografía anal,* se recortan escenas de una experiencia del exceso (la violencia del otro, la potencia disgregadora del erotismo, la represión del deseo) que se resiste a la simbolización totalizadora. Solamente pueden narrarse fragmentos aislados para construir una versión de aquellas formas de vida consideradas "depravadas" a partir de las vivencias de un yo que se constituye y se desdobla reflexivamente en el mismo acto de contarlas. En la intermitencia del aparecer-desaparecer, del mostrarse y ocultarse, de escribirse y borrarse, la intimidad de la vida cotidiana surge como secreto a medias, como despliegue-pliegue de una existencia marcada por el trauma. En este revelarse y velarse, sin embargo, la pasividad de la víctima se reemplaza por el gesto irónico, la imaginación excesiva y el humor. Estas estrategias determinan una manera de recordar el pasado como algo aún inacabado y en proceso de producción, esto es, abierto a la potencia del futuro y de la resignificación. El discurso figura y recorta entre los recuerdos la violación de la niñez por obra de los supositorios, el abuso inevitable, el miedo a la discriminación y a la mirada descalificadora de la sociedad. El registro en el cuerpo de las heridas como experiencia traumática o feliz materializa, a través del lenguaje, la imagen fantasmática de un yo autoral que recorta un detalle de su pasado con distancia, para alejarse de toda épica autocelebratoria y de todo melodrama autocomplaciente. Finalmente, concluye quien dice "yo", el disfrute sexual del ano puede alejarse del sufrimiento y de la violencia a través de la forma suplementaria y reparadora del dildo que, como el culo, está más allá de todo binarismo genérico ya que puede ser usado tanto por varones como por mujeres y no binaries. En este sentido, la escritura funciona como dildo: recuerda la herida, pero también permite controlarla y superarla a través del placer de narrar abriéndose sin pudores a todos los sentidos.

2.6 Angustia, deseo y deriva erótica: La intimidad de Roberto Videla

> …No es necesario que aparezca el amor en estas historias
> para redimirlas, la procacidad es parte de la vida, *la intimidad es extraña.*
> *Roberto Videla*

> En cada cultura existen sin duda una serie coherente
> de tareas divisorias […] La función de esos actos
> de demarcación es ambigua en el sentido estricto del término:
> desde el momento en el que señalan los límites,
> abren el espacio a una transgresión siempre posible.
> *Michel Foucault*

La intimidad (2015) de Roberto Videla puede ser leída como la historia autobiográfica de los devenires y la errancia de un cuerpo deseante por la ciudad, configurada como experiencia sensorial que da cuenta de movimientos, miradas, olores y modos secretos-prohibidos de hacer el amor. La *nouvelle* propone un itinerario en torno a los encuentros gay en cines porno y saunas de la ciudad de Córdoba que emerge, clandestina, en el centro luminoso de una forma estética que solo llega a su cierre cuando el narrador reconoce "ya no encuentro anécdotas literarias" (2015:63), definiendo con claridad el carácter formal de sus recortes y elecciones. En el espacio figural de la escritura, marcado por el exceso, la repetición ritual y lo azaroso de los encuentros, el narrador construye un tejido ambivalente entre el testimonio (quien escribe no puede hacerse responsable de la verdad que se propone contar porque no controla los sentidos del lenguaje) y la ficción, marcada por la potencia de la imaginación.

La escritura exhibe, en sus pliegues neobarrocos (exceso, repetición con variaciones), un tejido trivial[46] que cruza lo individual, lo colectivo y la común animalidad de lo viviente. Es la autobiografía de un yo

[46] Del latín *trivialis*, derivado de *trívium* que significa encrucijada de tres vías. Originalmente confluían tres vías en el camino a Roma. En esa intersección se cruzaban los viajeros y establecían conversaciones sobre asuntos generales ya que no se conocían entre sí. Debido al carácter popular de la gente que se cruzaba, soldados, comerciantes, meretrices, el lenguaje que usaban era grosero*, trivia*. http://etimologias.dechile.net/?trivial

que se entrega al sexo para desplegar, a través del encuentro acumulativo con el cuerpo de los otros, sus posibilidades vitales y reconocerse especularmente en esas imágenes "turbias" de "pura vida", impersonales, que recupera imaginariamente en la escritura: "[…] uno, yo, que se conoce, que se espía, que se siente repetir para siempre el mismo juego, también uno se descubre enorme, un mapa abierto, una posibilidad ofrecida" (60). En este sentido, se evidencia en quien narra el espíritu romántico del coleccionista (Benjamin, 1994). Como Eduard Fuchs, acumula recuerdos sexuales intrascendentes a los que solo les da sentido y valor su mirada que los convierte en reliquias eróticas. Construye, así, con lo disperso de esas experiencias banales una serie, una colección de "amores". Este gesto le permite leer el pasado reciente desde su presente, de manera anacrónica, y otorgarle nuevas significaciones superando las dicotomías que separan lo que es digno de ser contado, o se puede narrar, de aquello que se debe callar. En *La intimidad*, el erotismo explícito de los cuerpos, los contratos sexuales que determinan zonas de acceso y zonas vedadas entre quienes participan del encuentro, los olores, los sonidos, los toqueteos furtivos del coito y la excitación adquieren una dimensión luminosa que los vuelve memorables en su condición de "tesoros" coleccionados con amor y que por ello adquieren relevancia para ser exhibidos a través de la escritura: "Se van formando trenzas humanas de pieles, de olores, de manos que van resbalando entre sí, las yemas de los dedos alertas, como en una ronda folklórica" (41) "Era feliz, era muy feliz con su culo insaciable" (60).

El texto vuelve público lo privado, vivido en la intimidad secreta, y prepara la posibilidad de una escena íntima de la lectura, donde lo recordado por quien dice "yo" será resignificado de acuerdo a la manera en que esa escritura *toque* el cuerpo del lector atravesado por fantasmas, prohibiciones y deseo: ¿documento pornográfico, confesión homosexual de prácticas eróticas clandestinas, oscuras historias de amor iluminadas por la ficción, literatura erótica, testimonio de experiencia ...? La sintaxis narrativa configura un acontecimiento memorable, hilvana recuerdos y construye sentido donde hubo vivencias eróticas ciegas. La reflexión y el significado nacen con la escritura que convierte la experiencia del cuerpo en historia transmisible:

> Lo miro, me mira. Me sonríe, me acaricia la pierna, siento que se alegra. Nos acariciamos un rato […] nos abrazamos y es raro. Como si nos quisiéramos: el beso es apasionado, tenemos las voces entrecortadas, agitadas. Nos miramos con amor (55)

Al mismo tiempo que un relato especular en primera persona, *La intimidad* es la crónica de los rituales y las prácticas de un colectivo que se entrega a la errancia de su deseo de manera secreta, clandestina, promiscua y a veces peligrosa, sobre todo en tiempos del SIDA. Ese *nosotros* no busca solo la satisfacción de sus pulsiones a través del placer, que es siempre breve, efímero y no deja huella duradera. Anhela, por el contrario, prolongar y potenciar el deseo que lo lleva al cuerpo a cuerpo erótico, a través de una gramática en la que se acumulan y yuxtaponen miradas cómplices, toqueteos, jadeos, fingimiento de orgasmos, susurros, mentiras e intercambios corporales sin violencia, reglados por lo que se quiere/desea hacer y lo que no. El amor se materializa en la intensidad de un instante y en la repetición de experiencias, a pesar de que en esos encuentros subyace un ideal amoroso que los problematiza y los marca con lo insatisfactorio o lo efímero. El dolor de la pérdida se cuenta en segundos, subraya la transitoriedad de la vida: "Digo, pedante, que en el sexo gay se viven enteras historias de amor de media hora y hasta de cinco minutos. […] También los duelos son velocísimos" (41). El impulso del coleccionismo se da, también, en esa errancia que no se detienen en ningún cuerpo y que encuentra el disfrute en el intercambio, en la variación de las experiencias y recurre al simulacro del goce para poder seguir explorando los cuerpos que se ofrecen.

Se hace visible un miedo a detenerse, a perder la posibilidad de experimentar lo nuevo, que se concreta en modos de hacer, en tácticas efímeras: transitar de cuerpo en cuerpo, armar tríos, no demostrar celos, mentir sobre lo que se siente, o disimularlo, no decir el nombre verdadero, ni la dirección, ni el lugar de origen, dejar librado el nuevo encuentro al azar (2015:50). Este fluir, este no detenerse, genera también sensación de vacío, frustración: "Tanta energía puesta en tanta nada *pienso ahora al escribir*" (55, subrayo). Por ello, la contradicción es la marca de lo que se vive y de lo que se escribe, la figura que articula el mundo posible de la vida y

el mundo posible de la ficción. Sin embargo, no por eso hay identidad entre lo vivido y la escritura. La similitud entre testimonio y vida es incomprobable aún para quien ha transitado la experiencia. La figuración especular, la diferencia yo vivo que escribe-yo muerto narrado, nace con la forma estética y sus figuras: "pueden ser un amor en mi vida. Un verdadero amor. No lo fueron, no lo son, pero ahí están, en los corredores oscuros" (63).

En el pliegue que articula lo singular del yo y su pertenencia a un colectivo amalgamado solo por el deseo homosexual y la fusión de cuerpos, un sujeto fantasmal, anónimo, busca y construye una imagen de sí para saber-se viviendo y comprender lo vivido, que no puede separarse de la angustia del tiempo y la idea de muerte: lo obsceno es también, como la mancha blanca de la calavera en *Los embajadores* de Holbein, el signo anticipatorio de la finitud humana[47], no solo la exhibición de lo que se debería ocultar en la intimidad. Como en los saunas y cines porno contaminados de marcas de coitos, manoseos y de los "actos impuros" de quienes estuvieron allí (semen en los pisos, preservativos abandonados, manchas en paredes y cortinas de limpiezas apresuradas), la suciedad deviene significante de clandestinidad, del espacio marginal que esos cuerpos ocupan, de necesidad de esconderse. La moral se introduce subrepticiamente en el texto para construir una continuidad contaminante entre prácticas eróticas y espacio. El erotismo deviene impureza y revela la persistencia del prejuicio en la mirada de quien narra.

Sin embargo, la escritura acumula signos de la identidad metafórica de estas subjetividades que, aún fuera del *closet,* deben hacer circular

[47] George Bataille retoma la etimología latina más antigua de obsceno (*obscaenum*) en *El erotismo* (2005) y la usa para designar como "obscena" la carne desnuda y palpitante de los amantes en la actividad sexual, que remite al temblor del cuerpo de la víctima y la sangre que se pone en primer plano en el sacrificio, anunciando la muerte (22).Se puede pensar que lo obsceno, en el sentido etimológico del término, no es lo impúdico, en todo caso ese efecto es producto del imaginario de quien mira y subordina lo mirado a la moral, la ley o la religión, sino la desnudez que erosiona lo individual y el anuncio de disolución, pérdida y derroche de lo vital concebido en términos de discontinuidad que se sacrifica a sí misma en aras de recuperar la unidad primigenia. Por esa razón, entre la experiencia erótica y la muerte hay apenas un límite débil. Dirá Roberto Videla al describir "un orgasmo violento" "es una mezcla de belleza y de terror" y lo denomina "pequeña muerte" (Cfr. 2015:62)

su deseo clandestinamente, con miedo a las miradas ajenas de censura. La ambigüedad de esas marcas (placer, miedo, deseo, censura) es confirmada en el espacio textual que se construye entre *La intimidad* y las declaraciones de Roberto Videla en las numerosas entrevistas que fungen de contradictorio metatexto. En ellas se afirma el carácter testimonial de sus libros, pero lo que se afirma no deja de subrayar las operaciones de ficcionalización que se llevan a cabo en busca de un ideal estético, que podría llamarse literatura:

> En todos mis libros escribo mis experiencias. Por supuesto que recorto, sintetizo, edito, hago elipsis, reconstruyo, omito, exagero o intento golpes de efecto. Nunca alargo o agrego detalles que no existieron, en todo caso potencio el relato presente con detalles de otros encuentros. Pero para mí eso no es ficción. Lo que busco es un aferrarme, un morder lo vivido, ser fiel a mi recuerdo y mis emociones. Claro que eso no es la verdad absoluta, pero dios no existe y no puede decir qué es la verdad. (Pablos, 2015)

El tercer hilo que forma parte del tejido trivial de *La intimidad*, los dos anteriores son la subjetividad individual y la colectiva, da forma estética a la experiencia de la común animalidad, en tanto conecta con los seres vivientes y deseantes que concurren a esos lugares de cita marginales, como formas difusas que ocupan un *lugar entre,* ambivalente. La experiencia se desarrolla en espacios de intercambio, contaminación y puesta en crisis, pero no disolución, de las fronteras hombre/animal. Desde esta perspectiva, los seres, marcados genitalmente como varones, que acuden a saunas y cines porno con el fin de aparearse, ¿como animales?, pero no reproducirse, penetran a una suerte de heterotopía, santuario secreto, donde rigen otras leyes, las del deseo, que cuestionan la validez de las biopolíticas y los binarismos del afuera.

La cuestión de lo animal que aparece diseminada en el texto formula interrogantes sobre la política de los cuerpos que se enuncia e interroga sobre cuál es el lugar social del deseo homosexual y sus prácticas, porque como señala Gabriel Giorgi (2016:50) "el animal en la lengua, en la cultura- está saturado políticamente [… y por eso] se vuelve la instancia tanto de una reafirmación, frecuentemente violenta, de la identidad (donde los

otros son "como animales"), como de un extrañamiento sostenido, radical, sobre nuestros imaginarios y nuestra reflexión sobre la idea misma de lo común; sobre lo humano mismo como fundamento de lo común y de la comunidad".

El corpus textual en *La intimidad* establece una política ambigua, una distribución de lo sensible ambivalente al establecer el carácter animal de una sexualidad en perpetua época de brama, que funciona como metáfora contradictoria (la vida en plenitud sin trabas/la promiscuidad peligrosa, la abyección, el vacío) de la singularidad de lo erótico. Debido al intervalo que solapa en un mismo espacio lo humano y lo animal, las prácticas sexuales narradas en el texto cuestionan la afirmación de G. Bataille quien, tranzando un límite de carácter antropocéntrico, señala al comienzo de *El erotismo* (2005): "solo los hombres han hecho de su actividad sexual una actividad erótica" (15). Por el contrario, en la escritura la búsqueda gay del encuentro con los cuerpos-otros se deslizan en un borramiento entre erotismo humano e instinto animal, al describir esta búsqueda con el lenguaje de una "seducción cazadora"[48], sugerir que se trata de "lobos" que están al acecho o señalar que el deseo hace seguir "como un perro" el cuerpo otro (62) o los convierte en zombis (18), figura de la inhumanidad, en tanto lo contrario del sujeto cartesiano de la conciencia. Las imágenes ponen el acento también en la sensorialidad animal (olfato, oído, tacto, gusto), pero subrayan la vista, que es el sentido privilegiado en los seres humanos por su condición de bípedos y marca de dominio objetivante del sujeto cartesiano.

Los espacios de encuentro mayoritariamente están a oscuras o en semi penumbra y el erotismo (Bataille, 2005) se caracteriza por ser una

[48] "En todas partes donde la reproducción pasa por el apareamiento sexual (y esto marca ya una de las grandes fronteras, sub-fronteras, entre tantos y tantos animales o especies diferentes), pues bien, se produce cierto efecto de espejo, visual o auditivo, incluso olfativo, cierto hetera-narcisista «sí como otro». Este hetero-narcisismo es sobre todo (y aquí se anudan los hilos cuyo enmarañamiento parecía hasta ahora carecer de orden y de ley) erótico: desde el momento en que la especularidad del prójimo comienza con la diferencia sexual, en vísperas, pero ya inscrita en el estadio técnico del espejo, del espejo narcisista o ecográfico, es preciso tener inmediatamente en cuenta la seducción cazadora sin la cual no hay experiencia sexual, ni deseo o elección de la pareja en general (Derrida, 2008: 77).

experiencia de ojos dados vueltas hacia adentro, de ceguera. Así, al describir el ambiente del cine Babilón, el yo que narra, en función de cronista que construye su subjetividad a partir del espejo de los otros, señala: "Podría parecer, si se viera algo, un cortejo nocturno de animales recelosos, los hocicos acezantes, el pelo erizado" (11) o "En el mundo gay reina la ley de la selva" (14). Lo animal se figura también en las imágenes auditivas y olfativas de las relaciones sexuales: "Luego habrá violentos, pero controlados estallidos, muy breves zarpazos, gruñidos, cinchadas, desgarramientos […]" (19); "Hay un olor a sudor, un sudor nuevo, de descarga de adrenalina. Como si un zorrino hubiera meado, como si un león hubiera marcado territorio" (28). Más adelante, en la narración que tiene como escenario los cines porno de San Pablo, Videla describe a los seres nocturnos y marginales que recorren sus espacios laberínticos como "hormiguitas" (52).

Los cuerpos emergen como seductoras máquinas deseantes: se exhiben, se ocultan, se admiran, se tantean, se relacionan a través de códigos secretos. En la escritura se da cuenta de modos de hacer que construyen un arte que es necesario conocer para comprender el sentido de cada gesto. Lo sensorial está en alerta como ocurre con los animales al acecho y todo se convierte en estímulo que alienta el avance o la retirada:

> Los sentidos se amplían, se estiran en esa espera suspendida. Sentís la mínima variación del aire -como los animales- cuando es desplazado y empujado por un cuerpo que se acerca. Casi adivinás que alguien llega. Cambia la luz, aparecen sombras cambiantes. Tu corazón se agita. Te estirás, te elongás entero, aunque ni te movés, sos un gato al acecho. (54)

El texto adopta la forma general de un diario íntimo que concentra entre el "27 de marzo de 20…" y el "3 de mayo de 20…" experiencias sexuales en cines porno y saunas de la ciudad de Córdoba, con algunas retrospecciones que se ubican en ámbitos gay de las ciudades de Florencia y San Pablo. La información sobre el año figura incompleta, justamente para dejar abierta y subrayar la relación temporal de anacronía entre el presente de la escritura y el de lo narrado. Si embargo estos espacios en blanco son completados en algunas entrevistas y notas sobre la novela en las que se menciona que ésta recoge experiencias vividas en el año 2009,

luego del fin de un amor que había durado 10 años y que motivo una desperada búsqueda para volver a enamorarse y encontrar pareja (Pablos, 2015). La decisión estética de dejar impreciso el año que corresponde a las experiencias narradas, a la que se suman el uso de cursiva, en lugar de comillas, cuando cita la palabra del otro, o la voz de quien está en diálogo, y la alternancia en el uso de primera, segunda o tercera persona narrativas, subraya al mismo tiempo la condición abierta de todo diario íntimo, que evita el efecto retrospectivo y cerrado de la confesión autobiográfica tradicional, y el efecto de clausura de la escritura cifrado en los agradecimientos finales.

Estos "Agradecimientos" son de dos tipos. Los primeros, ponen el acento en la condición literaria del texto, sometido a control antes de su edición, por ello Videla agradece a los lectores de su manuscrito al poeta Silvio Mattoni, la escritora María Moreno y los editores de Mansalva, entre otros. Los siguientes, enumeran a aquellos que fueron parte de las experiencias narradas, en los que se sintetizan los avatares del deseo de quien enuncia y la respuesta de quienes fueron sus ocasionales parejas eróticas (enamoramiento, olvido, aceptación, rechazo, ternura, indiferencia, etc.). Este tramo parece una suerte de catálogo de coleccionista en el que se mezclan personajes y acciones rescatadas del olvido y exhibidas como experiencias valiosas. Asumen el valor de una reliquia, es decir, ese fragmento de una totalidad de la cual no se puede dar cuenta, que se conserva dándole un sentido sagrado, separado de lo insignificante de la cotidianeidad:

> A quienes me acariciaron y acaricié con y sin deseo, a quienes me distrajeron, me alabaron, me mintieron, a los que mentí, omití, a los que dije *sos lindo*, a los curiosos, a los que se entregaron, a los que me dieron algo de ternura, mucha, poca o la bastante, a los que fingieron o gozaron, a quienes esquivaron mi mano siguiendo la ley del deseo, a quienes me dejaron recostar sobre sus hombros o su pecho y después se apartaron veloces. A los que me sorprendieron con una mirada, me eligieron, se ofrecieron, prometieron, me olvidaron, me hicieron enamorar a sabiendas o ignorándolo. Les agradezco a mis amantes de años a los que no les sé el nombre. Y a quienes sí puedo nombrar: a Alberto, a Ale… Y a Juan-Ariel-Gariel-Pablo-Matías…, nombres así. (69)

El oxímoron marca el testimonio literario de quien dice "yo". El cuerpo de la escritura, más allá de todo discurso autoral de carácter metatextual contenido en entrevistas (Pablos, 2015; Díaz, 2019), no ostenta marcas definitivas que permitan establecer su categoría de modo preciso: ¿autobiografía [neo]barroca de carácter testimonial o autoficción biográfica que pone en crisis los presupuestos de toda autobiografía o escritura imaginaria del recuerdo? En este sentido, el texto de Roberto Videla funciona como intervalo indecidible entre el testimonio de un sujeto deseante que se mira en el espejo de sus vínculos sexuales-amorosos y la escritura autoficcional que pretende hacer con esta experiencia sexual literatura erótica, en la medida que su protagonista es un deseo que no tiene nombre ni rostro preciso, pero disemina en el cuerpo textual marcas de un yo transformista y ubicuo.

El sujeto que narra en *La intimidad* construye la forma de una cuerpo-yo-animal a través del imaginario desaforado de sus vínculos sexuales, al mismo tiempo que da testimonio fragmentario de sus búsquedas y sus encuentros. Estos vínculos se hacen narrables a través de imágenes que se definen por un lenguaje excesivo, directo y crudo, que roza lo que antes se denominaba con categorías morales "pornografía" y hoy se ha vuelto parte de un movimiento, el posporno, que reutiliza las formas heteronormativas para construir otra cosa: "La poesía y la pornografía nos invitan a compartir el deseo, en el instante en el que este acontece […] es en lo físico de las superficies, en la textura de las palabras e imágenes, la forma en la que tocan nuestro cuerpo -intraducibles- que hacen de ellas campos de disputa por el derecho de significar el deseo, no a partir de la falta o ausencia, pero si de la producción, de la energía, de la inervación" (Sarmet, 2021:33)

La obscenidad de las imágenes configura una de las formas posibles de la literatura erótica que se contrapone a la estética de la veladura. Es una estética narrativa más explícita y directa que exhibe hasta lo imposible la materialidad carnal afectada por las pulsiones de vida y el deseo. Así, el juego de palabras que implica el carácter "puerco" del "cuerpo" (2015:38) se materializa en el corpus textual por medio imágenes hiperrealistas y de planos-detalle que fragmentan la carne construyendo un ma-

pa posible y desinhibido de la sexualidad gay. La escritura de la *nouvelle*, en su doble vertiente, anuda la pulsión escópica de las imágenes del cine que lo pone todo bajo el ojo de la cámara y el carácter animal de los cuerpos que se resuelve en metáforas de sensorialidad ciega: tacto, oído, olfato, gusto.

> Veo medio asustado cómo le chupo el pito ya que no chupo siempre, quiero decir casi nunca […] quiere tocarme el culo y casi lo dejo, los límites se corren, nunca dejo a nadie que me lo toque, por un montón de motivos […] (23)

> Tomo coraje, me paro, le toco el hombro pidiendo permiso y se estremece. No se gira y como sigue boca abajo le empiezo a tocar la cola. […] Lo sobo, lo aprieto, le toco despacio el agujero, después le abro las nalgas, le echo saliva y se lo acaricio, mientras de un modo raro se arquea hacia arriba para que le meta el dedo pero sigue con la pelvis pegada a la camilla. No se deja tocar el pito, por más que hurgo y empujo […] Después de mucho trajinar me doy cuenta de que tiene la pija chica y gruesa. (45-46)

En estas experiencias, se revela la angustia inherente al anhelo que acompaña la deriva deseante convertida en un modo ilusorio de completar la falta que define la condición singular de toda subjetividad. El cuerpo-deseo-yo-animal se sumerge en una errancia sin límite, una búsqueda insaciable, que se desplaza de ilusión en ilusión, de cuerpo en cuerpo, de placer en placer, de rechazo en rechazo, de desamor en desamor y abre la posibilidad de la ternura, la caricia, el beso, la dicha breve, pero también el terror y el desvanecimiento de la *petite morte*. Junto a la incertidumbre del encuentro con el otro, cuya trayectoria o resultado no pueden anticiparse, aparece una cierta felicidad más allá de la moral[49] centrada en la intensidad del desborde erótico de los cuerpos. Al respecto observa María Moreno (2015):

> Videla crea una lírica del porno en donde conviven la cita culta con el humor infantil que durante la era lacaniana del significante alcanzó

[49] "De todo esto nace ese destello de alegría absoluta que me invade a veces en esos lugares sombríos. Ahí es posible ser diferentes a uno mismo. Se respira libertad, asombro" (Videla, 2015: 60).

> dignidad académica. Pero la mayor osadía de 'La intimidad' es su teoría: el sexo gay express que la terapéutica progresista intenta desviar hacia el bien-gay-hacer en placeres recíprocos y estables en donde la angustia se haya extirpado en nombre de un estado de orden beatífico, sería nada menos que AMOR.

La primera página del diario, fechada 27 de marzo de 20…, y titulada "Babilón" (un cine de Córdoba de encuentros gay) es el pórtico de un mundo signado por la transgresión de la ley heteronormativa. La violación del límite, implícita en la experiencia erótica, se relaciona con la caída de todo tipo de frontera y orden (corporal, moral, individual, racional) y con la afirmación de la vida hasta en la muerte ya que lo discontinuo individual se disuelve en la continuidad del ser (Bataille,2005). Babilonia según la *Biblia* es la ciudad del pecado, del desenfreno. Sin embargo, no hay deber ser moral que sancione los límites de lo narrable en la Babilonia textual de R. Videla. La ciudad evocada por el título que alude, en la primera entrada del diario, al nombre de un cine cordobés porno sugiere la posibilidad de un mundo donde el goce y la exploración de los placeres de la carne se puede vivir sin más limite que el deseo y la voluntad, por ello el sucio interior *dark* de la sala deviene un espacio privilegiado "para culear de a dos o en grupo o resbalar por cuerpos" (2015:10). En la sala de proyección del cine, se produce un juego de duplicaciones entre lo que se ve en la pantalla y lo que ocurre entre las paredes de la platea. Sin embargo, aún en medio del placer de la escritura, subsiste la mirada condenatoria de la sociedad sobre esas prácticas, como residuo de un imaginario heteronormativo que hace sentir vergüenza o miedo de provocar asco. El texto da cuenta, entonces, de ese temor convertido en náusea ante la transgresión de la ley provocada por un deseo que no se puede contener. Emerge como esbozo de autocensura, disfrazado de hartazgo, que pide poner punto final a la experiencia y al relato:

> Me cansé, me harté de esta descripción desalmada, de eta caravana de pijas, de esta catarata de leche, de esta serie de pequeñas humillaciones, de pequeñas venganzas, mezquinos ardides, sustos tontos, amores enmascarados de paja y pajas disfrazadas de amor […]. Esto que escribo con tanto detalle es desagradable, crea fricción, incomoda, aburre, da

> asco. Tendría que poder hablarse de coger como de comer, pero no se puede […] el sexo queda esfumado, obsceno y ajeno. (63)

> A pesar de estas declaraciones, el discurso autobiográfico se contradice unas líneas después, liberando a lo escrito y al amor gay de ese *deber ser* que le impone silencio, lo condena y lo asimila a la suciedad, la decadencia y la promiscuidad de los lugares que le sirven de escenario: "No solamente nada de todo esto es mezquino o miserable, sino que es su exacto opuesto: es pura vida, opulencia, felicidad" (64).

La escritura atravesada por el deseo, como configuradoras del yo que se mira en el espejo del *otro* (el cuerpo deseado, el texto) es suplemento que materializa el ansia insaciable de amor de quienes acuden a los saunas y cines, pero también de quien escribe esa experiencia. Ahora bien, escribir, igual que errar en busca de quien complete la falta, no es sin costo: raspa, burila, hiere hasta producir un callo que vuelve todo opaco, impenetrable y contra el cual quien escribe y desea amar se resbala sin dejar huella que le dé respuesta. Sin embargo, la huella está. Es la prueba de la ausencia de un yo trascendente que marque el significado preciso de lo que se está escribiendo y lo cristalice en un sentido definitivo. El sujeto autobiográfico le pregunta a su deseo ¿quién es? La respuesta abierta y pensativa, conserva *la forma* del secreto. Al igual que la intimidad se despliega de manera compleja y contradictoria en la sumatoria de actos triviales de la forma de vida que se narra. No hay final prestablecido, no hay plan que pueda controlar el devenir del sentido, no hay certidumbre, no hay forma precisa que el yo pueda controlar ni espejo que refleje la verdad de sí o que la devele en el espejo de los otros.

Los rostros se desfiguran, los nombres se eliden o mienten, los actos se cuentan fragmentariamente, los recuerdos irrumpen transformados por la imaginación. La escritura es un acto de sentidos indecidibles: el diario puede ser una autobiografía testimonial, una confesión, una crónica o pura ficción. El lenguaje fluye y no se detiene con el punto final ni se cristaliza en un género, mera hipótesis de escritura y/o de lectura relacional e histórica. Las palabras no son las cosas y siguen su propio ritmo y se articulan en extrañas combinaciones: "Porque sí" (67). Lo único cierto es el deseo,

y de eso insimbolizable e impersonal trata *La intimidad*. El texto de Roberto Videla exhibe las paradojas de lo propio, cuánto más se intenta dar cuenta de la propia vida, más impersonal y ajeno se muestra eso que se narra. A la firma del autor se opone la contrafirma de quien lee, que mira desde un lugar diferente y produce perturbaciones y desvíos no previstos en el momento de la escritura, porque también el deseo que alimenta toda lectura se materializa como perspectiva depravada que lacera y transforma la página escrita. A la intimidad de las prácticas eróticas narradas en el libro de Roberto Videla, se agrega, como suplemento, el carácter íntimo, erótico y secreto de la lectura y sus efectos imprevisibles en quien lee.

2.7 Narrar la nostredad: Marlene Wayar

el misterio lo penetramos sólo en la medida
en que lo reencontramos en lo cotidiano,
gracias a una óptica dialéctica que nos presenta eso cotidiano
en su condición de impenetrable, presentando a la vez
lo impenetrable en su condición de cotidiano.
Walter Benjamin

Nunca fui tan ingenuo ni tan iluso
como para jactarme de que la elección erótica
me convertía en condesa de la resistencia,
siempre supe que existía la homosexualidad fascista,
y burguesa ahorcada en la corbata de la autorepresión.
Pedro Lemebel

El título del libro, *Furia travesti. Diccionario de la T a la T*. (2021), y el "Prólogo" de Camila Sosa Villada, presentan el texto de Marlene Wayar como un diccionario *sui generis* que disputa los sentidos de la palabra "travesti" a la definición sustancialista y heteronormativa de la *Real Academia Española*. El espacio de esta guerra de palabras se establece desde un "terreno inseguro donde todo lo sabido se refuta o al menos se pone en du-

da" (Sosa Villada, 2021:11) y con un lenguaje coloquial cercano a la "oralidad trava"[50] que trata de desmarcarse de lo que se espera en la retórica de un diccionario. Sin embargo, es posible también leer este discurso desde una perspectiva diferente, desviada, como autobiografía singular e íntima del colectivo travesti argentino a partir de la mirada de un yo, cómplice y distanciado, que forma parte de él. En esta colección de relatos (des)identitarios, la figura de las travestis emerge como fuerza disruptora en el espacio público, 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, entre otrxs y quien dice "yo" para objetivarse en la escritura, Marlene Wayar. En este sentido, la trama narrativa funciona metafóricamente como un espejo fragmentado en el que pueden reconocerse los mil rostros de una subjetividad colectiva, que subraya sus diferencias con los movimientos LGTTBIQ+, y exhibe las paradojas que la configuran en tanto cuerpo deseante neobarroco[51], no binario, excesivo e indisciplinable.

Así, en contradictorio pliegue y despliegue de sentidos, el discurso autobiográfico de *Furia Travesti* entrecruza, a modo de constelación de imágenes, la experiencia personal de quien firma el texto y dice "yo", las diversas configuraciones del colectivo travesti a lo largo de la historia y el

[50] Al respecto en "Lengua trava" (2021:196), Marlene Wayar observa: "la oralidad trava va agarrándose de todo lo que existe para manejarlo de manera totalmente diferente con vistas a producir un efecto, sobre todo en la exageración, en el humor; […] es la genialidad de Naty Menstrual tratando de putos a los tipos".

[51] El neobarroco hace visible una estética posvanguardista que a diferencia del barroco áureo, en el que aún en la dispersión de formas pervive la idea de centro (sujeto, poder), se caracteriza por la erosión de la idea de un yo unario, un discurso carnavalesco, mutante , centrífugo y caleidoscópico, que no solo desbarata y desarticula paródicamente los lugares comunes del pensamiento y el lenguaje con su lógica difusa, sometiéndolos a irrisión , sino que afecta a las estructuras narrativas, que proliferan, se dispersan, y se transforman, de manera fractal. Sus principales figuras son la paradoja, el oxímoron, la metalepsis, la puesta en abismo, la fuga, el juego de espejos, etc. (Montes, 2013)

carácter *impropio*[52] de estas formas de vida migrantes, racializadas[53] y de existencia precaria, que son parte de un cuerpo común que incluye a todos los seres vivos vulnerables y no futuribles, de allí las metáforas animales con las que muchas veces se las imagina (Cf. *Las malas* de Camila Sosa Villada). En la figura de las travestis, el cuerpo viviente como instanciación de vida muestra las diversas modalidades en que es afectado por la sujeción y la normalización biopolíticas que tienen como centro la sexualidad, el género, la enfermedad, la raza, la higiene, etc. En base a estas categorías sobre las que opera el saber-poder, sus cuerpos son ubicados en un mapa que los encierra en la anormalidad, la peligrosidad criminal, las patologías psiquiátricas o la parte de la humanidad desechable (Giorgi & Rodríguez, 2009:10). En este sentido, en varios tramos del relato colectivo, Marlene Wayar reflexiona sobre la figura del "Travesticidio" (105) como crimen de lesa humanidad y sobre la extrema vulnerabilidad de esas existencias precarias, debido al ejercicio de la prostitución que las expone a la violencia machista y las enfermedades, o el alcoholismo y el consumo de drogas. El promedio de vida de las travestis no supera los 35 años.

Marlene Wayar traza un gesto que da lugar a la pretensión travesti de renombrar el mundo y redefinir el "nosotras" que las configura con la forma un cuerpo colectivo más cercano al colaje de fragmentos heterogéneos conflictivos en devenir que a la idea de identidad esencialista sin fisuras, de allí la imposibilidad de una definición definitiva. El texto impone una perspectiva "trava", es decir, una mirada errante, provocativa, políticamente incorrecta, sin forma fija, que no oculta ni las contradicciones ni las disputas ni las transformaciones que la afectan a lo largo de la historia. De esta manera, un discurso autobiográfico travesti (ni masculino ni femenino: no binarix) hecho de pluralidad de voces, construye, en el movimiento especular de la escritura, las formas de vida de esos cuerpos *sui*

[52] El término "nostredad" que, a modo de marca identitaria y neologismo disruptivo, utiliza M. Wayar permite articular el nosotros colectivo con la idea de otredad, y delinear un horizonte abierto para esta forma de vida que conjuga una constelación de ideas contradictorias.

[53] La racialización de los cuerpos, clasificados y cosificados por un régimen que los categoriza de manera etnocéntrica, se caracteriza por considerarlos no-humanos o menos que humanos. En base a esta idea, se articula una idea de humanidad y de cultura sometido a los ideales del Occidente blanco y logocéntrico (Gómez; 2017:18).

generis 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 geopolíticos [de] Europa y Estados Unidos" (2021:217). En este modo de revalorizar un pensamiento y una palabra "devaluada" por la violencia epistémica y hermenéutica (2021:62), se manifiesta un pensar y un hacer descolonial como acto de pensar-se que se practica de modo lateral y comunitario (Mignolo, 2017:7).

Las travestis, tal como las figura la escritura, funcionan respecto del logos hegemónico que impone *un deber ser* a los cuerpos, los comportamientos y el lenguaje como las sirenas, esos seres monstruosos y peligrosos que desestabilizan al sujeto, a las que solo puede oír el héroe de *La Odisea* atado a un falo simbólico, el mástil de su nave. Ellas descentran y pervierten la violencia patriarcal física y simbólica con sus encantos y artificios:

> Pueden deshumanizarnos, pueden hundirnos en la miera, pero de todas maneras desde ahí mismo florecemos. Somos la flor de loto naciendo hermosas y atractivas, absorbiendo nutrientes del fango en que nos hunden. 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, hemos hecho lo de las sirenas de Ulises: nos rodean, pero causamos atracción. (2021:33)

Furia Travesti, en tanto autobiografía ejemplar de un colectivo ambivalente, poderoso en su furia reivindicativa ("los varones nos temen" [89]) y vulnerable en su condición de seres inermes ("animales […] apresados por el hombre"[89]) es el espacio de trasmisión de un saber-hacer sobre el universo y la intimidad de la vida cotidiana centrado en la experiencia de la travestibilidad en el aquí y ahora de la Argentina desde los años '90 hasta el presente, pero que hunde sus raíces en la historia para rescatar el recuerdo de su presencia, hecho ruina, fragmento incompleto e invadido por la naturaleza del discurso dominante. Ese saber se configura en el texto a través de imágenes tensionadas por las contradicciones que se centran en cuestiones vitales para las travestis: el cuerpo, la violencia, su lugar en la sociedad, los mandatos heteronormativos, etc. En este

sentido, la estructura textual se articula en cuatro partes, enmarcadas por un "Prólogo" de Camila Sosa Villada y un "Epílogo" de Liliana Viola: "I. de Travesti/Trans"; "II. De la T a la T"; "III. Otras letras"; "IV. Los nombres propios". Los subtítulos, fruto de una lógica inmanente con características *sui generis*, evocan las clasificaciones heterodoxas de "cierta enciclopedia china" a la que alude Jorge Luis Borges en "El idioma analítico de John Wilkins" (1974: 706-709). La idea, retomada por Michel Foucault en el "Prefacio" de *Las palabras y las cosas* (1985:1), hace visible que esa lógica impensable organizadora de clasificaciones insólitas y heterogéneas desoculta el "encanto exótico de otro pensamiento, [… que emerge en] el límite del nuestro". Esta posibilidad desnaturalizadora es la clave justamente en el "efecto anamorfosis" que produce la perspectiva desviada del libro de Wayar ajeno al ordenamiento alfabético de todo diccionario. La operativa de desmantelamiento ideológico se produce, también, a partir de nuevas definiciones, creación e historización de categorías clasificatorias. Los cuerpos toman la palabra y se resisten a la imposición sin más de una "identidad cloacalizada" (2021:32) o constreñida por los límites heteronormativos (2021:30). "Somos el colectivo que tiene que mantener viva la memoria de lo que implican los ejercicios de diferenciación y como impactan en formas concretas de segregación, discriminación y exclusión porque, si no, estamos siendo conquistadas" (2021:95)

En el entramado textual, el cambio de perspectiva, la depravación respecto al punto de vista del diccionario tradicional, y el estiramiento extremo del contorno de las figuras del mundo travesti se convierte en mancha indescifrable y opaca que con su irrupción incoherente cuestiona la idea naturalizada de lo que *debe ser* el contenido de un diccionario y el modo de definir aquello a lo que se refiere. Así, Camila Sosa Villada en el prólogo critica el concepto de "travesti" impuesto desde la institución que salvaguarda el uso del español: "El *Diccionario de la Real Academia Española* no nos hace justicia: 'Persona, generalmente hombre, que se viste y se caracteriza como alguien del sexo contrario.' […] cuánto ha simplificado la RAE con esa definición de mierda" (2021:14). En contra de esta perspectiva heteronormativa y esencialista, tensionándola hasta su desfiguración, Marlene Wayar da a conocer mil y una aproximaciones de la imagen

calidoscópica de las travestis: "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", etc.

En esa lista de entradas, no faltan tampoco los nombres propios que singularizan la experiencia: "Alejandra, la Coreana", "Sisí", "Lohana Bertkins", "Diana Sacayán" y "Susy Schock", entre otras. De esta manera, el texto construye un despliegue de miradas sobre el universo travesti que toma la forma de un abanico de posibilidades, sin que el *puzzle* que componen estas imágenes paradójicas llegue a consolidar, por acumulación, una forma que defina de manera universal ese cuerpo viviente en transformación. Observa Liliana Viola en el epílogo: "Furia Travesti es un relato interrumpido y a su vez retomado en cada entrada […]. Ciertas definiciones parecen contradecir a otras. No se trata nunca de un error ni de un descuido sino de un problema que se nos aparece sin resolver" (2021:298).

Esta es la cuestión central del libro de Wayar, la identidad como problema ("mi experiencia es que yo no sé muy bien qué soy. Y no me sirve de nada saberlo. Sí puedo decir qué no soy" [73]), como pregunta abierta a las posibilidades, cómo pensamiento del afuera de la interioridad y de la heteronormatividad, como modo de renombrar el mundo y fundar otras posibilidades de vida, como inmersión en lo no reconocido por la idea de sujeto moderno. El texto les pregunta a los posibles lectores, a aquellos que solo leyeron el *Diccionario de la Real Academia Española*, o piensan en términos de la doxa dominante: "¿Quieren saber qué es ser travesti?" (15). Wayar sostiene que esos lectores desde el punto de vista del sufrimiento, la discriminación y la muerte a la que la sociedad los sometió, y como parte de ella, deberían conocer la respuesta[54].

[54] ¿Qué particularidad tenemos las travestis? Nosotras sabemos que somos procesos históricos, somos biografías históricas: entonces, todas las niñas travestis que fuimos estamos politizando desde ahí. Nosotras, por estadísticas, somos niñas entre 8 y 13 años echadas de un hogar heterosexual, niñas que quedamos en la absoluta vulnerabilidad y

Así, la primera entrada ("T de travesti/trans") de esta autobiografía colectiva con forma de diccionario pregunta y define la experiencia travesti a partir de un destino común: la exclusión del hogar familiar, la sobrevida hasta los 35 años, la invisibilización de la niñez, la imputabilidad de la adolescencia y adultez, la cárcel, la diáspora, la muerte, la prostitución, la condición radical de migrantes. La entrada es ilustrativa, además, del uso simultáneo de términos aporéticos para nombrarse y del rechazo de aquellos planteos académicos que se empeñan en diferenciar de modo radical transexualidades y travestismos, sin tener en cuenta el contexto en que esas palabras son usadas y las contaminaciones que en la práctica se producen entre ellas. Si bien en otros tramos del texto se establecerán diferencias locales, se hace visible un deseo de definirse colectivamente desde la experiencia de "nostredad"[55]. El yo que enuncia no puede dejar de hacer referencia, aún para hablar de sí, a las "travas" adultas que fueron su modelo físico, marcaron sus itinerarios noctámbulos y desocultaron el poder de su "furia" (18-19). La escritura subraya el carácter ocasional e histórico de los términos empleados, destacando su condición de prácticas, parte de un proceso en devenir y verificación de un deseo que se enfrenta a la realidad de una experiencia histórica marcada por la violencia y el abuso. Por esta razón, señala Wayar, "Necesariamente la definición de travesti implica contar una historia" (18). Esa historia, con forma de trenza neobarroca, será al mismo tiempo individual y colectiva, pero también apuntará a una instancia sin afuera, lo viviente, en la que se disuelve la diferencia entre *Bíos* y *Zoé*. Este hiato, constitutivo del binarismo biopolí-

precariedad, expuestas al mundo adulto que, en ese momento de mayor fragilidad, nos abusa en los sistemas prostitutivos de todo el país. (2021:17)

[55] "Es una construcción imaginaria, política y nuestra, una clave que sintetiza loa otredad de la que no nos podemos desentender y 'la nostredad' travesti, donde una cuestión nodal es el aprendizaje surgido del ejercicio prostitutivo, necesariamente una praxis necesaria: no hay un libro que enseñe a ejercer la prostitución. Tampoco uno que enseñe a ser hombre o mujer o no ser estas opciones. No se enseña a transcurrir como vivencias. Aún así, hemos aprendido que no somos lo hombre ni lo mujer que se nos ofrecen como únicas alternativas legítimas y legales de ser. Somos otra posibilidad de mismidad con densidad propia: somos travestis". (2021:219)

tico, escamotea un pensamiento todavía dominado por la idea de eugenesia, que supone que hay vidas "sin valor" y en consecuencia mera carne eliminable, nuda vida (Esposito, 2011:214-215).

Furia travesti es un libro de narraciones que entretejen lo imaginario con lo factual y tienen como finalidad transmitir un saber configurado en el hecho de vivir en la Argentina actual como minoría con derechos otorgados por leyes inclusivas (Ley 26.618 conocida como "Matrimonio igualitario"; DNU 1006/ 2012; Ley 476721 de Identidad de género; Decreto 476/21 de Identidad no binaria y Ley 27.636 de cupo laboral travesti, transexual y transgénero), que en la práctica no siempre se cumplen. Por ello propone seguir luchado por esos derechos todos los días a través del activismo. Al igual que en "El narrador" (1986:189-211) de W. Benjamin, el texto confirma que "La experiencia que corre de boca en boca es la fuente en la que han abrevado todos los narradores" (190). Cada entrada-relato hace cognoscible el saber transmitido y acumulado en el curso de los años, como memoria en la que se contaminan los recuerdos personales de quien escribe y las palabras o escenas recordadas por otras travestis, como memoria subterránea silenciada, y la distancia que impone la reflexión de Marlene Wayar sobre esas narrativas: "La memoria travesti es algo que se ha ido construyendo de manera oral, pasándonos aventuras y desventuras a lo largo de las conversaciones" (202). Desde esta perspectiva, los relatos de *Furia Travesti* deconstruyen la doxa imperante en torno a cómo *deberían ser* sus cuerpos para acercarse al ideal demujer heteronormativo (operaciones, transformaciones, uso de hormonas, implantes, etc.), para volverlos legibles desde otra perspectiva. Cuestionan, también, las conceptualizaciones académicas sobre cuerpos *cuir* ("queer") que legislan o dan nombre a esas formas de vida desde una realidad ajena o tienden a universalizar lo que es particular. El reclamo colectivo que emerge, en este sentido, es el del derecho a buscar los propios nombres, a subrayar la singularidad de estas materializaciones de vida y a no quedar invisibilizadas en categorías de género más abarcativas.

Observa Michel De Certeau (1993) que la inteligibilidad que se construye en relación al *otro* (como otredad respecto de un sujeto, pero también como el otro que anida en toda subjetividad unaria) se desplaza

cada vez que se determina quién es el *otro* (los hombres vestidos de mujeres, las maricas, los putos, las travas, los degenerados, las *drag*, el colectivo LGTTBQI+, etc.). La mirada de los diccionarios, la psiquiatría, la medicina, las pedagogías del estado-nación constituye un campo del 'saber decir' que convierte en saber disciplinario todo lo que el cuerpo mudo del otro no dice, no puede decir, no quiere decir. El despliegue objetivante del cuerpo travesti, ante la mirada de ese saber, evidencia que lo que *se ve* y lo que *se sabe* se superponen. Aquello que en realidad se ignora del otro porque no se escucha su voz, lo convierte en un cadáver, un objeto de estudio, cuyos signos hay que descifrar en la clave del quienes naturalizan su perspectiva como verdad (Michel De Certeau, 1993:17). Desde este punto de vista, la constitución de un término colectivo paraguas para nombrarse en ciertas coyunturas (Trans*) solo funciona políticamente como marca de diferencia con el enemigo homofóbico y, al mismo tiempo, les sirve para dejar de ser el engranaje necesario de la máquina de recaudar fondos de ciertas instituciones LGBTTBIQ+[56], que se beneficiaban con la presencia de las travestis dentro de ellas, observa Wayar con su lengua filosa y sin corrección política.

> En nuestra época [años '80-'90] se usaba solo travesti. De pronto aparecieron las que se autodenominaban "trans". Y bueno, vengan también las transexuales. En aquellos años de los que estoy hablando, había tres transexuales, recuerdo. Y estaba yo, que me autodenominé "transgénero", porque en principio me obnubiló ese término más académico. Después reconocí el sesgo de clase en nuestras identidades y volví a "travesti", pero queriendo complejizar.
>
> "Trans" es una palabra que nombra a transexuales, a varones trans…, es un paraguas político que nos pone a todes debajo para decir "esto es un movimiento diferente al gay-lésbico, que en ese momento, sobre todo el gay, estaba recogiendo de manera flagrante los beneficios de habernos incorporado Por ejemplo, recibir un buen financiamiento

[56] En varias oportunidades Marlene Wayar desliza críticas sobre estos movimientos, respecto del lugar que otorgan a las travestis: "cuando entramos fuertemente al activismo […] con Lohana y Diana veíamos un vacío de parte de los movimientos LGBTTIQ+ que se postulaban como hegemónicos y a los que les era sumamente inoportuno que pretendiéramos tener voz propia" (158).

> or VIH, porque estábamos en prostitución Pero eso es como decir: "Ustedes son las víctimas, nosotros somos los sociólogos, los infectólogos, nosotros hablamos". Trans es un paraguas político [… aunque] las transexuales apuntan a una mayor intervención en su cuerpo porque quieren ser mujeres y ese no es el pensamiento travesti ni tampoco el de quienes se consideran dentro de lo que se está llamando "no binarismo". En realidad, lo que nos aglutina es el enemigo. Para el enemigo somos lo mismo, el que nos va a asesinar nos va a decir "puto de mierda". (2021: 69)

La escritura pone el acento en el tipo de experiencia que surge de las vivencias, de los saberes y las prácticas comunicadas por las travestis mayores a las más jóvenes, para configurar un cerco afectuoso y un conocimiento nacido de la praxis sobre su condición corporal dentro del cual se sientan contenidas y protegidas de la crueldad del afuera y de los nombres estigmatizantes que les asigna la sociedad, tal como consigna también Carolina Unrein en *Pendeja*, al referirse a como su tía Susy Shock la ayudó a sumir con orgullo su condición de "monstruo".

Sin embargo, la idea de cerco protector resulta insuficiente para describir la apuesta estratégica que este "diccionario" plantea al trasmitir la experiencia travesti en términos de *guerra de palabras* para pensar políticamente su lugar en la sociedad y su activismo, repensándose continuamente a sí mismas. El texto se desmarca de los constructivismos extremos para sostener la idea de que "en la naturaleza [¿lo viviente y sus diferencias?] travesti está ser travesti*"* (215). A pesar de la inescindible trama entre lo natural y lo cultural que existe en toda percepción, se niega a considerar la idea de cultura como algo absoluto que lxs construye como artificio. En este sentido, su discurso deconstruye la visión de Occidente moderno sobre los cuerpos, para retomar una concepción cultural más ancestral anclada en las cosmovisiones precolombinas. En ellas, el cuerpo era parte de un entramado cósmico pues los elementos primordiales que componen su materialidad, múltiple y variada como la vida, son los mismos del cosmos y de la naturaleza. Hombre y mundo se tejen con una misma tela y participan de un tejido común, que no participa de la ruptura del sujeto moderno con lo otro de sí, ni de la diferencia dualista conciencia/cuerpo (Le Bretón, 2012:8). La fusión entre cuerpo y naturaleza es producto de

una mirada que evita la imposición de los modelos occidentales que se reivindica como más integradora y no centrada en las categorías sexogenéricas y los binarismos que impuso la conquista.

> Las travestis tenemos toda una carga a partir de la demonización que impone […] la contradicción naturaleza/cultura propuesta por los movimientos LGTBTIQ+ y el feminismo, como que la "naturaleza" es una mala palabra de la que se desconfía y la cultura como algo superior a la naturaleza. La naturaleza asociada al ejercicio naturalizador que, claramente, tiene el pensamiento occidental. Pero nosotras somos más cercanas a los pueblos originarios y su cosmovisión, porque claramente somos cuestionadas por esa naturalización de los cuerpos, de la sexualidad, de los géneros, por eso no nos enfrentamos con la naturaleza. Nosotros creemos que somos naturaleza y cultura, que hay una cuestión de imbricación, de integración, interrelación e interacción, que es difícil de desmontar, pero no por eso se debe desconocer que somos seres naturales, que la naturaleza de la travesti está en ser travestí." (215).

La idea de naturaleza, o más bien del uso de otro paradigma cultural (la no imposición de un deber ser al *Bíos*) para concebir la relación naturaleza-ser humano, se refuerza en la entrada denominada "Travesti (origen precolombino)" (23-27) que permite la deconstrucción del modelo binario de la sociedad occidental a partir de un ejemplo anterior a la llegada de los españoles a Latinoamérica. Se esboza, en esta secuencia, la hipótesis de que habría existido por lo menos cinco géneros y no dos en la América anterior a la llegada de los conquistadores. Sin borrar las relaciones de poder existentes en las sociedades precolombinas, Wayar sostiene que, en ese tiempo, los seres humanos tenían diversos roles que coexistían en armonía. Cada individuo era singular y se pensaba sin dicotomías. Esas singularidades eran no binarias y aquellos individuos a los que hoy se podría llamar "trans" o "travestis" manifestaban un equilibrio más armónico que el resto entre los principios femeninos y masculinos.

Las formas de vida no binarias tenían como rol articular la salud y la enfermedad, desempeñando tareas relacionadas con la curación. En otros casos, funcionaban como eje de relación entre el cielo y la tierra en su condición de sacerdotisas, o se ocupaban de las relaciones entre los pueblos ejerciendo algo así como una función diplomática cuya misión

era conservar la paz entre familias o entre pueblos. En cuanto a la sexualidad, Wayar brinda como testimonio las variadas prácticas que anidan en la memoria perdida, no colonizada, que aún pervive en vasijas y utensilios cerámicos de la vida cotidiana. Allí es posible observar imágenes de "zoofilia, cunnilingus, felatios, relaciones homosexuales, tríos, cuerpos de mujeres con pito, y un largo etcétera" (2021:24). Según Wayar, la conquista trajo la supresión violenta y la estigmatización de los cuerpos que empleando categorías actuales se podrían denominar como variantes trans. Otra de las consecuencias nefastas de la conquista fue la pérdida del uso de la palabra propia para nombrarse a sí mismas, por el que aún hoy deben seguir luchando. Este es uno de los objetivos de este diccionario-autobiografía colectivo.

En este tramo de *Furia Travesti* se vincula el comienzo de "el silencio travesti" (25) y su conversión en cuerpo mudo por descifrar con el lenguaje impuesto 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, cuando 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[57] 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

[57] Es interesante hacer notar que *La historia general de Las Indias*, de Francisco López de Gómara no es el resultado del testimonio presencial de quien la escribió sino producto de un trabajo realizado en España a través de materiales recogidos por este historiador, de la misma manera que las ilustraciones tampoco son el resultado de la presencia del dibujante en tierras americanas. El episodio al que hace referencia Wayar pertenece al capítulo LXII "Descubrimiento de la Mar del Sur" y entre otras cosas consigna: "Aperreó Balboa cincuenta putos que halló allí, y luego quemólos. informado primero de su abominable y sucio pecado". (2770-1/468)

parir, era hembra"' (2021:24). A este hallazgo le sigue un castigo sobre todos los cuerpos trans que obligaron a entregar. Sobre esos cuerpos se escribe el leguaje 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 Travesti*, que conjuga el relato de la acción depredadora de la conquista y de la iglesia que la acompaña es que, según Wayar, esos hechos marcan la inauguración del "pecado nefando" (sodomía) que va a permitir demonizar la figura de las travestis, gesto que se reproduce en el imaginario social contemporáneo. Los españoles exigen la entrega de todos "los putos" a la comunidad sojuzgada (25) y en el lugar donde se alzará 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, perros alanos que nos devoran y despedazan" (2021:25). El uso del "nosotros" inclusivo por parte de Wayar y del presente histórico, que actualiza lo narrado en la cita precedente, dan forma sensible a la figura de una "nostredad" (Wayar, 2019:17) concebida como *continuum* cuya identidad histórica se configura con el rostro doble de la víctima y del victimario.

Para el imaginario de la conquista, que impone la economía del poder soberano en la que corona y religión se superponen, "los putos" son portadores del pecado, en su cuerpo está inscripta el crimen como perversión de la verdad del sexo. De este modo, el cuerpo de estos condenados, considerados sodomitas vestidos de mujer, es usado por los españoles para trasmitir un mensaje a la comunidad que asiste al suplicio: en la crueldad del castigo puede leerse la amenaza y la imposición de una ley-otra, que es representativa de la cultura de quien domina. Así, el suplicio se constituye en espectáculo de horror que marca al delincuente con signo negativo. El cuerpo de la víctima, sometido a una técnica, que considera el sufrimiento parte inescindible de la pena, busca "retener la vida en el

dolor" (1989:39), colonizarla (Segato, 2003), antes de darle muerte. El condenado es la imagen invertida del cuerpo del rey (Foucault, 1989:35). De un lado, el cuerpo sin poder del supliciado, del otro el cuerpo del Soberano en tanto materialidad física y expresión intangible del poderío de la corona.

Por otra parte, la carne lacerada y convertida en escenario de la violencia (desgarrada y devorada por los perros alanos) hace del cuerpo la manifestación de la fuerza punitoria del soberano (Foucault, 1989:55) y lo convierte en hoja en blanco a partir del cual se comunica y escribe con sangre un saber disciplinario (1989:48). La tortura infligida produce terror, porque atemoriza y graba en la memoria el sufrimiento insoportable del castigo, se vuelve instrumento de disciplinamiento de los cuerpos vivos. El texto de Marlene Wayar, en tanto archivo de memoria, no solo construye una posible genealogía de la condición de víctimas invisibilizadas que implica históricamente la palabra travesti, sino que figura hasta qué punto estos cuerpos se hacen visibles en la escritura por primera vez en la América de la conquista en el mismo momento en que se los condena a la desaparición. Como en "La colonia penitenciaria de Kafka", el castigo se escribe en el cuerpo de la víctima para dar su mensaje violento y atemorizador a la sociedad.

Este acto, además, en el que la violencia se convierte en lenguaje, cobra sentido no solo para los familiares que presencian el tormento de seres inocentes y queridos, en nombre de un poder lejano del que perciben solo su mano sangrienta y punitoria, sino un acto de comunicación entre los conquistadores, los hijos antes sometidos por el padre, el soberano, se vuelven ellos mismos "padre" ejerciendo violencia sobre el cuerpo lacerado de *los putos, hombres que se visten de mujer*. En la violencia convertida en lenguaje, se exhibe la barbarie de la estructura patriarcal que se reproduce aún hoy en día (Segato, 2003: 256), sobre todo en la ultra derecha. El activismo travesti exhibe la contracara de este relato de victimización, en la medida en que desde el presente comienza a construir otra historia en la que esos cuerpos aún sometidos a la violencia se revelan, reclaman derechos y asumen su condición diferente como una bandera política de resistencia y de reivindicación de su condición de seres humanos no binarixs.

En otras entradas de carácter autobiográfico, la problemática del cuerpo travesti se hace perceptible en el punto de fusión entre lo natural y lo artificial, con una mirada disidente que explora la multiplicidad de factores que inciden en su configuración. En primer lugar, la mirada se despliega sobre la cuestión del deseo, el placer y su relación con los genitales. A diferencia de las subjetividades trans que quieren tener una genitalidad femenina (cf. *Fatal* de Carolina Unrein), las travestis reivindican el valor del "pene" "un atributo con el cual no hay incordio" ya que lo han podido resignificar como espacio de placer compartido quitándole "la violencia" (213) asociada al carácter fantasmal del falo patriarcal. Para designar "una femineidad que no somos nosotras" (160), Wayar señala que las travestis emplean la palabra "concha", sin que ello constituya una reacción valorativa en sentido positivo o negativo. Sin embargo, la escritura deja entrever una mirada crítica sobre aquellos cuerpos que exageran la femineidad. En la vida cotidiana travesti, esto se percibe como "mala actuación" y como tal merece juicios de valor críticos: "se hace la conchita" (2021:160). El ideal normativo que discrimina subsiste aún en aquellos sectores que se desmarcan de él, la transgresión no puede existir sin la vigencia de la ley.

Se introduce, así, un aspecto central en la constitución de la subjetividad travesti: su relación con la mirada del otro y con lo femenino. Wayar en 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 (36). En este sentido, ser travesti es un ejercicio teatral que tiene sus orígenes tanto en las varietés francesas (21), como en la comparsa, el carnaval (22) y el circo criollo. En el presente, se convierte en un modo "artístico" de existir ante el otro y ante sí mismas, en tanto exploración de modalidades creativas de cómo actuar el género en términos de no binarios:

> Ser artistas por el hecho de pensar y de tener que crear de qué manera se va a expresar esa identidad de género [binaria], que en el hombre y la mujer es algo mucho más guionado. […] La travesti viene a romper con esto, primero porque se piensa fuera de ese guion, se reinventa rompiendo toda relación con una condena a partir de la genitalidad. (45)

La mirada sobre el cuerpo travesti es compleja y aporética (naturaleza y teatralidad) por eso la figura que mejor las describe es el oxímoron. Las travestis no quieren aparentar ser mujeres[58], ni se sienten varones disfrazados de mujeres (o a la inversa cuando asumen un rol no binario masculinizado[59]). Las caracteriza un exceso de sensualidad, de voluptuosidad y de erotismo femenino que no rechaza su condición de cuerpos con pene. El cronista chileno Pedro Lemebel (2008:115) lo sintetiza como un mostrarse como "más que mujer" o "no tan mujer" que desnuda el artificio. Las travestis se autopresenta como un espacio de hibridez (ni…ni), heterodoxia, malestar y rebeldía, que rompe la clausura del emplazamiento dentro del cual el poder y sus estrategias de género lo quieren localizar. En el caso de aquellas que deben asumir como medio de vida la prostitución, la impostura de hacerse pasar por mujer, si no es advertida de antemano y entra en el juego erótico tiene un costo muy caro: "que te caguen a palos" (221). El cuerpo, entonces, funciona como un *trompe l'oeil*, esa figura típica del barroco y de la anamorfosis, que apela a trucajes camaleónicos, es decir, a técnicas caseras de simulación. "Se trata de fingir que no hay pene y dejar a la imaginación decidir qué es lo que hay" (106), pero este fingimiento implica además la ruptura del estereotipo femenino ante sí mismos y ante el otro, porque en la entrepierna se marca la presencia de la genitalidad masculina. 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 lo ambiguo, causa malestar, rechazo y deseo al mismo tiempo.

El otro elemento central, en la construcción corporal travesti, es la cuestión de las "tetas" y a ellas dedica Wayar varias entradas con la forma de relatos autobiográficos de experiencia que señalan las posibilidades de un devenir cambiante y múltiple. Se señalan distintas posiciones y procedimientos en torno a este tema, según la decisión se aproxime o se aleje

[58] Susy Shock dirá en el video *Deconstrucción: crónicas de Susy Shock* de Sofía Bianco: "yo no sueño con ser mujer", minuto 2'58".
https://www.youtube.com/watch?v=E3L6HNhmUxY

[59] Marlene Wayar narra la historia de un "chonguito trans" (87-88) que se prostituyó con apariencia de mujer para poder operarse y quitarse las tetas. Su deseo era poder eliminar ese emblema de un papel a su deseo de ser varón.

de la anátomopolíticas de "corrección" del cuerpo que impone pedagogías que naturalizan imágenes ideales, gestos que inducen a determinados comportamientos, mandatos culturales manifiestos como discursos sobre la belleza, la salud, la femineidad. "El cuerpo es el primer lugar donde la mano del adulto marca al niño" (Vigarello (2005:9), tal como se manifiesta en la narración de los primeros años escolares de Luana, en *Yo nena, yo princesa* de Gabriela Mansilla, *Fatal* de Carolina Unrein. Los relatos ponen en evidencia el sometimiento a las tecnologías del yo que las travestis, aún aquellas que tienen una toma de partido más crítica sobre los imperativos sociales, exponen cuando hablan de sí[60] al tomar como modelo de mujer a ciertas divas del cine o la televisión o a travas mayores que los han encarnado.

Respecto del tema del cuerpo, Marlene Wayar expone nuevas maneras de pensarse que no necesariamente pasen por la toma de hormonas, el implante de siliconas, la alimentación deficitaria para estar flacas, o toda suerte de intervenciones que, en busca de una feminización estética, atentan contra la salud. Subraya la necesidad de la aceptación del cuerpo tal como aparece ante la propia mirada y en este sentido su relato aborda dos temas centrales: la transición y *cispassing*. Respecto de la primera, volviendo a las raíces del pensamiento de los pueblos de cultura oral, propone concebirla no como un pasaje de varón a mujer o de mujer a varón, sino como un "ritual iniciático", en términos de trashumancia en continuo proceso de cambio vinculado con la magia ancestral y no como una intervención de origen químico, que solo consiste en tomar medicación hormonal (96).

[60] En una entrevista del diario *Página12*, luego de haber ganado el premio Sor Juana Inés de la Cruz por *Las malas*, Camila Sosa Villada, manifiesta que está recién operada porque había decidido "ponerse tetas", la periodista le pregunta por qué, si ya tenía, y la respuesta de la escritora es: "-Pero eran de hormonas, por eso cuando yo descansaba de las hormonas se me iban. Y como empecé a entrenar el año pasado, se me desinflaban. Porque es grasa. Tenía ganas de recibir los cuarenta con unas buenas tetas, tetas grandes. Me crucé con una trava, La Lola. Hacía un montón que no la veía. Se había puesto las tetas: La Lola tiene cincuenta y yo dije "Nadie se merece en el mundo más las tetas que esa mujer", porque no sabés lo lindas que le habían quedado y lo chocha que estaba. Y pasó un tiempo y yo decía "Tendría que recibir los 40 con tetas". Finalmente me entró una guita de la venta de *Las malas*, en dólares. Me pongo las tetas, ya está". https://www.pagina12.com.ar/305460-camila-sosa-villada-a-las-que-nacen-debemos-heredarles-justi

A partir de estudios que está realizando en la Universidad de Córdoba, "junto a una trava" (96), ha descubierto que la alimentación latinoamericana tiene incidencia en la configuración de los cuerpos. Este sería un modo de evitar intervenciones peligrosas (operaciones, terapias hormonales). Desde su experiencia personal propone investir al cuerpo simbólicamente, transformarlo performativamente, por ejemplo "concebir la pija como una gran clítoris", de modo que la autobiografía de cada travesti muestre el proceso de experimentación con el propio cuerpo y no la imposición de discursos heteronormativos sobre cómo debe ser un cuerpo similar al de una mujer (97). La transición no debe estar determinada por la mirada del otro, es un proceso que se encara de manera singular en la autopercepción del cuerpo.

En cuanto al tema del *cispassing*, Wayar insiste en el rechazo de estos discursos que deslegitiman los modos singulares de actuar el género, pues propone un modelo en el que las figuraciones del cuerpo se someten al paradigma de la mujer hermosa y apta para consumo sexual (144). Como contraejemplo da cuenta de los mecanismos de "camuflaje" que usan las travestis argentinas para evitar la violencia y el dolor de la estigmatización. Se trata de un modo camaleónico de pasar inadvertidas, de confundirse con chicas comunes, no con divas. No se trata de adecuarse a una mirada que las acepte y las desee, sino de evitar ser localizadas y atacadas por la policía o grupos de hombres homofóbicos. La consiga es ser travestis, asumirse como tales en su diferencia, "no queremos ser unas vulgares mujeres" (149), escribe Wayar.

> Decir 'soy travesti' es asumir nuestra propia belleza T, nuestros cuerpos y una cuestión que incluso a veces deja paralizado al feminismo: nosotras tenemos pene, que no es lo mismo que hablar de falo. ¿Por qué debemos ocultar que la belleza del cuerpo travesti también incluye un pene? ¿Por qué tanta incomodidad con algo que es parte de nuestra propia corporalidad, sexualidad y deseos? (2021:113)

En esta línea de rechazo a toda imposición de un modelo, el texto propone el término "adgénero" en lugar de "cisgénero", para desmarcarse de la propuesta hegemónica binaria que obturan el diálogo entre las dife-

rentes modalidades del cuerpo y formas de vida, que por otra parte invisibilizan otros ejes de reconocimiento común como la etnia, la clase y la edad que entrecruzan a quienes están de un lado y del otro del género. La categoría "adgénero" impediría la grieta que abre el término "cis". En esta entrada, y en muchas otras, se evidencia una profunda necesidad de construirse desde un lenguaje marcado por la diferencia creativa que con un gesto fundador proponga otros modos de nombrar y devenir. Este impulso desnaturalizador de la escritura, su mirada desviada, es parte del intento de dar visibilidad a un modo de ser y existir colectivo. Wayar intenta deconstruir toda definición sobre género que implique el acatamiento de un deber ser que reimponga el discurso heteronormativo como modo de designar el deseo, la genitalidad y la sexualidad.

La palabra travesti no solo es ruptura de todo binarismo, se vuelve un término fundante, que participa del multivalor de la lógica difusa y busca desmarcarse, también, de aquello por lo cual se las estigmatiza, el ejercicio de la prostitución. Sin embargo, en otra entradadel diccionario, este trabajo sexual es resignificado dialécticamente porque va a ser concebido como uso del cuerpo para sobrevivir, darse ciertos lujos y espejo a través del que se sienten confirmadas en su condición de objeto de deseo (109). La postura de Wayar, y las travestis en general, respecto de la prostitución, eliminada la cuestión de la trata o de la violencia, se conecta con el placer y tiene una postura cercana a la de Virginie Despentes en *Teoría King Kong* (2010). Esta cuestión que pone en el centro el placer, sin obturar los aspectos negativos y violentos de la prostitución, reaparece en Autoficciones como *Las malas* y *Soy una tonta por quererte* de Camila Sosa Villada o *Batido de Trolo* y *Continuadísimo* de Naty Menstrual, entre otras.

En el entrecruzamiento de los discursos del diccionario, la autobiografía y el memorial, la escritura especular de *Furia Travesti* apela a los nombres propios de las compañeras "travas" y de aquellas mujeres que fueron sus amigas para establecer un juego metafórico de sustituciones en el que cada nombre e historia individual, narrado desde la experiencia del afecto del yo que da testimonio, apunta a la construcción de una relato colectivo que rinde tributo a esas vidas, y a esas muertas, marcadas por la solidaridad, las tácticas de sobrevivencia y el activismo. Sin embargo, en

esas narraciones no falta la mirada crítica que las muestra en sus contradicciones: no respetar los códigos de solidaridad con las travestis presas, consumir drogas hasta destruirse, robar, usar el lenguaje machista del desprecio, etc.

Cada una de las formas de vida que irrumpen en la escritura contribuye a delinear los bordes porosos de existencias que siguen el ritmo neobarroco de la repetición con variaciones, pues hay algo de destino común que las entrelaza. En esas trayectorias, aparecen las variantes comunes del maltrato al que han sido sometidas las travestis y sus consecuencias: nomadismo obligado, cárcel, abandono, exclusión social, pero también la respuesta en la que aparece la rebelión: agencia, indisciplina, furia. El calidoscopio travesti subraya algunos nombres por su militancia y activismo político: Nadia Echazú, Lohana Berkins, Diana Sacayán, Maite Amaya y Susy Shock. De esta última, destaca la condición de "hermanas" de la vida que las configura. En ella, Marlene Wayar reconoce una voz que expresa desde el arte, convertido en política de los cuerpos, la problemática travesti con un gesto amoroso y abarcador que las abraza a todas y les otorga un lenguaje:

> un discurso netamente trava que no habla de las travas, sino que es trava descolonizado del todo, que sospecha de todo pensamiento hetero, de todo heteropensar. Es el primer producto cultural con el que yo me sentí expresada en la profundidad que [no] implica que hable solo de la trava, del género o de la sexualidad, que supuestamente son los ejes sobre los que debe girar nuestro discurso, sino que va por las barricadas, por el hambre, por la responsabilidad social, por la violencia estatal, que se impregna y deja impronta en nuestros cuerpos por ser travas, pero también en los de quienes nos acompañan, en los hombres, mujeres, jóvenes y niñas y niños. (2021:284).

La forma autobiográfica de *Furia travesti* inscribe la cuestión del *Bíos*, de lo viviente, en la cuestión de la *communitas* con un movimiento reversible que lleva también de la una al otro. 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 en su singularidad 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, transindividual 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 (Esposito, 2017:310-312). La anamorfosis en el gesto autobiográfico de Wayar parte de las travestis, como colectivo, para llegar a la superficie extensa de lo viviente que emerge como trenza monstruosa, de formas difusas, incontrolables, donde todas las formas tienen cabida sin distinción de género, de sexualidad ni rol y cae todo deber ser puesto por encima de la vida. Concreta así, el ideal del pensamiento poético que plantea J. Derrida en *El animal que luego estoy si(gui)endo* (2008), poder mirar y mirarse desde el afuera del sujeto cartesiano y sus jerarquías antropocéntricas, como un animal desnudo y sin vergüenza frente a otro animal también desnudo, desde un espacio común fraterno en el que desaparece la barra de demarcación de la otredad que traza un abismo insuperable entre una vida y otra a partir de *la ley* que se erige como principio insoslayable del arriba y el abajo, del dominio y la dominación, de lo humano calificado como positivo y con derechos y de lo animal, considerado índice de bestialidad cuya vida a nadie importa.

2.8 Un cuerpo frente al espejo: I[nés] Acevedo[61]

El cuerpo esa guerra de pulsiones, esa superficie
donde se libran las batallas de las escrituras trágicas,
pero también cómicas;
el cuerpo: esa superficie donde se traman las historias sin sentido
con las que se hace una vida.
Alexandra Kohan

¡Qué bronca me da que me repriman! Este es mi Ministerio y
es el Ministerio de los Sentimientos. Lo único que me faltaba
a esta altura del partido es que alguien me tenga que venir a decir
lo que tengo que hacer, lo que tengo que sentir, ¡lo que tengo que escribir!
I Acevedo

[61] El corpus de trabajo de este segmento está constituido por las siguientes obras de I Acevedo: *Una idea genial* (2010); *Jajaja* (2017); *Late un corazón* (2019) y *Diarios de escritor* (2020).

En *Una idea genial* (2010) de I Acevedo[62], no se responde a la pregunta ¿quién soy? a través de una fábula aristotélica basada en un verosímil realista en la que el sujeto se desdobla para afirmar su identidad narrando su historia de vida en primera persona. Por el contrario, el texto se desliza, intermitente e indecidible, *entre* una autobiografía de la niñez y adolescencia, de tejido proliferante que va y viene a través del tiempo e incluye el relato de la saga familiar cuyo *axis mundi* es un "rancho" en "el culo del mundo", y fragmentos de una autoficción biográfica[63] (Colonna 2004:93-117) en la que la fantasía y las asociaciones libres completan lo que no sucedió o podría haber sucedido[64]. Este entrecruzamiento de discursos se repite en *Jajaja* (2017), colección de relatos ficcionales, autoficcionales y autobiográficos ya publicados y/o escritos entre 1999 y 2017. En estas narraciones, retoma episodios de *Una idea genial* y agrega nuevos materiales correspondientes a una etapa de la vida posterior, la adultez. Por su parte, las narraciones de *Late un corazón* (2019) se ubican en el momento en que el nombre de autor Inés Acevedo, decide transicionar y comienza a firmar sus publicaciones como I Acevedo.

De todos modos, lo importante en los textos no es determinar taxativamente, y en cada tramo, si se trata de un discurso autobiográfico o autoficcional, sino analizar su carácter cuir: rebelde, perverso y multiforme y la perspectiva anamorfósica que lo organiza. El posible lector queda atrapado, así, en un juego significante condicionado por los saltos en el tiempo y la inclusión desordenada de hechos dispares, teñidos por los afectos, de la vida cotidiana de quien narra, sus amigos o familiares, a los que se agregan comentarios imprevisibles desde acel punto de vista de la coherencia textual. Este dispositivo de escritura se explica por la estética del desborde y la decisión de decirlo todo "sin vergüenza" ni censura. Así en "Nadie quiere a los extraterrestres" se narra el intento fallido de escribir

[62] En este trabajo, se utiliza la segunda edición, 2020, y las citas corresponden a ella. La primera edición de la autobiografía es de 2010 (Mansalva), el texto ganó en 2008 el segundo premio del concurso Indio rico.

[63] La categoría "autoficción biográfica" es la que más se acerca a lo que la crítica a partir de la creación del término por parte de Serge Doubrovsky en *Fils* denomina autoficción (Alberca, Musitano, Gasparini).

[64] En *Late un corazón* se consigna: "Esta parte la invento, pero puede ser. Y lo que puede ser, ¿quién se atreve a impedir que lo diga?" (42).

una novela cuya "historia se pareciera a *La vida nueva* de César Aira" (2017:19) y en ese intento que no se concreta se entretejen detalles de la cotidianeidad ("un inesperado aumento de sueldo" (9); el significado de tener treinta tres años (10); su idilio con la escritura de Stephen King (10); la gastroenteritis de su hijo Gregorio y de su pareja Martín (11) y el descubrimiento de un hecho traumático de su pasado que se relaciona con la novela, la muerte del hermano de la protagonista (2016). La deriva, la no elección de un hilo narrativo conductor, configura un modo de rebelarse ante la ley del relato canónico, con título temático, introducción, desarrollo y final cerrado:

> No aguanto que haya un solo comienzo para una historia, y me cansé de empezar esta mentalmente cada noche; pensé tanto ; no recuerdo ni una sola de esas frases esclarecedoras que se me ocurrieron muchas noches al perder la conciencia, y es mejor así, porque en el caso de que recordara una o dos, decidirme por una de ellas me habría recargado la espalda; dos problemas entreverados, uno real, otro imaginario: no recordar y no querer sufrir el desgarro de una elección, problemas que resuelvo, como siempre, haciendo lo que puedo con lo que hay; […]. (2017:9)

Así, en *Una idea genial*, los materiales de la historia que se narra se yuxtaponen y acumulan a través de microrrelatos proliferantes, muchas veces teñidos por fantasías de la infancia o por ensueños narcisistas compensatorios que recuerdan los del arltiano Remo Erdosain[65]. En estos desvíos de la linealidad narrativa marcados por el exceso, los acontecimientos se articulan como si existiera una ligazón causal poderosa entre unos y otros sin que en realidad haya otra cosa que una decidida voluntad de narrarlos, ajena a toda contención, usando las ideas que van apareciendo por asociaciones libres y, sobre todo, los sentimientos que los articulan y afloran junto a esos recuerdos:

[65] Remo Erdosain es uno de los protagonistas de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt. De sus padres, en *Una idea genial*, la narradora dirá "no hacían un Erdosain" y en *Jajaja*, le dedica un relato: "Noveno viaje de Simbad el Marino" (141-146) escrito en 2006.

> Empiezo a escribir esta autobiografía todo de nuevo. Será depresiva, pues estoy de mal humor, y cuando estoy mal, me choco la cabeza contra lo primero que encuentro; en cuanto tengo intimidad, voluntariamente, ¡poink!, me choco la cabeza contra el espejo del ascensor; en el baño, ¡poink! otra vez un espejo, es que estoy enferma de rabia y estallo. Estoy enferma no puedo creer que me voy a morir. […] En estos días de gripe mis clases fueron horribles. Cinco minutos antes de terminar, decidía empezar un tema nuevo o mezclaba todos los elementos dentro de un cuadro […] Era incapaz de reírme. Me costaba volver a casa. Por la calle me largaba a llorar de ansiedad. Iba caminando y murmurando, queriendo que me atropellara un colectivo antes de que la caminata me volviera demente. Y eso que soy la persona que más cerca vive del trabajo. Desde la terraza de mi casa, se ve el Obelisco como un faro. Los demás profesores viven en el Gran Buenos Aires, siempre llegan tarde porque tienen problemas con el tren y los colectivos. Incluso una vive en el Oeste. Pero cuando estoy así todo me da rabia. Siento que los pelos se me meten en el ojo, y ni hablar del pelo en general. Cuando llego a casa lo primero que hago es desatármelo y queda por completo electrizado, y cuando me cansa que se me venga a la cara , lo ato y queda como un jopo gigante, y voy al baño y hasta me da rabia tener que secarme el orto, y al abrir la canilla me da rabia que salga fría, y cuando sale caliente me da rabia que salga caliente tan rápido en vez de ser gradual, me molesta el ruido acuático que al pasar tres segundos ya directamente me pone de la cabeza y bueno, la perfección del lavatorio -¡color lila!- cuando está limpio me da ganas de romperlo y cuando está sucio de ensuciarlo más. (Acevedo, 2010: 21 y 25-26)

La lógica paradojal que organiza los hechos e ideas del texto está marcada por las emociones de un yo narcisista, anclado en la etapa del espejo[66], frágil, inseguro y cambiante que, en sus devenires cotidianos, un día escribe con bronca, otro eufórico porque lo maravilla el hecho de estar vivo y en otro se narra afectado por una depresión o una enfermedad que solo le permite reconocer en su cuerpo anticipos de la muerte, temática que atraviesa muchos de sus relatos, tambien en *Jajaja*. La voz narrativa se

[66] El narcisismo corresponde a lo que Jacques Lacan denomina "la etapa del espejo", se relaciona con la imagen que el yo refleja de sí mismo, que es el origen del yo ideal y de la relación con el otro. (Cf. *Seminario 1*).

materializa como cuerpo incómodo y ciclotímico que se autopercibe de manera fluctuante y defiende su derecho a contar esa experiencia contradictoria: cuando no choca contra el espejo porque está mal, se reconoce en su doble especular con admiración, encuentra que tiene "una hermosa personalidad" (2020: 40), se siente diferente y genial o, con gesto augural, ve su cara convertida "en la de una vieja" (37) como protagonista de un futuro que irrumpe en el presente.

Ahora bien, además de estas variaciones en la escritura de sí impregnadas de sentimientos oscilantes, que constituyen una política textual defendida a lo largo de la obra por Acevedo, lo central en la poética de sus escritos es la deliberada incontinencia verbal y el juego con el desborde que se pone en acto como gesto de resistencia ante lo que no se debería escribir por ser banal o no correspondería al canon estético de la "buena" literatura. En *Una idea genial*, todo, aún lo nimio o intrascendente, se convierte mágicamente en "acontecimiento" digno de ser narrado porque se trata de un relato de experiencia sobre el "asombro de existir" (2020:29) y al yo que narra todo lo asombra. Al mismo tiempo, este archivo de vivencias multiformes, que mezcla diversos planos temporales, funge de *memento mori* ineluctable al igual que la mancha blanca ovalada en la pintura *Los embajadores* de Holbein. Ante una simple gripe, la narradora determina con fatalismo tragicómico y desvío característico de la anamorfosis: "Estoy enferma y no puedo creer que me voy a morir. Mis padres y los padres de amigas mías ya murieron. Habrá un día en que yo me voy a morir definitivamente. ¡Y no lo puedo creer!" (2020:21).

Roberto Giordano observa enfático (2011), al referirse a la escritura de lxs artistas reunidos en el grupo "Belleza y felicidad"[67] en el que incluye

[67] "A fines de la década de los 90, irrumpió en la escena de la cultura porteña, Belleza y Felicidad -en adelante ByF- un grupo de amigos/as alrededor de los cuales se logró articular un tipo de imagen que representó -y representa aún hoy- ciertos valores sociales y culturales que van a ser promovidos durante la siguiente década. ByF fue un sello editorial que nació a fines de 1999 y que luego en el 2000 empezó a funcionar también como regalería, galería de arte y centro cultural. Fundado por dos amigas, la artista plástica y poeta Fernanda Laguna y la poeta y traductora Cecilia Pavón, este sello editorial comprendió la publicación de cuadernos de poesía y narrativa mezclados con la venta de objetos que uno podía encontrarse en cualquier local de *Todo Por Dos Pesos* que hicieron furor, en nuestro país, en los años 90. Lo novedoso de los libros de ByF fue que eran un

I Acevedo, que sus exploraciones se caracterizan por una ligereza que penetra "el corazón de la tontería para alcanzar las estridencias pop de lo sublime" (66). Agrega, además, que tanto Acevedo como Dalia Rosetti, Cecilia Pavón o Gabriela Bejerman siguen los dictados de una "poética de lo impremeditado" para la cual la trivialidad, el rechazo a "lo acabado" y a "cualquier forma de gravedad" es una "posición ética". Por ello, en sus textos, la construcción del relato es dinámica y extravagante, y si bien muchas veces corre el riesgo de parecer demasiado simple, esa simpleza no es inocente sino efecto de un trabajo de escritura (Giordano, 2011: 66-67).

Se podría pensar que en la escritura de I Acevedo se entrecruzan un gesto *camp* tardío, mezclado con una propuesta *Pop* que replantea la idea

par de hojas fotocopiadas, dobladas por la mitad y abrochadas al medio. Las tapas, en general, contenían dibujos aniñados hechos a mano o eran hojas en blanco donde figuraba el título y el nombre del autor. El volumen de estas publicaciones, solían contener, uno o dos poemas impresos en una hoja doblada estilo panfleto.

En un contexto de desorganización social y de repliegue de políticas públicas, donde la única lógica que imperaba era la del mercado; esta forma de edición y publicación dejó por sentado cuáles eran las dificultades materiales de la época para acceder al formato libro, y de la cual ByF supo hacer una reafirmación estética. Sin embargo, ByF no fue solo un sello editorial y tampoco se limitó a ser una galería de arte. Se trató de un espacio público donde se realizaban muestras, fiestas, lecturas de poesía, performances, recitales, encuentros; generando así, un espacio de socialización que nucleaba a los/as artistas en un nuevo modo de hacer arte.

Lo que preponderaba como valor sustancial de este nuevo modo de hacer, vinculado a una época donde primaba el impulso "hacelo vos mismo", era el desborde, el no control, el punk y la toma del espacio público (la calle); parecía vivirse todo el tiempo en ese estado de efervescencia. En otras palabras, se estaba conformando una amalgama de acciones, sensaciones, y colores, donde el simplemente estar ya tenía una carga fundamental porque lo novedoso de estos encuentros era juntarse para pasarla bien y en ese juntarse se engendraron objetos y situaciones que propiciaban la creación de arte.

Visto de esta manera, se puede decir que las artistas entendían al arte como un ritual colectivo donde lo que se compartía, lo que estaba latente era la idea de transmitir a otras personas su experiencia; ya que como lo expresa Laguna (2013): 'El arte no es una representación de la experiencia, es una experiencia de la experiencia'. De esa primera etapa, de búsqueda incansable de experiencias, quedaron las poesías, narrativas, pinturas, imágenes y objetos y chucherías ridículas; especialmente las reminiscencias de sus muestras, recitales, exhibiciones y performances impresas en plaquetas fotocopiadas. Estas experiencias fueron las que forjaron el sello que hizo ilustre a ByF […]" (Giudiche y Viceconte, 2019).

de lo que debería ser la literatura y reivindica, con voluntad *Punk*, la pretensión de una escritura disidente en la que el desorden y el caos de la vida encuentren su figuración extrema en un intento de mímesis absoluta. De esta manera, el relato deviene un espacio de improvisación, de incontinencia verbal, sin condicionamiento alguno que parece hacerle "pito catalán" al imperativo flaubertiano de la selección concienzuda, imaginativa y cuidadosa de lo que se escribe. Se trata de una estética que propone una política de la escritura democrática e igualitaria (Acevedo, 2020a).

Las operaciones de textualización de I Acevedo afectan, como se ha señalado, la narración lineal con continuos desvíos: comienza a relatar un suceso y termina narrando otro que, en apariencia, no tiene nada que ver con el suceso anterior, sin embargo el montaje y la yuxtaposición de relatos diferentes crean efectos de sentido en suspenso atractivos. Así sucede en "Una rosa para Emily" (2017:45-58). En esta narración, quien dice yo señala que luego pasados siete años ha podido comprender el sentido del cuento homónimo de William Faulkner, su relato favorito. Según su lectura la fuerza principal de la narración está en la voz de quien enuncia (su supuesta intencionalidad) pues dice sin decir "este cuento lo escribí pensando en Emily" (2017:45). Reflexiona sobre las experiencias que tuvo que sortear para comprenderlo: "Tuve que vivir, haber vivido y querer vivir, hasta ser una vieja" (46). La secuencia se cierra con un párrafo compuesto por una sola frase que dice "Pero dentro de esos sucesos pasados y futuros hay algo que debo destacar:" (46). Los dos puntos finales sugieren que la historia que sigue se articula con lo anterior. Sin embargo, hay una elipsis que marca el corte de lo que podría ser la introducción de su relato, y lo que va a narrar seguidamente.

El efecto de lectura que producen esos dos puntos y el interlineado mayor es el de un corte, idea que parece ratificarse con lo que sigue. Es la historia de un perro que un amigo de Martin, su pareja, dejó al cuidado de ellos. El perro, pese a las dificultades que le plantea al principio, se convierte para la narradora en la "felicidad de una certeza: cada día, a la misma hora, haría lo mismo, y así podría, paso a paso, llegar al cielo" (47). La experiencia de pasear al perro inaugura una nueva forma de vida: "Creo

que lo que sentí por Pocho era simplemente amor" (51). De manera elíptica, la escritura se convierte también en "una rosa para Pocho", es el testimonio de una voz que a través del relato rescata del olvido la figura imprevisiblemente querida de un perro. De esta manera, se hace visible una de las torsiones características de la poética de I Acevedo que toma la forma de una paradoja en la que se tensionan el sentido y el sinsentido, lo dicho y lo no dicho, la coherencia textual y la incoherencia.

En *Una idea genial*, el encadenamiento de sucesos puede parecer infundado desde el punto de vista de una lógica causal. No obstante, la articulación anómala de situaciones o recuerdos da lugar, con la ironía y el humor que permite la distancia entre pasado y presente, a un entramado rizomático de asociaciones libres que permite visibilizar el desencanto, la sensación de abandono, el duelo y la melancolía surgidas a partir de vivencias traumáticas de la niñez y adolescencia no superadas[68]. El tejido tragicómico del texto recicla, con la forma de la deriva ilimitada, el *fluir de conciencia* característico de las novelas de Joyce, Faulkner, entre otros, y los textos experimentales latinoamericanos de los años '60 y '70, pero con una vuelta de tuerca. En la deriva de las narraciones, se pone el acento en las emociones adheridas a los recuerdos que irrumpen en el presente de la escritura. Se trata de dar a conocer todo lo que se piensa y siente estableciendo un vínculo de identidad y simultaneidad entre pensar y sentir, cercano a las sesiones de psicoanálisis en las que priman las asociaciones libres. De hecho, en muchas ocasiones la narradora hace referencia a las palabras de su psicoanalista y cómo a través del psicoanálisis ha comprendido muchas cosas de su pasado y de su escritura.

La poética del desborde por expansión y asociativa, que se materializa en *Una idea genial*, pone en crisis la linealidad y la coherencia de lo que se cuenta desde un punto de vista tradicional. En este sentido, el modo de

[68] "Esa noche escribí en mi diario que odiaba a mi mamá. ¿Por qué? porque ella se iba, y yo tenía que hacer todo. […] lo que nunca le perdoné a mi mamá fue que me abandonara en la terminal cuando tenía siete años. […] había estado perdida porque un niño sin sus padres lo está, por más que sepa las coordenadas geográficas. Horas después llegó mi mamá, y me reprochó: '¿Por qué no me esperaste?" ¡Infame! Me fui porque no estabas, le respondí fríamente (quitando lo de infame que lo pienso ahora, aunque ya te lo perdoné, no te lo perdono)." (2020:103 y 105).

narrar del padre de Acevedo, autor también de una serie de extraños escritos y un libro sobre meteorología[69], que ella retrospectivamente considera síntomas de locura (77-81), funge de modelo narrativo ("Fue gracias a él que comprendí el concepto de narración" [82]), de logos ilógico, de ley transgresora. Así, esta peculiar manera de narrar, marcada por la libre asociación y la extrañeza, habilita un juego significante que tiene su puesta en abismo en la referencia al hábito que tenía su padre de contar los cuentos de Simbad el marino, texto al que dedica un relato en *Jajaja*, mixturados con historias, siempre inconclusas, de malones.

El paradigma que une *Las mil y una noches* con historias argentinas decimonónicas sobre los malones del desierto revela, metafóricamente, los dispositivos de escritura de los relatos de Acevedo: la deliberada falta de "filtro"[70] del contenido, el disloque de la causalidad, reemplazada por la libre asociación, la irrupción del recuerdo inusitado y el entrecruzamiento sentimental de eventos y de tradiciones diferentes. A pesar de la aparente ingenuidad, los escritos de I Acevedo están atravesados por guiños intertextuales a escritores del archivo cultural: Borges, Arlt, Aira, Faulkner y demás. La política textual, *Punk*, supone "elaborar cosas con lo que está bien a mano" (Acevedo, 2020a). Por esta razón, las historias que trama quien dice "yo" dan forma a un relato que solo responde a la sintaxis de las emociones y al imperativo de la necesidad de narrar. Este gesto irreverente, respecto de la idea de una literatura imaginativa de trabajo artesanal sobre el lenguaje, se convierte en una apuesta estética en la que se borran deliberadamente las jerarquías literatura/no literatura; alto/bajo.

Acevedo, declara abiertamente que la suya es una '"literatura de emergencia'. Es que no hay tiempo ni podemos correr el riesgo de que alguien venga a interpretar lo que queremos decir. Por si acaso, lo mejor es decirlo". (Acebedo, 2020b). En el "Episodio 1" de sus "Diarios de escritor" (2020ª), publicados en la web del Centro Cultural Kirchner, pone el claro

[69] "Mi escuela de meteorología sinóptica" (79-80-81) cuyo índice es digno de las clasificaciones de "El idioma analítico de John Wilkins" de Jorge Luis Borges, y parece ser modelo de los títulos de cada capítulo de la autobiografía de I Acevedo.

[70] En *Late un corazón* (2019), I Acevedo se pregunta "¿Cómo decir algo?" (32) y plantea la posibilidad de "decir algo, sin más" como una manera de ir directamente a la cosa sin sustitutos que la reemplacen.

el proyecto estético que organiza tanto *Una idea genial* como sus otras publicaciones. Allí, se diferencia de aquellos escritores experimentales que marcados por las posvanguardias de los años '70, como Héctor Libertella en *La arquitectura del fantasma* (2006), asimilan literatura e imaginación ya que rechazan el carácter referencial del relato autobiográfico que solo produce la cristalización de una subjetividad autómata. Lo único valioso en la escritura, proclaman, es la imaginación, abierta a lo posible y depositaria del potencial estético de la literatura. Según Martin Kohan (2021) los escritores como Lamborghini, Libertella, Sarduy, Puig, Elizondo, y otros, construyeron "un territorio literario cuyas transgresiones, heterodoxias, disrupciones, desbordes barrocos y pasión material por la escritura […] siguen siendo en buena medida resistencia a las fuerzas de domesticación que la homeostasis literaria tiende a buscar" (135), se trataba de una apuesta al hermetismo y la materialidad del texto entendido como producción.

Por el contrario, para I Acevedo la "fe" en el poder de la literatura no radica en la posibilidad revolucionaria de la imaginación y el trabajo con el hermetismo del lenguaje. Considera que lo imaginario está afectado por binarismos que controlan las posibilidades de lo pensable[71], por ello defiende lo que denomina una literatura de "ideas", pues estas no se pueden

[71] "La imaginación que conocemos es crítica. Al imaginar un futuro mejor negamos algo del presente. Hay algo dado que está mal y debería cambiar. Digamos también que es binaria: como no tenemos justicia, queremos imaginar un mundo donde sí la haya, etc. En los años sesenta, época de binarismos intensos, de capitalismo versus comunismo, época del estructuralismo como filosofía, que también se basa en el binarismo, estuvo, en Europa, "la imaginación al poder". Ese discurso sobre la imaginación se tradujo a las luchas políticas latinoamericanas en los años setenta. De la manera binaria en que está planteado, ese discurso indica que esxs compañerxs lucharon en contra del avance del neoliberalismo y el imperialismo porque querían "lo contrario": el comunismo, por decirlo sintéticamente. Pero si se plantea de esa manera, desde nuestra perspectiva actual, se está dando por sentado que esa realidad, "el avance del neoliberalismo" era algo dado a criticar, cuando en realidad, no era algo dado, era algo contra lo que estaban luchando para evitarlo. Sin embargo, cierto discurso parece sugerir que "su sueño revolucionario fue imposible por ser tan radical", que esa "imaginación extrema" hizo que su lucha fracasara. Pero lo radical no era la "imaginación" que tenían, lo radical fueron sus medios y su entrega en esa lucha. El neoliberalismo no era algo dado. Ellxs sabían que el mundo, como lo planteaban las grandes fuerzas imperialistas y neoliberales, se dirigía hacia el desastre en que vivimos.

calcular ni controlar. En este sentido, el trabajo con las ideas y la escritura en primera persona podría asimilarse a la irrupción de lo íntimo, tal como lo concibe Daniel Link en el ensayo *La imaginación intimista*: "Hago frases con lo que pienso, lo más íntimo de mí" (2007). En el caso de *Una idea genial*, de *Late un corazón* o de *Jajaja*, los documentos triviales de la intimidad con los que trabaja (la gastroenteritis del marido y el hijo; los paseos con el perro prestado, la discusión con una amiga egoísta, la limpieza de la casa, el lavado de platos) dan a conocer no solo lo que la narradora piensa, sino, y sobre todo, las emociones que se entretejen sin solución de continuidad con lo pensado, como parte de una misma experiencia. Este vínculo indisoluble entre ideas y sentimientos implica una mirada política que recupera una esfera de la experiencia del vivir, menoscabada por el paradigma falogocéntrico occidental que desde Platón ha puesto en la cúspide de lo humano el *logos*. Acevedo se revela en sus textos contra la epistemología cartesiana que entroniza la razón a expensas del cuerpo, considerándola algo independiente de él, al mismo tiempo que denigra el mundo emocional por privado, no político y "femenino", ubicando en un lugar menor la mediación sentimental entre sujeto y objeto (Ahmed, 2014:11). Así, por ejemplo, en la colección de relatos *Late un corazón*, quien narra observa:

> Tengo que contar muchas cosas y debo contarlas aquí y ahora. Lo lograré como siempre, mezclando todo con todo, y sin ocultar mi modo, diré desde el principio la sustancia que compone este relato: preparar el por qué y para qué de mi escritura, romper con una tradición literaria, reivindicar mi derecho a amar. (2019: 9)

> Sé que los hilos que conectan estos temas serán muy débiles, y así quiero que sea, porque la causa y el efecto de estos hechos son un artilugio provocado por los cruces de la vida que me parecen relevantes; a medida que crezco, *cada vez me importa menos que se note que hago lo que se me canta y cada vez me importa más reivindicar mi derecho a ser libre*. […] Y que lo que se tenga que romper se rompa. (2019,11 [subrayo])

¿Entonces qué imaginaban? Yo creo que no imaginaban nada. Porque la certeza del desastre no es imaginación." (2020c)

La trama narrativa de *Una idea genial* (2010) deja fluir los sentimientos y los pensamientos que van surgiendo a medica que se escribe. Se elabora, así, un relato póstumo, su punto de partida es la muerte como presencia ineludible y posibilidad ineluctable de la vida, cuyo modelo es *Memorias póstumas de Blas Cubas* de Machado de Assis. En efecto, desde la perspectiva de la muerte (del padre y de todos los seres vivos destinados a morir y la fobia por las enfermedades), pone el acento en la fragilidad de la existencia corporal y se deja atravesar por los recuerdos desordenados del pasado. Al mismo tiempo en el presente de la escritura, ese pasado se proyecta al futuro "algo que antes no había" (2010: 18). En esta apertura de posibilidades que pone en crisis las separaciones temporales radica la potencia y la libertad de la literatura, parece señalar Acevedo.

Los planteos sobre la escritura del grupo *Belleza y felicidad*, en el que se puede inscribir la estética de Acevedo, polemiza con la mirada crítica de César Aira respecto de las producciones de estxs artistas. El escritor argentino había señalado con ironía descalificadora que en sus obras éstos recurrían a tres planteos básicos: "murió mi viejo, me dejo mi novia, me salió un grano"[72]. Por el contrario, I A. defiende la libertad de escribir sobre lo que se les ocurra y reivindica el "uso cero de la imaginación" (2022a). Esta rebelión en contra de cierto *deber ser* literario sostenido en la estética del gusto y la defensa de la potencia de lo imaginario, legitima la obsesiva narración de temas banales como "me salió un grano" y el uso de una primera persona centrada en la figuración de los sentimientos que afloran en relación a los objetos y hechos nimios de la vida cotidiana. En el relato de *lo intrascendente*, pueden reconocerse "posturas muy explícitas acerca de la realidad que nos rodea y lo que *sentimos* frente a ella" (Acevedo, 2020a [subrayo]) y se hace visible que: "en este momento lo importante es poder decir algo en voz alta. Decir lo que yo quiero, y nada más" (Acevedo, 2019: 36). A través de la escritura, se esboza una política de las

[72] Roberto Giordano cita a Aira en *Vida y Obra* (2011:39): "Uno se da cuenta de que todos esos escritores están absolutamente contentos y satisfechos con sus vidas. Y tienen motivos, si no tienen ningún problema: viven en los cafés, no tienen problemas económicos porque vienen de familias más o menos bien, y hoy en día hay tanta beca, tanto subsidio … (…) Hice una especie de estudio: recurren a tres conflictos estereotipados básicos. Son: murió mi viejo, me dejo mi novia, me salió un grano."

emociones en la que los sentimientos constituyen una manera específica de aprehender el mundo, esto es, un proceso de lectura y construcción de sentido, desde un lugar minoritario y menospreciado que se reivindica como agencia liberadora (Ahmed: 28),

La muerte del padre (ese padre de mirada espeluznante al que solo ella podía mirar de frente sin miedo [2010:78]) y el modo en que su afecto valoriza las actitudes de quien dice "Yo" en *Una idea genial*, en oposición a la mirada materna irónica, negativa y descalificadora[73] constituyen uno de los ejes centrales del texto. Así, la escritura suplementa aquello que no puede recuperarse: el tiempo vivido, la conflictiva y vida familiar en Napoleofú y Tandil, la relación con sus hermanxs, los juegos y fantasías de la infancia en el tanque australiano, las excentricidades y rarezas de la conducta paterna y su inutilidad para la vida cotidiana, la experiencia traumática de la niñez en la que se sintió rechazada y usada como sirvienta por su madre, etc.[74]. El primer capítulo de esta autobiografía anómala, definida como "el último grito de mi adolescencia" (119), "Aniversario" (2010:7-27), comienza con la relación entre escritura, depresión, mal humor y rabia, para terminar con un acontecimiento revelador que explica los sentimientos que articulan la relación de quien narra (sujeto) y el mundo posible que habita el yo narrado (objeto). La escritura evidencia la economía afectiva del texto, producto de un efecto de circulación y una socialidad de los sentimientos que configura superficies y límites entre el adentro y el afuera (Ahmed, 2015:34). Por ello, la relación explícita entre enfermedad y duelo irrumpe a destiempo, como todas las cosas, en este relato que se lee a sí mismo para dar cuenta de los efectos tardíos de un dolor contenido que desborda a la narradora: "La primera gripe fue en el aniversario de la muerte de mi papá. Y lo que yo había pensado que iba a pasar hace cuatro años…pasó ahora" (2010:27). La *epifanía* de la gripe, ese elemento trivial seleccionado por el ojo del artista por su potencial estético, como

[73] "para ella la gordura estaba devaluada. Cuando era chica, ella me decía 'tanque de guerra'. Siempre tenía que ser yo la gorda mala, porque mi hermana era la flaca buena" (2010:114).

[74] La visión por momentos negativa y crítica de la narradora contrasta con la visión escolar de la infancia que idealiza como un "mágico lugar de sueños donde todo es posible" (2010:36).

en los textos de Joyce, se convierte en el germen constructivo de lo que se narra y marcan una constante en sus libros: la enfermedad (la gripe, la gastroenteritis, y otras afecciones que aparecen en sus relatos) como acontecimiento cotidiano que trastoca la vida y la contamina: "la muerte es algo con lo que me enfrento a diario" (2017:10).

Dejar aflorar en la escritura los pensamientos y sentimientos que afectan el cuerpo, como expresión del duelo por el padre, como herida que aún sangra y por la que se cuela todo lo sufrido en la infancia, aunque de un modo banal y tragicómico, es conjurar de manera ambivalente el dolor y la muerte. Implica no solo llenar de palabras el vacío de lo que está ausente, de lo irrecuperable, sino sobre todo dar forma estética y voz a la figura fantasmal del padre en torno al cual giran muchas secuencias narrativas, como si este fuera un enigmático tótem y un eje extravagante de la genealogía familiar ligada a la tierra ("lo que ocurre con la tierra es que ella mantiene unida a la familia" [65]) y a la literatura ("Mi bisabuelo, Eduardo Acevedo Díaz […] es considerado fundador de la novela histórica uruguaya." [75]). Al mismo tiempo que las palabras suplen la falta, suspenden el tiempo, lo vuelven circular y hace perceptibles las marcas del carácter finito y azaroso de la existencia. De manera sorpresiva, el yo que narra, vivo en el presente de la escritura, es herido por los recuerdos de lo vivido por el yo muerto, ese que ya no existe y surge como personaje de lo escrito. Este hecho pone en circulación el carácter siempre futurible de lo acontecido, en tanto posibilidad abierta a nuevos sentidos y a la muerte. Un tiempo subjetivo, el del duelo, se materializa como marca siniestra en el almanaque reenviando al pasado y simultáneamente anticipando el carácter mortal de la existencia:

> miraba el almanaque y percibía que los días de flojera habían sido los días Siete de cada mes. Así continué hasta el primer aniversario, real, anual. Puesto que antes de un año, la muerte de mi padre no era real. Era una muerte que se iba renovando mes a mes. Pero después de un año voy a estar frita pensé. Antes creía que las fechas eran algo artificial. Nada más falso. Las fechas son como una campana que dice ¡llegó tu hora! Y ¡trac!, como un reloj nos enfermamos. (2010:32)

Como en los cuentos de Scherezade de *Las mil y una noches*, conectados con la figura del padre-narrador[75], relato, vida, tiempo y muerte se articulan. Una de las múltiples figuras textuales de esta relación se metaforiza en la referencia aparentemente trivial al "vestido negro con flores" que le prestan a la narradora-personaje para usar en el casamiento de una amiga. El tejido del vestido que recubre la desnudez del cuerpo, igual que la escritura yuxtapone la oscuridad del duelo con el estallido de vida que caracteriza la fiesta. Esta mixtura es leída por la protagonista como significante de la excepcionalidad del hecho de estar viva, haciendo perceptible el carácter asombroso del existir (29). Por esta razón, la protagonista siente que debe moverse "con cuidado, como si fuera de cristal" (29). Estar viva se vuelve constatación de que pudiendo haber muerto cuatro años atrás, cuando su padre murió, milagrosamente siguió existiendo. Esta autocerteza construye un campo de fuerzas significativo en el que se tensionan la fragilidad de la vida, la condición vulnerable del cuerpo, la vergüenza de existir cuando los seres queridos han muerto, la alegría y el asombro ante la condición de viviente.

El carácter azaroso, aunque ineludible, de la muerte se conjuga, como en *El erotismo* de G. Bataille (2006), con lo aleatorio y fortuito del surgimiento de la vida. En el caso de quien dice Yo, esta idea se concreta en el recuerdo de la gestación de ella y su hermana melliza. Este tramo de la historia familiar es narrado como el efecto de la imprevisible y azarosa fecundación de dos óvulos por dos espermatozoides "la primera semana de agosto, una noche también fría" (2010:57). La insoportable levedad del ser atraviesa *Una idea genial* en su ambigua mixtura porque subraya lo que, habiendo podido no ser, ha sido y, al mismo tiempo, la presencia constante y cierta de la muerte como borde amenazante de la existencia. De la misma manera, siguiendo el hilo de un pensamiento en deriva signado por lo impredecible de los recuerdos, los retazos del pasado son cosidos entre sí, a manera de *patchwork* caótico, y la escritura como la vida, que funciona

[75] El padre les contaba historias de "Simbad el Marino" (*Una idea genial*, 2020) y en *Jajaja*, a la maneta de Borges, la que en ese momento firmaba Inés Acevedo reelabora a la manera de Borges uno de esos cuentos: "Noveno viaje de Simbad el Marino", que dedica a Roberto Arlt y fecha en el año 2006 (2017:141-146).

como un sistema caótico, trasmuta una experiencia en otra y en ese movimiento se vuelve reveladora: el dolor se transforma en mal humor y rabia, la depresión en gripe y el mandato de seguir viviendo "como si nada", que surge en la voz de Gimena cuyo padre era psicoanalista (29), deviene conciencia de la precariedad de lo viviente.

El recuerdo del padre muerto irrumpe en la escritura como espejo marcado por el afecto y el humor en el que se mira el yo que narra para percibir la transitoriedad de la existencia y como paradigma extravagante, caótico e imprevisible del entramado textual. Por esta razón, en las múltiples figuraciones del padre (de su muerte, de su inutilidad para lo cotidiano y de su extrañeza) se cifra la anamorfosis que organiza el relato de I. Acevedo: sus desvíos y desbordes. Se trata de una perspectiva cuir en primera persona, rebelde, anómala y excesiva, que convierte el verosímil de la retórica de la memoria y el artificio narrativo de sus relaciones causales, en recuerdo intempestivo y desordenado (2010:26-27). La escritura pierde el pudor, desestima la estética de la veladura, hecha de elipsis y reticencia, para exhibir con descaro las contradicciones y las derivas de un yo que necesita reflejarse en la trivialidad de su existencia para autoafirmarse, salir de la clandestinidad y del silencio, pero también para observarse y conocerse a partir de una doble mirada contradictoria: la del padre y la de la madre. Una, la construye objeto de amor y de preferencia; la hace heredera por línea paterna de una tradición narrativa que entrecruza historia y extravagancia. La otra mirada, descalificadora, refleja sus defectos, el abandono y el abuso. Desde este punto de vista, la narradora es la que ocupa demasiado lugar con su cuerpo y con su discurso y la que debe hacerse cargo desde la niñez de lo que la madre le adjudica como tarea: limpiar la casa y escribir es una manera de hacerlo. El texto-espejo funda una política del uso de la primera persona que resiste toda censura moral y estética. Se vuelve afirmación del derecho a existir, ser visible y escribir su historia sin censura para sanar. Escribir-se es dar fe de que se está vivo, a pesar de que el yo narrado ya no existe, y reclamar su derecho igualitario al *Bíos* desde la singularidad de su forma de vida sin vergüenza alguna:

> Yo lo hablé con María (mi sicóloga), y a pesar de que me castigo por pasármela hablando de mi en mis cuentos, por empezar los

> cuentos dando vueltas sobre mí misma, me obligo a reconciliarme con mi enojo y aguantarme el malhumor, porque si me odio, no podré escribir, y me calmo pensando que si escribo así no es por egocéntrica, es porque no tengo vergüenza. (2019:53)

El detalle trivial que organiza muchos de los relatos de Acevedo, como el barómetro de Madame Aubin en el texto de G. Flaubert "Un corazón sencillo", señala la ruptura del orden representativo de la autobiografía canónica, de las jerarquías narrativas de la fábula aristotélica y de la relación causal que la organizan, para abrir la posibilidad de una literatura democrática en primera persona, aunque la escritura de I Acevedo se encuentra en las antípodas del cuidadoso estilo flaubertiano, que pone en primer plano la potencia "de las percepciones y las afecciones desligadas, de las individualidades en las que el individuo se pierde" (Rancière, 2009:143). La narrativa de I Acevedo, centrada en la primera persona y sus emociones, artificialmente descuidado, espontáneo e ingenuo, borra, sin embargo, al igual que ocurre con los textos del escritor francés, la diferencia entre las vidas luminosas, heroicas, que producen acontecimientos dignos de ser narrados y las vidas minoritarias, oscuras, cuyos hechos, intrascendentes para la épica, deben ser silenciados o suprimidos. En sus escritos, se erosiona también el binarismo jerárquico literatura/ no literatura (Rancière, 2015: 20 y 24-25). La trivialidad de la vida cotidiana deja de ser aquello que la imaginación literaria debería excluir (el "se murió mi viejo, me dejó mi novio, me salió un grano" de Aira) porque se opone a la importancia de los acontecimientos que iluminan retrospectivamente la coherencia de un destino digno de autobiografía. Por el contrario, se trata de volver perceptible y a su manera, como observa J. Rancière:

> la gran democracia de las coexistencias sensibles que revoca la estrechez del antiguo orden de las consecuencias causales y de las conveniencias narrativas y sociales […] atestigua la revolución que adviene cuando una vida normalmente destinada a seguir el ritmo de los días y de las variaciones del clima [una vida inútil y extravagante como la del padre de la narradora o su niñez, por ejemplo] reviste la temporalidad y la intensidad de una cadena de acontecimientos sensibles excepcionales. […] Tal es la significación de esta

> democracia literaria: ataca al corazón político del principio de verosimilitud que gobernaba las proporciones de la ficción. En adelante, *cualquiera* puede experimentar [y narrar] *cualquier* sentimiento, *cualquier emoción o pasión*. (2015:25 [subrayo])

La muerte y la vida del padre que afecta el cuerpo y la escritura de quien narra, como idea, como acontecimiento, como vivencia exagerada ("mi papá me iluminó con su amor" [74]; "creo que en el aniversario de mi papá me voy a enfermar" [29]), articula una relación anacrónica entre pasado, presente y futuro, en la medida en que como en un juego malicioso y ficcional de niños vincula lo inanimado (el pasado, el sujeto muerto) con lo animado, la práctica del juego, la escritura, que se producen siempre en presente (Didi Huberman, 2011: 22-23) . El espejo en el que quien narra se mira reiteradamente (o se golpea), es la metáfora de una escritura democrática e itinerante en la que los tiempos se suturan y mezclan:

> Tenía la sensación de estar conectada con el más allá, de haber vivido en el Futuro y haber vuelto (2020:36)

> Así como estuve conectada con el futuro, lo estoy con el pasado […] Son los cinco años. Quedé conectada a ellos por medio de otro espejo (2020:38).

El juego entre pretérito y presente se proyecta a lo que deviene en tanto *différance* derrideana, a la manera de un caleidoscopio en movimiento giratorio que tiene la potencia de engendrar nuevas figuras por la diseminación de sus fragmentos diversos en formas y colores. De esta manera en "2005", segunda entrada de *Una idea genial*, cuando irrumpe en la escritura el duelo por la muerte del padre, desocultando la herida que afecta el cuerpo de la narradora, emerge el dolor de la pérdida y la comprensión aterrorizada de su carácter de *morriturum*. Quien dice yo es una suerte de muerta-viva, como el niño pobre y autista que se fabula en la autobiografía de Daniel Link, *La lectura: una vida* (2017: 31). El yo narrado de I Acevedo se asombra de existir y encuentra en la escritura especular un modo de adquirir consistencia y de atestiguar su fragilidad, de la misma manera que le ocurre con la

necesidad de ver su imagen, idealizada o desvalorizada, en el espejo familiar durante la infancia y adolescencia.

> A los diez, cuando me mudé sola a mi cuarto, un día mi mamá abrió la puerta y me encontró mirándome al espejo. ¿Qué hacés?, me preguntó, y a mí me dio vergüenza. No era vanidad, me miraba por el simple asombro de existir. […] Acá estoy, soy una persona que vive: qué peligrosa es la vida, qué sensible soy, puedo desaparecer en cualquier momento… Un año antes de tomar la Comunión esa sensación era frecuente, me venía cuando estaba lejos del espejo y no tenía suficiente energía para acercarme a comprobar mi existencia [...]. (2020:40)

La necesidad de mirarse, de reflejarse en un espejo explica la importancia que adquieren, en I Acevedo, las figuraciones del cuerpo enfermo, sufriente, enojado, vulnerable o súbitamente enamorado de sí y los sentimientos contradictorios que lo vinculan con la realidad para atribuir sentidos múltiples a la experiencia de existir. Las emociones se materializan como memoria de un yo que necesita hacerlas visibles y así convertir el silencio y la invisibilidad que lo afectan en lenguaje. El amor, tanto heterosexual (*Una idea genial, Jajaja*) como lésbico (*Late un corazón*), el recuerdo del abuso naturalizado, la transición que la lleva a construir un cuerpo de varón y transformar su género y nombre, Inés, en la inicial I, ocupan un lugar central en el último de los textos mencionado. Estos elementos permiten resignificar una serie de marcas inscriptas en segundo plano en *Una idea genial*[76]. Esas marcas diseminadas a lo largo del texto hacen referencia al error interpretativo de una ecografía que le asigna el género de varón y a su hermana melliza el de mujer (74), su nacimiento sin nombre[77] por causa de ese

[76] Cf. 2020. 74; 93-97; 101; 117; 118, 119. En el prólogo de la segunda edición de *Una idea genial*, Acevedo señala, por otra parte, que no modificó el texto con el uso de lenguaje inclusivo y la modificación de los adjetivos que coincidieran con el género masculino con el que se designa en el presente por tres razones "productividad, honestidad y memoria" (16), de modo que las marcas señaladas en las páginas citadas en esta nota a pie revelan el carácter siempre futuro de la escritura y el constante proceso de resignificación que posibilita la pensatividad de sus imágenes.

[77] En Late un corazón dirá al respecto: "Desde que nací sin nombre, sin ser lo que se esperaba, quedé librada, boyando como un panadero" (53).

error que creo expectativas de que sería el hijo varón deseado (74), el relato "El viaje de Esculapia" en el que emerge el deseo del personaje de llamarse Esculapio (95-97), la designación como "peor día mi vida" el de la primera menstruación (100-101); la incomodidad con el cuerpo y los avatares de la femineidad (119); y las dificultades que afronta su deseo de relaciones heterosexuales, ya que debe ser sometida a una intervención quirúrgica en el himen para perforarlo (116-117). Estos y otros acontecimientos revelan una disforia de sentido ambivalente de acuerdo a la perspectiva con los cuales se los lea. Así, el relato familiar y el lugar incómodo en el que se percibe en *Una idea genial* se reescribe en *Late un corazón* como parte de un proceso emancipatorio del cuerpo que la lleva a asumir una nueva forma de vida acorde a su deseo y subrayar el espacio central que ocupa lo emocional para superar los obstáculos de la vida (Langle de Paz:2018):

> Mi última "feminidad", si tal cosa existe, se deiluyó en llanto, corriendo por el asfalto de la avenida Callao. Recurdo que mirá mi ropa: mi jean, mi pulóver color claro, un tapado blanco, diciéndoles adiós, como si me sacara una foto mental de mi último día con ropa de mujer. Lloré por los atropellos que sufí como mujer, porque mis padres me descuidaron, porque mi madre me tuvo de sirvienta doméstica, por el abuso que sufrí, del que mi hermano fue cómplice y del que nadie se hizo cargo. (2018:13)

Escribir, en este sentido, se vuelve práctica política: es dejar de lado la clandestinidad, salir del placar, y permitir que "la verdad le gane al relato" (Acevedo, 2019:14), haciendo perceptible la memoria que está en el cuerpo y no en la mente. Esa que "nadie puede robar ni reprimir" (Acevedo, 2019:14). Sin embargo "la verdad", a la que se refiere y que sus textos revelarían, tiene inevitable forma de artificio narrativo, es también un relato con otras leyes, aunque su estética sin vergüenza y desbordada erosione la idea de un verosímil canónico y desafíe a la imaginación literaria

colonizada por los binarismos y jerarquías. Por esta razón, los hechos importantes en la constitución de su subjetividad trans*[78], fluyente y en devenir, surgen como iluminaciones súbitas, ideas que aparecen de manera espontánea, en momentos intrascendentes de la vida de todos los días, produciendo una distorsión política en el mismo cuerpo entre lo que hacen las manos de una narradora madre y ama de casa (lavar mecánicamente platos) y lo que se piensa una subjetividad no cis que hasta ese momento se consideraba lesbiana: transicionar.

La disonancia, inscripta corporalmente como desapropiación entre lo que se hace y lo que se piensa, rompe con las jerarquías arriba/abajo y los lugares y espacios determinados por la policía de la cultura para los cuerpos, sus actividades y sus funciones, pero además abre la posibilidad de pensarse a partir de una historia de emancipación, abandonando el emplazamiento en el que era víctima de una estructura familiar reproductora de los mandatos del patriarcado. De todos modos, en el texto aparece una idea de identidad sustancialista, como algo predeterminado que debería ser descubierto, en lugar de un proceso marcado por un devenir que no tiene final previsible.

> El día anterior me había peleado con mi novia, y mientras lavaba los platos del desayuno, pensé: ¿Y ahora qué voy a hacer? Y me respondí: Ahora voy a transicionar. Entonces entendí que al transicionar, al sumir un aspecto de varón, corría el riesgo de poner en mi propia cara la cara de mi hermano. Entender eso hizo que la historia del abuso asumiera por fin el lugar que le cabía en mi vida. Ya no era el hecho fundante que me constituía en víctima del patriarcado: era una violencia que me había estado impidiendo un encuentro con mi identidad, pero ya no más. Colocar el relato de la violencia en una cadena de sentido que se abre al futuro y que sea posible de reproducir: he aquí la dificultad para les que arañamos en la piedra de la memoria intentando darle forma, hacerla lenguaje. (2019:14)

[78] Jack Halberstam (2018), el filósofo trans, propone rehabitar la idea de identidad a partir de una política y un devenir de los cuerpos trans*, con sus formas rotas, fragmentadas, inacabadas y de forma irreparable. Esta operación nos recuerda de qué manera nuestros cuerpos están siempre en construcción-

El amor de pareja, estrechamente unido al deseo de vivir-escribir según sus propias reglas y de ser parte de una militancia de género, el temor a la pérdida de ese amor y la sensación de invisibilidad, obligada por los mandatos sociales, atraviesan de modo obsesivo el cuerpo en *Late un corazón* (2019). En la escritura proliferan declaraciones como "¿Pues qué sería de mi vida sin una historia de amor? (15); "intento reivindicar mi derecho a amar" (2019:16); "Me olvidé de decir algo importante: quien les habla está enamorada otra vez" (2019:56).

En este sentido, la reivindicación del derecho a escribir en primera persona y poner el centro en los afectos, centralmente en el amor, exhiben el carácter colectivo e impersonal de una enunciación en la que se entretejen las voces y las emociones que interconectan las subjetividades en torno a un deseo. I Acevedo acentúa el valor que tiene la lectura de sus escritos ante el público para compartir los sentimientos más íntimos en un espacio de protección donde circula el afecto que vuelve los cuerpos plurales, uno: "Lloraba en público porque siempre me sentí protegida por el público. En los escenarios, en la cálida luz, rodeada de personas calidad, nada podía pasarme" (2019:14). Esta legitimación del yo escribiente y de lo corporal afectivo implica un giro respecto de la imagen del escritor separado del público lector y los mandatos literarios de los años '70 y '80 que establecían un deber ser estético centrado en el distanciamiento del narrador, *impedido* de hablar de sí mismo. Con el fin de diferenciar su estética de la que rechaza, Acevedo usa una cita de Ricardo Pliglia perteneciente al cuento "En otro país" de *Prisión perpetua*, en la que el narrador manifiesta "'el que escribe no puede hablar de sí mismo'" (2019:82), aunque en una de las posibles lecturas de sus declaraciones la acata porque de qué sí mismo sustancialista habla IAcevedo cuando su subjetividad es fluida y cambiante.

Así, opone al mandato literal de objetividad, la posibilidad contemporánea de convertir en gesto político el uso del yo: "la primera persona del singular *yo* es una modalidad de la época, no es un capricho egocéntrico, y lejos de ser un gesto individual, es una necesidad colectiva: la de nombrarnos, la de extender nuestra voz hacia les otres y hacia el futuro, la de derribar la opresión" (2019:10). Se trata de una estética que borra las

jerarquías de la policía del arte respecto de lo que está bien o mal escribir y de la literatura naturalizadas como un modo de hacer determinado, para asumir una distribución de lo sensible igualitaria y disruptiva[79]. Este gesto, se repiten en los textos de Naty Menstrual, Fernando Noy, Carolina Unrein y otrxs artistas trans y travestis, cuya escritura y los temas que tratan asumen un carácter disidente en lo formal. Se podría decir, que muchos de estos materiales pueden ser considerados como mal escritos o no literarios, en el caso de que tuvieren esa pretensión, desde la perspectiva de una estética moderna del gusto y el valor literario objetivo, que sigue pensando el arte como progresivo (Danto:2003).

El uso de la primera persona trenza lo individual con lo colectivo, pues siempre detrás del "Yo" singular está el "nosotrxs" heterogéneo de las minorías excluidas hasta hace poco tiempo del derecho a la palabra impresa y que, en sintonía con el activismo, pudieron construir un espacio de visibilización. La mayor parte de estas auto narraciones cuir han sido publicadas a partir de la primera y segunda décadas del siglo XXI. En ellas, emerge la fuerza política de un colectivo paradójico y comprometido con el deseo de defender su derecho a la vida digna y su voluntad de hacer escuchar las historias surgidas de una memoria de circulación clandestina, subterránea que hoy, gracias al activismo de los grupos LGTTBIQ+, encuentra la posibilidad de una escucha interesada en la sociedad. Este activismo cuir que defiende su condición de sujetos con derechos ha tenido como una de sus formas más osadas la publicación de la revista *el teje*, cuyo título manifiesta usar "una palabra todo terreno, [que expresa] lo que no se dice, lo oculto, lo que se trama, lo ilegal, lo sobreentendido" (2007:2).

En "Untitled document" (Acevedo,2019:39-49), se explicita la vocación emancipatoria de esta "nostredad", al decir de Marlene Wayar (2021), que asume no solo la decisión escribir de otra manera, sino también de

[79] En una entrevista sobre la partición de lo sensible, Jacques Rancière observa: "He trabajado largamente los archivos obreros en Francia en el siglo XIX, y he tratado de mostrar qué estaba en juego en la idea de emancipación obrera: el rechazo de un orden de la dominación que estaba inscripto por anticipado en la negación sensible del mundo común. En la idea de emancipación, estaba la voluntad de ser participante en un mismo mundo, de ser reconocido como "parlante" de un lenguaje común pero también de participar en todas las formas del lenguaje, comprendidas aún las más gratuitas" (ALICE, 1999 [la traducción es mía]).

dar forma a una nueva corriente crítica, repitiendo y, al mismo tiempo, distorsionando el gesto de ciertos escritores canonizados que han reflexionado sobre la relación entre literatura y poder, "Sarmiento, Arlt, Borges y Piglia, […] Juanx Manso, […] Alfonsina Storni" (2019:49). Esto implica, desde la experiencia individual proyectada a lo colectivo, unir pensamiento y escritura, afirmando el carácter utópico de la literatura, en tanto se anticipa al presente y lo modifica, para convertir la "transición" de género en un "campo de investigación" sobre la relación entre feminismo, literatura y lucha política (2019:48).

La escritura, entonces, se convierte en estética afectiva y, al mismo tiempo, reflexiva sobre la realidad. A través de esta práctica que permite afirmar la subjetividad trans, el cuerpo se emancipa y propone para sí otro tipo de vida, (Quintana, 34). Se asume, así, un compromiso cuir que se enuncia en pretérito perfecto, que es el tiempo que hace visible la perdurabilidad de los efectos del pasado en el presente, con lo cual el tiempo pasado evita el riesgo de convertirse en algo "estático, lineal y totalmente desentendido de los avatares del presente" (Kamenszain, 2016:8). De esta manera, I Acevedo proclama: "se concentra aquí, en este pronombre nosotres, todo el cariño que siento por vos, al asumir por primera vez en un cuento mi identidad trans, conjugada en plural, en el pretérito perfecto compuesto del verbo *asumir*" (2019:49).

El texto de Acevedo se conecta con lo que Tamara Kamenszain observa en *Una intimidad inofensiva* (7-8) al apuntar que ha surgido en la narrativa y la poesía una suerte de post-yo que se hace presente alegremente en los textos liberado del peso autoritario y centralista del yo moderno tradicional. Ahora bien, a la necesidad de una escritura del yo, que asume la relación sujeto-sujeto como potencia del nosotres, para volverse política de lo singular viviente, Acevedo agrega el imperativo de violar la prohibición que rige en torno no hablar de los sentimientos, poniendo el amor de pareja y la sororidad colectiva en primer plano: lo íntimo se vuelve política de lo público. Subrayar la importancia de las emociones implica desechar la idea de que se trata de una cosa menor, relegada al ámbito privado de las mujeres, por el contrario, implica una política emancipatoria de los

cuerpos, de lo que ellos pueden hacer a partir de los sentimientos que elimina la jerarquía que pone por encima de lo emocional la razón.

> Si bien hoy está permitido hablar de una misma, y es de hecho "el yo" el pronombre dominante que se usa para la escritura, lo que sigue sin estar permitido es hablar de los sentimientos: porque no cualquiera se atreve a hablar de sus sentimientos, así como así. Se acepta que los sentimientos puedan ocupar el lugar del iceberg, a lo Heminway, y hasta se considera a una novela o a un cuento como bueno porque llegue a trasmitir ciertos sentimientos sin decirlos. Pero ¿hablar llanamente acerca de los sentimientos? Eso se sigue considerando inadecuado, y, en el mejor de los casos, se lo atribuye a cosas de mujeres. […Son] mandatos sociales de represión, que estarían influyendo mucho en qué podemos escribir y qué no en un texto. (2019:83).

La ropa no tiene que combinar

Transformar en relato la experiencia del amor, el trauma del abuso, las relaciones familiares dolorosas, la sensación de invisibilidad o la pérdida del padre, bordeando la trivialidad con construida espontaneidad, implica convertir la escritura-sin-vergüenza en un espacio político y catártico de funciones reparadoras. Pone de pie al sujeto que dice yo y le permite conectarse con el dolor sufrido de manera no pasiva y curar sus heridas. Las palabras alimentadas por las emociones cambian el mundo y la percepción que hay sobre él y suprimen las jerarquías logocéntricas (2019:104-105). Desde esta perspectiva "depravada", la práctica de escribir, sin reproducir el canon, demostrando con la anamorfosis que sus valores son tan arbitrarios como los que propugna ByF, se convierte en algo similar a la pastelería. Implica "decorar la realidad para que haya algo lindo y comestible al mismo tiempo" (104). Esta cuestión exhibe el nudo problemático de estas autobiografías anómalas. Un crítico moderno, centrado en los valores de lo que se considera literatura, hablaría de *kitsch*, de literatura "berreta", de relato sentimental y gastronómico (consumible y olvidable). Sin embargo, si la mirada deja de lado las jerarquías y los binarismos de la policía del buen gusto y desplaza políticamente la mirada, este tipo de escritura puede ser leída como una práctica de sobrevivencia, como una táctica que fortalece al débil a través de la toma de la palabra y le permite

construir un espacio textual en el que puede decir "yo" sin vergüenza, un modo de hacer y de configurarse a partir del cual afirma su derecho al *Bíos*, desde un lugar minoritario y colectivo (Esposito, 2011).

En *Una idea genial*, la realidad cotidiana era un vacío, un abismo peligroso del que el placer de la lectura rescataba, construyendo un espacio que solo pertenecía a quien leía alejada del caos familiar (2020, 86-87). La escritura (98), una urgencia existencial que permitía desde la originalidad y la creatividad ocupar un lugar propio en la genealogía familiar inaugurada por el bisabuelo escritor. En *Jajaja*, se entretejen relatos ficcionales y narraciones que retoman aspectos de la autobiografía personal y familiar desde otra perspectiva, para explorar nuevos sentidos y resignificar la experiencia de la niñez y la pubertad con una mirada adulta que reflexiona sobre lo leído y sobre lo que escribe. Por su parte, en *Late un corazón*, lectura y escritura complejizan sus conexiones de acuerdo con la ley del exceso y el desborde cuir que las contamina y borra sus diferencias. Leer ante quienes comparten la identidad trans y comparten un mundo posible centrado en los afectos se transforma en actividad de pertenencia. Esta costura con el nosotrxs colectivo marca unas diferencias con el modelo autoral del genio creador individualista y vuelve política la escritura confesional, en la medida en que al mismo tiempo que reflexiona emocionalmente sobre la realidad, la "decora" y la vuelve "comestible" desde los sentimientos compartidos, para aquellos marcados por el trauma del rechazo y la violencia. Cuando el peligro es la invisibilidad, sobrevivir y mostrarse textualmente sin tapujos se vuelve un acto de resistencia. Por ello, desde la trivialidad de estas vidas infames y grises, se puede reivindicar el derecho a hacer literatura (buena o mala, literatura o escritura berreta, eso no está en el centro de la cuestión) con *lo que hay*, torciéndole el cuello a la policía de la academia que establece *un deber ser* y una estética determinada para lo que puede ser dicho.

3. Anamorfosis, deseo y escritura: autoficciones cuir

El sitio de esta perspectiva, donde la forma se desplaza
hacia lo informe, hacia una luminosidad,
y un caos de exceso material, donde la forma se deshace
para convertirse en otra, donde lo real se funde con su fantasma,
¿no es este un "sitio de amor", un barroco palpitante?
¿Sitio donde nacen los cuerpos y sus retóricas?
Primero, el cuerpo inicial es paradójico, alógico,
el cuerpo del amor oximorónico:
su herida es tan dulce ("exquisita") como una quemadura es helada.
Cuerpo-abismo, cuerpo-caníbal, cuerpo-asombrado […]
Christine Buci-Glukmann

La policía no es tanto un disciplinamiento
de los cuerpos como una regla de su aparecer
Jacques Rancière

Las narrativas *cuir* del yo, en su entramado multiforme, exhiben el imposible parecido ente escritura y vida, a través de una textualidad perversa que se sostiene en figuraciones excesivas del cuerpo, el género, la sexualidad, el deseo y las emociones. Esta estética, marcada por la hipérbole, la paradoja, el quiasmo, la fuga y el desvío cuestiona la idea de un yo totalitario y dominante que se narra reflexivamente para reconocerse. Se ubica en las antípodas del relato hermenéutico lineal y cerrado, que funge como espejo de autoconocimiento del sujeto. Al mismo tiempo, sus "desbordes" respecto de la retórica de la memoria desnaturalizan los artificios de la escritura testimonial autobiográfica canónica que, en las versiones más tradicionales[80], se presenta como un texto factual

[80] Según Philippe Lejeune (1975: 13-46), desde la perspectiva del lector, ya que narratológicamente hablando no tiene marcas específicas, la autobiografía es un relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en la vida individual y, especialmente, en la historia de su personalidad. Cabe aclarar que Lejeune considera esta concepción solo válida para los textos que se produjeron entre 1770 y 1970 en Europa y que toda extensión de esta idea por fuera de esos dos

verdadero, cuyo autor cuenta retrospectivamente "su" vida personal a partir del momento en que ha llegado a la autoconciencia y ha descubierto una verdad íntima que desea revelar. En contra de esta idea ilusionista, la mirada crítica de las autoficciones *cuir* se construye a partir de un dispositivo de extrañamiento y desnaturalización del artificio textual, similar al de la *anamorfosis* pictórica, mostrando el carácter de señuelo y trampa para el ojo (*trompe l'oeil*) de toda perspectiva narrativa y de toda mirada sobre el mundo.

En las autoficciones cuir, los procedimientos y las formas sensibles reciclan, según los casos con diversa intensidad, las que surgieron entre los años 60 y 90: el *Pop*, el *Camp* o *Kitsch* del *Kitsch*, el neobarroco y el *Punk*. Estas formas estéticas, en las que se produce la caída de la diferencia moderna alto/bajo y entre el archivo cultural y la cultura de masas, se entretejen con el activismo y las teorías de género y *Queer* a modo de política de escritura, en la que se hace visible el carácter transgresor y rebelde del lenguaje que desafía la norma de las "bellas letras". Este tipo de autoficciones hace perceptible lo construido, lo contradictorio, lo fluido y el exceso a través de figuras como la acumulación, la repetición con variaciones fractales, el oxímoron, la paradoja, la hipérbole, el juego de espejos

siglos resulta extemporánea. Lo importante es que para este crítico francés el denominado por él "pacto autobiográfico", o contrato de lectura entre el lector y el texto, implica la presunción de que existe identidad entre el autor real, el narrador y el personaje principal de una autobiografía, y que justamente la cuestión de la "identidad" es definitoria para diferenciarla, por ejemplo, de la novela personal. Así dirá, siguiendo la lógica aristotélica del tercero excluido, "una identidad es o no es", y que la misma es confirmada en el libro impreso por "la firma" del contrato editorial y el "nombre propio" que aparece en la portada del libro y en la página donde está el título de este. En el nombre se resume toda la existencia de lo que se llama "autor" y es la única señal en un libro de la realidad extratextual. De manera que, para el teórico francés, la figura del autor articula el texto y lo extratextual, que comienza y termina en él. La referencia a un *en sí* de la realidad más allá del texto es imposible porque no se puede identificar lenguaje y vida. Es el libro impreso el que ofrece el nombre propio del autor como referencia, articulando su existencia civil con determinada identidad y el contrato de publicación que contiene su firma. Ahora bien, Lejeune sostiene que la autobiografía es un modo de lectura y un tipo de escritura de efecto contractual que varía históricamente. Por lo tanto, pretender brindar una fórmula universal es una empresa destinada al fracaso. La autobiografía no puede definirse por algo exterior al texto que certificaría un parecido siempre inverificable con la persona real, sino por un tipo de lectura cuyo efecto es la creencia que origina, esto es, la identidad autor-narrador-personaje.

y la metalepsis. De esta manera, se configura un mundo posible desaforado, con personajes elaborados como corporalidades deseantes, que pertenecen a diversos niveles ontológicos y se caracterizan por la anomalía y la transgresión de los mandatos sexo-genéricos. Por otra parte, en estas narraciones, el lugar de lo otro expulsado, medicalizado, sometido a diagnóstico, monstruoso en la perspectiva de la sociedad moderna, ocupa un espacio central como eje narrativo a partir del cual se defiende el derecho de esas formas de vida singulares, aunque se las presenta inmersas en sus contradicciones.

Los dispositivos narrativos de la anamorfosis autoficcional, que muchas veces juegan con la distancia irónica y lo lúdico, en otros casos reemplazan la épica autocelebratoria de la biografía tradicional por la tragicomedia carnavalesca, aunque a veces al dar cuenta de la experiencia del trauma, recaen en el melodrama autocomplaciente (*Las malas* de Camila Sosa Villada). Sin embargo, en su textura se pone en crisis de manera extrema la relación especular entre la historia que se narra y la vida del autor empírico. De la misma forma, los textos erosionan la diferencia entre hecho y ficción, pervirtiendo el relato hermenéutico identitario y los modelos subjetivos inmunitarios que suponen el disciplinamiento de los cuerpos deseantes. Por otro lado, la anamorfosis utilizada como hipótesis de lectura[81] permite observar con claridad los dispositivos de ficcionalización escamoteados en aquellos textos que se presentan como factuales en los paratextos (prólogos, contratapas, epílogos, portada) o las declaraciones autorales, en entrevistas que pretenden imponer un género o un solo sentido al texto. La anamorfosis autoficcional hace visible el artilugio de fabulación disimulado al poner en foco los procedimientos de figuración a través de los cuales el yo que enuncia, en tanto personaje de mundos posibles-imposibles, se construye transgrediendo las leyes y los emplazamientos del mundo en el que transcurren las vidas reales.

La vertiente autoficcional de las narraciones cuir hacen visible, de modo exagerado y perverso, el drama o la tragicomedia de los cuerpos

[81] Para Roland Barthes en *Crítica y Verdad* (1966), la crítica es una anamorfosis dirigida, controlada, porque desnaturaliza el texto. Se trata de una inscripción desviada del lector en el discurso literario que sobreimprime en él otra mirada.

heridos por la violencia social, material y simbólica, la experiencia de un erotismo que los pone en riesgo o la historia de un deseo que los lleva más allá de todo límite. El mundo posible de estas escrituras está signado por la incertidumbre y el desasosiego de quienes con su existencia contradictoria afirman y refutan aquello que aparece como autorizado socialmente, padeciendo al mismo tiempo los efectos de su transgresión. En tanto relatos [des]identitarios, deconstruyen la idea sustancialista de identidad subjetiva, estableciendo una correlación formal, no sin conflicto, entre las formas del género textual elegido para narrarse y el género y la sexualidad que asume quien narra. En el relato, se entreteje la materialidad del cuerpo del texto con el cuerpo autoral figurado. De esta manera, se constituye una perspectiva narrativa que se ubica en las fronteras de lo dicho y lo no dicho por una otredad de la que el yo pretende dar paradójico testimonio.

Por otra parte, la correlación no sin tensiones entre texto singular excesivo y cuerpo singular excesivo, que se hace evidente en las obras del *corpus* seleccionado en esta sección, funciona como sinécdoque de la imagen de un cuerpo colectivo minoritario excluido de las formas de vida futuribles que configura una experiencia imaginaria de si como viviente con derechos en la acción metafórica de narrar-se. De esta manera, los relatos *cuir* superan la mirada reductora e inmunitaria del sujeto moderno que al decir "Yo" se afirma en la escritura constituyendo especularmente su identidad y expulsando lo otro (la diferencia, la anomalía, la enfermedad, lo monstruoso, lo informe, el mal, el deseo) al afuera. Crean, en el espacio común de la escritura, una posibilidad de vida compleja, calidoscópica, monstruosa, transformista y polivalente en la que se hace perceptible, a nivel imaginario, la irrupción de la animalidad y lo impersonal que está más allá de la idea de sujeto moderno (Esposito 2011a). De esta forma, erosiona el ideal antropocéntrico que pone el logos por encima de la vida y traza un límite infranqueable con aquello de lo que se es parte, convirtiéndolo en su otro sin derechos y condenado al dominio y la destrucción.

La autoficción entonces, como anamorfosis y puesta en crisis de lo autobiográfico tradicional, puede ser leída como momento de autocon-

ciencia de la ficción inevitable que organiza todo relato en primera persona. En este sentido, despegándose de la tesis postestructuralista atravesada por el psicoanálisis de Serge Doubrovsky creador del término (*Fils*, 1977), Vincent Colonna (2004) construye para la categoría autoficción una genealogía "biblioclasta"[82] que se remonta a la obra de Luciano de Samosata, un escritor de origen sirio que vivió en el Imperio Romano durante el gobierno de Marco Aurelio (siglos I y II d.C.). La construcción de esta línea genealógica es importante poque el modelo seguido por Luciano en sus ficciones del yo toma el ejemplo de Ulises cuando deviene narrador en *La Odisea* (IX a XII) para contar su encuentro con seres monstruosos (Cíclopes, Lotófagos, etc.) y hace hablar a los muertos. De la misma manera, Luciano transformado en personaje ficcional contará historias sobre seres fabulosos y bestiales e imaginará para sí vidas no vividasí. Autor, personaje y narrador llevan el mismo nombre como en Copi. Los mundos posibles y los personajes de los discursos autoficcionales *cuir* coincide con los de Luciano. Es el universo de lo monstruoso, lo inhumano, lo terrible, lo insoportable, lo excesivo, lo aterrorizante en todos los dominios (corporal, intersubjetivo, sexual y social), pero también de lo feérico, lo utópico, lo maravilloso, lo imposible. En ellos se figura "la cartografía de un doble espacio inhumano, el de las delicias y los suplicios" (Colonna, 2004, 30).

La autoficción, desde la perspectiva metadiscursiva, tiene una función crítica respecto de la autobiografía tradicional, esto es la perspectiva cartesiana, porque somete a demolición todos sus supuestos sobre el sujeto y la relación relato-vida, al mismo tiempo que desnaturaliza sus artificios a través de una lente de aumento que carnavaliza su escritura. La autoficción, en tanto escritura del yo, tiene un cuerpo travesti, ambiguo, paradójico, híbrido. Por eso, no puede ser definida a través de binarismos sustancialistas ni como género literario específico. En el *corpus* seleccionado, se percibe la teatralidad y la artificialidad de las vidas narradas e irrumpe

[82] Vincent Colonna llama escritores biblioclastas a todos aquellos que en sus textos ponen en crisis todo contrato de lectura por el carácter original y transgresor de sus obras. Entre ellos sitúa a Copi y Witold Gombrowicz.

en primer plano el carácter siempre indecidible del límite entre la invención y lo fáctico, lo público y lo íntimo, lo personal y lo impersonal, lo singular y lo común. En este sentido, se vuelve pertinente como instrumento de lectura, la categorización que Vincent Colonna lleva a cabo sobre la obra de Luciano, y una serie de escritores posteriores. En su ensayo, reconoce cuatro tipos de autoficción: la autoficción fantástica, la autoficción especular, la autoficción biográfica, y autoficción intrusiva o autoral.

Respecto de la primera forma, la autoficción fantástica, señala que la figura del escritor ocupa el protagonismo del texto, al igual que en la autobiografía tradicional, pero transfigura su existencia y su identidad narrando una historia maravillosa, lúdica, tragicómica o dramática, que deja de lado el verósimil realista, y en la que conviven personajes pertenecientes a diferentes niveles ontológicos. El doble que se proyecta en la escritura deviene un personaje fuera de norma, un héroe de ficción, del que nadie podrá extraer una imagen identitaria del autor, aunque use su nombre. Se trata entonces de inventar una existencia, en la que la separación entre vida y escritura es irreductible porque todo es ficción de sí y la imaginación ocupa el primer plano. En este sentido las formas de vida narradas se convierten en literatura y por ello predomina la objetivación del autor que desaparece en la escritura para materializarse como avatar posible. Este tipo de autofabulación explora mundos alternativos donde conviven lo monstruoso y la maravilla como en una suerte de multiverso. Por esta razón es absolutamente extraña a la tradición autobiográfica testimonial. En la autoficción fantástica se abre un proceso de reificación artística por el cual el escritor se vuelve un objeto estético.

El escritor que se autofabula fantásticamente adquiere un modo de ser suplementario, de la misma manera que ocurre en las pinturas renacentistas en las que el pintor se representa a sí mismo "in figura", travestido de personaje histórico o mítico. Adquiere, así, como el unicornio, los héroes mitológicos o los mundos posibles-imposibles del relato maravilloso, una forma de vida fabulosa, tal como ocurre con las travestis de *Las malas* de Camila Sosa Villada. En ese sentido, se produce una gran diferencia en el estatus ontológico que existe entre un escritor de ficciones de si fantásticas y un escritor convencional. El primero está sumergido por

completo en el mundo de la literatura y él mismo se vuelve personaje literario. Paradójicamente, este personaje fabulado, que se objetiva y se vuelve ficción, desapareciendo en la escritura, contribuye a ampliar las mitologías autorales que lo hacen permanecer en la memoria de los hombres. Copi en *La guerra de los maricones* y Jorge Luis Borges en "El Aleph", han experimentado con esta versión fantástica de las figuraciones de sí en las que lejos de ceñirse al compromiso de autenticidad, el sujeto se libra a los devenires imaginarios del deseo que le ofrece la literatura (Colonna, 2004).

El segundo tipo definido por el crítico francés, la autoficción especular, se caracteriza por hacer visible un reflejo del autor en el texto, o del libro en el libro, a la manera de Cervantes cuando aparece en la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*. Con esta operación se despliega la potencia barroca de la metáfora del espejo. La verosimilitud del texto se convierte en un elemento secundario y por ello se produce cierta incertidumbre en el lector en cuanto al estatus ontológico de la figura autoral (¿autor empírico o personajes ficcional?). Quien dice "yo" no se encuentra forzosamente en el centro del libro, incluso puede apenas ser una silueta borrosa que se deja entrever en el texto. Lo definitorio es que se ubica en un lugar marginal en el que se refleja su presencia, tal como ocurre con la imagen de Diego de Velázquez en el cuadro *Las Meninas*. Allí el pintor se figura en un ángulo de la tela y usa la estrategia de la pintura dentro de la pintura: su imagen aparece pintando a los personajes que se entreven en el espejo. Este recurso se denomina "metalepsis" y pone el acento en un juego de especularidad que disuelve la diferencia entre un mundo posible y otro dentro de la misma ficción, esta estrategia puede leerse en la novela de Juan José Becerra *La interpretación de un libro* (2012). En estas autoficciones, rige el principio de la reversibilidad característico de la cinta de Moebius.

Se trata de una ficción de si miniaturizada, en la que la imagen del escritor aparece como personaje de un universo fictivo, como en "Historia de Rosendo Juárez" de Jorge Luis Borges. La otra figura que caracteriza la autoficción refleja es la "puesta en abismo" que en lugar de "reflejar" la figura del escritor, juega a espejear el texto dentro del texto. Sin embargo, históricamente estas dos figuras se entremezclan y se confunden. La pues-

ta en abismo consiste duplicar la obra dentro de sí misma un número n de veces, para dar la ilusión de un reflejo al infinito como la imagen de *La vache qui rie* en los quesos. También puede suceder que una obra se encastre en otra diferente, pero suficientemente relacionada con ella como para producir un confuso efecto de eco (el tema del teatro en *Hamlet* de Shakespeare). La metalepsis y su figura hermana, la puesta en abismo, generan el efecto de duplicación de ficción dentro de la ficción. Estos dispositivos barrocos de escritura son parte de la tradición de los biblioclastas, escritores que socavan la estructura del libro, confunden sus acuerdos lineales, enunciativos, paratextuales y tipográficos. Los dos procedimientos permiten establecer el efecto de espejos que se reflejan entre sí a modo de laberinto donde se pierde la diferencia entre original y copia.

Con respecto a la fabulación de sí biográfica, que es la que sería equivalente a la categoría "autoficción" que crea Serge Doubrovsky en *Fils*, y a la que la mayor parte de los críticos y teóricos se refiere con ese término (Alberca 2012; Musitano 2017), en ella la figura del escritor es el eje en torno al cual gira la materia narrativa y la fábula de su existencia. En la escritura se diseminan datos comprobables de la vida del autor que se mezclan con otros ficticios a modo de grisalla o mosaico. El texto conserva cierta relación con otros relatos sobre su vida y lo que se narra está más cercano de una verdad subjetiva que asume la forma de la ficción, cuando no se establece una distancia mayor entre hecho e invención. Algunos, como el escritor Doubrovsky revindican una verdad literaria y afirman usar datos, hechos y nombres verídicos; otros dejan de lado la realidad fenoménica (el personaje puede ser un bebé que lleva el patronímico del autor) pero son verosímiles y evitan lo fantástico. Se trata de un "mentir verdadero", una distorsión al servicio de la veracidad. Esta es la tendencia más extendida y controversial de la autoficción y por la cual muchos hablan de mistificación, de pacto ambiguo, de pacto de *feinte*, de tensión entre lo real y lo ficcional, etc. Por el mecanismo de mentir verdadero la versión posible de una forma de vida reemplaza a la pretensión de sinceridad de la que hablaba Rousseau. El autor modela su imagen literaria con mucha más libertad que en la autobiografía confesional o testimonial. Se crea, así, un mito personal y, en este sentido, todo lo que el escritor

inventa de sí mismo es verdadero. El héroe conserva el nombre exacto del autor, a pesar de la ficcionalización. En este tipo de autoficciones se dan nombres propios de otros personajes y se usa el patronímico del autor o directamente su nombre. A veces, el nombre puede no aparecer, pero hay índices que revelan que se trata de elementos relacionados de la vida del autor que firma el libro (Colonna: 93-117).

Finalmente, la autoficción intrusiva o autorial, la única que no fue desarrollada por Luciano, no presenta la figura del escritor como la de un personaje de la trama narrativa, sino como narrador heterodiegético, comentador o recitante que está al margen de lo que sucede en la historia. Supone un relato en tercera persona con un enunciador exterior al protagonista. La función de esta figura autoral es arengar al lector, marcar cierta precaución respecto de los hechos relatados o contradecirlos, conectar dos episodios separados, o engancharse en una digresión. Su existencia se manifiesta como la de una voz solitaria y sin cuerpo que se introduce en el territorio narrativo ficcional a modo de intruso (Colonna: 135-144).

Ahora bien, en los textos las diversas categorías descriptas por V. Colonna, pueden solaparse. Así, en *Las malas* (2019) de Camila Sosa Villada, se entretejen la autoficción biográfica, la autoficción especular y la autoficción fantástica. De esta manera se da lugar a una narración en la que se trenzan las existencias de un sujeto colectivo, las travestis del Parque Sarmiento, con la de quien narra, que forma parte de esa forma de vida común. Al mismo tiempo, quien dice "yo" se figura como sujeto singular, distanciado de esas vidas, pero vinculado afectivamente a ellas. Desde esta perspectiva narra su pasado y, al mismo tiempo, les rinde homenaje para rescatar sus figuras del olvido, de la misma manera que hacen Marlene Wayar y Naty Menstrual en sus relatos. Es una constante en los relatos travestis el recuerdo de los nombres, reales o ficticios, de las compañeras muertas tempranamente, ya sea por enfermedades derivadas de las adicciones o la prostitución o por la violencia de los travesticidios.

3.1. *Cuerpos deseantes y violencia social: Camila Ssosa Villada*

> Así era la rabia que habían inoculado en cada una de nosotras.
> Tomar la ciudad por asalto: ese era nuestro anhelo.
> *Las malas*, Camila Sosa Villada

> De este modo, la policía es primeramente un orden de los cuerpos
> que define las divisiones entre los modos de hacer, los modos de ser
> y los modos del decir,
> que hace que tales cuerpos sean asignados
> por su nombre a tal lugar, a tal tarea:
> es un orden de lo visible y de lo decible
> que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea,
> que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso
> y tal otra como ruido.
> *Jacques Rancière*

Las malas (2019) de Camila Sosa Villada se organiza como un montaje neobarroco de relatos que en su especularidad dan 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 con la forma de una paradoja la "lucidez" subjetiva (107) y, al mismo tiempo, la "ferocidad" animal (100) de los cuerpos *cuir*. Estos personajes "inhumanos", en la medida en que están más allá o más acá de la idea de sujeto cartesiano, poniendo en crisis el dispositivo persona (Esposito *b*:2011), interrumpen y resisten las jerarquías y conceptualizaciones implícitas en el binarismo hombre/animal y en la exigencia de coherencia sexogenérica, oponiéndole una lógica difusa y una ambivalencia conceptual que reviste la forma de 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, animal, como expresión de aquello que es salvaje, natural o inferior o lo otro del ser humano, aunque a veces en la novela las figuraciones de la violencia travesti parecen asimilarla con lo salvaje instintivo.

Algunos teóricos, como Marta Segarra (2022), basándose en los estudios animales, sostiene 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. Estas propuestas críticas están pensadas 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[83], como así también respecto de los animales que siguen sin ser considerados sujetos, en términos de la idea de subjetividad acuñada en la modernidad (16). Esta mirada contrahegemónica, propone la deconstrucción de la fabula humana que coloca al hombre en la jerarquía de lo superior y le da derecho a obrar como dueño absoluto de su *otro* inferior hasta destruirlo, y propone concebir lo viviente desde otro lugar, la mirada del animal. Desde esta perspectiva, el ser humano y los animales (en sus diferencias singulares) se constituirían como sujetos en la capacidad de dar respuesta y en el carácter vulnerable y sufriente de sus vidas. (Derrida 2008, 44).

Por lo tanto, cuando en este trabajo 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 aceptadas como naturales. Lo animal, en esta concepción, aparece como parte de un ordenamiento diferente de los cuerpos en el que la naturaleza deja

[83] 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" (2022:29-20).

de ser una exterioridad opaca. Lo animal, es una línea de desfiguración, un umbral de indistinción, tal como se puede observar en la escritura de *Las malas*. No tanto una forma-cuerpo sino como una instancia desde la cual la corporalidad misma se levanta contra toda forma de imagen o de forma fija y definida, contra todo emplazamiento determinado. 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).

El título de la novela, también, abre pasajes hacia la serie literaria de las figuraciones travestis en la que se inscriben los textos de Naty Menstrual, Susy Schock, Marlene Wayar y Carolina Unrein, entre otras. Desde esta perspectiva, evoca como antecedente el espacio prostibulario y "coliza" de los primeros libros de crónicas de Pedro Lemebel (1995; 1996), en los que emergen las vidas precarias y sacrificables del "mariconaje guerrero", primeras víctimas del SIDA y de la dictadura en Chile, en clave esperpéntica. Esos cuerpos insimbolizables para la mirada heteronormativa ocupan el lugar de lo otro desechable en el binarismo *Bíos/Zoé*. La figura de "las locas" es construida por la escritura neobarroca del artista chileno como un Frankenstein de retazos animales (Lemebel, 2008) que conjuga, en sus paradójicos devenires, la violencia de las clases marginalizadas con la solidaridad, la cursilería y la construcción de sí teatral del mundo coliza. Cabe señalar que, en la "Mujer pantalla", perteneciente a *Soy una tonta por quererte* (2022), Sosa Villada cita al escritor chileno (119), reconociendo el antecedente de su obra, lectura que curiosamente se escamotea en el "Prólogo" de *Las malas* cuando Juan Forn, empeñado en subrayar el carácter autobiográfico del texto, da a conocer la "biblioteca" de la autora.

Las malas, sin embargo, la escritura no siempre conserva el tono irónico y distanciado de las crónicas neobarrocas de Lemebel, Sosa Villada roza el melodrama, sobre todo en los tramos que ocupa la autoficción biográfica en la que se figura la historia de quien narra y en la construcción

de algunos otros de sus personajes[84]. El texto logra deshacerse de esta autocomplacencia en las secuencias en las que irrumpe la denuncia irónica de efecto testimonial [85] y cuando configura el mundo posible-imposible travesti en el que emerge, como el espacio común de esas vidas, el desborde de lo maravilloso y la ferocidad de la actitud que se opone al disciplinamiento sexual y genérico que pretende imponerles la sociedad.

Las diversas formas autoficcionales que categoriza V. Colonna (2004) (fantástica, especular, biográfica) que tejen el relato de esas vidas excesivas dan tono ambivalente a una trama llena de pliegues que entrecruza 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 colectivamente *in figura*[86], con dispositivos narrativos que configuran al yo que narra tanto como protagonista de un relato autoficcional biográfico, cuanto como testigo (autoficción especular) de historias pobladas de seres monstruosos conectados con las fuerzas impersonales de la vida y las diosas ctónicas de la tierra: "Las travestis trepan cada noche desde ese infierno del que nadie escribe, para devolver la primavera al mundo" (17).

La narración toma, en tanto autoficción fantástica, la forma de un bestiario extravagante y desordenado, ya que no se rige por un criterio clasificatorio que ordene y establezca jerarquías para esos cuerpos anómalos y desprotegidos por el estado-nación. Este bestiario *sui generis*, trabaja la tensión entre lo colectivo de un grupo marginalizado y lo viviente, como espacio liminar indiferenciado, al señalar: "Parecen parte de un mismo organismo, células de un mismo animal" y "Se mueven así, como si fueran

[84] La distancia de la ironía aparece como un recurso sumamente eficaz para abordar los relatos "desidentitarios" travestis y se observa, por ejemplo, en la textualidad de Susy Shock y Naty Menstrual, entre otras escritoras trans*. Esta estrategia evita la victimización del yo que enuncia y la caída en el golpe bajo sentimental, al mismo tiempo que abre posibilidades literarias de sentido plurales a través del humor y la autoparodia.

[85] "La temporada de caza ha comenzado. Todo el barrio nos acosa. Quieren la matanza de las travestis. Que lo anuncien los diarios, que lo filmen los noticieros, que figure después en los libros de historia: 'Hoy recordamos la matanza de las travestis'" (Sosa Villada, 2019:177).

[86] "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, se3 sabe invulnerable como un antiguo ídolo de piedra" (2019:18).

manada" (2019: 17). La animalidad, entendida como *eso* singular que no admite una forma cerrada y excede el campo de lo definible, permite también describir las relaciones contradictorias amorosas y violentas que mantienen las travestis entre sí y con los personajes Cis. El texto evita idealizar esa forma de vida colectiva exhibiendo los conflictos, las relaciones de poder y las contradicciones de los personajes, que asumen las formas plurales de lo viviente. 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) determinando quiénes merecen ser tratados con derechos, cuidados, amados, defendidos y qué cuerpos son desechables pues sus vidas parasitarias, inútiles, nocivas no valen nada (Giorgi, 2014:33-35).

De manera paralela a la constitución de un bestiario fabuloso, en la vertiente fantástica de esta autoficción 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) y 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 a la muerte (enfermedad, suicidios, travesticidios). Allí, en ese espacio uterino color rosa, sostenido por la "complicidad de huérfanas" de las travestis (2019: 24) se hace posible todo aquello que los dispositivos de control urbano no les permiten porque es estigmatizado y penalizado como signo de degeneración o está prohibido, por la ley de un estado-nación que no las reconoce como sujetos con derecho.

Las prácticas transgresoras encuentran su metáfora más importante en la adopción clandestina de un bebé abandonado por parte de La Tía Encarna. En otro relato autoficcional, "Gracias Difunta Correa" (2022), este acontecimiento será mencionado, pero la maternidad biológica se le atribuirá a este personaje femenino que se ubica entre el mito y la realidad histórica. De esta manera, el entramado autoficcional establece un juego barroco de repeticiones con variaciones entre el mundo ficcional del cuento y el de la novela. Así, las figuraciones de la maternidad imposible de La Tía Encarna, desde el punto de vista de las leyes heteronormativas, en las que el personaje reproduce "El gesto de una hembra que obedece a su cuerpo" (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" (37); el romance inclasificable entre Laura, una mujer embarazada, y Nadina, la travesti que de día trabajaba de ocupa el rol masculino de enfermero (51); la transformación en pájaro de María, la sordomuda que emitía quejiditos 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 (103).

En la vertiente atravesada por la autoficción fantástica, la escritura 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 que los caracteriza. La figura fabulosa de las travestis y la de Los Hombres Sin Cabeza materializan un imaginario *sui generis*, ubicado en un umbral poroso e indecidible que las sitúa en el intervalo entre lo humano y lo animal[87]. Pero,

[87] "[…] 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

además, al mismo tiempo que a 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 lo otro de la humanidad, la parte que no merece ser cuidada o llorada (Butler, 2002).

El carácter fronterizo e inclasificable en términos genéricos 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 intervalo polivalente de la común animalidad es el dispositivo estético que elige la escritura, en la democracia de sus distribuciones, para traducir al código de autoficción fantástica estas formas de vida y poner en crisis la mirada cosificadora y estigmatizante que la sociedad inmunitaria deposita sobre estos seres que se consideran 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 como la ley que estos cuerpos citan y trasgreden, las figuraciones travestis toman la forma-informe de lo monstruoso ambivalente (18-19) pues no definen ni su género ni su sexo por los genitales, esto es la posesión de una "concha" (79), sino por una disonancia entre genitalidad y deseo. Miradas desde la perspectiva cartesiana, su condición es monstruosa, anómala y solo merecen un nombre marcado por el estigma: "Somos la manija, los sobabultos, los chupavergas, las bombachas con olor a huevo, los travesaños, los trabucos, los calefones, los sidosos, los enfermos, eso somos" (2019:79).

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, 2014:15).

La trama narrativa teje el descenso a los infiernos de lo in-humano, con el que se da forma al mito travesti[88], y lo articula con el relato autoficcional biográfico de un yo-narrador, cuya memoria se centra en los efectos traumáticos de ser diferente[89] en un medio rural pobre y patriarcal. Ese mismo yo, se figura también miniaturizado, como narrador testigo implicado que acompaña con su presencia las historias de sus hermanas travestis, en las historias del Parque Sarmiento y el caserón rosa de La Tía Encarna. El mito busca rescatar del olvido esas vidas invisibilizadas por la sociedad, y en ese espacio se incluye la imagen autoral miniaturizada, que funciona como testigo implicado y se incluye a través del "nosotras" ("A las travestis no nos nombra nadie, salvo nosotras. El resto de la gente ignora nuestros nombres, usa el mismo nombre para todas: putos" [79]).

Por su parte, los dispositivos de la autoficción biográfica dan consistencia de personaje a la voz narradora otorgándole una historia y una identidad que se diseminan en el relato, en diálogo con fragmentos de la historia de vida de Camila Sosa Villada expuesta en entrevistas, en *El viaje inútil* (2018) y en TEDx y en el cuento autoficcional "Gracias difunta Correa" (2022). Los episodios articulan una serie de experiencias de carácter negativo: la crueldad y el rechazo del padre; el abandono familiar; el descubrimiento del deseo "maricón"; la violencia de la primera violación por parte de la policía; las primeras escenas públicas como travesti y elección de la prostitución como medio de sobrevivencia. Muchos de estos aspectos serán retomados retrospectivamente desde un punto de vista diferente, ya que quien narra ha triunfado como escritora y artista, en el primer relato de *Soy una tonta por quererte* (2022), mencionado más arriba. Junto a estas secuencias narrativas teñidas por el dolor, el yo que relata recuerda lo que llama "la otra vida. La vida blanca, la vida diurna, entrometida en el mundo de los heterosexuales de piel clara y costumbres respetables."

[88] 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*.

[89] "Me convierto en un mariconcito triste. […] Mi mamá que tiene veintisiete años, se hace amiga de la hija adolescente de los vecinos y ya no está sola. Pero yo, con mi mariconez a cuestas, no puedo hacer un solo amigo. Estoy condenado a la tristeza y a la soledad del campo" (32).

(127). En estos tramos emergen las rutinas de la "respetabilidad": los estudios universitarios, las compras barriales y el intento camaleónico de llevar "una vida que no fuese juzgada ni condenada" (127). Este aspecto será retomado con variaciones en otra autoficción, "Gracias Difunta Correa" (2022), cuento en el que la autora narra la peregrinación de sus padres al santuario de la santa popular para pedir que "su hija travesti encontrara un mejor trabajo" (2022:11) y dejara de ser prostituta. El juego entre el yo que narra y el nombre de autor se hace patente en la ficción, a modo de confesión irónica y metatextual que pone en evidencia la figura fantasmal que le da forma a la historia:

> Tres meses después, la hija travesti de Don Sosa y La Grace, o sea yo -en la escritura es inútil disfrazar la primera persona porque los escritos comienzan a enfermarse a los tres o cuatro párrafos-, estrenaba Carnes *Tolendas*. Porque además de gustarme ser puta me gustaba el teatro (13).

En la novela, se pulsa otro tono, la experiencia del "desvío" respecto de la heteronormatividad se narra desde la perspectiva de un yo que fabula recuerdos, a partir del trauma familiar, en el presente de la enunciación para construir retrospectivamente su devenir monstruoso en clave de melodrama. Esta trayectoria, como se señaló, está marcada por la violencia y el estigma social desde el momento en que el deseo se manifiesta como transgresión a la ley del padre. La historia de Camila entreteje el proceso de autoformación y cuidado de sí, característicos de las tecnologías del yo, que muchas veces usan los modelos impuestos por los medios masivos como el de Cris Miró para reproducirlos (de Lauretis, 1989) y la educación sentimental brindada por la legendaria Tía Encarna y el grupo monstruoso de travestis del Parque Sarmiento.

En *Las malas*, la escritura sutura bajo el signo de la ficción las formas de vida plurales de este yo transformista y las convierte en literatura, construyendo un intervalo-grisalla en el que se amalgaman de manera compleja y contradictoria el personaje narrador y su verosímil realista y la figura fantástica de las travestis. Se constituye así el espacio común de un encuentro entre seres de diverso carácter ontológico que se identifican como vivientes en el espacio común de la escritura por el hecho responder, sufrir

y ser mortales (Derrida,2008). De esta forma, el texto configura los complejos pliegues de la travestibilidad como paradoja que se reproduce con variantes fractales en cada historia y en todas. Desde este punto de vista, devenir travesti implica afrontar el riesgo de la diferencia desafiando las regulaciones genéricas para sumergirse en el "desconcierto" y la "desorientación" de una práctica que desorganiza el cuerpo y lo convierte en el escenario aporético de un deseo que muchas veces toma la forma ejemplar de los personajes de los medios masivos de comunicación[90], en los que se revelan las tecnologías del yo con las que se construye subjetividad.

En otra flexión del texto, las travestis adoptan la forma-informe de lo animal. Esta ambivalencia, que trama el relato, lo vuelve doble y paradójico y se espejea en las formas y en las prácticas de escritura que disuelve las fronteras entre autoficción biográfica, autoficción refleja y autoficción fantástica. En ellas, el sujeto narrador opera un "travestismo ficcional de sí" (Colonna, 2004) y habilita un juego de espejos entre el cuerpo material de la "trans/escritura" (Sosa Villada, 2018), su fluir transformista, y las formas sensibles excesivas con las que se metaforizan el deseo y los cuerpos en la novela. Siguiendo el camino trazado por el sirio Luciano de Samosata (s. II d.C) *Las malas* construye un espacio escriturario donde lo normativo y el desvío, lo normal y lo monstruoso, la utopía y la pesadilla, la ficción testimonial y la leyenda maravillosa se solapan difuminando sus fronteras, así como se borran los límites entre humano y animal, normalidad y anormalidad, especie y especie, en el espacio impersonal de lo viviente.

Ahora bien, en esta autoficción las diversas formas de narrar el yo se utilizan para darle forma sensible al carácter ambivalente de las prácticas travestis y para exhibir la violencia que las habita. Esta agresividad convertida en "rabia" justifica la respuesta desafiante que se da a la experiencia de exclusión, a las que las condena la sociedad, y a la retórica biopolítica que construye un imaginario que les asigna el no lugar del afuera

[90] "Yo tenía trece años apenas, todavía no comprendía lo que pasaba dentro de mí, no podía ponerle palabras a nada de eso. Y entonces apareció Cris Miró […] Yo asistí a su aparición siendo un niño todavía y pensé: Yo también quiero ser así. Eso quería para mí. El desconcierto del travestismo. La desorientación de esa práctica". (2019: 43-44)

de la naturaleza, de lo nocivo, lo degenerado y salvaje. Ellas son como Medea, la bárbara, lo otro de la civilización falogocéntrica y patriarcal. La maldad de *Las malas* se manifiesta como rebelión y agencia violenta contra el mundo que no las reconoce, las expulsa y, al mismo tiempo, genera utopías de destrucción retaliativa donde se expresa la "furia travesti" (Wayar, 2021)

> Así era la rabia que habían inoculado en cada una de nosotras. Tomar la ciudad por asalto: ese era nuestro anhelo. Terminar de una vez con todo aquel mundo fuera de nuestro mundo, el mundo legítimo. Envenenarles la comida, destrozar sus jardines de césped bien cortado, hervir el agua de sus piscinas, destrozar a mazazos esas camionetas de mierda, arrancarles del cuello esas cadenas de oro, tomar sus preciosas caras de gente bien alimentada y rallarlas contra el pavimento hasta dejar expuestos los huesos. (121-122)

Debido a su heterogeneidad constitutiva, el tejido de las diversas líneas narrativas autoficcionales produce la erosión del verosímil testimonial y autobiográfico sugerido por el prólogo de Juan Forn[91] y por las afirmaciones hechas en *El viaje inútil* (2018) por la autora, que, luego de ganarse el premio Sor Juana Inés de la Cruz, desmentirá esta pretensión subrayando que todo lo narrado es ficción (Friera, 2020). En la escritura, lo maravilloso inhumano y la violencia humana conviven y determinan un espacio literario en el que la memoria del yo autoral, homenaje-reparación con respecto a esas travestis que desaparecieron en un común olvido, se figura como relato que no debe someterse a la prueba de verdad, pues el contrato de lectura que la fabulación del yo establece, combinando, desfigurando, reconfigurando recuerdos de vida y escenas imaginarias, instituye un entredós textual que en su movimiento de lanzadera erosiona toda polaridad ficción-realidad y toda pureza genérica. La totalidad de las historias que allí se relatan no son, en definitiva, otra cosa que *literatura* y la imagen autoral que se figura aparece diseminada de manera fantasmal en

[91] "Lo primero que conocí de Camila Sosa Villada fue una charla TEDx que dio en Córdoba, trece minutos extraordinarios que empezaban con un pronóstico brutal que hizo su papá: 'Un día van a venir a golpear esa puerta para avisarme que te encontraron muerta, tirada en una zanja'. Ese era el único destino posible para un varón que se vestía de mujer: prostituirse y terminar en una zanja. (2019:7)

los fragmentos de cada uno de los devenires monstruosos narrados, pero también diseña una subjetividad colectiva que es objeto de una cruel cacería.

El conflicto entre el *deber ser* heteronormativo y el deseo, que excede el juego ley/transgresión característico de la performatividad de género, se extiende hasta lsa formas extremas de la aniquilación de esos cuerpos vulnerables (suicidio, enfermedad, travesticidios), como resultado de las operatorias biopolíticas tanáticas sobre esas vidas que no son reconocidas en su carácter singular. En este punto, la hipérbole se utiliza para dar cuenta de una monstruosidad, de una anomalía, que no se reconoce como propia en eso que se denomina sociedad:

> Cada vez que los diarios anuncian un nuevo crimen, los muy miserables dan el nombre de varón a la víctima. Dicen "los travestis", todo es parte de la condena. El propósito es hacernos pagar hasta el último gramo de vida en nuestro cuerpo. No quieren que sobreviva ninguna de nosotras. A una la asesinaron a piedrazos, a otra la quemaron viva, como a una bruja: la rociaron con nafta y la prendieron fuego, al costado de la ruta. Hay cada vez más desapariciones. Hay un monstruo allá afuera, un monstruo que se alimenta de travestis. (2019:214)

La escritura de Sosa Villada, en su inestabilidad discursiva acata y transgrede el sustancialismo de las clasificaciones apelando a prácticas que tanto las corroen como las confirman. Por ello, está habitada por paradojas que replican los vaivenes del devenir-travesti de sus personajes. Este ir y venir de un discurso al otro, de un tipo de autoficción a otro, esta inestabilidad figural que atraviesa la imagen de los cuerpos, pero no su deseo, se materializa metafóricamente en los cambios de apariencia física de las travestis, que muchas veces *vuelven* a vestirse y actuar como hombres para evitar la violencia que las amenaza, de acuerdo con el imperativo que establece una coherencia obligatoria entre genitalidad, sexo y género. En este sentido, es interesante observar cómo se repiten, en el imaginario travesti de la novela, ciertas fantasías masculinas con respecto a las mujeres. Las mismas irrumpen en el texto como pensamiento naturalizado, por ejemplo, cuando el yo-narrador presenta a Laura, la chica embarazada que

ejerce con ellas la prostitución en el Parque Sarmiento, subrayando que tiene "una flor carnívora entre las piernas" (49) evocando el mito amerindio del ojo vulva aterrador.

Las metáforas referidas a los genitales proliferan en el relato y ponen el acento en lo biológico como definitorio del binarismo varón/mujer, haciendo visible hasta qué punto sigue funcionando en la construcción de los personajes una naturalización no asumida desde una perspectiva crítica a nivel de la escritura. Judith Butler (2002) sostiene que la categoría "sexo" es normativa y no natural porque es el efecto de un ideal regulatorio. Funciona como norma y es parte de una práctica normalizadora que produce los mismos cuerpos que gobierna. Sin embargo, el carácter ambiguo de los cuerpos travestis tiene como uno de sus elementos centrales la configuración de una genericidad femenina que anhela un vínculo heterosexual con la presencia de una sexualidad doble: pasiva y activa, como señala Marlene Wayar en *Furia Travesti* (2021).

Por momentos, las metáforas animales o vegetales que Camila Sosa Villada utiliza, sustituyendo una palabra por otra, parecen postular una "verdad del sexo" que el deseo traicionaría a través de la puesta en escena de la femineidad en el cuerpo pensado como un artefacto ambivalente. Estas imágenes contradictorias definen el intervalo en el que se ubican las travestis. Es un entrelugar que surge como campo de fuerzas tensionado por la polaridad varón/mujer que en muchas ocasiones implica la idea de haber nacido varón, pero querer ser mujer y desear ser como tal porque hay algo que no encaja entre lo que se desea y lo que se está *destinado a ser*. La Tía Encarna le preguntará a la narradora si es "Concha" (78); ella dirá de sí misma que se convirtió en mujer por el horror a la hombría que le reveló la violencia del padre (61-62) o se definirá, al hablar de su pasado, como un "pobre niño maricón" (32). Estos elementos textuales hacen visible el carácter productivo de las relaciones de poder porque demarcan, diferencian y circunscriben a pesar de que en la novela el género se asume como una elección siempre abierta y fluctuante.

El proceso de la materialización del género, tal como emerge en *Las malas*, se caracteriza por la inestabilidad y la rematerialización, ya que la fuerza reguladora puede volverse contra sí misma y poner en crisis las

leyes heteronormativas, sin nunca eliminarlas del todo. La performatividad de género no es un acto singular y voluntario, no está determinado por el deseo, es una práctica que se reitera y por medio de la cual el discurso produce los efectos que nombra. Observa Judit Butler (2002), al respecto, que las normas reguladoras constituyen performativamente la materialidad de los cuerpos y materializan el sexo del cuerpo como diferencia varón/mujer para consolidar el imperativo heterosexual. El cuerpo no puede concebirse como independiente de la fuerza reguladora y el sexo no es algo que "se tiene" o una descripción estática de lo que "uno es". Es una de las reglas por medio de las que se hace visible cómo se es, califica un cuerpo para toda la vida en la inteligibilidad y lo hace simbolizable de con acuerdo el binarismo heteronormativo.

En este sentido, la escritura ofrece el espacio para que ese binarismo se cuestione y el yo imagine devenires posibles: "Mi primer acto oficial de travestismo fue escribir, antes de salir a la calle vestida de mujer" (2019:10). Así, cada uno de los personajes, incluyendo a la narradora, transita una de las variaciones del relato barroco de la travestibilidad que da forma general a la escritura. Estas variaciones toman la forma de un laberinto de espejos donde se pierde la diferencia entre individual y colectivo, porque quien narra se figura historia en la medida en que teje el recuerdo imaginario de sus compañeras travestis. Estas refracciones desdibujan los contornos de las imágenes del *yo* y de cada una de las travestis, en tanto sujetos identitarios, y las vuelven fantasmales. Así, se esboza la figura monstruosa de un *nosotras-manada*, de un *nosotras seres infernales*, de un *nosotras rabiosas y feroces* y de un *nosotras anónimo,* de un *nosotras disfrazadas de hombres para sobrevivir, un nosotras chupavergas, un nosotras travas* que asume su alteridad indefinible como bandera aguerrida de resistencia cuir. Ellas habitan el intervalo incómodo de quienes siendo parte del cuerpo social deben vivir como parias sin derechos y sometidas a camaleónicas metamorfosis para hacer menos ostensibles su diferencia y su desvío y la anamorfosis que pervierte sus imágenes: adentro y afuera de la ley, excluidas de la vida común y participando de ella, pero teniendo como único territorio de pertenencia la opacidad transparente e insegura del propio cuerpo:

> Todas nosotras estábamos acostumbradas a caminar muy rápido, casi al límite del trote. La velocidad de la caminata era consecuencia de nuestro afán por ser transparentes. Cada vez que nuestra humanidad se volvía sólida, tanto los hombres como las mujeres, los niños, los viejos y los adolescentes nos gritaban que no, que no éramos transparentes: éramos travestis, éramos todo lo que en ellos despertaba el insulto, el rechazo […] La transparencia, el camuflaje, la invisibilidad, el silencio visual era nuestra pequeña felicidad de cada día. (143-144)

La literatura convierte la problematicidad de quienes no son ni hombres ni mujeres, pues su única ley genérica 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 definirlas, 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 Lembel en sus crónicas, o Naty Menstrual sostendrá un desafiante "cómo gustéis" desdibujando la importancia de asumir una forma o una identidad definitiva a eso que la sociedad califica con odio y rechazo como "mariposón", "trava", "puto", "hombre disfrazado de mujer"…

La anamorfosis construye los cuerpos y las historias narradas para convertirse en el relato violento de una "actitud inquebrantable"[92], en la cual, a modo de espejo, se proyecta la voz narradora que asume el olvido en el que sus existencias se han perdido: "Nosotras las olvidadas ya no tenemos nombre. Es como si nunca hubiéramos estado ahí" (220). Este gesto doble, de autopercepción imaginaria y de borramiento identitario, justifica una escritura que intenta reparar el borramiento de los nombres

[92] 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." (2019:9)

que el texto inscribe en la página en blanco. Al mismo tiempo, se construye un espacio fabuloso para un pasado en el que lo colectivo, en tanto marginalidad que resiste la violencia social, se figura como amalgama de sueños individuales e intento doloroso 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 y eso vuelve indecidibles y monstruosas las figuras del cuerpo travesti. El tejido de la novela acompaña desde su arquitectura esa ambigüedad, en la que la singularidad se construye y se deconstruye en un *continuum* heterogéneo que implica una serie de relatos autoficcionales trenzados para construir 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 conocedoras 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: 220)

Señala Martin Jay (1993:219), retomando las ideas de Buci-Glucksmann (1971), que la retórica 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. Por ello, las imágenes que construye son anamórficas, resistentes a la simbolización e indecidibles. El ojo de la ficción neobarroca no mira desde las alturas, está inmerso en el cuerpo del texto y por ello carece de distancia, se pierde en sus meandros, obliga a hacer complicadas piruetas para reconocer las formas-desformadas-informes. La retórica autoficcional invierte, transgrede, desarma el binarismo forma/contenido y la coherencia identitaria que implica (Jay:218). Leída desde la perspectiva de la red de dispositivos escriturales que V. Colonna denomina "autoficción", la trama narrativa de *Las malas* materializa el travestimiento de un yo-autoral y su desaparición en el entrelugar incierto y no conceptualizable de la animalidad, como instancia

que pone en crisis la figuralidad racional de los cuerpos y toda mímesis. Lo informe-animal es un umbral que nunca termina de configurarse y, por tanto, encerrarse en una sola perspectiva. Erosiona todo punto de vista especular centrado en la idea de sujeto y abre el campo de lo visible constituyendo imágenes imprecisas y fuera de toda conceptualización racional.

La escritura cuir en *Las malas* no está tejida por la necesidad de sincerar el yo, ni para revelar la verdad del sexo o exhibir los disfraces con los que se escenifica el "desvío" del deseo. La ficción narra el devenir monstruoso de unos cuerpos imaginarios a los que se da forma compleja y contradictoria para abrir la posibilidad de una distribución de lo sensible de carácter político, en la que esos cuerpos reivindican su derecho a ser visibles con iguales derechos que los otros. No hay una realidad interior que revelar en la narración de una vida en su proceso de travestibilidad: todo es materialidad ilusoria de un cuerpo en sus pliegues y despliegues, textura, voluta, superficie barroca que seduce en su juego de claroscuros. Por ello, la leyenda colectiva travesti que construye la escritura cuir de Camila Sosa Villada no es un relato testimonial de la vida travesti (ni de la suya ni de la de las prostitutas del Parque Sarmiento) sino un memorial imaginario violento, exagerado, cruel y maravilloso, en el que las existencias narradas configuran, en sinécdoque ejemplar, la experiencia impersonal, inacabable y paradójica del fluir identitario de los cuerpos , del abrirse a lo que acontece, del practicar la incertidumbre a la que los arroja el deseo.

3.2 *Dalia Rosetti: un relato que derrapa*

> Y todo el mundo sabe que para ir a otra parte hay pasajes,
> indicaciones, «mapas» -para una exploraci6n, una navegaci6n.
> Son los libros. Todo eI mundo sabe
> que existe un lugar que no está obligado económica
> ni políticamente a todas las bajezas y a todos los compromisos.
> Que no está obligado a reproducir el sistema.
> Y es la escritura. Y si hay una otra parte que puede escapar
> a la repetici6n infernal está por allí, donde se escribe,
> donde se sueña, donde se inventan los nuevos mundos.
> *Hëlène Cisoux*

A mí me cuesta despegar la realidad de la ficción,
porque sospecho ¿y si son la misma cosa?
Dalia Rosetti

El universo autoficcional de Dalia Rosetti que se explora en este trabajo[93], rebelde a toda norma e inscripto en el linaje biblioclasta de autores como Copi, César Aira y Washington Cucurto entre otros, propone a través de una antiestética *trash* un vínculo indecidible entre realidad y ficción y en esa contaminación que afecta todos los órdenes narrativos radica una política de escritura que contamina los géneros, los discursos y las formas artística con ironía y desparpajo. "Lo que constituye el carácter político de una acción no es su objeto o el lugar donde se ejerce sino únicamente *su forma*, la que inscribe la verificación de la igualdad en la institución del litigio, de una comunidad que solo existe por la división" (Rancière, 2010:46) [subrayo, yo]. Por esta razón, en el espacio común de la literatura, Rosetti, con disidente gesto cuir[94], pone en pie de igualdad el trabajo artesanal de las bellas letras y el modelo del *baldío*[95], ese espacio en el que las palabras, al igual que las plantas, crecen sin vigilancia, dejándose llevar por el devenir de las emociones, las ideas, las circunstancias azarosas que traman historias, las obsesiones y el derrape de los personajes. Al respecto señala Cecilia Palmeiro:

[93] *Me encantaría que gustes de mi* (2006); *Dame pelota* (2009); *Sueños y pesadillas* (2016) y *El fuego entre nosotras* (2021)

[94] Observa Cecilia Palmeiro que, aún antes de que se formulara la teoría queer, Néstor Perlongher había formulado las líneas centrales de la acción contracultural y cuir. "Perlongher comenzó su trabajo intelectual como activista antes que, como poeta y ensayista, y esa formación es fundadora de su poética neobarrosa, que se constituye como exploración lingüística de una experiencia que es fundamentalmente erótica y política. La estrategia que constituye el motor de su producción podría resumirse en un doble movimiento: erotización de la política, politización del cuerpo". (Palmeiro, 2014:3/22)

[95] "FL: Los espacios marginales son mucho más espontáneos que otros donde la improvisación no tiene lugar. Yo me siento más cómoda creando en esos ámbitos porque me permiten improvisar. En un museo es mucho más difícil. Los pocos recursos de los espacios marginales te empujan a usar la imaginación. Me gusta que pueda ser algo colectivizable. Este espacio, por ejemplo, es re chiquito, cualquiera puede abrir un cuarto, un espacio. Que sea algo que sea accesible para el resto también. Me gusta una idea de Andrés: trabajar con la figura del baldío, donde lo que prevalece es la espontaneidad de las plantas". En: https://artishockrevista.com/2020/11/20/fernanda-laguna-entrevista/

> Las antiestéticas de lo *trash* que surgen alrededor de la crisis de 2001-2002, en la Argentina, configuran modos nuevos de politización de la literatura y aportan a la formación de un canon menor, así como ofrecen nuevos modelos de intervención social, alternativos al tradicional compromiso del escritor sartreano. Este proceso puede leerse particularmente en la formación de nuevas estéticas vitales alrededor de proyectos editoriales independientes como Belleza y Felicidad y Eloísa Cartonera, que reconfiguraron la escena literaria argentina y latinoamericana, instauraron modos de circulación independientes a la industria editorial […] así como fundaron un mercado mínimo pero dinámico y autosuficiente. El concepto de lo queer, incorporado en ese momento a los debates locales, colaboró en el armazón teórico y experiencial de tales proyectos, así como volvió inteligible su dimensión política (Palmeiro:2014: 2/12).

La imposible relación entre vida y relato se construye en los textos de Rosetti a partir de la anamorfosis, dispositivo que exhibe el artificio de toda perspectiva narrativa y hace visible que la verdad es algo que se configura con los materiales de la ficción sin que por eso sea el equivalente de la mentira. En sus narraciones, los recuerdos del pasado se convierten en presente o se confunden con los sueños y fantasías de quien narra, se produce la mezcla personajes de diversos niveles ontológicos, se hacen guiños intertextuales y se juega a derribar las fronteras que organizan lo posible y lo imposible, produciendo la explosión de la lógica causal aristotélica y todas sus jerarquías. Estas operaciones de escritura no solo configuran una antiestética que trabaja con materiales descartables o "cosas de intrascendencia inigualable", sino que también vinculan las mutaciones de la escritura y de los personajes con "el arte [trans*] de llegar a ser, la necesidad de imaginar y la insistencia carnal de transiciones" (Halberstam, 2018: 173). De esta manera se configuran mundos posibles en los que la idea de identidad unaria se dinamita y surgen formas diferentes, impredecibles, arbitrarias, no regladas, de habitar el cuerpo y existir. Por esta razón, la respuesta a la pregunta sobre la identidad, ¿Quién soy?, que articula el campo de las escrituras del yo, en los textos de Dalia Rosetti se transforma en una cuestión indecidible y necesaria, pero imposible. Se trata de un

devenir en la multiplicidad de posibilidades, que no confía en la memoria ni en la idea de un en-si de la realidad. Todo es relato con final abierto:

> Llegó el fin de las vacaciones. Hacia sus últimos minutos terminé pensando cosas de una intrascendencia inigualable. Al fin llegó el fin. Descansé de pensar en mí y me cansé de pensar en cualquier cosa. Sin las vacaciones básicamente todo es "tengo que" y entre muchos "tengos" primero tengo que ver qué haré. Tal vez tendría que recapitular y tomarme más en serio lo de la chimenea, lo de Yotemia y pensar un poco dónde estoy. ¿No? [… Santa] Teresita me dijo que "nadie" podría explicarme dónde estoy , por lo tanto, eso me hace pensar que la respuesta sólo puede provenir de mí. Todo "nadie" se refiere a un alguien. […] Por mi parte soy alguien para los otros, pero para mí soy yo. Si no, ¿quién voy a ser? Pero no puedo decírmelo a mí misma porque si me lo dijera, yo lo escucharía y habría una distancia entre la que escucha y la que dice y ahí ya habría un alguien. Obvio, soy alguien y ella dijo Nadie. La respuesta a la pregunta es imposible, solo nadie puede decirla. Pero lo que sí puedo hacer es no decirme la verdad y creer a medias lo que me diga. Lo que Teresita me estaba queriendo decir es que debía liberarme del otro, que sea independiente hasta de mí, es decir independizarme de la realidad. […] Ahora lo real es lo no real y viceversa. Tengo que olvidar todo el tiempo para seguir avanzando. (2016:72-73)

La ley de su literatura es la libertad de "disfrutar de todo lo que sucede en el mundo sin intervenir" (2021:53). Al aflojamiento del yo, a la reversibilidad de la relación hecho-ficción, a la pérdida de control sobre la imagen etaria, sexual y legitimante de la subjetividad y de la forma vida de quien se escribe como personaje de ficción, le corresponden el arabesco que entreteje las imágenes sin solución de continuidad, la paradoja que ilumina las contradicciones y la polifonía característica de la fuga. Estas formas narrativas abren la puerta a un universo tránsfuga donde todo puede suceder y repetirse sin coherencia y con variaciones, de un relato a otro, de un episodio a otro, de un personaje a otro. Nada ni nadie está obligado a ser de una determinada manera. El yo, en su itinerancia y en su vacío, se desentiende de toda identidad sustancializada, de todo deber ser y se mira en el fluir de la escritura desde una perspectiva feminista no

convencional, impura[96], que habilita la lectura de nuevas formas de construirse y no se atiene por completo a ningún paradigma, por eso lo molar y lo molecular deleuzianos erosionan sus límites y se confunden en los textos:

> Ser mujer también.
> es ser el río desfragmentado
> no hay nada sin él.
> Ser hombre es ser un cuadro
> hasta que nuestras pijas sean conchas
> rebeladas de todo deber. (2021:142)

Florencia Angilletta observa que el mérito de Dalia Rosetti está sostenido en dos aspectos: "escribir a contramano de la épica de la primera persona: su apuesta es la superexhibición de los discursos e imaginarios que atraviesan el 'yo'" y dinamitar "los estereotipos [… femeninos]" de modo que los límites entre la estupidez y la lucidez se contaminen con ironía (2014:109). En este sentido, algunos comentaristas de su obra se plantean con humor "¿esta chica es o se hace?" (Civale, 2014) Por otra parte, los nombres y los personajes que figuran al yo escribiente, que es al mismo tiempo yo protagonista y tropo del yo autoral, funcionan como abanicos barrocos entrelazados a manera de quiasmo y se despliegan-repliegan a partir de un eje articulador, heterónimo o *alter ego*, "Dalia Rosetti"[97] creado por Fernanda Laguna, artista visual, curadora, narradora y

[96] Cecilia Palmeiro observa en Rosetti "un tipo jubiloso de pensamiento feminista 'sucio' […] que no sea ni conceptualmente puro ni políticamente correcto" (2011:17). Fernanda Laguna comenta en una entrevista "Y me pregunto si el feminismo no puede ser pensado como la clave de lectura de todo lo que hacés. Está entretejido en tus producciones: literatura como especulación feminista" (Laguna, 2020).

[97] ": Dalia Rosetti no podía ser una persona que tenía una galería de arte, o que expone en Virginia. Porque ella es una piba a la que no le interesan ese tipo de cosas. Ella misma se deshizo de Fernanda, de todo ese peso, incluso de ese nombre. Dalia Rosetti es mucho más desconocida y tiene que ser así porque es parte de su ser. Cuando escribo se despierta Dalia, en el momento de escribir. Sucede y trae todo un pensamiento nuevo para mí, me da otra velocidad, y me hace sentir las cosas diferentes. La tristeza con Dalia es muy distinta a mi tristeza. Su cuerpo está hecho de texto. Como en el caso de la pintura, hay algo de locura también. No es algo que me parece simple, entrar y salir cuando quiero. Es real, aunque no sé hasta qué punto" (Laguna, 2020))

poeta, para firmar sus relatos[98]. Paradójicamente, las variaciones de esta subjetividad autoral, resbaladiza y plural configuran una mitología más potente y rutilante que la de la autobiografía tradicional. La multiplicidad de figuraciones hace que el nombre de autor resplandezca sin cesar bajo el brillo de la ficción. El exceso se vuelve un modo de construirse a través de la escritura porque el yo de quien escribe, como el de un dios ubicuo que atraviesa todos los géneros textuales y sexuales jugando a aparecer y desaparecer sin previsibilidad alguna, y deja su huella fantasmal en todas partes. Fernanda Laguna, es decir de Dalia Rosetti su metáfora más frecuente, explora lo singular y lo colectivo, lo personal y lo impersonal de las formas de vida posibles, frecuentemente monstruosas y exageradas que le posibilita la ficción, y de esta manera habita un mundo multiverso. Por otra parte, en esa expansión ilimitada de la subjetividad autoral construye personajes en los que se concreta la posibilidad extrema de un universo poblado de monstruos, con los que se convalida la idea de que la existencia tiene la marca de lo ambivalente, lo indefinible y lo fronterizo:

> Cuando creo que se abre otra puerta salgo y al hacerlo … me choco con ella o él o lo que sea.
>
> La lesbiana me lleva una cabeza y de cerca es mucho mucho más hipnótica. […] Bajo la mirada y veo esa cosa gigante que tiene entre las piernas. No entiendo muy bien cómo es la cosa. Por ahí a las lesbianas de tanto serlo les crece eso. O ni idea, igual eso está ahí y en realidad no me interesa pensar en otra cosa que eso" (2021: 71)

En los relatos de Rosetti, el yo individual abarca lo colectivo y también ocupa la impersonalidad de un espacio común y democrático, la ficción, que podría habitar cualquiera, está dirigido a cualquiera y se abre

[98] "Siempre quise ser muchas para que muchas me conozcan más a mí. Y poder verme en otras yo, poder ver lo que hacen. Muchas veces me parecen hechas por alguien extraño y a la vez me parece extraño lo que hice, de dónde salí. Porque yo de alguna manera me disocio: cuando pinto, por ejemplo, me alejo de mí y es como si estuviera en otro lado. El arte me saca una parte más descontrolada en un sentido infantil. Me cuesta pensar estas cosas de ser muchas. Trato de ser sincera con eso y para serlo tengo que entenderme antes. Para esto tengo que probar y decir cualquier cosa, así que todo lo que digo es y no es así" (Laaguna, 2020)

a los sentidos posibles que cualquier lectura podría encontrar allí[99]. La política de su escritura tiene la marca del disenso, implica "una desconexión, de una ruptura de la relación entre las producciones de los saber-hacer artísticos y los fines sociales definidos, entre formas sensibles, las significaciones que se puedan leer en ellas y los efectos que ellas pueden producir […]" (Rancière, 2010:61). En *Sueños y pesadillas* (2016), la protagonista, como en un cuento infantil maravilloso que evoca por momentos el universo de *Alicia en el país de las maravillas*, accede a través de la chimenea del colegio privado en el que estudia a un mundo fabuloso, Yotemia, organizado según la lógica del sueño y la fantasía. Está habitado por santas que fuman, jinetes fantásticos de sexualidad imprecisa, seres espectrales y princesas o monjas (da lo mismo), entre otros personajes que ponen a prueba las leyes de la coherencia identitaria y de la lógica narrativa. Allí, una Dalia-adolescente, ambiguamente lesbiana, vive-sueña-recuerda experiencias imposibles en la vida cotidiana por su intensidad y exceso y, al final del relato, como en una novela de formación depravada propone una respuesta abierta a la pregunta ¿quién soy?: "Esto soy yo. Soy Dalia Rosetti y me despido contenta, diciendo lo de siempre, siempre más quise decir…" (2016:124). El sujeto escribiente, se define entonces a partir de lo que escribe (lo escrito y lo por escribir), que se vuelve poliforme metáfora de sí pues la respuesta depende de quien lee, el recorte que lleve a cabo y el contexto en el cual lo hace. El sentido queda en suspenso.

De esta manera el yo deviene *eso* (no-yo: escritura) que fluye sin binarismos ni jerarquía alguna. Las autoficciones de Dalia Rosetti tienen la forma del enigma (¿quién he sido?, ¿quién soy?, ¿quién seré yo?) pero no hay respuesta por enunciar sino escritura y más escritura: "Estoy en el mundo que me cuento y la única forma de existir es seguir contándome cosas" (2016:72). Esta modalidad cuir de figurar los devenires del yo, excesiva, transgresora y rebelde, puede localizarse sin dogmatismos sustancialistas en la nebulosa de prácticas de autofabulación y transformismo

[99] "No creo en la figura del artista genio aislado que no viene de ningún lado. Todo lo contrario. Yo creo en la mímesis, en copiar, en absorber todo del entorno y devolverlo, compartirlo y que otre lo absorba. Es ser como el micelio, ese hongo que es un solo ser pero colectivo. Por eso me cuesta que me reconozcan como una entidad sola. Porque no es así, yo soy el colectivo" (Laguna,2020)

autoral que Vincent Colonna (2004: 74-92) denomina "autoficción fantástica" y cuya emergencia el crítico francés remite no a la posmodernidad , ni a la crisis del sujeto, sino a la obra de Luciano de Samosata en el II d.C, época en la que la idea de interioridad y subjetividad no existía[100] tal como ha estudiado Michel Foucault en *Historia de la sexualidad, III,* al referirse al "cuidado de sí"(1999:38-174).

La serie que vincula la escritura de Dalia Rosetti con las producciones de este escritor perteneciente a la segunda sofística explica las perversiones y los desvíos en los relatos de la escritora respecto de lo que, a partir de *Fils* (1977) de Serge Doubrovsky, críticos como Manuel Alberca y Julia Musitano, entre otros, definieron como "autoficción". En efecto, los trabajos de uno y otra asocian este tipo de narraciones de sí a un pacto ambiguo (Alberca, 2013) en el que lo ficticio se presenta como verdadero y lo verdadero como ficticio, generando un efecto de incertidumbre en el lector, o a un contrato de "feinte" (finta, fingimiento, trampa, amague) (Musitano, 2017). Este último contrato se sostendría en las contradicciones y la inestabilidad de un género que permite que lo narrado sea verdadero y falso, al mismo tiempo. En la autoficción fantástica se trata, como se verá, de otra vuelta de tuerca, pues el texto genera un efecto cercano a la paradoja del mentiroso de la que habla Borges en su ensayo "El truco" (1928). Cuando alguien dice, o se supone, que es un mentiroso, no se sabrá nunca si miente cuando dice que lo es o si está diciendo la verdad: que miente.

> La habitualidad del truco es mentir. La manera de su engaño no es la del póker: mera desanimación o desabrimiento de no fluctuar, y de poner a riesgo un alto de fichas cada tantas jugadas; es acción de voz mentirosa, de rostro que se juzga semblanteado y que se defiende, de tramposa y desatinada palabrería. Una potenciación del engaño ocurre en el truco: ese jugador rezongón que ha

[100] Luciano, El Magnifico, s I y II d.C. inventa o perfecciona las formas de autoficción fantástica, biográfica y especular, en una época en la que el género novelesco estaba en plena elaboración (menipea). La obra de Luciano muestra que la autoficción no es una forma simple sino un agenciamiento complejo pues este escritor practica tres estilos autónomos de autofabulación: la fantástica con sus dos novelas (*Historia verdadera* y *El asno*); la biográfica con sus obras más personales como la carta llamada *El sueño* y el diálogo *satírico La doble acusación* y la especular con el otro diálogo, *El pecador*. (Colonna, 2004:75-92)

> tirado sus cartas sobre la mesa, puede ser ocultador de un buen juego (astucia elemental) o tal vez nos está mintiendo con la verdad para que descreamos de ella (astucia al cuadrado). Cómodo en el tiempo y conversador está el juego criollo, pero su cachaza es de picardía. Es una superposición de caretas, y su espíritu es el de los baratijeros Mosche y Daniel que en mitad de la gran llanura de Rusia se saludaron.
>
> — ¿Adónde vas, Daniel? —dijo el uno.
>
> —A Sebastopol —dijo el otro.
>
> Entonces Mosche lo miró fijo y dictaminó:
>
> —Mientes, Daniel. Me respondes que vas a Sebastopol para que yo piense que vas a Nijni-Novgórod, pero lo cierto es que vas realmente a Sebastopol. ¡Mientes, Daniel! (1928.11-12)

En efecto, el contrato de lectura que proponen los relatos de Luciano el Magnífico en *Historias verdaderas* parte de una contradicción entre el sintagma "historias verdaderas" y la fantasía desbordada de los textos, confesada por el autor. De esta manera, se construye una nueva forma de la aporía generada por quien asume mentir cuando narra historias verdaderas. El prólogo determina que Luciano es el narrador-protagonista de un relato en el que sostiene explícitamente la libertad de fabular. Al mismo tiempo, subraya el carácter atípico de sus escritos, ubicados afuera del sistema literario de la época. Sus textos, determina, son una relajación letrada, en la medida en que cita irónicamente a los autores de la tradición filosófica, histórica y literaria grecolatina, reelaborando sus materiales jocosamente. Por ello, toma motivos maravillosos que responden a relatos utópicos, narraciones de viajes exóticos, descripciones militares de historiadores, comedias burlescas o elementos mitológicos de la religión griega y romana (Colonna, 2004: 26-32).

El crítico y escritor argelino-francés Vincen Colonna no piensa la autoficción fantástica como contrapartida del discurso autobiográfico, tal como surge de Serge Doubrovsky y de la lectura que hace Philippe Gasparini (2011:11-12), al considerar que en *Fils* (1977) se lleva a cabo una crítica a la autobiografía clásica confesional. Por el contrario, acentúa la presencia de la figura del autor en el centro de la historia y relaciona esta centralidad con un parentesco entre la autoficción fantástica y la pintura renacentista. Se trata de una modalidad, en la que el pintor que firma el

cuadro aparece "in figura", dándole sus rasgos a un personaje mítico o histórico y, al mismo tiempo, llamando la atención sobre sí, al diferenciarse del resto de los personajes del cuadro por la dirección de su mirada, que se dirige directamente al espectador. Así como este dispositivo pictórico busca materializar las fantasmagorías personales del pintor, para transportarlo a un mundo posible que le permite vivir otras vidas, ser otro y presentar su yo travistiéndolo, en la escritura el transformismo del yo pone en primer plano la expansión nómade de una subjetividad que puede ser todo lo que desea y mutar constantemente sin regla alguna.

En la autoficción fantástica, el escritor adquiere un modo de ser suplementario, fabuloso, muchas veces cercano al de los héroes mitológicos o los habitantes de los mundos posibles-imposibles del relato maravilloso o fantástico. El yo escribiente se disuelve en el mundo de la literatura y él mismo se vuelve personaje literario, desapareciendo gracias al potencial dionisíaco que anida en ella. Paradójicamente, este yo fabulado que se objetiva y se vuelve ficción, erosionando la idea sujeto identitario que se reflejaría allí para conocerse y dar a conocer su vida, regresa engrandecido, como potente personaje de una mitología autoral gracias a la cual permanece en la memoria de los hombres como literatura o arte: "Si se quiebra la ficción, se destruye el verso. Si nos sometemos a la realidad, perderemos" (Rosetti, 2021:131), porque "la única realidad es la del arte" (2021: 83).

La autoficción fantástica, que consideramos una sumatoria de prácticas de escritura del yo, y no un género, se recicla en la obra de Dalia Rosetti bajo el signo de lo cuir y con diferencias fractales que singularizan cada uno de sus escritos. En todos ellos, se produce la inmersión en un mundo ficcional con reglas *sui generis*, aunque sus narraciones no comiencen con el ritual "Había una vez" y los episodios sean reelaboraciones de hechos que involucran la figura de escritores o artistas reales. La escritura, tal como declara en el breve prólogo de *Me encantaría que gustes de mi* (2005), no disimula su carácter ficcional ni su condición suplementaria respecto de la experiencia del amor, la sexualidad, la rebelión ante lo dado y el deseo o la solidaridad entre mujeres. Así, Dalia Rosetti escribe que su vocación por escribir nació en la adolescencia cuando sus compañeras le pedían que

contara "historias del corazón" y que esta práctica se convirtió para ella en un modo de "sentir la emoción irracional del amor" (2005: 2/173). Por esta razón, las paradójicas y opuestas experiencias ajenas se convirtieron en "combustible de su romántica fantasía", cuya lista de musas da a conocer seguidamente y entre las que se destacan Gabriela (Bejerman), Cecilia (Pavón), María Moreno, las compañeras de 6°B, la chica que alquilaba los caballos (Uruguay), entre muchas otras de una larga lista.

Sus narraciones imponen de entrada la aceptación de las leyes de un universo caótico, cambiante y exagerado en el que todo es posible: el deseo sexual inagotable y plural; un mundo de amores ambiguamente lésbicos, en ocasiones hetero o bisexuales, y siempre obsesivos; la mezcla a modo de grisalla de fantasía y relato referencial; la confusión de géneros textuales y la existencia concebida como peripecia desbocada e imprevisible. La escritura impone su verdad y en ese mundo posible aparece de pronto un personaje con el heterónimo de la autora interactuando con otros, de la vida real, enmascarados o históricos, o con seres inventados y mitológicos. De esta manera, todo se puede creer sin dudar, aún las las decisiones súbitas de la protagonista que trasmutan un sentimiento en su contario, o un tema importante en otro banal. En el texto, queda claro que la vida gris de seres sin épica se convierte en acontecimiento narrable gracias a la luz de la escritura que les abre un espacio de visibilidad emocionante. En *El fuego entre nosotras* (2021), Romi, la invisible planchadora del gran hotel de Bariloche, le dice a Dalia Rosetti, la mucama, cuando evalúa la rebelión encabezada por las "obreras del trapo" y otros empleadxs del hotel: "Esto nunca nos hubiera pasado en la vida" (103).

En los relatos de Rosetti, la vida cotidiana se transforma en una enloquecida sucesión de acontecimientos disparatados. En una de las secuencias de "Durazno reverdeciente", la segunda *nouvelle* de *Me encantaría que gustes de mi* (2005), su protagonista, Fernanda Rosetti una profesora de literatura *sui generis*, de 65 años, luego de un encuentro con un taxi-boy musculoso y veinteañero, Juan, con el que no se animó finalmente a tener sexo por la diferencia de edad, recuerda un intento de juventud en el que igualmente fracasó: cogerse a una mujer de 50. Seguidamente, fantasea un accidente y una situación triangular entre ella, Juan y una enfermera que

le hace una felatio al muchacho herido. Mientras Fernanda imagina esa situación se masturba y acaba. Para tapar las ganas de matar que le genera la "eyaculación femenina" que ha experimentado, comienza a beber whisky sin control, vuelve a excitarse y a eyacular. Llena de ira por esta experiencia, se descontrola y "asesina" una planta que le había regalado su amiga Gabriela, la escritora. Al otro día, va al colegio y confiesa ante sus alumnos que mató a una planta y que es lesbiana, más adelante decide cambiar su aspecto y ponerse extensiones en el cabello. En la peluquería se enamora de Asilana, una empleada obsesionada con el valor filosófico de las extensiones. Nace, así, un amor obsesivo entre ellas que después de muchas peripecias, como la pérdida de un embarazo, conduce a Fernanda a la internación en una clínica psiquiátrica.

Por su parte, en la primera de las nouvelles del mismo libro, "Me encantaría que gustes de mi", la protagonista recuerda sus amores pasajeros con Mariana, una chica que alquila caballos y una camionera en Uruguay y la intensidad, en el recuerdo de lo que sintió por ella, se transforma súbitamente en odio hacia sí y deseo de suicidarse. El encadenamiento de experiencias excesivas en las que las emociones y fantasías ocupan un lugar central construye mundos posibles de peripecia proliferante en los que nada puede permanecer estable o sujeto a una causalidad lógica pues lo gobierna una "intensidad desviada" que coquetea con el absurdo:

> ¿Qué hago yo en este hostal sola como una planta que crece aislada en la ventana de un departamento de la calle Rivadavia, en el barrio del Once? "Que soy yo? Un bollo de tristeza. Y una vez más, me odio como casi siempre me odio, con la intensidad con la que me enamoro de otras personas. Creo que si le tengo que poner un nombre a mi enfermedad sería "intensidad desviada". No puedo pensar en nada. Y de repente dejo de pensar en las demás chicas. Focalizo todo el amor que siento por ellas y lo desvío hacia mí convirtiéndolo en odio y decido acabar con mi vida. […] Repaso todas las fórmulas que en mi vida había fantaseado para acabar conmigo misma. Tengo que descartar la que más me gusta que es la de beber mucho whisky, prender el gas del horno, poner una almohada adentro y apoyar mi cabecita para quedarme dormida eternamente con mis muñecas totalmente cortadas. En el cuarto no hay horno. Me levanto de la mesa y saludo a las camareras. "Soy una escritora

> y estoy armando una novela de amor trágico" le comento al conserje mientras me retiro del desayunador". (2005:41-42)

En las variantes rosettianas de la autoficción fantástica, la más lúdica de todas las fabulaciones de sí, que tiene vínculos notorios con el llamado "realismo idiota"[101], el nombre de autor (Dalia Rosetti, Dalia, Fernanda, Fer, Fernanda Rosetti y otras máscaras de función especular a través de las cuales la autora aparece y desaparece) ocupa el centro del texto como protagonista (*Me encantaría que gustes de mí* [2006], *Dame pelota* [2009], *Sueños y pesadillas* [2016]). Con una variante a este esquema, en *El fuego entre nosotras* (2021), comparte el protagonismo y la narración con un personaje ficcional, "Valeria" (7), que es su opuesto complementario[102] y funciona como otro-yo especular al que está unido por el colectivo que las configura como un único cuerpo: ("obreras del trapo" [2021:149]) y por una historia común de soledad, abandono y vida invisibilizada en el servicio a otros. Esta invisibilidad, en un mundo de seres hipervisibles, ricos y famosos, desestabiliza la existencia de ambas, pues lo que se es también depende de esas miradas ajenas que se les niegan[103], de modo que están al borde de la inconsistencia.

Pero, además, la cuestión de la mirada y de la perspectiva, se convierte en una puesta en abismo de los procedimientos anamorfósicos del relato cuando la narradora, Dalia, hace referencia a dos maneras posibles de mirar y de ver lo que se tiene frente a los ojos. Una que corresponde a

[101] Esta modalidad de escritura se caracterizaría por cierto infantilismo, asociaciones arbitrarias, actitud desapegada de quien narra, obsesión por detalles banales, exposición sin vergüenza de la falta de sentido de todo. La palabra idiota usada por Speranza para designar esta estética toma su sentido del francés Clément Rosset y su "incisivaontología de lo real centrada en su carácter insólito, singular, único, incognoscible, sin espejo y sin doble". (Speranza, 2006).

[102] Valeria señala: "Dalia me muestra una forma nueva de ver el mundo habiéndolo aprendido sin tener acceso a nada. La diferencia entre las dos es que yo soy una piedra y ella es agua o aire o un pétalo. Creo que yo le enseñé a luchar, a fortalecerse". (2021:123)

[103] "Una necesita de la mirada del otro para completarse. Sin la mirada del otro o de la otra, una queda desdibujada. Para mí es fundamental esa mirada. Pienso en los homeless que nadie los mira... Si no te miran, te convertís en un fantasma". (Friera, Silvina, 2018)

la forma naturalizada, la perspectiva cartesiana, y otra, diferente, que permite revelar aspectos desconocidos de lo observado: el desvío que impone a las formas la anamorfosis. La belleza, que se construye desde la perspectiva tradicional, se vuelve deformidad, fealdad, distorsión con el deslizamiento del punto de vista hacia otro lugar que distorsiona las imágenes:

> No la miré con mis dos ojos, sino con un tercero. Los dos ojos se unen en un punto, aunque sea lejísimo. Y si una multiplica por dos la distancia que separa los ojos y usa esa medida para elevar el punto de fuga y después volvemos hacia la cara con el mismo ángulo que une a las rectas, pero hacia abajo, da un tercer ojo que está a la altura del entrecejo. Con ese ojo la vi. […] Ese ojo maneja otros tiempos, por eso pude ver un montón de cosas… ¿Qué hace que una mujer un ser tan hermoso pueda volverse tan feo? […] Ella es fea porque ha hecho de sí un ser destructivo, maligno, malvado. Todo el descontrol de las partes está al servicio de someter a los demás. Es como un cyborg natural de carne que tiene un problema, cree que es perfecta. Y mirando así con mi ojito me di cuenta de varios puntos débiles. Odia ser mujer. Odia a los hombres. Odia todo menos aplicar su odio sobre los demás. (201:91-92)

Las estrategias narrativas llevan al extremo y estiran los límites de los dispositivos de ficcionalización encubiertos en la autobiografía tradicional, en especial el completado de lagunas a través del suplemento de la imaginación y la creación de recuerdos. Por esta razón, en muchos tramos se hace referencia paródica a que lo narrado corresponde a las confesiones o registros de un diario íntimo[104]. Lo cierto es que en los escritos de Dalia Rosetti se lleva al borde de lo imposible el relato de las experiencias de quien dice yo, a través de historias que quiebran las leyes del verosímil realista y de la retórica de la memoria concomitante. De esta manera, se

[104] Luego de escuchar un mensaje en el contestador de su amiga y escritora Gaby ¿Cabezón Cámara?, Fer reflexiona: "Cuando me haya muerto todos se van a dar cuenta Gaby. Y ahora no se, se me dio por escribir esta especie de *diario-nouvelle* porque a pesar de que borré el mensaje del contestador algo se me movi6 por dentro. Como que si salgo tendré algo para contar. Algo que este haciendo por mí misma, aparte de los ejercicios de elongaci6n. Además, se me ocurri6 que ¿y si en vez de un pibe calent6n Gaby me consigue una piba de 50 deseosa de tener una ídola? No estaría nada mal. Pero para tener una idolatradora algo tengo que hacer y, ya que soy profesora de literatura, escribir una nouvelle no me va a resultar nada difícil. (Rosetti, 2006:49)

subraya, por exceso, gracias al reinado de la hipérbole, o por vía del absurdo, la distancia infranqueable entre vida y escritura. Lo que se cuenta es siempre demasiado, excesivo, como para que se pueda creer y hasta quien lo vive en la ficción formula sus dudas al respecto:

> Yo no lo podía creer. Dos chicas se me habían declarado en una noche. Yo que me siento tan fea... creo que ven en mí el glamour de una porteña o no sé qué. Estoy confundida... por otro lado hay otra chica que me violó con el termómetro y también le debí parecer algo si no, no hubiera gastado su mano y su termómetro en un culo feo como el mío (Rosetti 2009: 38)

En *El fuego entre nosotras* (2021), un texto en el que se entrelazan temáticamente denuncia social, activismo y arte, Valeria y Dalia, sus protagonistas, están unidas por una historia común que se singulariza por sus diferencias fractales y por un encuentro fortuito que las convierte en líderes de una rebelión carnavalesca que da vuelta todas las jerarquías sociales, genéricas y artísticas. Ambas trabajan como mucamas, una en una casa familiar y la otra en un gran hotel de Bariloche donde se lleva a cabo un congreso de arte; ambas son lesbianas, pero asumen su preferencia sexual de modo diverso (una la reprime o apenas la ejercita con temor[105] y la otra la pone en juego sin tapujos y de manera excesiva[106]). Ambas han sido abusadas en situación de completa inermidad, una por el marido de la dueña de casa, Manuel, cuando era muy jovencita ("Él como gustaba mucho de mí, me cogía antes de irse a trabajar" [2021: 8]) y la otra, por su pa-

[105] "Estoy transpirando del terror. Tengo miedo de dejarme llevar por alguien tan dulce. […] sus manos me levantaron el buzo y está tocando la piel de mi espalda que chorrea sudor. ¿Se estará vengando por lo que le hice? Me chupa la oreja y me dice 'Sihh sihhh sihhh'. Mi paranoia me tiene atornillada a esta situación que empieza a gustarme". (51)

[106] "Me chupa increíblemente hasta que se pone en cuclillas, se baja los pantalones y corriéndose el bóxer me mete su pija. Pone una mano sobre la pared y me coge lento pero fuerte. Yo en lugar de cerrar los ojos los abro y la miro, ahora es ella la que los tiene cerrados. Todo su cuerpo gigante está encima de mí […] La lesbiana me da vuelta y me agarro del inodoro para que me siga cogiendo. […] Me toco la concha y ella me saca la mano. Sin parar de cogerme cada vez más rápido, es ella la que me empieza a tocar. Todo es hermoso." (2021:78)

dre ("Mi madre me trajo a este hotel a los catorce años para que mi padre dejara de divertirse con mi cuerpo" [2021: 146]).

En la historia de Valeria y Dalia se resume la de aquellas mujeres cuyo cuerpo está marcado por una herida abierta. El abuso y el abandono las desangra desde la infancia y se repite en su juventud. En la adultez, esa experiencia de violencia se reconfigura como desconfianza, soledad, carencia e invisibilidad, pero también deseo de reparación y justicia: agencia. Sus cuerpos vulnerados se vuelven metáfora de aquellas vidas innumerables consideradas no-sujetos. En la novela irrumpen como seres marginados de la vida que tienen aquellos quienes sirven con devoción o eficacia profesional. Este hecho intensifica la sensación de no-existencia porque parecen estar ahí solo para servir y permanecer invisibles mirando la existencia rutilante de quienes son los únicos que pueden participar del festín de la vida. Sin embargo, en esta condición de invisibilidad radica su agencia, su poder: miran a quienes no las ven y desde ese lugar marginal engendran la posibilidad emancipatoria de dar vuelta las jerarquías del mundo posible que habitan, con una rebelión que asume la forma carnavalsca de la mascarada. Dalia convierte su mirada en revelación de una verdad íntima dolorosa y construye el relato de su forma de vida como pesadilla[107]. La conexión con esa herida disimulada en el cuerpo, encubierta bajo el disfraz de la empleada eficaz, le permite reencontrarse con una forma de vida que en el devenir narrativo será la plataforma que impulse su activismo y la lleve de salir del sufrimiento para proyectarse con fuerza transformadora sobre la realidad, porque la herida es también el lugar por donde entra la luz (Le Breton, 2017: 68). Como en el relato de

[107] "La gente está donde yo no estoy. Eso me pasa siempre. Mis lazos son con mis compañeras de trabajo, pocos lacitos de amor. […] Cuando veo a gente fabulosa que viene al hotel y a veces me charlan y luego se van a sus vidas cargadas de estímulos, casas hermosas y muchos viajes. La soledad… son recuerdos que no tengo, pero me me duelen mucho y no sé por qué. Mi infancia desapareció en el olvido, por eso los recursos son físicos e invisibles, son fantasmas que me atacan, me agarran del hombre y al darme vuelta no tienen cara. Cuando en la temporada baja muchas compañeras se van y quedo sola, por unos días en el piso. Eso me da tanto miedo. Mi madre se acerca y pareciera que se va a quedar para siempre y al despertar me abandona. Luego en la cama con los ojos abiertos siento que alguien me viola y que no puedo defenderme y que nadie me defiende. Todos se han ido de mis recuerdos, me han dejado sin pruebas para hacer justicia". (2021:9-100)

Tito Livio sobre la rebelión de los plebeyos romanos en el Aventino, en esa revuelta que no puede transformar el orden dominante más que por un breve momento, se evidencia que los cuerpos destinados a acatar órdenes pueden participar del espacio común de la creatividad, la acción política y la transformación en igualdad de condiciones que aquellos a quienes sirven (Jacques Rancière, 2010:39-40).

El deseo lésbico, el amor platónico, el arte con lo descartable que embellece la vida cotidiana, la construcción de identidades ficticias, el uso placentero de lugares destinados al trabajo y, sobre todo, la rebelión colectiva, serán la contrapartida de esas vidas infames que se vuelven activas y construyen un espacio igualitario de libertad para sí a través de tácticas de resistencia. Estas tácticas se ejercen aprovechando la instancia efímera de la ocasión para demostrar que "la vida no se reduce a lo que puede verse de ella" (De Certeau, 1996:21) y pueden subvertirse las sujeciones a las que están sometidas. Michel De Certeau llama a esos modos de hacer, a estas tácticas populares, que dan forma liberadora a la vida de todos los días, "artes del débil" (43). Es la astucia del que aprovecha las posibilidades que le ofrece el instante, estando allí donde no se lo espera y haciendo lo que escapa al control. Esas tácticas, siempre efímeras, adquieren diversas configuraciones en *El fuego entre nosotras*: las tretas de Valeria que la vuelven indispensable para María, su patrona; el uso de materiales descartables del hotel para decorar la vida cotidiana con creaciones artísticas por parte de Dalia; hacer el amor, coger desaforadamente, o tocar el cuerpo de las mujeres que despiertan un deseo prohibido en los lugares destinados al trabajo; disolver la diferencia entre realidad y ficción para transformar a través de una performance artística la cotidianeidad gris de todos los días; revelarse a la ley castradora que convierte el arte político en algo prohibido, armando desde abajo una movimiento de rebelión colectiva, para ocupar a través de la ficción "los lugares de lo verdadero" (2021:105) o salir, con un proyecto colectivo loco y esperanzador, del estado de terror con en el que viven por miedo al despido y la pérdida del trabajo (2021: 122).

La diferencia entre vida y arte se diluye en *El fuego entre nosotras* de manera paradójica. Por un lado, se desacredita la idea de que la originalidad artística pueda "irrumpir en la realidad para cambiarla" (73). Por otra parte, se reconoce "algo incomprensible y poderoso" (73) en él, su pensatividad, la eficacia de una indeterminación, que en ciertos contextos sociales o personales puede convertirse en fuente de emancipación, como le sucede a María la empleadora de Valeria, con las piezas de arte elaboradas con materiales descartables como testimonio de amor por Dalia: "Escucho que María grita 'Las hice yo. Me las hicieron a mí. Alguien me ama. Yo soy importante y que mi familia se vaya a la mierda. A la mierda váyanse todos. Váyanse a la mierda. ¡Macri gato! Síií… Quiero ir presa" (74).

A través de las emociones, la sexualidad, la creatividad artística y la lucha, los seres anónimos que brindan servicios como empleados producirán una distorsión política, demostrarán lo que sus cuerpos pueden, rompiendo la evidencia sensible del orden naturalizado que destina a unos cuerpos a obedecer y servir y a otros a mandar, disfrutar de la vida y ser servidos. De esta manera, la escritura rediseña el espacio de las cosas comunes y pone en acto la igualdad de todos los cuerpos (Ranciere, 2010: 61-62). Así, en una suerte de autoparodia de las producciones artísticas de Belleza y Felicidad, la novela convierte la contemplación estética y cierto esnobismo de los artistas y curadores, en los años '90, en una rebelión fuera de todo control: "lo que antes era la contemplación de una obra de arte ahora es el objeto revolucionario de un atentado" (2021:93). La obra artística surgida de una azarosa y extraña mixtura, hecha de amor, celos, materiales descartables y materia fecal de un perro sobre la foto de un presidente, pone en jaque el sistema policial de la ficción y del mundo posible figurado, se convierte en peligroso atentado y da lugar la transformación de la vida de todos los personajes habilitando otro modo de pensar su futuro. La construcción de un espacio de emancipación irrumpirá como resultado de la acción conjunta de todos aquellos que estaban destinados a no tener ni parte ni arte en el reparto de los lugares de la vida común.

Ahora bien, en medio de la rebelión de esos cuerpos destinados a estar abajo y recibir órdenes, de un obsesivo, intenso y poliforme deseo

lésbico y de una peripecia narrativa que derrapa, se diseminan aquí y allá fragmentos fantasmáticos de la figura del yo autoral. En esta y otras autoficciones de Dalia Rosetti (*Sueños y pesadillas*, *Me encantaría que gustes de mí*) el yo que narra es artista, escritora, curadora, profesora de literatura, ejercita la estrategia punk de crear con lo que tiene a la mano, y construye sentido bajando línea ambivalente sobre las relaciones entre realidad y ficción, arte y revolución o escritura y disolución del yo en lo colectivo. Al mismo tiempo, la poética de los relatos dialoga de manera intertextual con las producciones artísticas y lo manifestado en diversas entrevistas por Fernanda Laguna respecto del arte, la literatura, el activismo, los escritores admirados como César Aira o Maria Moreno, el género y la sexualidad. Se trata de construir con la mayor cantidad de materiales posibles (extraídos del sistema literario y de la experiencia cotidiana) un relato irónico, tragicómico y excesivo que dé forma imaginaria a una posibilidad de vida activa y transgresora para quienes parecen condenados a no ser nadie. Los sentidos que emergen en estas imágenes exageradas y las paradojas que las caracterizan, intervienen el mundo del deber ser de los cuerpos (sexuales y textuales) con la torsión que provoca la política. De esta manera, las autoficciones de Dalia Rosetti se oponen con desenfado a la policía del verosímil literario de los relatos del yo confesionales y le retuercen el cuello a aquellas concepciones que suponen que los sumergidos solo pueden ser dominados porque no tienen las capacidades necesarias para levantarse y exigir un lugar igualitario en el espacio común. La ficción crea un territorio para la utopía, que no asegura, pero posibilita la transformación de lo dado. No hay acción sin imaginación.

Una conclusión posible

En las novelas y cuentos de Dalia Rosetti, se entrecruzan la fantasía, las emociones, lo onírico, lo lúdico y prima la ley del deseo de escribir sin plan fijo ni ruta establecida de antemano. Esta política de la escritura implica también la transgresión de todo deber ser textual y sexual coherente. Por eso, la bisexualidad emerge como posibilidad, pero también como ambivalencia o indecisión respecto de lo que se desea y a lo que se es. En ella se sostiene la oportunidad sin límite de sentir atracción por

personas de diferente género-sexo y de cambiar las preferencias cuantas veces se quiera, desestabilizando las elecciones cristalizadas y volviendo la cuestión del género un significante flotante. Este es el modo en que el texto se rebela contra las rigideces de la identidad sexogenérica (Halberstam, 2018: 110; Angilletta: 2013:111). Así, en "Durazno reverdeciente", el segundo relato de *Me encantaría que gustes de mí.* (2006), la protagonista, Fernanda Rosetti una profesora madura, alcohólica, indecisa, que se autodefine como "vieja amargada", aunque se siente a su manera "copada", recuerda las ambivalencias sexuales de su juventud: "Me apasionaban los chicos que no usaban remera, a los que se le veían los tatuajes. También me gustaban las chicas masculinas, bien vestidas. Muy vestidas, que solo mostraban sus fuertes brazos lampiños. Me daba igual cualquier sexo (2006:47)". Este mismo personaje, sin saber muy bien qué hacer en el presente con su vida amorosa, conversa con su amiga Gaby, sobre las relaciones heterosexuales. En ese diálogo, la protagonista da cuenta de su indecisión sexual.

> -Ok -me responde-. Te automarginás de la heterosexualidad. Al fin y al cabo, ¿cuánto tiempo duró tu mayor relación gay?
>
> -Tres meses. Julia, a los 29.
>
> -Tenés cero grasa boluda, es sólo retención de líquido.
>
> -Retención o no, me siento más segura con cuerpos parecidos al mío.
>
> Y se va. Al fin. Ella siempre me enfrenta con la realidad de mi sexualidad indecisa. Yo soy un ser asexuado (47).

Estas operaciones con la ambivalencia sexogenérica son una puesta en abismo del juego de reversibilidad constante que caracteriza la escritura de Dalia Rosetti y el carácter proteiforme de sus personajes, que sigue la línea creativa y de humorística arbitrariedad que caracterizan las autoficciones de Copi en la que la vida tiene la forma de un *trip* motivado por las drogas (Montes 2010).

El yo, asexuado-hipersexualizado, que construyen el entramado textual es un yo-cuerpo, deseante y activo, que transforma la realidad de los mundos posibles en los que se figura con aquello que fantasea, siente

y su acción hace perceptible. Dalia-Fernanda-Fer-Rosetti, y otras figuraciones especulares, emergen como la forma de un personaje proteico, multiforme, fluido, que experimenta sin temores el exceso de vida y las posibilidades que solo puede brindarle la literatura. En sus escritos, la fantasía desbordada, la trama proliferante y el humor irónico ocupan el primer plano, sin que por ello desaparezcan las marcas de una subjetividad colectiva y al mismo tiempo impersonal (uno, todos y ninguno) vulnerada por el abuso, el abandono, la exclusión social, la soledad y el miedo a perder lo poco que se tiene. Sin embargo, los relatos no cristalizan este cuerpo colectivo sin rostro y vulnerable, que lleva inscriptas las heridas en la piel, en el rol de víctimas disciplinadas e impotentes.

Los personajes perforan la superficie de lo dado, mostrando lo que sus cuerpos pueden: el activismo político, el deseo singular de rebelarse y soñar otro destino, la sexualidad polimorfa y activa, el amor sin modelo alguno, la posibilidad de un mundo de hermandad entre mujeres que no se idealiza porque también muestra las rivalidades, la violencia y los celos: "Somos un ejército, emocional, perdido, maricón, con muchas ganas y apenas pocos recursos" (2021:172) dirá Dalia, la narradora, al final de *El fuego entre nosotras*. De esa manera define, usando la incertidumbre significativa y la polivalencia de las imágenes de la ficción, un modo de hacer literatura *con lo que hay*, que toma la forma de una contraestética, una escritura *trash* y, al mismo tiempo, una manera de construir las configuraciones de un activismo que, si bien no puede transformar el mundo a través del arte y la literatura, puede negarse a aceptarlo tal como es y hacer imaginables pequeños cambios con lo que se puede y se tiene a la mano, al modo de aquellos trabajadores a los que se refería Michel De Certeau en *La invención de lo cotidiano* (1996), que encontraban la manera de resistir su condición de dominados y rebelarse creativamente haciendo "la perruque" con los desechos de producción y en el tiempo destinado al trabajo, bajo la mirada vigilante del capataz, que de vez en cuando simulaba no verlos. En este sentido, las autoficciones cuir de Dalia Rosetti, proponen un guiño, un descanso, frente a aquello que por el momento no se puede transformar, a través de relatos donde todo es posible.

3.3 *Autoficción biográfica sadomasoquista: Pablo Pérez*

El mendigo chupapijas (2005) de Pablo Pérez, narra en primera persona, con una estética *trash*, la peripecia y la errancia de un cuerpo intensamente deseante ("Estoy desesperado por coger" [2005:18), y al mismo tiempo frágil, que encuentra en las prácticas homosexuales sadomasoquistas, el sexo *leather* y la clandestinidad, un camino de ascesis para modificar una experiencia vital que experimenta como solitaria y vulnerable. El sexo obsesiona al yo que narra y explica su errancia exaltada por las calles de Buenos Aires: "Me caliento cien veces más de lo que ya estaba. Bajo en Santa Fe y Pueyrredón, hambriento de una pija tan grande como la que acabo de ver" (21). Sin embargo, a lo largo del relato esa "calentura", ese anhelo de "una fiesta dionisíaca" que parece no tener fin y le exige pasar de un cuerpo a otro de manera obsesiva, se reconfigura como deseo de ser amado y amar:

> De pronto veo venir una mole de un metro noventa que me lleva por delante.
>
> Con uno de sus enormes brazos me toma del hombro y me pide disculpas. El olor a macho y a transpiración que emana de su cuerpo peludo me envuelve por completo, pierdo la noción de tiempo y espacio, quedo mentalmente anestesiado, mi cuerpo es un jardín de sensibilidades, puedo sentir cómo su respiración acaricia mi pelo y la melodía y el timbre grave de su voz me atraviesan el cuerpo. […]
>
> Una brisa fresca se levanta desde sus labios. ¡Qué mirada! Me siento como enamorado. Me olvido de todo, estoy loco, ¿quién soy? […] Tanto deseaba este momento. ¡Estoy enamorado! (2005:22)

La narración de los encuentros sexuales sadomasoquistas y sexo *leather*[108], o las clandestinas sesiones de felatio con el "mendigo chupapija"

[108] "Me obligó a lamerle el bulto que se le marcaba perfecto a través del pantalón de cuero y se agrandaba bajo cada lamida. […] me sorprendió el frío metálico de la cadena que me echó al cuello y cerró con candado. Si él no me lo indicaba no tenía permiso para levantar la vista. Solamente podía mirar sus botas mientas les pasaba la lengua feliz

en la oscuridad de los cines[109], se figuran con imágenes directas y crudas que no sólo metaforizan la sumisión perruna de quien goza al complacer al "dueño" o devorar hambriento el trozo de carne que le arroja ("perro", "cadena", "candado", "lengua", "voracidad", "carne", "hueso", "colmillos", "celo"), sino que construyen una imagen perversa y extrema del erotismo. La entrega de los cuerpos conecta la sexualidad con la disolución de un yo que se entrega al sacrificio como condición del goce y se sumerge en la impersonalidad de lo animal, en tanto viviente que sufre y está destinado a la muerte. En este sentido, el uso de palabras y expresiones obscenas despliega la doble vertiente etimológica de la palabra (obscenus/ obscaenum), porque es al mismo tiempo visibilización impúdica y escandalosa de lo que debería ser íntimo y secreto según las leyes del pudor, y, en los temblores de la carne expuesta al deseo, anuncio nefasto de la (pequeña) muerte en la que el yo desaparece como ser discontinuo para sumergirse enceguecido, sin mirada, en lo continuo (Bataille).

A la narración provocativa de esta experiencia erótica extrema que trasgrede los mandatos de lo que no debería hacerse visible, en tanto exceso que viola y afirma la ley de lo prohibido, se le adhiere como su otra cara indisoluble, una historia dolorosa y promiscua que materializa la búsqueda del amor "ideal", para lograr una felicidad que traiga sosiego, pero por el camino de la abyección. La subjetividad contradictoria de quien narra, que se percibe al mismo tiempo vulnerable e inconsistente y como "un león enjaulado" (15) porque lo aprisiona un deseo insaciable[110], solo puede configurarse y sentirse existente en relación a un tú sujeto-objeto de deseo, con el que establece un juego especular a través del cual quien se narra puede conocerse y afirmar su existencia en la mirada y la entrega al cuerpo del amado. El vínculo yo-tu en la autoficción biográfica de P.

como un perro que se reencuentra con su dueño después de varios días de no haberlo visto" (2005:11).

[109] "Cada vez que me la chupa a mí, siento calor y humedad, sus labios en la base de mi pija, la lengua que se relame en el agujero infinito de su boca Se la traga toda obedientemente, con una voracidad inigualable, sin morder y con mucha pasión. Parece disfrutar como un perro comiéndose el mejor cuarto kilo de carne de su vida o protegiendo con celo un hueso entre sus peligrosos colmillos" (2005:9).

[110] Según Gilles Deleuze en *Lo frío y lo cruel* (2001), el masoquista no busca el sufrimiento y el dolor, sino prologar el deseo evitando su satisfacción.

Pérez, se desliza entre el relato confesional y el diario íntimo para reescribir, con gesto irreverente y dando un giro de 180°, las metáforas y *topoi* eróticos de la poesía mística de San Juan de la Cruz, en la que el alma atormentada y a oscuras por la vía de la purificación iluminadora se completa como sujeto a través de la unión con la figura del Amado en la que encuentra al fin la plenitud y el sosiego. A la mística espiritual de la iluminación divina, Pablo Pérez opone la mística materialista de la abyección.

Este gesto perverso y provocativo instala su relato, que juega a mezclar el melodrama y la parodia a través de una escritura plana que evita "la impostura literaria" (Giordano, 2008:16), en las escrituras cuir de yo. En este sentido, la política del cuerpo textual y de los cuerpos figurados establece, en el espacio común del relato de la experiencia erótica (profana y divina al mismo tiempo), una disonancia que suspende los sentidos y los abre a plurales interpretaciones, proponiendo la disolución de la diferencia, en términos textuales, entre amor ideal, erotismo de los cuerpos y pornografía; entre el tatuaje de "un corazón atravesado por una espada en el pecho del lado izquierdo" (15) como símbolo de la herida del amor y el cuerpo-volcán impulsado por las pulsiones del un culo que no cesa de desear (25) y de entregarse en promiscuo vínculo a experiencias peligrosas marcadas por la violencia y los juegos de poder.

La distorsión manierista del modelo, la lírica mística, en la que se materializa la anamorfosis, por obra de la inversión, la hipérbole descendente y la parodia, entreteje en el relato sentimental, la textura de lo erótico cursi, las imágenes corporales del video-porno industrial y la violencia física del del sexo *leather* y el sadomasoquismo. Esta mixtura que carnavaliza los géneros literarios, el binarismo ser humano/animal y elimina las diferencias alto/bajo, construye un espacio significante que hace visible los devaneos, las emociones, las pulsiones contradictorias, las reflexiones, las sensaciones y la experiencia de sufrimiento y placer de un cuerpo que se percibe en su fragilidad y en su consistencia imaginaria como un narciso solitario "en medio de esta jungla doméstica" de la que se eleva "delicadamente mirando hacia abajo, tímido del mundo" (2005:15).

El simulacro de tortura característico de las prácticas SM materializa, en el relato, una experiencia de lo erótico en la que se hace visible la

relación entre las pulsiones de vida y las pulsiones de muerte, como así también la interrelación entre el placer y el dolor, el deseo y el miedo a ser herido. Se trata de un contrato consentido por ambas partes (*Master/Slave*) y por ello las imágenes detallan hasta qué punto la experiencia explicita los juegos de poder, pero ritualizados. Los participantes se contienen para evitar el daño que no se desea, pero el riesgo del sufrimiento siempre está presente. En *El mendigo chupa pija*, queda claro que no se trata de figurar las experiencias de los textos del Marqués de Sade, en aquellas secuencias en las que la relación víctima-victimario se lleva hasta el límite de lo soportable, cuando quién es somtidx no es un par, es decir un o una libertina. Sin embargo, la narración hace alusiones intertextuales a escenas características de la literatura sadiana. Este guiño se hace evidente en la referencia a la fiesta sadomasoquista de la que participó el protagonista "en el dungeon del Dr. Soukaze", donde es posible ver además la colección de instrumentos de tortura que su dueño posee. El sótano de la mansión de este personaje, en Palermo Chico, presenta las características de los espacios cerrados y ocultos en los que las novelas de Sade desarrollan las escenas de sexo y tortura. Allí se ha llevado a cabo una ambientación que reproduce "celdas, cepos, un potro y otros instrumentos de tortura" (31).

Por otra parte, en el caso del texto de Pablo Pérez, descoloca las categorías arriba/abajo a través de las diversas secuencias pues los roles que desempeñan los personajes muestran que existe la posibilidad de una reversibilidad o una paridad que permita que ambos participantes sientan placer, y ejerzan la función de Amo o de Esclavo. Esta posibilidad de cambiar los roles sirve para crear experiencias perversas, extremas y nuevas de placer que extienden el erotismo a la totalidad de la materialidad corporal (Foucault 2008), estirando los límites más allá de las fronteras que imponen el deber ser de las relaciones sexuales heteronormativas tradicionales centradas en la genitalidad. En el capítulo "El comisario Báez", se introduce la perspectiva de este personaje sobre Pablo, el yo autoficcional, a través de un narrador-testigo en tercera persona para escenificar el exceso de un vínculo que está al borde de la crueldad innecesaria, por lo que el yo que narra teme los juegos con ese personaje:

> Pablo siempre se anima a todo… Pablo desnudo, boca arriba sobre la mesa, atado con sogas de los pies y de las manos a las patas. El comisario busca un cuchillo, se acerca a la mesa, lentamente acaricia el cuerpo de Pablo con el filo hasta que llega a la pija y los huevos. Pablo empieza a gritar con desesperación. "No tengas miedo, ya está … ya está … Tranquilo", le dice Báez, pero Pablo sigue temblando de miedo Báez guarda el cuchillo y lo desata. "¡Muy bien, chico! Eso estuvo muy bien." (2005:37)

La sintaxis narrativa en la que irrumpen las imágenes de los cuerpos exhibe las prácticas del CsO con el uso de la retórica del sacrificio. En muchos de los episodios de sexo *leather* o sadomasoquismo emerge una subjetividad trastornada, fuera de sí por la pasión y el deseo, que juega a sumergir al lector en el territorio de lo obsceno y escandalizarlo. La idea de lo sacrificial, como afirmación de la vida hasta en la muerte (Bataille) se formaliza textualmente a través de la irrupción, sin reticencia alguna, de una serie de palabras-fetiche (Sebeok) que funcionan como signos excesivos y funcionan como sinécdoque del cuerpo doble que se trenza en las prácticas sexuales. Es escribe un itinerario sensorial que expande el territorio del goce ("pija", "bulto", "boca", "lengua", "culo", "sudor", "olor", "tetillas", "pendejos"). Pablo Pérez apela a las figuras fuertemente sexuadas de lo que se denomina pornografía para desarmar el disciplinamiento que sus lugares comumens imponen, con un l devenir abierto, mutante, errático, marcado por la perversión en el que se subvierten todos los órdenes (Deleuze-Guattari, 1994). El *Ego-Cuerpo* se destorsiona, se olvida del orden normativo y sus emplazamientos, y se somete a la intensidad de la experiencia erótica hasta deshacer toda identidad unaria. Se materializa un vínculo doble, yo-otro, habitado por intensidades de dolor y placer, que se reorganiza-desorganiza en torno a ese dolor-placer que hace estallar lo cerrado. El texto exaspera las metáforas e hipérbole del sometimiento y de la tortura para acentuar el poder erótico de las desviaciones y las derivas, que se apartan del sistema falogocéntrico en el uso de los suplementos.

> Los pasos severos, el sonido grave de las botas contra el piso de madera, sonaban como las pisadas de un gigante. Cada paso se prolongaba en el tiempo y mi deseo crecía. Vi entre sus dedos un

> par de pinzas para las tetillas que me colocó enseguida. Acercó la brasa del cigarro a la pinza que apretaba mi tetilla izquierda y a través del metal plateado me llegó el calor del fuego hasta el corazón que se me aceleraba. Después de pasarle un poco de saliva a la tetilla acercó decididamente el cigarro. No pude contener los fuertes gritos. José retiró el cigarro y escupió sobre la quemadura […] Me lubricó el culo y sentí el bastón de policía con el que me premiaba al final de cada sesión. […] Veía su pija enorme tan dura como el palo que me estaba metiendo. Me ordenó que se la chupara, me obligó a tragármela hasta el fondo. Yo me ahogaba y tosía, se me llenaban los ojos de lágrimas, me sentía horrible. […] Entonces me sacó la pija de la boca, el bastón del culo y me cogió desenfrenado, poseído, fuera de sí. Sentí un destello. José empezó a gritar como un salvaje, estaba acabando, y a mí me saltó la leche hasta por detrás de la cabeza. (2005: 13-14)

En el marrador-personaje de Pablo, estos rituales tienen una función multivalente porque no solo le permiten explorar nuevas posibilidades e intensidades en el cuerpo, liberado de la sexualidad normativa y convertido en toda su extensión en carne abierta al goce, sino darle espesor al agujero negro de su existencia, al convertirse en un camino de sanación imaginario. La experiencia del dolor cura el dolor y transforma a quién lo sufren por propia voluntad, potenciando la percepción de sí (Moreno 2006; Le Breton 2017). Pablo se adueña de su vida y accede al amor a través del sufrimiento buscado. En este sentido, el SM y el sexo *leather*, que suponen además la presencia y la guía de una alteridad, funcionan como tecnología del yo a través de la cual se desarrolla un arte de vivir y una vía de ascesis que tienen como fin la felicidad. Esa meta de redención, ese sosiego feliz, a lo largo del texto se imagina de manera ambigua y contradictoria: como delirio místico (52), como visualización kitsch del paraíso (68), o como premio final del dar amor cristianamente sin pedir nada a través de la entrega al dolor:

> La sesión […] duró casi tres horas y tuve que pedir piedad dos veces para detener los castigos cuando ya no podía soportarlos. La recompensa a todos los padecimientos no fue menos importante. Martín me besó durante más de dos horas […] Mientras él me besaba sentía que un dios había bajado del cielo a darme ese momento único, bello, la energía de un amor desbordante, ilimitado (63).

Las sesiones leather/SM de las que participan Pablo, Báez, Martín, José, entre otros personajes, muestran de manera clara la diferencia entre esas prácticas y la crueldad sin control de la tortura, la violación y el crimen. El horror del totalitarismo implica producción de inhumanidad en el cuerpo de las víctimas y una subjetividad quebrada. El ritual sadomasoquista parodia la naturaleza sexual oculta en el fascismo, pero no lo legitima ni le rinde culto (Moreno 97); aunque en estas prácticas se produce una erotización del poder (Foucault 2008). Por ello, se utilizan emblemas de dominio como parte del juego (cadenas, botas, uniformes, látigos, bastones de policía, sogas, etc.) y prácticas de castigo y tortura atenuadas (sofocamientos, quemaduras con cigarrillos encendidos, escaraciones, golpes, latigazos, ataduras, penetraciones anales con objetos, etc.), que tienen como límite el dolor soportable por quien ejerce el rol de sumiso, que al mismo tiempo es una subjetividad tan deseante como la del Amo que lo somete. Por otra parte, estos papeles de Amo y Esclavo son intercambiables, como se señaló, de modo que las relaciones de poder son reversibles, consentidas y deseadas.

Sin embargo, a pesar de las diferencias sustanciales de contexto y de sentido entre la tortura y el SM, hay algo de peligro potencial que no se borra del todo en estas prácticas paródicas de violencia y abuso sobre los cuerpos característica de la violencia estratégica institucional. En los rituales SM, el objetivo central es crear nuevas formas de placer y exacerbar la potencia erótica del cuerpo, pero en ellos sobrevuela la posibilidad del descontrol, del exceso secretamente deseado por cada una de las partes en juego, que se hallan tensionadas por el límite entre lo permitido y lo prohibido. Esta situación de riesgo indecidible refuerza el goce y el erotismo. Pablo escribe: "Creo que no hay nada más excitante que estar con alguien que puede llegar a ser peligroso y a la vez protector. En eso el Comisario era muy bueno. A veces pienso que con la personalidad que tiene no sería raro que se le ocurriera lastimarme y aun así lo dejo que me ate" (2005:52).

La inestabilidad en la frontera entre violencia institucional (expresiva e instrumental) y parodia SM irrumpe en la novela de modo claro

cuando se narra la historia del "Comisario" Báez, el mejor "leather Master de Buenos Aires" (30-35). La iniciación de este personaje se produce en la cárcel de Caseros, donde permanece durante seis meses por una denuncia de su mujer que lo acusa de golpeador, alcohólico y adicto a la cocaína. En prisión, luego de haber sido violado por sus compañeros que ven en él "un voluptuoso cuerpo de porno star" (32), se convierte en amante de Castro, un guardia-cárcel que actúa como maestro de sexo leather y sadomasoquismo. En las sesiones, se produce una suerte de metalepsis entre abuso carcelario y ritual SM, porque el guardiacárcel invierte la relación de dominio, hace vestir a Báez con su propio uniforme y le deja usar su arma reglamentaria cargada mientras Castro se desnuda y le lame las botas o se tira al suelo pidiéndole que "lo pateara, lo pisoteara y le hiciera todo lo que quisiera" (33). Esta teatralización invertida del maltrato carcelario es seguida por el sometimiento del preso, quien luego de actuar como Master debe "aguantarse por la boca y por el culo la enorme pija de Castro cuando al fin de cada sesión éste lo ataba a las rejas de aquella celda" (33).

La secuencia narrativa, fechada ficcionalmente en 1990, un año después del indulto presidencial de Carlos Menem a los genocidas de la dictadura argentina, establece una fisura que abre un nexo inquietante entre las prácticas de tortura y violación del estado terrorista, narradas a través de sus efectos en novelas como *Dos veces junio* (2002) de Martín Kohan, el sistema carcelario en el que los cuerpos son reificados, abusados y disciplinados, y la obscenidad de lo erótico que pone al descubierto la escena de sexo sadomasoquista, en la que el lector queda atrapado en el rol del tercero voyeurista. En *El mendigo chupapija*, muchas veces la relación SM asume una estructura triangular en la que Pablo es el sumiso, José el amo, y Báez el Comisario-, el voyeur que provee los instrumentos de castigo y se erige como figura suprema de dominio y temor que lo mira y lo controla todo: "Mi máximo goce sería que me pusieran en una guillotina, que José me cogiera ahí y que, en el momento del orgasmo, el Comisario me cortara la cabeza" (41), escribe Pablo en una carta que nunca llega a enviar.

Esta evocación de las relaciones de poder reales se acentúa en el texto con el uso de una serie de procedimientos narrativos que entrecru-

zan y contaminan lo material y lo cultural. Uno de ellos es el uso de referencias cuantitativas para describir la materialidad corporal de los personajes como efecto de una mirada al mismo tiempo deseante y reificadora: la medida descomunal de las "pijas", la profundidad de la "boca", el volumen de la masa corporal de los personajes que practican sexo leather ("Castro, un pelirrojo barbudo, muy peludo, de un metro noventa y cinco de estatura […] Tenía una pija de veinticuatro por siete" [32]); el tratamiento humillante de "perro" para los personajes sometidos, el uso de la estilización (amo/esclavo) que da un valor abstracto y despersonaliza a los personajes, y ciertas características que marcan la presencia de un discurso "en clave", codificado, en el que se hace evidente el carácter doble que adquiere el uso de algunas palabras como "piedad", "señor", "perro", durante el ritual SM.

Las escenas SM de esta autoficción cuir desmesurada determinan que la herida simbólica o física se vuelve condición del goce, ya que sufrir de manera controlada, aunque al límite del peligro, permite que el erotismo llegue a su punto máximo. El dolor buscado se diferencia del sufrimiento ocasionado por las circunstancias de la vida cotidiana (crueldad, invisibilización, abuso, exclusión, estigmatización) asume una función subjetiva importante en aquellos que, como Pablo, se sienten desbordados en su imposibilidad de dar un cause satisfactorio a la forma de vida que llevan y a sus deseos. "El dolor acota la presencia en el mundo, brinda la convicción de estar aún aquí, todavía vivo, presente en sí mismo. Es un brote de identidad" (Le Breton 2017, 14-15). Por ello, la descripción en primera persona de los rituales SM entreteje el sufrimiento y la erotización que provocan la humillación de ser tratado como un perro, disciplinado con un látigo, golpeado y penetrado con bastones policiales, quemado con cigarrillos y sodomizado. El peligro excita, pero también produce un sentimiento de protección que da seguridad a quién es castigado y lo hace sentirse existente. Pablo le dirá a uno de sus Amos, José, "la relación que tuvimos hasta ahora me volvió a la vida" (50).

Así, las paradojas que la historia de Pablo Pérez va trazando entre el sufrimiento y el goce, la vida y la muerte, y el juego con las formas

narrativas (autoficción, diario íntimo, relato en primera persona y con narrador externo en tercera persona focalizado y testigo, montaje de mails, cartas y poemas), paralelos a las oscilaciones del personaje y sus deseos, diseñan un juego de espejos entre la estructura nómade de esta historia de amor cruel y marcada por la obscenidad, y la errancia-yiro por la ciudad de Pablo, cuya subjetividad es inestable y está impulsada por un hambre de amor, que busca respuestas en la experiencia afrodisíaca del peligro, la interpretación de signos (azar objetivo), la espiritualidad mística y la escritura automática. En ese tejido heterogéneo, el encuentro con los cuerpos-otros, muchas veces frustrante, se convierte en un intento por salir del mundo familiar para sumergirse en el desvío de la marginalidad y la abyección, único espacio en el que se hace posible alcanzar la felicidad de un contrato en el que se intercambia entrega amorosa y cuidado. En ese espacio contradictorio, el cuerpo se vuelve vulnerable, se abre a la herida y al mismo tiempo se siente protegido del sinsentido y del vacío.

El personaje que da nombre al relato, "el mendigo chupapija", es clave de lectura de la autoficción biográfica que tiene como protagonista a Pablo. El mendigo asume en el "ritual" de la felatio el lugar del sometido, del perro y, en la clandestinidad oscura del cine, "se la traga obedientemente" con el "agujero infinito de su boca" (9), insaciable en la necesidad de obturar una falta que confunde la voracidad sexual y el hambre ocasionado por la miseria: "El mendigo disfruta de las pijas que chupa como si fueran panes, salchichas, chorizos o morcillas. Ante la miseria y el hambre se da banquetes de pijas de todos los sabores y tamaños" (44). Su ámbito es la marginalidad, la abyección y la vida absolutamente carente de bienes materiales. Vive de las limosnas que obtiene en el atrio de una iglesia y cuando Pablo lo ve allí, se convierte en cifra de su vida, interpretada como cruce de lo sublime y lo abyecto. Ambos destinos se encuentran en la intersección del exceso y el desvío, de la falta y el derroche, en la que la anomalía se vuelve espacio de ascesis, y señala una política sobre lo viviente que implica un replanteo del ser corporal y de la existencia y de la fragilidad y el sufrimiento que atraviesa por igual a hombres y animales (Derrida, 2008).

Por ello, hacia el final del relato, expulsado de su hogar por el padre, expuesta su itinerancia sexual a la lectura normalizadora del "diario íntimo" que hace su familia y sintiendo la necesidad de un cambio radical en su vida, como la Amada que sale a buscar al Amado tras "Noche oscura del alma" en el poema místico de San Juan de la Cruz, y en el interior-exterior de una casa abandonada, conducido por un Virgilio-mendigo que se masturba en la calle, el personaje encuentra un nombre como don del nuevo Amo al que se somete. Un indigente llamado Chino le dará el amor, la paz y la protección que había estado buscando como un perro abandonado en sus yiros por las calles de la ciudad, en las prácticas SM, en las visualizaciones espirituales, en la escritura automática y en la oscuridad de los cines porno. El acto de sumisión final que expresa un devenir-mujer (la Amada del Amado) en el que parece consumirse-consumarse el ansia de absoluto, es narrado como reconciliación y entrega a la vida tal como ella se manifiesta. Así, el final de la historia, extraño, inesperado, pensativo en sus sentidos, se escribe como parodia y al mismo tiempo como figura propia de la experiencia mística, la paradoja, que el lenguaje materializa fusionando la erótica del *habibi* y la cursilería distanciada del *camp*. El sosiego del yo desasosegado, débil, perdido llega con la forma de la entrega al misterio del amor, y en ese misterio se entrecruzan el erotismo de los cuerpos, el erotismo de los corazones y el erotismo divino como experiencia interior (Bataille) que el lenguaje solo puede expresar con figuras contradictorias y la distorsión del modelo de la lírica amatoria que produce la anamorfosis:

> Poneme un nombre vos -le dije y me acerqué. Me recosté sobre su cuerpo y él, con su mano grande y sucia, me acercaba el tetrabrik a los labios. Al principio sentí miedo, pero al poco tiempo entré en confianza, podía sentir en sus caricias una paz fuera de lo común y me dejé llevar. […] Pude sentir su pija dura contra mi espalda. Una vez más, la energía luminosa y vibrante subió desde la base de mi columna hasta emanar por mi coronilla. La luz me inundaba cuando volví a ver ángeles.
>
> Es la noche más luminosa de mi vida. Ahora los demás duermen y yo siento una libertad que nunca antes había sentido. Me protege en sus brazos Chino, que me trata como a una mujer, me

> protegen los ángeles y la noche, un viento tibio y el cielo estrellado (76-77).

El cuerpo herido y la escritura cuir del yo

La materialidad corporal irrumpe en *El mendigo chupapija* de Pablo Pérez como desnudez obscena en la que se hace público un ritual erótico íntimo y perverso a través del cual se practica un CsO. En el itinerario ambivalente que recorre quien dice "yo" para encontrar su nombre, es decir para saber quién, a través de imaginarios en los que se tejen las vivencias personales, la literatura, y las prácticas de sexo leather y el sadomasoquismo, toma preminencia la figuración de un cuerpo sintiente que en la herida logra el estallido de la identidad cerrada y unaria y se abre a lo otro. La violencia de lo erótico y aún la crueldad de algunas escenas, hace estallar el cuerpo individual cerrado, lo descoloca, lo desarticula y lo desorbita, aunque no de la misma manera en cada experiencia narrada. El cuerpo se constituye como apertura al otro, sale de la armadura del yo unario. En el vínculo con el tú se reformula su subjetividad que al mismo tiempo se abisma en la disolución dionisíaca.

La autoficción de Pablo Pérez resignifica la violencia presente en ciertas tecnologías de poder (humillación, tortura física, abuso y violación) construyendo secuencias en las que los golpes, los sofocamientos, las quemaduras, las ataduras, el ejercicio del dominio y la humillación son buscados por ambas partes, consentidos y ritualizados para lograr que el sufrimiento se convierta en mediador del deseo, del placer y del amor. Cuanto más dolor más deseo, cuanto más deseo más placer, cuanto más placer más dolor, pero no porque se busque el dolor sino acrecentar el ansia hasta convertirla en escenario de una entrega animal en que de disuelven los dispositivos del sistema persona (Esposito). La marca del exceso (de cursilería, de calentura, de placer, de sufrimiento, de humillación, de formalismo ritual, de inorganicidad) se construye como eclosión volcánica en la que se pierde el Ego. Se pone en primer plano la intensidad orgiástica de un cuerpo en relación con otros cuerpos (el del que imita la tortura, el del que mira). El cuerpo se somete por amor y hambre a la devoración y a la consumación del sacrificio de y goza, sin poder detenerse, hasta el

límite de lo soportable, mientras fantasea amores ilusorios y cuidados que justifican la violencia, como un modo de superar la fragilidad, el aislamiento y la inconsistencia.

El simulacro del proceso de transformación, en Pablo, se escribe como un arte de vivir paradójico porque se concreta como sueño kitsch de paz y felicidad en la precariedad, como ascesis a través de lo abyecto y como parodia de la pasión cristiana. Lo más alto y lo más bajo se tocan con lo sublime y lo ridículo, los clichés de la cursilería sentimental y el porno obsceno, la mística espiritual y el goce carnal, la elevación y la caída, la marginalidad y el centro, la intemperie y la protección, la falta y el derroche. A través del yo autoficcional, un Pablo-Cristo paródico expulsa con la escritura la diferencia entre lo íntimo y su afuera. Abandonado por el Padre y entregado a la intemperie de la exclusión social voluntariamente, cumple el destino que le marca al comienzo del relato la presencia disonante del mendigo chupapija. Por ello, la novela finaliza con un sacrificio-sacrílego. El pan de la comunión, un trozo de carne que se cuece en la parrilla, pero también el cuerpo de Pablo entregado a lo desconocido, y el vino del tetrabrik a manera de sangre sacrificial, organizan una misa herética en la que confluyen las premoniciones de Mme. Bonot sobre su misión en la vida (la sumisión SM como acceso al amor universal y la escritura de esa sumisión), y el destino que el Occidente platónico y cristiano le asignó al cuerpo: el sacrificio (Nancy).

La anamorfosis del relato, configurada como sistema caótico, organiza con un final tan sublime como abyecto: la inestabilidad de la vida de Pablo (la salida del agujero negro) signada por un cuerpo atravesado por el deseo excesivo de coger y por el anhelo de un amor tan perfecto como *kitsch* e irreal. Se plantea una erótica cuya vía es la entrega al dolor y a la humillación a personajes como José el astrólogo, Martín el aprendiz de Master. El proceso que implica al mismo tiempo el descenso y la ascensión concluye en Chino, el indigente desconocido en el que Pablo encuentra la paz y la protección buscadas, el cierre de su errancia por la ciudad-laberinto y el final de una deriva convertida en alucinada interpretación de signos. Tan incierta como delirante en sus itinerarios, la escritura cuir de Pablo Ramos renueva y parodia las fantasías de "entrega del cuer-

po" y de expropiación de la vida por el otro, como símbolo supremo del amor que Lars Von Trier exploró en *Breaking the Waves* (1996).

En el punto extremo de la violencia sobre los cuerpos y la vulnerabilidad, la tortura es convertida en un ritual de dominio y sometimiento, mediador del placer, pero también la parodia del discurso religioso sacrificial de la entrega al Otro. La escritura de Pablo Pérez toca los cuerpos en su límite mismo, pero no los escribe como la violencia, no se incrusta en su carne, no los atraviesa, ni los hace hablar o los condena a silencio: no los sacrifica de manera real. Los ex-cribe al rozarlos con el sentido en la frontera en que sentido y cuerpo se separan (Nancy), 2000. El sentido es radicalmente diferente a la piel, a los órganos, a la sangre, al dolor y a la vida de todos los días, hay un hiato entre la experiencia de figurar cuerpos y la experiencia de la historia que atraviesa los cuerpos. No obstante, el carácter ficcional del sexo sadomasoquista que construye figuraciones del palpitar del deseo y dolor la carne, instala la incertidumbre (¿esto le ocurrió de verdad al yo que narra, fue testigo de estas sesiones o es ficción?) no impide que esta experiencia tenga el peso de lo verdadero (Segarra 2014:103).

La diferencia, la separación entre el relato (excesivo, hiperbólico, tragicómico, irónico, carnavalesco, depravado) y la vida, hace visible, saca de la oscuridad y del silencio, la figura de los cuerpos excluidos, marginados, estigmatizados, en su vulnerabilidad y los rescata de la insignificancia, de la disolución y del olvido. Los transforma en una imagen de las múltiples y contradictorias formas en las que la violencia los perfora y les niega todo derecho, porque "lo inadmisible en un orden consensual es la proliferación de cuerpos inidentificables que crean confusión en el orden dado de los cuerpos, que confrontan las direcciones y los sentidos que fijan lo «común», lo «evidente» o lo «normal» […] que impiden que el consenso sea o que la comunidad […] coincida plenamente consigo misma (Quintana 2013: 37).

3.4 Una estética cloacal: Naty Menstrual

Éramos vampiras chupamachos, pero ni el ajo ni las cruces
nos echaban para atrás.
Sanguijuelas succionadoras
de rápidos orgasmos
de chongos traumados.
Naty Menstrual

El cuerpo está hecho no solo de anatomía
sino también de lenguaje, de discursos:
es un palimpsesto, una superficie sobre la que se libra
una guerra de palabras y pulsiones.
Se trata de un cuerpo que se resiste
a los modos unívocos de ser obturado en su potencia.
Alexandra Kohan

En los relatos de Naty Menstrual, *Continuadísimo* (2008) y *Batido de trolo* (2019[111]), al igual que en las narraciones de Pablo Pérez y Fernando Noy, cobra protagonismo el deseo sexual como configurador de la subjetividad y elemento que permite superar el asco hacia lo abyecto: los excrementos, la suciedad y los fluidos corporales. En Naty Menstrual, surgen también una serie de marcas que le dan forma estética al mundo cloacal y violento en el que se hilvanan las historias y el uso de un lenguaje directo y desafiante que dinamita las formas del buen decir literario con filosa, irreverente y atrevida lengua *trava*. Los relatos se inscriben en la tradición de las comedias de Aristófanes, los *Poemas Lujuriosos* y los *Diálogos* de Pietro Aretino, las poesías obscenas de Quevedo, los escritos libertinos franceses del siglo XVIII y toda una línea de humor popular y transgresor que carnavaliza las formas de expresión de lo erótico, produce escándalo, le hace pito catalán a la corrección política y bucea en las zonas ocultas por la moral hipócrita burguesa.

Tanto en *Continuadísimo* como en *Batido de trolo* las historias figuran el deseo sin límites, la sexualidad perversa, la violencia, el gusto por lo escatológico, el fetichismo, la prostitución travesti y otros "desvíos" de lo

[111] La primera edición es del año 2013.

que se considera normalidad. Marlene Wayar en Furia *Travesti* (2021), dice que la cultura trava y sus formas de vida están siempre relacionadas por la sociedad con lo cloacal, por eso este asumir desde la escritura la condición de desperdicio, cosa abyecta y basura se vuelve bandera de disidencia. Las prácticas artísticas denominadas "trans" son "prácticas de afirmación de una singularidad, que al realizarse producen un territorio existencial y un modo de vida comunitario. No se constituyen en un nuevo espacio de visibilidad de la diversidad, sino más bien producen nuevas formas de lo visible y lo enunciable"[112].

Las narraciones deshabilitan la idea de "valor artístico"[113], contaminada de moral, con una antiestética *trash*[114], una *lixeratura* (de lixo: ba-

[112] Pablo Oscar Farneda. "Artistic practices of transgender people: eccentric strategies to build the own body". *Estudios de comunicación y Política*, Pp. 155-171, Número 37/octubre-abril. P. 256 http://version.xoc.uam.mx

[113] Es la desacralización y desautorización de lo literario (y de la alta cultura como valor en una esfera cerrada, máximo fetiche de la cultura argentina) y el trabajo con los materiales considerados "bajos" y "menores" lo que da el tono de lo trash. Por eso yo prefiero hablar de "antiestéticas de lo trash": lo que como homenaje a la literatura marginal llamo lixeratura, como modo de apropiación crítica de esa tradición. Palmeiro, "Lixeratura Argentina Contemporánea: Pensamiento Queer. En *Antiestéticas do Trash*", pp. 1/10. [PDF]

[114] La basura como elemento estético ya está en Baudelaire, en la lectura de Benjamin cuando asocia la figura del poeta con la del ropavejero. En este sentido, los textos de Naty Menstrual están atravesados por lo que se denomina: estética trash (años '90) y señalan la posibilidad de hacer arte a partir de objetos o materiales de desecho, de residuos, sin ocultar su origen. "El arte *trash*, por lo tanto, es una consecuencia de actividades sociales actuales y previas. En sus dinámicas es posible identificar las dimensiones que lo han engendrado. En esta especie de red embrionaria se entrelazan, además, la estigmatización del mal gusto transgresor frente a los códigos del buen gusto, de manera que el siglo xx se podría definir como un largo período de incubación de lo trash que, en los últimos años, más allá de asumir un nombre propio, está manifestando sus peculiaridades.

En su libro *Teoría general de la basura* (2018), Fernández Mello indica que estas situaciones residuales sólo pueden leerse desde el filtro de nuestro presente. Apunta que "es tan contemporánea a nosotros un hacha de sílex hallada en las excavaciones de la construcción del estadio de los Juegos Olímpicos de Londres que el diseño de la más moderna computadora cuántica o la taza de café"; "¿qué ocurre con todas esas otras cosas que consensuamos como residuos, spam, interferencias, anomalías que por inservibles habíamos desechado?, ¿hay modo de rescatarlas y traerlas al ámbito de lo activo, de lo útil para su común uso en las artes y en las ciencias?" Es ahí donde las corrientes artísticas tienen que fomentar el rompimiento con esquemas previos. Con ello, abren perspectivas

sura en portugués) que se complace en dar lugar relevante a los considerados términos obscenos del lenguaje: las palabras soeces, el relato prostibulario y crudo de la vida travesti, el humor sarcástico y negro y la construcción de una voz narradora impiadosa, de apariencia amoral, respecto de la mirada que proyecta sobre el mundo trans-travesti. Sin embargo, esta mirada "agresiva" no por ello escamotea la condición ambivalente de víctimas y victimarias que ostentan quienes son parte de este universo. El yo autoficcional de Naty Menstrual es un yo vacío, abierto, que se constituye narrativamente con mil caras y muta en cada relato. Por otra parte, al narrarse en primera persona como protagonista, o como testigo implicado, cuenta la historia de un "nosotrxs" heterogéneo y transgresor ("No era amor, eso seguro, pero de todos modos era algo y ese algo nos salvaba muchas veces de la insistente soledad"[115]), pero también toma posición frente a las políticas excluyentes que enfrentan o se solidarizan a los diversos grupos cuir maltratados. Así para el aniversario de del logro del casamiento LGTTB (sic.), Naty Menstrual sostiene su punto de vista solidario validando de un modo irreverente sus ideas:

> Eso siento en este aniversario, eso, que nos conocimos más, aunque nos joda y nos duela. Más allá de las opiniones más diversas, discutir te limpia, resolver, poner las cartas sobre la mesa… eso…Poner las cartas sobre la mesa. Y la verdad en este juego de aceptación de la ley le rompimos el culo a más de uno… dicho sea de paso.[116]

Este "nosotrxs" encuentra en la marginalidad una heterotopía que trasgrede el imperativo de las buenas costumbres. Se trata de una forma de vida posible que cobija un modo anómalo de existir, desviado y marcado por la violencia simbólica y física. En el mundo posible de estos relatos, una lente de aumento, exagerada y ácidamente tragicómica, narra experiencias traumáticas ligadas a la condición travesti y marcadas por el

en los espectadores y nuevas maneras de percibir lo presentado, provocando alternativas de reflexión ante determinadas piezas creativas". Rivera Guadarrama, "La estética 'trash': acumulación y arte de los desechos" (2022).

[115] Menstrual, *Batido de trolo*, 24.

[116] *Ibid.*, 142.

exceso: la prostitución, el amor obsesivo, la traición, la sexualidad perversa, el alcohol, las drogas, el SIDA y la muerte. Sin embargo, la mirada de este ácido *ojo cui*r se aleja del melodrama o de la seriedad formal de la escritura luctuosa y se sumerge en las aguas turbias y ambivalentes de una perspectiva que suspira en *Batido de Trolo* por el "olor a huevo masculinamente macerado" (16) y juega a naturalizar irónicamente su condición de "sirena felizmente violada y sensual" (18) cuando se trata de un "¡falo jugoso [… o una] terrible porooongaaa!" (18). Por eso, la poesía desfachatada de Menstrual proclama: "Te quiero obsceno./De pija grande./De enormes venas latiendo/Que cuelguen enormes huevos/con pelos./ Como arañas pollito./ A quien libaré su veneno"[117].

María Moreno[118] habla de "poética popó" al referirse a *Batido de Trolo*, definiendo la escritura de Naty Menstrual como "Literatura intestinal y no por eso digestiva" sino "escatológica y democrática". Observa, así:

> La mierda sin metáfora en los textos de Naty Menstrual es democrática por excelencia –todos cagamos: mujeres, hombres, intersex, travas, putos, tortas, trans, mascotas–. Su color es como un *graffiti* contra el blanco […] del flujo y del semen que, a pesar de lubricar el goce, tienen ese blanco de primera comunión, de traje de bodas de virgen y entonces es, paradójicamente, un color de mierda.[119]

En esa misma nota, Naty Menstrual comenta que su idea es narrar la experiencia "'travesti trash.' Que es como remover la mierda que la gente no quiere ver […] es como hablar de la basura que ponés en la bolsa negra y llevás a la calle para que se la lleve el camión y nadie la vea.'" (Moreno, 2013). Así, las figuraciones literarias de lo que se niega o se escamotea por vergüenza o hipocresía irrumpen con formato de autoficción fantástica[120]

[117] *Ibid*., 188.
[118] María Moreno, "Poética Popó".
[119] *Ibid.*
[120] Colonna, *Autofiction et autres mythomanies*, 75-91.

En "Lluvia dorada sobre mi"[121] texto que exhibe con su lenguaje directo las paradojas de la escritura entendida como entrecruzamiento político de lógicas disonantes (Rancière, 2010), donde lo perverso, lo siniestro, la locura, el amor, lo ficcional y lo testimonial se solapan. Por esta razón, en la especularidad de la historia se cruzan la parodia y el melodrama sentimental, ya que la metafórica Naty que dice "yo" es una prostituta enamorada de un *taxiboy* desocupado que vive de ella en la modesta piecita que la protagonista alquila, dentro de un "hotelucho de San Telmo en México y Perú" (43), con baño compartido un piso más abajo. Dos años después del primer encuentro, el *cafischio* la abandona y le roba dinero y la tarjeta bancaria. A la estafa sentimental se suma la estafa económica. Si la narración no estuviera atravesada por la acidez del humor, la escritura hubiera emulado la letra de un tango llorón. Del melodrama, la salva la ironía:

> Vivir en un segundo piso con el baño compartido abajo hizo que mi tesoro [el pis de Mauro] quedara para toda la vida embotellado. Con tal de no bajar al baño, Mauro un día me pidió permiso para mear en botellas de cervezas vacías. […] verlo mear me ponía loca, excitada, frenética. Terminaba de mear y sacudiéndola venía hacia mí para ponérmela en la boca, y no me daba asco, era el sabor de Mauro. […]
>
> Cuando se fue, sentí que me moría. Hacía frío y medio dormida busqué el calor de su piel para abrigarme. Esa mañana cumplíamos dos años […] No estaba, no estaba. Quizás … quizás había ido al baño. Me levanté y en la mesa de luz mi cartera revuelta, me faltaban quinientos pesos y la tarjeta del banco. Lloré como una loca. Me sentí sola en el mundo y grité aullando como una loba despojada de su cría.
>
> Nunca volvió. Nadie sabía nada. Por eso, desde ese día guardaba el pis de Mauro como el único trofeo que me había quedado (45-46).

[121] El título, "Lluvia dorada sobre mi", alude a la sexualidad a través de la visibilización de los fluidos corporales de desecho, lo prohibido social, lo sexual perverso o no normativo. Se trata de una forma de fetichismo que se denomina urolagnia, producto de las fantasías de ser orinado u orinar sobre el cuerpo del otro para sentir placer. Menstrual, *Continuadísimo*, 43-47.

El texto se reapropia del cliché melodramático (muchacha de barrio seducida, estafada y abandonada) y lo reproduce con variaciones, usando una perspectiva, la anamorfosis, que lo desfigura: la mujer es une sujetx no binarix que disfruta el mundo oscuro de la noche; sus amigos habían advertido de antemano sobre el carácter del amante en cuestión y no les hizo caso porque pensó que la envidiaban; el cafishio es un *taxiboy*; el amor se vuelve obsesión y perverso fetichismo, una urolagnia que convierte el pis en una reliquia erótica. El mundo ficcional es el de la prostitución travesti, el alcohol, la droga y la noche. En tensión con esta visión esperpéntica, la actitud negacionista de quien narra borra los elementos oscuros de la realidad que construye la narración, para poner el acento en un imperativo de felicidad, con el que el sentido general del texto polemiza irónicamente. Se insinúa, además, la alienación que caracteriza a quien se figura como una loca del amor que no puede ver la realidad: "Yo me sentía feliz, o la menos me pasaba la vida cómoda prostituyéndome sin plantearme demasiado. Los planteos nos hacen víctimas de una existencia infeliz y yo no quería eso para mí" (43-44)

El yo narrante-narrado es un personaje ideológicamente ambivalente en su desprecio por los sumergidos ("pocilga habitada por cucarachas e indocumentados" [43]), que ocupan el mismo lugar social de esos no-sujetxs, y por sus contradictorios comentarios heterosexistas, cuando señala con mayúsculas que Mauro es "MACHO" y subraya su condición varonil: "Hay muchos heterosexuales que son más maricas que un puto" (44). La misma idea se repite en "Canasta familiar" (23-28), otro relato de *Continuadísimo* en el que marca la diferencia entre el varón que modela su cuerpo a través del trabajo y "esos cuerpos esculpidos mariconamente por metromaracas sexuales" (25). Así, la dicotomía, macho/maricón se resignifica de manera ambivalente y sostiene una jerarquía que implica que es positivo ser "varón" y negativo ser "puto" en el modo de actuar y de mostrarse corporalmente, aunque no en la preferencia sexual. El texto se ríe de las categorías.

La condición de macho idealizada en el Mauro de "Lluvia dorada" (2008), además, se materializa en sus prácticas sexuales que implican la negación de la existencia del pene en la travesti, al mismo tiempo que el

texto la confirma: "Jamás me *la* tocó y eso para mí era como un regalo sagrado" (45). En *Batido de trolo*, "Carter era Carter", reconoce la existencia de los genitales masculinos, como elemento adherido al placer sexual: "Llegó como siempre. Morocho, morrudo, musculoso y tatuado. […] Desatado y cabalgando me hizo ver las estrellas y me hizo acabar *sin tocarme* solamente gozándolo. *Cosar rara en mí.*" ([Subrayo]30). El carácter de autoficción fantástica de estas narraciones permite a quien dice yo experimentar varias vidas y mutar sin atenerse a coherencia alguna, como en las novelas y cuentos de Copi. Sin embargo, siempre subsisten en las historias restos de la experiencia de un sujeto autoral fantasmal, que es al mismo tiempo individual y colectivo. En muchas ocasiones, el relato roza lo confesional y emerge la vivencia agridulce de la reiterada búsqueda de placer a la que impulsa el deseo, como sustituto de la necesidad de amar y ser amadx, que es uno de los temas constantes en los relatos cuir y surge como parte de la construcción de un sentimiento colectivo, no exento de cierto romanticismo cercano al melodrama: lo imposible del amor travesti.

En el caso de "Lluvia dorada", en *Continuadísimo*, la necesidad de ser amadx se convierte en obsesión amorosa[122], que lleva al extremo de la locura y hace creer a la narradora que el pis de Mauro, que ha quedado guardado en botellas como una suerte de reliquia, al ser bebido erróneamente por su nuevo amante, Aldo, lo convierte a éste en aquél (47):

> Esos ojos… esos ojos que me miraban ahora no eran los de él, tenían un brillo extraño… Me tiró en la cama con pasión y me besó en la boca, y sentí el gusto de Mauro en mis labios. Me hizo el amor como nunca lo había hecho y sentí como no había podido hacerlo antes… y ahí entendí … lo supe en ese instante … aunque se riera de mí, no me había equivocado, ese era el día del regreso tan deseado". (2008:46)

[122] La obsesión está marcada por el conteo minucioso del tiempo del abandono de Mauro y su ausencia: "Fueron dos años después de esa primera mirada. Unos 730 días junto a él. Unas 17.530 horas. Inigualables. Que me hicieron sentir la vida con una intensidad que antes nunca había podido disfrutar. Tan grande era la soledad y la angustia que se apoderaron de mí cuando él no volvió jamás a mi lado". Menstrual, *Continuadísimo*, 45.

De este modo lo familiar del mundo posible se vuelve *unheimlich* por la posesión del otro. Aldo se convierte en Mauro, a modo de relato de terror, revelando, además, que el ritual erótico con el hombre amado ausente y la protagonista ha sido sacralizado, y el pis, un fetiche sexual que explica el goce de la "lluvia dorada", pone en tensión lo maravilloso-siniestro que atraviesa el texto en la oscilación entre irrupción de lo sobrenatural y locura. Por otra parte, en el carácter de símbolo machista que adquiere la orina de Mauro, la escritura revela la dimensión animal del cuerpo, ya que el orín es aquello con lo cual ciertos mamíferos marcan su territorio para defenderlo. A esto se agrega el acento en las imágenes de olor y gusto que permiten creer a quien narra que Aldo se ha convertido en Mauro. Esos sentidos caracterizan la experiencia animal pues prevalecen por sobre la vista, que es el sentido que predomina en el mundo de lo humano y que ha sido más valorado en Occidente, a tal punto que mirada y lenguaje se confunden dando consistencia a lo real[123]. Por otro lado el texto parece decir "el amor es ciego".

En otro de los relatos de *Continuadísimo*, la experiencia colectiva del SIDA de los años '90 que afectó al mundo travesti permite hacer visible la ambivalencia de una subjetividad que habiendo sido víctima de contagio en el ejercicio de la prostitución se complace en convertirse en victimaria de seres más débiles o vulnerables. Así, en "Pobre infeliz", quien narra es una prostituta travesti de 35 años infectada con "el bicho", que siente la decadencia de su cuerpo por obra de la enfermedad y de la edad. Por este motivo, se percibe en inferioridad de condiciones frente a las travestis más jóvenes con pechos de silicona y cuerpos espléndidos preferidas por los clientes. El resentimiento y la soledad de quien siente cómo poco a poco se le escapa la vida irrumpen en el relato convertidos en prácticas violentas de dominio. En este caso, la víctima es un varón borracho y drogado que quiere ser sodomizado: "-Llename el culo de leche -me decía-, llenámelo" (103). En la narración, el exceso de lo erótico se manifiesta como experiencia extrema de crueldad, en un mundo de miseria y muerte, en el que todos son víctimas. De este modo, quien dice yo reproduce el arriba/abajo

[123] Martin Jay, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX* (Madrid: Akal, 2007)

que la ha puesto en el lugar de lo abyecto pero invertido. La posesión del cuerpo por parte del SIDA es experimentada como pulsión sádica en la que prevalece el deseo de contagiar a la víctima inerme y vengarse de las injusticas de la vida en el cuerpo inerme del otro:

> Seguí agarrándolo de los pelos, le tiré la cabeza hacia atrás, le escupí la cara. Excitada y fuera de mí, a los pocos minutos le acabé adentro y se la saqué de golpe chorreando semen. No me puse forro, cosa rara en mí, porque casi nunca hacía eso. Me dio diez pesos. Le tiré la ropa en la cara y lo saqué a la rastra.
>
> Me quedé sola e indefensa con el olor a su mierda en mi habitación y en mi cuerpo. No bajé a ducharme, tenía frío y a decir verdad ese olor me daba morbo, como si me recordara el sabor de mi presa. Miré al techo y clavé la vista en las manchas de humedad. (102-103)

La lixeratura cuir de Naty Menstrual, en el abanico descarado de experiencias sexuales que figura, no solo se conecta con el movimiento posporno que resignifica los materiales del porno industrial heteronormativo-machista, emerge también como una herida afirmadora de sí. Sirve para constatar en el cuerpo la propia existencia: saberse viviente, a pesar de la exclusión a la que las condena la sociedad. Los cuentos autoficcionales de Naty Menstrual subrayan lo que esos cuerpos *pueden* para resistir los condicionamientos biopolíticos, pero también hasta qué punto reproducen la violencia del sistema. La escritura cuir funge, por esto, como práctica de afirmación de una singularidad en la que se revela un modo de vida[124], unas tácticas de sobrevivencia, en medio de la marginalidad y la miseria.

[124] Farneda, "Dislocaciones del género: cartografías latinoamericanas de los cuerpos desobedientes, 156.6

3.5 Mirar y tocar en Fernando Noy

> …cuando cruzo tu mirada, veo tu mirada y tus ojos,
> el amor en la fascinación, y tus ojos no son solamente
> videntes sino también visibles.
> […] yo podría tocarlos, precisamente, con el dedo,
> con los labios o incluso con los ojos,
> las pestañas y los párpados — acercándome a ti,
> si osara acercarme de ese modo a *ti.*
> *Jacques Derrida*

Si bien coinciden en el lugar central que dan a la sexualidad, configurada como exceso marcado por la violencia erótica ("Decidí ducharme, pero León me siguió con su poronga inmensa […] Al tiro estaba siendo casi partida al medio, por su espada inmensa bajo la lluvia"[125]), la escritura de Fernando Noy no comparte la mirada sarcástica ni la acidez que caracteriza los relatos de Naty Menstrual, tampoco la poética literaria más elaborada de Roberto Videla en *La intimidad*. Fernando Noy narra con la perspectiva de una loca nostálgica y desprejuiciada que recuerda, en la madurez, los devaneos de su cuerpo cuando era joven y bellx. El erotismo marica irrumpe en el lenguaje como recuerdo feliz y luminoso del pasado. Lo vivido se conserva como reliquia de un tiempo de libertad, desborde sexual, sin miedo al contagio de sida, aunque los recuerdos tienen zonas oscuras en las que se da cuenta de la represión policial y discriminación sufridas. En las narraciones, prevalece el derroche carnavalesco propio de la fiesta y la visibilización de las formas de vida gay que surgieron como rebelión artística y vital en Argentina, durante el último tercio del siglo XX. En efecto, Noy perteneció al mítico y revulsivo *under* porteño del Parakultural[126] junto artistas como Batatto Barea, Alejandro Urdanpilleta

[125] Fernando Noy. *Sofoco. Relatos eróticos* (Buenos Aires: Mansalva, 2014), 26.

[126] El *Parakultural* fue un centro artístico multidisciplinario ubicado en la Ciudad de Buenos Aires, Argentina, que se convirtió, a mediados de los años 80 y principios de los años '90, en paradigma de la cultura *underground*. Fue un lugar de irradiación liberadora y una movida artística que se había ido gestado durante el final de la última dictadura y los primeros años de democracia, durante el gobierno del presidente Raúl Alfonsín.

y Umberto Tortonese. Este grupo exhibía en forma desafiante en sus presentaciones su condición de homosexuales.

Sin embargo, a pesar del tono general festivo, gozoso y desprejuiciado del relato de juventud que construyen los textos, en ellos aparece también la temática de la represión policial ("la Gaystapo") que perseguía a las maricas en los años ´70 y el espectro de la tortura, instrumento policíaco que se usaba para hacer *confesar,* como dispositivo sádico de poder-saber. Así, el título de una de las historias de *Sofoco*, "Piel de vagina" (67-76), evoca la expresión "piel de gallina" que alude a los efectos del miedo en el cuerpo de las víctimas. Noy recuerda en el texto los procedimientos homófobos de las comisarías de entonces que funcionaban como "sucursales satánicas […que] te arreaban por apenas usar camisa rosa y perfume pachuli boconeando tu condición de liberto fuera de la ley" (69). La narración aborda sin dramatismo, con humor, la descripción de las prácticas arbitrarias y violentas de arresto de homosexuales y la consecuente poda del pelo largo y rulos, que fungía de disciplinamiento heteronormativo encargado no solo de punir el desvío sino también de imponer de modo paródico y autoritario la apariencia de varón a quienes se mostraban como "locas".

El gesto irreverente de Noy, narrar el horror sin abandonar la mirada irónica y zumbona, le permite dar testimonio de la violencia vivida con angustia y temor a los 18 años, pero desde la posición de un yo adulto que decide no caer en el melodrama autocomplaciente ni en la épica laudatoria de sí, porque todo eso ya es parte del pasado, y el pasado no se reconstruye, se ficcionaliza a través de la imaginación con la forma de un paraíso ambivalente perdido. Así, la elección estética del uso de la distancia irónica, que sin suprimir el horror de la experiencia lo desdramatiza en el presente de la escritura, convierte las escenas del interrogatorio al que someten amenazadoramente al Noy-joven por tener un cigarrillo de marihuana no tanto en un testimonio de la violencia policial y el sadismo que la caracterizaba, sino en evocación festiva de las condiciones a través de las cuales se disciplinaba a la población "desviada" y se producía verdad.

La estrategia narrativa de este cuento autoficcional pone el acento, a través del suspenso, en la dilación de un desenlace que permite confrontar de manera ambivalente la tenebrosa aventura vivida en el infierno de la

sala de tortura y el imprevisible "final feliz" en el que el abuso sexual de un policía pederasta se vuelve vía de salvación para el protagonista del relato. A manera de quiasmo, se sustituye la figura satánica de quien iba a torturarlo para obtener la información deseada por la de quien, operando un cambio en la forma de tortura, fragua y ejecuta un abuso con el joven inerme para dar rienda suelta a su lujuria. Crueldad, goce y placer se mezclan en la escritura cambiando la perspectiva con la que se narra una violación.

El ansia emerge, como en todos los relatos de Noy, pero también en los de N. Menstrual y R. Videla, como pulsión motora de la acción y de la escritura y desde ese lugar conmueve el cuerpo de quien lee con una prosa caliente que se abre a sus fantasías sadomasoquistas. En el caso de "Piel de vagina", el erotismo se figura como más poderoso y eficaz que la crueldad institucional, sin embargo, se reemplaza un exceso por otro, un abuso por otro, una violencia por otra. Por otra parte, la voz que narra no puede ocultar, en la ambigüedad de sus tensiones, el goce secreto que anida en esta experiencia a pesar de funcionar en ella como víctima inerme. Saberse objeto de deseo produce deseo en quien construye este fragmentario relato de memoria. En la mirada que registra los movimientos del policía abusador, de pupilas dilatadas por la droga, el ojo cuir organiza un recorrido que se demora, no sin placer, en la descripción de los signos del ansia, y las caricias que recorren y contaminan con el veneno de la violencia estatal su cuerpo joven:

> Llegaron tres canas desde afuera y comenzaron a interrogarme. […] Enseguida el cachetazo. ¿Quién? Tremenda trompada entre las piernas y el casi desmayo. Llame a Camilo dijo uno. Y ése fue hacia el viejito, que al mirarme descubrí era un ser diabólico, sádico. Típica sonrisa de hiena y su placer al torturar. Cantá putito, que, si no él se encarga, es un especialista. Nada por decir. Silencio. […] Prepare todo. Lo vi alejarse y abrir al final de otro corredor una especie de tapera. Ese espacio era en realidad la sala de torturas. Semidesnudo me arrastraron contra todas mis fuerzas por allí. […]
>
> El viejo me ordenó recostarme de espaldas sobre la camilla angosta para tan fresca y enorme humanidad. Este hedor de lavandina negra por decir algo, olor a lágrimas de sangre y vómitos antiguos comenzaron a notarse. Al costado, una mínima mesa de metal con

> otros elementos como esponjas y algo oscuro, trapo negro. Ay que no fuera una capucha, por favor. El gran reflector cenital cayendo inexorable, diabólicamente, sobre todo. […]
>
> Tu corazón, casi por estallar. Desnudo y al borde del desvarío, sentías tu piel como si fuera una inmensa vagina desdentada. Pero, oh milagro, eso que siempre te ronda […]
>
> Ojos inmensamente dilatados típicos de la merca, alguna vez celestes. Te escrutaban. […]
>
> -Deje Costa, éste va a cantar en un segundo yo me ocupo.
>
> Al oírlo, con el servilismo típico de los torturadores, Costa volvió a su redil. […] *el bufa estaba fascinado por mi adolescente desnudez. Movidos por un ritmo tenebroso, sus dedos hurgaron por la espalda, las nalgas, los talones, los dedos del pie. Después, antes de terminar el cigarrillo me susurró en una oreja, con voz inesperada:*
>
> -Vos gritá que yo hago el resto.
>
> *Llevó una de sus manos hacia su enorme bulto tan duro, donde ya la serpiente enfurecida de su pija estaba por reventar los botones e irrumpir*. […] Gritaba mientras él bebía sin cesar adentro de todos mis poros. *Ni me exigió que lo masturbe. Su semen envenenado cayó sobre las baldosas*. El resto fue casi obvio. ([Subrayo]73-76)

En los relatos de Noy, una subjetividad madura, en su desdoblamiento textual (narrador y cuerpo joven y deseante) algunas veces en lugar de la primera usa la segunda persona para hablar de sí ("Todavía, cada año era un siglo para tus recién cumplidos dieciocho" [70]). Se configura de esta manera como loca que recuerda los encuentros sexuales del pasado para volver a saborear los restos de esa experiencia placentera a través de la escritura. Así, rememora con fruición la juventud desprejuiciada y rebelde relatando historias en las que se mezclan personajes de diverso nivel ontológico (históricos como Paco Jamandreu o Eva Perón y otros absolutamente ficcionales). La anécdota por lo general es trivial y se resume en la descripción de los prolegómenos que llevan al encuentro con uno o varios compañeros sexuales para poner en el centro luminoso la escena erótica en la que esos cuerpos gozan y el tamaño desmesurado de los órganos genitales de quienes ofician de ocasionales amantes. En estas historias, el punto de fuga constante es la pulsión sexual que se escribe como deseo insaciable. De allí, la acumulación de relaciones sexuales sucesivas y con

diferentes personajes que caracteriza los relatos. En esos encuentros eróticos, quien narra se construye como habiendo sido en el pasado una trola, de sed vampírica, que atraía a los chongos por la sensualidad femenina de su piel lampiña y su joven apariencia, y se regía por una única ley "Gozar. Gozar" (62) .

En este sentido, la escritura vincula las pulsiones que buscan satisfacción inmediata con el instinto animal de captura de la presa, idea que se repete en Videla. Esto lleva a utilizar imágenes de animales para hacer referencia a las prácticas eróticas del toqueteo, "la telaraña experta de mis dedos dentro de su bragueta arrepollada" (63) o para señalar las reacciones del encuentro con el otro: "como cualquier felino cuando de pronto ve surgir frente suyo a otro animal que repta por sus inmediaciones" (59). El deseo es voraz y se renueva constantemente como la necesidad de comer. Los relatos se convierten, de este modo, en variaciones fractales de los efectos de las pulsiones de la carne y sus demandas sobre los cuerpos deseantes, siempre dispuestos a entregarse al placer sin censura.

En la contraportada de *Sofoco*, Liliana Viola señala que el libro es la "expresión de un subgénero degenerado y personal: la autobiografía fetichista, una memoria alevosamente parcial que hace foco exclusivo en el ansia, en una sola parte del cuerpo y en un único acto que es, sin equívocos, carnal". Por otro lado, con el fin de subrayar el carácter confesional de los relatos, la tapa exhibe una foto de Noy que pertenece a la serie *Formas de vida* (2009) del fotógrafo Sebastián Freire. Sin embargo, a pesar de la redundancia paratextual, el carácter tropológico de la escritura[127], sus metáforas plurales, revela que *Sofoco* no es una autobiografía confesional. El pacto de lectura que propone es de carácter autoficcional. Se trata siempre de un mentir verdadero[128]. Las historias que se narran no pretenden ser testimonio realista de una parte de la vida de Noy, la juventud, ya que están configuradas por una mirada perversa que se nutre de la intensidad de la hipérbole irónica y de la idealización de los cuerpos jóvenes y su potencia sexual. Noy busca escandalizar, como en el pasado, con la memoria de un tiempo de libertad marcado por los devenires de un ansia

[127] Paul de Man, *La autobiografía como desfiguración*.
[128] Colonna, *Autofiction et autres mythomanies*,

sexual intensa e insaciable. Por ello, la anamorfosis, y no la perspectiva mimético-realista de carácter testimonial, construye el espacio de una memoria en la que el yo se mira a sí mismo como ya no es: libre, joven, sin ataduras, bello y deseado. Al respecto, Noy señala, en una entrevista realizada cuando se publicó *Sofoco*, el carácter doble y ambivalente de una escritura que él inscribe en la tradición literaria y revulsiva de los escritores homosexuales Pedro Lemebel, Oscar Hermes Villordo y Osvaldo Lamborghini:

> Es simplemente ficción documental. Una especie de autoplagio que bien puede estar en ambas categorizaciones. Relatorio chismoso que rescata un tiempo anterior a la aparición del HIV lo cual aporta esa libertad absoluta del placer que ejercitamos no solo en el papel sino a partir de la propia vivencia hasta las últimas consecuencias y siempre desde la perspectiva de una tremenda, pero al mismo tiempo, absurda lucha por llevarlo a cabo, en esos duros tiempos. […]
>
> Lo siento más cercano a la fragua de cuentos como los de Villordo, Lemebel, Lamborghini, que, además, tuve la dicha de conocer no solo para el autógrafo[129].

Los relatos de *Sofoco* son al mismo tiempo crónica colectiva de la experiencia marginal de las mariconas porteñas en los años '70y '80, sinécdoque de la rebelión contra todo prejuicio y toda represión de los artistas *underground* del *Centro Parakultural* y rebelión contra el tiempo presente. El texto se puede leer, también, como la autoficción fantástica de un yo deseante que se multiplica en personajes jóvenes. Esta experiencia múltiple y transgresora es narrada por una "lengua atragantada de deseo" (10). Es la voz resbaladiza y cambiante de alguien que se construye, aún en la madurez, como mirada obsesionada por las braguetas prometedoras de placer que se inflan ante la presencia del "putito […] piel se señorita" (11). Así, en el caso de "Sorpresa en los pastizales", la historia cuenta la concreción de un vínculo sexual entre un chico de ciudad y un rústico "titán imposible de creer" (10). Lo interesante, en la estrategia narrativa que se utiliza, radica en la administración gradual de la intensificación de

[129] Munaro, «La ley del deseo: entrevista a Fernando Noy».

los signos del deseo y en el uso de imágenes gustativas, táctiles, auditivas y visuales de notoria sensualidad que abren el juego significante de una escritura caliente que intenta recuperar, de manera compensatoria, imágenes intensas de la excitación que tenía el yo narrado a los 18 años. De esta forma, la experiencia de lo vivido se ficcionaliza a través de una lente convexa que lo distorsiona, agranda y magnifica como en los retratos afectados de anamorfosis:

> me bajó la cabeza hasta su bragueta ya abierta […] sorbía sus verdaderos labios en esa *espada inmensa que enseguida pensé me partiría en dos*. […] El *sabor de su piel iba desde la vainilla a la canela* en la primera lamida. Luego *se multiplicó como si fueran castañas amargas y lisérgicas* en la decantación de mi boca *insaciable*. ([Subrayo] 11-12)

La escena erótica deviene exagerada y festiva descripción de lo que hace, siente e imagina, en contacto con el cuerpo del otro, en medio de la naturaleza y con la amenaza del peligro de ser descubiertos. El castigo por atravesar el límite de lo prohibido se metaforiza en los "aullidos temibles, desgarradores, de ese negro perro […] custodia y asesino" (11) que se podían oír detrás de un chalé del pueblo que marcaba la frontera entre lo visible, la casa burguesa y su moral, y lo que era necesario ocultar entre los pastizales. La transgresión para intensificar sus efectos implica la presencia de la ley, "el placer de lo prohibido" (58), y, en el caso de la narrativa de Noy, de la duplicación barroca. Por eso el relato se muerde la cola y termina como había comenzado, aunque con variaciones fractales: "El Segundo en verdad era idéntico, incluso en sabores y tamaños, aunque tuvo la torpe delicadeza de penetrarme enseguida y sin saliva" (13).

Como sucede con el coleccionista del que habla Benjamin (1994), la serie de la sexualidad homo, igual que en *La intimidad* de Roberto Videla, permanece abierta siempre al agregado de una nueva "pieza". En este sentido, los relatos pueden leerse como antología de los recuerdos más valorados por un "un antropófago del amor y las pasiones"[130], a través de una escritura vampírica que se alimenta de los momentos gozados y del ansia

[130] Noy, *Sofoco*.

imaginaria de gozar. En este sentido, la colección de estos relatos autoficcionales puede leerse como una suerte de guía carnavalesca de los placeres de una juventud que hizo del desmadre y la revuelta sexual una heterotopía en la cual vivir, en un país en el que persistían el tono siniestro de la muerte y las desapariciones y la tortura:

> A mí me torturaron por ser trola, me llevaban de los pelos. Estuve cuarenta años martirizada, no diría militando -que es una palabra que no me pertenece- y tuve la dicha de -no sé porqué-, seguir en pie, y seguir escribiendo. Fue siempre mi sino: yo era un poeta de la felicidad, no de la tragedia. Tuve contacto, en mi época hippie, con gente de la izquierda, pero la izquierda nunca fue muy amiga del carnaval ni de la fiesta. Y los artistas no forman parte de las patrias diversas. La patria de la creatividad, de la inspiración, de las musas, es una sola, en todo el mundo.[131]

Recordar sin luto, salir del lugar pasivo de la víctima, hacer memoria con mirada creativa de artista, engalanar la experiencia siniestra de la tortura con lentejuelas cuir, desmarcarse de cualquier etiqueta testimonial melodramática, contar lo íntimo sin pudores, coquetear abiertamente con la obscenidad, no transformar en bandera laudatoria del propio heroísmo lo vivido en épocas de represión (no se trata de héroes sino de gozadores), es el lema que rige la escritura disidente de una loca que no se designa a sí misma con la palabra travesti, impuesta en los '90, sino con el término que se usaba en la juventud de los '80, "maricona", pero que juega a maquillarse y coquetear *como si fuera una mujer* para dar rienda suelta a su deseo de convertir la vida en una obra de arte.

En Noy, el humor no busca la risa inofensiva para el orden social, por el contrario, toma distancia el orden hegemónico y lo pone en tela de juicio. El suyo es un humor que festeja la vida como libérrima pulsión sexual y sonríe irónicamente ante las experiencias pasadas, aun las que dejaron heridas en el cuerpo, con la certeza de que todo cambia y nada permanece[132]. Al colocar el acento en una biopolítica positiva, la autoescritura

[131] Noy, *Sofoco*.
[132] Foessel, *Barrio Rojo*.

cuir de Noy deviene recuerdo festivo del happening de la juventud y resistencia al disciplinamiento. *Sofoco* es testimonio ficcional de la voluntad de poder de la vida, su amoralidad y el carácter indisciplinable que la marca.

4. Cierre provisional: escritura, disidencia, imaginación y futuro

Arte y locura son conceptos gemelos
para cualquier fuerza represiva, policial
o religiosa que se precie de tal.
Juan José Becerra

Cuando escribo me comprendo, me tranquilizo.
Es algo que se abre y deja pasar un tibio rayo de luz.
Héctor Anabitarte

En *Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del collège de France* (1995), Roland Barthes observa "Las fuerzas de libertad que se hallan dentro de la literatura no dependen de la persona civil, del compromiso político del escritor […] ni inclusive del contenido doctrinario de su obra, sino del trabajo de desplazamiento que ejerce sobre la lengua […] Lo que aquí trato de señalar es *una responsabilidad de la forma* [Subrayo]"[133]. El acento en lo formal, en las figuras y la estética, se explica porque el teórico francés considera que, si hay un objeto en el que se infiltra y disemina el poder, ese espacio es, desde siempre, la lengua: "El lenguaje es una legislación, la lengua un código"[134]. En la medida en que la lengua es asertiva, clasifica, ordena, reparte lo perceptible de acuerdo a binarismos, obliga a decir y a pensar de un modo determinado: es "fascista". Por esta razón, para Barthes, lo subversivo es "hacer trampas con la lengua y hacerle trampas a la lengua"[135]. Justamente este juego de desvíos, de fintas, de zapa que pone en crisis al lenguaje, erosionando su lógica y la ideología que la sostiene, vuelve perceptibles la naturalización endoxática que encubre los dispositivos de poder y la policía del sentido que éstos instalan en ciertos géneros de pretensión realista. Desde esta perspectiva intratextual, agujerar la lengua, desarmando los dispositivos

133 Barthes, *Lección inaugural* (1995), 123.
134 *Ibid*., 118.
135 *Ibid*., 120.

que convierten al sujeto en *alguien hablado por el lenguaje*, se vuelve táctica de disidencia: escritura transgresora y deslenguada.

Por su parte, Julieta Yelín señala que en la literatura emerge lo que denomina "biopoéticas", que reconoce como "estrategias —conscientes o inconscientes— de resistencia a los saberes que una sociedad tiene acerca de la vida; desafían, por empezar, su nominación, cambiándola por la fórmula "formas de vida": modos de subjetivación que se construyen como respuesta o elusión de la impronta de los biopoderes" [136]. En este sentido, la perspectiva de la anamorfosis pervierte lo escrito en las autobiografías y autoficciones cuir, desarma los juegos de poder del logos autoritario y exhibe de modo escandaloso que el sujeto que pretende narrar la verdad de su vida no controla, ni puede fijar en un sentido, el juego significante de una escritura que derrapa y se desvía constantemente, porque además la recepción es siempre un malentendido entre significados posibles[137] Por esta razón, la pretensión de conocerse y darse a conocer, siempre fallida, haciendo pública la intimidad y los avatares de la propia vida desde una perspectiva retrospectiva es una ilusión a la que se aferra quien dice yo, un fantasma, un vacío, para reconocerse y lograr su completitud en el espejo del texto. Al respecto observa la psicoanalista Alexandra Kohan (2020) que "Se escribe porque no se sabe, se escribe *para* no saber. Porque se trata de un decir, no de un saber.; porque cuando se dice, se dice más de lo que se sabe, porque no se sabe lo que se dice. […] Poner en juego un decir es poner a funcionar, en cambio, los equívocos, los desvíos, los rodeos, las elucubraciones […]"[138].

Las narraciones cuir del yo, como todo relato, se configuran a partir de una pluralidad de lenguajes[139] y su política es paradójica porque la escritura es un campo de tensiones. La eficacia de un texto no radica en producir un sentido determinado o en que el lector pueda leer aquello que pretende ser la intención del autor, sino en el carácter complejo y diso-

136 Yelín, *Biopoéticas para las biopolíticas. El pensamiento literario latinoamericano frente a la cuestión animal*, 20.

137 Rancière, *El desacuerdo. Política y filosofía* (2010).

138 Kohan, *Y sin embargo el amor.*

139 Barthes, *S/Z* (1980)

nante de los efectos que habilita. No hay relación causa efecto entre intencionalidad autorial, texto y recepción. Aun subrayando el carácter contractual de toda lectura autobiográfica[140] es imposible sostener la identidad entre autor-narrador-personaje. Los contratos de lectura solo configuran un horizonte de expectativas que puede ser modificado durante la interpretación de los textos y del juego significante que se produce en esa instancia. A la imprevisibilidad de los efectos de sentido, se suma la distorsión que crean los dispositivos de fabulación al imponer una secuencia sintagmática artificial a los hechos y utilizar recursos de estetización que introducen elementos "gratuitos" o "innecesarios" sobre lo que se narra[141].

La condición tropológica del lenguaje[142] otorga un carácter ambivalente e indecidible a las escrituras del yo porque la diferencia entre escritura y realidad es radical y la vida es una instancia impersonal e inapropiable. La modalidad de existencia de quien dice yo para narrar-se, o metaforizar el colectivo del que es parte y su condición impersonal de seres vivientes, es íntima y secreta, apenas se hace perceptible, impenetrable y trivial en la narración de los actos cotidianos. En los relatos del yo, solo quedan de lo íntimo, recuerdos transformados por la imaginación, ruinas en las que solo pueden reconocerse destellos de lo que fue. A pesar de sí, al escribir sus vivencias el yo se olvida de sí mismo y explora lo desconocido, lo obliterado de sí abriéndose a lo otro[143]. Por ello, las narraciones cuir del yo, en su rebelión contra el autoritarismo del logos heteronormativo, la idea de identidad esencialista y la demarcación cultural que traza una frontera infranqueable entre normalidad y anomalía, hacen visible el artificio narrativo que configura todo testimonio de sí y el carácter fluido, mutante y en devenir de la subjetividad impulsada por la ley del deseo, que nunca es algo propio. Por ello, exploran las formas plurales en las que se trenzan lo individual, lo colectivo y lo impersonal a través de figuraciones

[140] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (1975).

[141] Lavocat, "Les récits de catastrophes entre histoire et fiction (XVIe-XVIIIe siècles)" (2015).

[142] LaCapra, *Escribir la historia, escribir el trauma*, 35.

[143] Giordano, *El giro autobiográfico de la literatura argentina* (2008)

en las que la experiencia emerge excesiva, indisciplinable, proteica y ambivalente. Si bien a través del relato de aquello que se figura como formas singulares de existir y relacionarse, los sujetos se preguntan "¿quién soy?", nunca logran una respuesta definitiva. Los textos son depositarios de un saber no sabido que da cuenta del carácter histórico y relacional de las categorías con las que esas subjetividades vulnerables y heridas intenta aprehenderse para adquirir consistencia y defender su derecho a la vida digna.

La forma a través de la cual se reconocen y se afirman figuralmente estas subjetividades es la monstruosidad y el exceso, asumiendo la diferencia o el estigma como bandera de rebelión. Ahora bien, este carácter anómalo convertido en marca de disidencia no solo se observa en las imágenes y la singularidad del lenguaje. Entre el corpus textual y los cuerpos figurados se produce también un juego de espejos ilimitado que convierte la escritura en un espacio cuir de rebelión formal, más allá de la intención testimonial de quien escribe, que muchas veces apela para ello a la crudeza de la palabra fetiche o a la imagen llamada obscena. En el caso de Gabriela Mansilla, *Yo nena yo princesa*, el tejido textual se rebela a toda imposición genérica, por ello traiciona la voluntad autoral de configurar un diario-testimonial del devenir trans de su hija y deja entrever de múltiples maneras el carácter autobiográfico de un discurso que, a través del autoengaño y el ocultamiento, intenta legitimar su figura de madre, las decisiones tomadas sobre la vida de Luana y la construcción de una memoria monológica sobre sus primeros años de existencia. Así, de la misma manera que el cuerpo trans, el texto es ambivalente y hace evidente hasta qué punto la interpretación del deseo de Luana hecha por Gabriela, su madre, está sometida a los imaginarios sociales vigentes en materia sexogenérica e implica la consolidación de la validez del mundo heteronormativo en el que la ambigüedad debe ser eliminada. En el relato, la imposición de ser varón es suplantada por la de ser una mujer-princesa en un mundo lila y rosa, color Barbie.

Por el contrario, con una visión más compleja y fluida de la condición trans, los textos en primera persona de Carolina Unrein, *Pendeja* y *Fatal*, polemizan discursiva e ideológicamente con *Yo nena, yo princesa* de

Gabriela Mansilla. Así, en el primero, se da cuenta de una experiencia disfórica entre deseo y cuerpo que evita el blanco y negro dicotómicos y el rechazo del pasado con nombre masculino. Este modo de construirse se complejiza y amplifica en el segundo de los libros, un diario-crónica con formato de *mashup*. En él, se narra un aprendizaje que lleva a la aceptación del oxímoron que da forma a la identidad trans-travesti. Los textos de Unrein plantean la aporía de la imposible identidad del yo y la problematicidad de la coherencia genitales-sexo-género-rol como horizonte que orienta la configuración de la subjetividad. Se propone un pacto de lectura fluido (de sí y del texto) que deja abiertos los sentidos y afirma una forma de existencia no binaria en constante proceso de resignificación.

En *Fragmentos de una autobiografía anal* de Franco Torchia y *La intimidad* de Roberto Videla, por su parte, se contaminan el deseo de dar cuenta de la vida privada, salir del placar, con las figuraciones de la intensidad del ansia y los temores que suscita una sexualidad homoerótica en la sociedad heteronormativa. El primero de los textos tiene forma *podcast* y resignifica el trauma del abuso a través de un relato irónico no exento de humor, que libera a quien dice yo del acoso y la posesión de sí por parte de un pasado que impone la repetición compulsiva y circular del trauma[144]. La segunda narración es un diario de fechas imprecisas con formato de *nouvelle* en la que Roberto Videla da cuenta de su errancia por la ciudad de Córdoba, Argentina, en búsqueda de placer y describe los encuentros homosexuales en los espacios clandestinos destinados a ese fin. La mirada sobre sí que proponen ambos textos supone una transformación de la perspectiva tradicional que pone en el centro el rostro como signo identitario. El sujeto ya no se figura poniendo un espejo plano frente a su imagen, sino que a través de una inversión coloca un espejo cóncavo en el ano con el fin de [re]conocerse en esa parte del cuerpo marcada negativamente por la sociedad, pero afirmada por el deseo como promesa de felicidad. De esta manera, los textos carnavalizan el discurso autobiográfico confesional y lo vuelven narración de los efectos del deseo sobre el cuerpo a través de un imaginario *gay* proliferante en figuras neobarrocas que entretejen placer, goce y culpa.

[144] LaCapra, *Escribir la historia, escribir el trauma*, 45-46

En otro de los pliegues de la escritura cuir, *Furia Travesti* de Marlene Wayar, *Las malas* y *Soy una tonta por quererte* de Camila Sosa Villada, exhiben con desparpajo la fusión indecidible entre hecho y ficción. De este modo, lo que se titula diccionario, en Wayar, se constituye como autobiografía singular y colectiva. En el caso de Sosa Villada, lo que tiene el formato de novela y de colección de cuentos revela su carácter de autoficción fantástica colectiva. Así, en los textos, la experiencia del trauma (la expulsión familiar, la violencia social, la prostitución, la pobreza, el no saber quién se es en materia de género y sexualidad ni qué modelos seguir) se transforma en potencia emancipatoria. En los relatos, se manifiestan las plurales formas de disidencia colectiva que conectan la vida cotidiana con el espacio liminar y polimorfo de lo animal.

En otras narraciones cuir, la exacerbación del ansia sexual, la escritura directa y sin censura de las prácticas eróticas, la búsqueda de la felicidad a través del nomadismo de un cuerpo deseante que va de una experiencia a otra y el cruce entre amor, sexualidad, violencia y perversión se vuelven marca distintiva de un modo de dar a conocer la intimidad. Así, la marca singular de las autoficciones cuir en *El mendigo chupapija* de Pablo Pérez, *Sofoco* de Fernando Noy, *Continuadísimo* y *Batido de trolo* de Naty Menstrual se caracteriza por una escritura que pone el acento, al igual que Torchia y Videla, en la figuración de las llamadas "sexualidades periféricas" o "anormales". Este tipo de erotismo disidente respeto de la ley heteronormativa y la moral predominantes paga el precio de su elección con la exclusión social, la discriminación y el estigma. Sin embargo, el costo que los sujetos deben pagar por su diferencia no se narra en los textos citados apelando al melodrama o a la fijación en el trauma. Por el contrario, como un modo de hacerle pito catalán a la ley, se utiliza el punto de vista narrativo de la anamorfosis que hace visible las formas extremas de un erotismo marcado por el exceso, la acumulación de experiencias heterodoxas y lo perverso, elementos impensables y escamoteados en el relato autobiográfico tradicional. Así, la transgresión a la ley del género (textual y sexual) se produce no solo dando cuenta detallada de prácticas sadomasoquistas, sexo *leather*, prostitución, libertad sexual extrema y prácticas eróticas perversas conectadas con los excrementos, también la experiencia

de los cuerpos se construye como pulsión en la que emerge la violencia de lo erótico y el uso de superficies de placer no canónicas a partir de las cuales se miran quienes dicen "Yo" o "Nosotros". Así, la subjetividad se reconoce a sí misma en el deseo y, en su nomadismo, el placer y el goce masoquista o sádico surgen como intentos efímeros de alcanzar la felicidad. En los relatos de Pablo Pérez, Naty Menstrual y Fernando Noy y Roberto Videla, además, se exhibe de manera hiperbólica la sobrevivencia, a pesar de la cultura, de una pulsión vital insaciable que no cesa en la búsqueda de satisfacción de sus pulsiones.

Finalmente, las autonarraciones de I Acevedo (*Una idea genial*, *JaJaJa*, *Late un corazón* y *Diario de un escritor*) y Dalia Rosetti (*Me encantaría que gustes de mi*, *Dame pelota*, *Sueños y pesadillas*, *El fuego entre nosotras*) son también el resultado de una política de género textual y sexual que se manifiesta como juego especular calidoscópico, a través figuraciones rizomáticas y proliferantes en la que la escritura derrapa constantemente hacia zonas imprevisibles. Siguiendo la tradición transgresora de Copi, César Aira y Washington Cucurto, que pone en crisis los contratos de lectura canónicos, la escritura solo acata la ley del ansia de narrar experiencias en las que ocupan el primer plano los sentimientos, el deseo y el vínculo entre lo individual y lo colectivo. Se trata de dar forma estética al devenir de sujetos fluidos usando un sistema narrativo caótico: si una variable muta, lo imprevisible sucede y el relato, al igual que los personajes, se desvía de la trayectoria que hasta allí llevaba para explorar nuevas y repentinas posibilidades, que asume como formas de activismo cultural.

Ahora bien, como se señaló, las subjetividades cuir no pueden pensarse, ni narrarse, sin que el trauma y el estigma emerjan en un espacio político central: el lugar de las minorías vulnerables, privadas de derechos y/o expulsadas del *Bíos* que hacen de ese territorio bandera de disidencia y rebelión. Las marcas que la sociedad incrusta en estos cuerpos "anormales", según la ley, funcionan a modo de herida que al mismo tiempo que duele y desangra, sirve como punto de partida del control de sí y de la agencia emancipatoria porque, como observa Le Breton en *El cuerpo herido* (2017, 14), la herida "brinda la convicción de estar aún aquí, todavía vivo, presente en sí mismo". Por ello, las subjetividades cuir no eligen

narrarse a través de un relato de memoria intransitivo en el que solamente ocupan el lugar de la víctima anclada en el pasado, el sufrimiento y el resentimiento. La experiencia traumática se des-figura a través del tono de la tragicomedia, atenuando el dolor con la distancia irónica y usando como perspectiva una lente de aumento que convierte los hechos en ficción excesiva y de esa manera los desnaturaliza y, al mostrar su carácter construido, permite el pensamiento del cambio.

Las subjetividades anómalas configuradas en las autobiografías y autoficciones cuir están hechas de lenguaje, no son un reflejo de uma realidad que copiarían o reflejarían. Sin embargo, a pesar de que la escritura no puede cambiar el mundo, ni transformar el pasado o frenar las injusticias del presente, puede hacer imaginable un futuro no reproductivo y de ese modo construir una experiencia ejemplar para quienes (como escritorxs o como lectorxs) se reconocen metafóricamente en las historias narradas, en la vulnerabilidad y en la agencia emancipatoria de esos cuerpos que, a pesar de la violencia ejercida contra ellos, alzan su voz negándose a la desaparición y al olvido, al mismo tiempo que reivindican su derecho a seguir el deseo y dar lugar al placer sin culpa ni castigo.

Bibliografía

Corpus

Acevedo, I[nés]. *Una idea genial*. Buenos Aires: La Flor Azul - La liebre, segunda edición, 2020 [1ª. Edición Mansalva: 2010].

---. *Late un corazón*. Buenos Aires: Rosa Iceberg., 2019

--- . *JaJaJa*. Buenos Aires: Mansalva, 2017.

--- "La imaginación suspendida". En *Diario de un escritor. Episodio I*. Buenos Aires: CFK, 2022. https://www.cck.gob.ar/episodio-1-la-imaginacion-suspendida-por-i-acevedo/8711/

--- "Algo que Lemebel nunca imaginó". En *Diario de un escritor. Episodio II*. Buenos Aires: CFK, 2022ª, https://www.cck.gob.ar/episodio-2-algo-que-lemebel-nunca-imagino-por-i-acevedo/8716/

---. "La certeza del desastre no es imaginación". En *Diario de un escritor*. Buenos Aires: CFK, 2022 b. *Episodio III*,

https://www.cck.gob.ar/episodio-3-la-certeza-del-desastre-no-es-imaginacion-por-i-acevedo/8717/

---. ¿Para qué sirve la literatura? En *Diario de un escritor. Episodio IV*. Buenos Aires: CFK, 2022c., https://www.cck.gob.ar/episodio-4-para-que-sirve-la-literatura-por-i-acevedo/8718/

Lemebel, Pedro. "Marcia Alejandra de Antofagasta". En *El zanjón de la aguada*, Santiago de Chile: Seix Barral, Grupo editorial Planeta, 2008.

Link, Daniel. *La lectura: una vida*. Buenos Aires: Ampersand, 2017.

Mansilla, Gabriela. *Yo nena, yo princesa. Luana la niña que eligió su propio nombre*. Pcia. De Buenos Aires: Ediciones Universidad Nacional de General Sarmiento, 2014.

Menstrual, Naty. *Continuadísimo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2008.

---. *Batido de Trolo*. Buenos Aires: Editores Ignorantes, 2019.

Noy, Fernando. *Sofoco*. Buenos Aires: Mansalva, 2014.

Pérez, Pablo. *El mendigo chupapija*. Buenos Aires: Mansalva, 2005.

Rosetti, Dalia. *Me encantaría que gustes de mí*. Buenos Aires: Mansalva, 2005.

---. *Dame pelota*. Buenos Aires: Mansalva, 2009.

---. *Sueños y pesadillas*. Buenos Aires: Mansalva, 2016.

---, *El fuego entre nosotras*. Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial, 2021.

Sosa Villada, Camila. *Soy una tonta por quererte*. Buenos Aires: Tusquets Editora, 2022.

---. *Las malas*. Buenos Aires: Tusquets Editores, "Rara Avis", 2019.

Torchia, Franco. "Fragmentos de una autobiografía anal". En *Me lo llevaré a la tumba*, Podcast, Buenos Aires, 2020,

https://www.youtube.com/watch?v=6L0J1HVvtU8

Unrein, Carolina. *Pendeja*. Buenos Aires: Editorial Chirimbote, 2019.

---. *Fatal*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2020.

Videla, Roberto. *La intimidad*. Buenos Aires: Mansalva, 2015.

Wayar, Marlene. *Furia Travesti. Diccionario de la T a la T*. Buenos Aires: Paidós, 2021.

---. *Una teoría lo suficientemente buena*, Buenos Aires: Editorial Muchas nueces, 2019.

Fuentes secundarias

AAVV. *El teje. Primer periódico travesti latinoamericano*. N°1, Buenos Aires, 2007,qjoLPB2khaaNZufkEag53XOC2q7Pq6edWchWQWsC PDF, www.rojas.uba.ar

Agamben, Giorgio. *El uso de los cuerpos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2017.

Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. México: UNAM, 2014.

Alberca, Manuel. "Umbral o la ambigüedad de la autobiografía". En *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, 50, Málaga: Universidad de Málaga, 2012, pp. 3-24,

http://www.ucm.es/info/circulo/no50/alberca.pdf

Álvarez Reyna, Rocío. "Una invención más astuta". En *XX Jornadas escuela lacaniana de psicoanálisis*, 22 de noviembre de 2021, https://trauma.jornadaselp.com/una-invencion-mas-astuta/

Angilletta, Florencia. "Fernanda Laguna / Dalia Rosetti: poses políticas en la nueva narrativa argentina". En *Exlibris, Revista del Departamento de letras*, #3, 2014, www.letras.ilo.uba.ar/exlibris

Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento.* Madrid: Alianza Editorial, 1990.

Baltrušaitis, Jurgis. *Les perspectives dépravées*. Paris: Flammarion, 1996.

Barthes, Roland. *S/Z*. Siglo XXI Editores, 2009.

---. *El placer del texto y Lección inaugural.* México: Siglo XXI, segunda edición, 1995.

Bataille, George. *El erotismo*. Buenos Aires: Tusquets Editores, Buenos Aires, 4ta. Edición, 2005.

Benjamin, Walter. "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs". En *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires: Planeta-Agostini, 1995, pp. 87-136.

---. "El narrador". En *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1986.

Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2015.

Borges; Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974

Braidotti, Rosi. *Sujetos nómades. Corporizaci6n y diferencia sexual.* Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós, 2000.

Bürger, Peter y Christa, Bürger. *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad moderna de Montaigne a Blachot*. Madrid: Akal, 2001.

Butler, Judit. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

---. *Deshacer el género*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

Civale, Cristina. "¿Es o se hace?". En *Página 12*, "Las 12", 21/02/2014, https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-8654-2014-02-21.html

Colonna, Vincent. *Autofictions & autres mythomanies littéraires*, Paris : Tristram, 2004.

Danto, Arthur. *Después del fin del arte*. México: Paidós, 2003.

De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano,*1. "Artes de hacer". México: Universidad Iberoamericana, 1996.

De Lauretis, Teresa. "Tecnologías de género". En *Tecnologies of Gender, Essays on Theory, Films and Fiction*. London: MacMillian Press, 1089.

Deleuze, Gilles & Félix Guattari. *Mil mesetas. Rizoma. Capitalismo y esquizofrenia.* Valencia: Pre-textos, 1994.

---. *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 2008.

Delfino, Silvia. "Género y regulaciones culturales. El valor crítico de las diferencias". En Fabricio Forastelli y Ximena Triquell (comp.) *Las marcas del género: configuraciones de la diferencia en la cultura*. Córdoba:

Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba, 1999.

De Man, Paul. "La autobiografía como desfiguración". En *La autobiografía y sus problemas teóricos*, "Suplementos", *Anthropos,* N° 29, Barcelona, 1991.

---. *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Lumen, 1990.

Derrida, Jacques. *El animal que luego estoy si[gui]endo*. Madrid: Editorial Trotta, 2008.

---. "La farmacia de Platón". En *La diseminación*, Madrid: Epiral, "Fundamentos", séptima edición, 1997, pp.91-262.

---. "La ley del género", *Glyph 7*, 1980*, PDF*. Traducción de Jorge Panesi, Cátedra de Teoría y Análisis literario, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. http://es.scribd.com/doc/102170682/Derrida-Jacques-La-ley-del-género

---. *El tocar, Jean Luc Nancy*, Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 2000.

Despentes, Virginie. *Teoría King Kong*. Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial, 2010.

Díaz, Bruno. "De amor y deseo: ocho libros disidentes para festejar el Orgullo LGBT+" 2019,

https://agenciapresentes.org/2019/01/11/de-amor-y-deseo-ocho-libros-disidentes-para-calentar-mas-el-verano/

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.

Echavarren, Roberto *Porno y post porno*, *Ensayos*, Montevideo: HUM, 2009.

Eco, Umberto. *Lector in fabula.* Barcelona: Lumen, segunda edición, 1987.

Edelman, Lee. *No al futuro. La teoría Queer y la pulsión de muerte*. Madrid: Egales, 2004.

Esposito, Roberto. *Bíos. Biopolítica y filosofía*, Buenos Aires: Amorrortu, 2011.

---. *El dispositivo de la persona*, Buenos Aires, Amorrortu, 2011a.

Farneda, Pablo Oscar. "Artistic practices of transgender people: eccentric strategies to build the own body". En *Estudios de comunicación y Política,* Pp. 155-171, Número 37/octubre-abril/2016, http://version.xoc.uam.mx

Fernández, Josefina. *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género*. Buenos Aires: Edhasa, 2004.

Fischer Pfaeffle, Amalia E (2003). "Devenires, cuerpos sin órganos, lógica difusa e intersexuales". En Diana Maffía (comp.) *Sexualidades migrantes. Género y transgénero*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 2003.

Foessel, Michaël. *Barrio rojo. El placer y la izquierda*. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2023.

Fonseca Hernández, Carlos y María Luisa Quintero Soto. "La Teoría Queer: la deconstrucción de las sexualidades periféricas". En *Sociológica,* año 24, número 69, 2009, enero-abril, Pp. 43-60.

Forest, Philippe. "Ego-literatura, autoficción, heterografía". En Ana Casas [ed.] *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid: Arco libros, 65-82.

Foucault, Michel. "Las confesiones de la carne". En *Historia de la sexualidad* , tomo 4, Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2019.

--- . *Los anormales*. Buenos Aires, FCE, 2009.

--- . *Historia de la sexualidad*, 3. "La inquietud de sí", México: Siglo XXI, 2000.

---. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1994.

--- . *Las palabras y las cosas*, Barcelona: Planeta-Agostini., 1984

Friera, Silvina. "Camila Sosa Villada ganó el Sor Juana Inés de la Cruz", 2020, https://www.pagina12.com.ar/303340-camila-sosa-villada-gano-el-sor-juana-ines-de-la-cruz

---. ¿Adónde llegaría con un poema alegre?, 2018 https://www.pagina12.com.ar/115698-adonde-llegaria-con-un-poema-alegre?gclid=CjwKCAiA9NGfBhBvEiwAq5vSy_N0

Gasparini, Phillippe. "Autofiction vs. Autobiographie ». En *Enyeux critiques des écritures (auto)biographiques contemporaines*, N° 97, Tangence, 2018, pp. 11-24.

Genette, Gérard. *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen, 1993, pp. 53-76.

Giordano, Alberto. *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2011.

--- . "Diario de escritores", *ALEA,* Rio de Janeiro, vol. 19/3, 2017, p. 703-713, set-dez.

http://dx.doi.org/10.1590/1517-106X/2017193703713

--- . *El giro autobiográfico de la literatura argentina*, Buenos Aires: Mansalva, 2008..

Giorgi, Gabriel. *Formas comunes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014.

---. "Animalidad". En *Boca de Sapo*, Era digital, año XVII, Abril 2016.

Giudiche, Eliana Leticia; Viceconte, Verónica. *Belleza y felicidad: un proyecto cultural autogestivo en la crisis de 2001,* 2019.

http://repositorio.sociales.uba.ar/items/show/1130

Gómez, Pablo. "Introducción: Trayectorias de la opción estética descolonial". En Gómez, Pablo [Editor], *Arte y estética en la encrucijada descolonial II*, Buenos Aires: Ediciones del signo., 2017.

González Marín, Carmen. "Memoria y retórica". *Epos*, XIV, 1998, Pp. 341-361.

Rivera Guadarrama, José (2022). "La estética 'trash': acumulación y arte de los desechos". En *La Jornada Semanal,* 27/03/2022,

https://www.jornada.com.mx/notas/2022/03/27/cultura/la-estetica-trash-acumulacion-y-arte-de-los-desechos-la-jornada/

Halberstam, Jack. *Trans*: una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género*, Madrid: Egales, 2018.

Heidegger, Martin. *Preguntas I y II*, París, Gallimard, coll. "Tel", N° 156, 1990.

Jameson, Frederic. *Documento de cultura, document de barbarie*. Madrid: Visor, 1989.

Jay, Martin. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007

---. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

Kamenszain, Tamara. *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2016.

Kohan, Alexandra. *Y sin embargo, el amor*. Buenos Aires: Paidós, 2020.

Kohan, Martin. *La vanguardia permanente*. Buenos Aires: Paidós, 2021.

Kristeva, Julia. *Poderes del horror*. Madrid: Editorial Siglo XXI, 1980.

Lacan, Jacques. "De la mirada como objeto a minúscula". En *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Seminario 11*. Buenos Aires: Paidós, 1987, pp. 75-126.

LaCapra, Dominic. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005

Laguna, Fernanda. "Yo soy un colectivo". En Bárbara Golubicki, *Entrevista*, 20/11/2020. https://artishockrevista.com/2020/11/20/fernanda-laguna-entrevista/)

Langle de Paz, Teresa. *La urgencia por vivir. Teoría feminista de las emociones*. México: Antrhopos, UNAM-Unidad Iztapalapa, 2018.

La Tessa, Mirta y Santiago Peidro. *¿El género es innato? Reflexiones sobre el film "Yo nena, yo princesa. Experiencia trans de una niña de cinco años"*. En *Intersecciones Psi. Revista electrónica de la Facultad de Psicología.* Miércoles 5 de enero de 2022, N° 41, 2020, pp. 1/4-4/4. PDF, http://intersecciones.psi.uba.ar/index.php?option=com_magazine&func=show_edition&id=45:N%C3%BAmero%2041&Itemid=113

Le Breton, David. *El cuerpo herido. Identidades estalladas contemporáneas*, Buenos Aires: Topía Editorial, 2017.

Leite jr., Jorge «Las políticas del culo". En *Pornografía*, Buenos Aires, Topía, 2012.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1975, pp. 13-46.

Lavocat, Françoise. "Les récits de catastrophes entre histoire et fiction (XVIe-XVIIIe siècles)", 2015. http://narratologie.ehess.fr/les-recits-de-catastrophes-entre-histoire-et-fiction-xvie-xviiie-siecles-francoise-lavocat/

Link, Daniel. "La imaginación intimista". En *Linkillo*, 2007, http://linkillo.blogspot.com/2007/08/la-imaginacin-intimista.html

López de Gomara, Francisco. *La historia general de Las Indias*. Biblioteca Virtual Universal, PDF, 2003. https://biblioteca.org.ar/libros/6339.htm

Loiro, Natalia y Vargas, Mercedes. "Sujeto y deseo. Notas sobre una didáctica paradojal". AAVV. *Sujeto una categoría en disputa*, AAVV, Buenos Aires, La cebra, pp. 169-201.

Malabou, Catherine. *El placer borrado. Clítoris y pensamiento.* Buenos Aires, La cebra, 2021.

Masson, Lucrecia. "El cuerpo como epacio de disidencia". En Laura Contrera, y Nicolás Cuello [comp.]. *Cuerpos sin patrones. Resistencias desde las geografías desmesuradas de la carne*. Buenos Aires: Madreselva, 2015.

Mateo del Pino, Ángeles. "QUEER/CUIR - CRIP". En *Anclajes*, vol. 23, núm. 3, 2019, pp. 1-9, Universidad Nacional de La Pampa.

Mignolo, Walter. "Prefacio". En Pedro Pablo Gómez [Editor]. *Arte y estética en la encrucijada descolonial II*, Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2017.

Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal, 1994.

Mólica Lourido, Marisa. "Algunas precisiones sobre el fantasma". En *Acta académica de Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología*, XXV Jornadas de Investigación XIV Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos, Aires, pp- 502-504. Dirección estable:

https://www.aacademica.org/000-122/486ARK : https://n2t.net/ark:/13683/ewym/Gav

Molina, Sara Leticia. *El cuerpo y el devenir de las fuerzas en Nietzsche*, Buenos Aires: Biblos, 2017.

Montes, Alicia. *Literatura erótica, pornografía y paradoja*. Buenos Aires-Los Ángeles: Argus-a, 2023.

---. "Autobiografía, especularidad y yo no identitario. ¿Una aporía? Una reflexión en torno a la posibilidad de decir "yo" en un relato trans". En *Revista pasavento*, *Literatura and Literary Theory*, Vol. 10, N°1, 2023: Monográfico doble: Parias y tránsfugas: figuras de la exclusión y la frontera / Autoficción y discurso crítico: articulaciones del yo con lo real en la cultura hispánica contemporánea,

https://erevistas.publicaciones.uah.es/ojs/index.php/pasavento/article/view/1354

---. (2010). "Sujeto y narración en la utopía Copi". En Revista Mora, N° 16, Diciembre 2010, IIEGE, Facultad de filosofía y letras, UBA, pp. 125-139, http://www.scielo.org-ar/

---. (2026). "Narrar la propia vida como retórica de una ilusión. Arquitectura del fantasma de Héctor Libertella". *Acta Philologica* vol. 66: 147–158.

Moreno, Maria. "Poética Popó". En "Soy," suplemento de *Página12*, 1 de febrero 2013, https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2798-2013-02-01.html

---. "No mi ama". En *Banco a la sombra*, Buenos Aires: Sudamericana, 2007.

--- . "Algo así como un diario sexual novelado". 2015 https://www.bitacoradevuelo.com.ar/2015/12/08/roberto-videla/

Munaro, Augusto. "Entrevista a Fernando Noy: La ley del deseo". En INDIEHOY, 18 de junio 2014. https://indiehoy.com/entrevistas/la-ley-del-deseo/

Musitano, Julia. *Ruinas de la memoria. Autoficción y melancolía en la narrativa de Fernando Vallejo*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2017.

Nancy, Jean Luc. *Corpus*. Madrid: Arenas, 2000.

---. ¿Un sujeto? Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2014.

Nietzsche, Federico. *El crepúsculo de los ídolos*. Madrid-Buenos Aires: Alianza, 2006.

Noy, Fernando. "Franco Torchia donde nunca le dio el sol. En suplemento "Soy", Diario *Página12*, 28/09/2020 https://www.pagina12.com.ar/291209-autobiografia-anal-de-franco-torchia-con-comentarios-de-esth.

---. "Las fascinantes memorias del poeta del under Fernando Noy: testimonio de décadas de fiestas sublimes". En TN, "Novedades", 28 de septiembre 2018.

https://tn.com.ar/show/novedades/2018/09/28/las-fascinantes-memorias-del-poeta-del-under-fernando-noy-testimonio-de-decadas-de-fiestas-sublimes/?gclid=CjwKCAjwwb6lBhBJEiwAbuVUSisokecn3bD1nBkwmAgY-KmVHOmh39AVwghqj2wsbuQnzlsz8D3_BoCs0kQAvD_BwE

---. "El linaje zodiacal es irreversible". En "Espectáculos", Diario *La Nación,* 14 de febrero 2014. https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/fernando-noy-el-linaje-zodiacal-es-irreversible-nid1663940/

Pablos, Gustavo . "Entrevista a Roberto Videla". En Diario La Voz, 2015. https://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/roberto-videla-no-existe-el-mal-en-el-deseo-0/

Palmeiro, Cecilia. "Entrevista a Fernanda Laguna", 20/11/2020. En https://artishockrevista.com/2020/11/20/fernanda-laguna-entrevista/

--- . Revista Periódicus 1ª edição maio-outubro de 2014.

---. *Desbunde y felicidad. De la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Ed. Título, 2011.

Pagotto, M.A. "Gilles Deleuze y Félix Guattari: Políticas del rostro". En *Memoria Académica*, 2010.

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5665/ev.5665.pdf

Pardo, Luis. *La intimidad*, Valencia: Pre-Textos, 2004.

Percia, Marcel. *Sujeto fabulado I. Notas*, Buenos Aires: La cebra, 2014.

Preciado, Paul [Beatriz]. "«Queer»: historia de una palabra", 21 de agosto de 2012. https://lasdisidentes.com/2012/08/21/queer-historia-de-una-palabra-por-beatriz-preciado/

---. *Terror anal y Manifiestos recientes*. Buenos Aires: La Isla de la Luna, 2013.

Quintana, Laura. *Política de los cuerpos. Emancipaciones desde y más allá de Jack Rancière*. Barcelona: Herder Manantial., 2020

--- . "Algunas políticas del arte en el orden consensual: Historias otras de cuerpos sin rumbo fijo", Quadranti I, 2013, pp. 37-48.

Rancière, Jacques. *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Buenos Aires: Manantial, 2015.

--- . *El espectador emancipado*. Buenos Aires: El Zorzal, 2010.

---. *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2010a.

---. *La palabra muda*. Buenos Aires, Eterna cadencia editores, 2009.

---. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2007.

---. « Entretien avec Jacques Rancière : Le partage du sensible ». En *Alice 2. Multitudes. Revue politique, artistique, philosophique*, été 1999, https://www.multitudes.net/le-partage-du-sensible/

Richard, Nelly. ¿Tiene sexo la escritura? En *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1993.

Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI, 2006.

Rivera Guadarrama, José. "La estética trash: acumulación y arte de los desechos". En *La Jornada semanal*, México, 17 de septiembre de 2023. https://www.jornada.com.mx/author/jose-rivera-guadarrama.html

Sarmet, Erica. "La tangibilidad de la pornografía frente al deseo lésbico imposible". En *El dedo en el porno*, Laura Milano [compiladora] Buenos Aires, Madreselva Editorial, 2021, pp.27-38.

Scasserra, Juan Ignacio. "¿Qué es lo cuir? ¿Nos define con quién nos acostamos?" 02-08-2021.

https://www.vice.com/es/article/k78kkz/que-es-lo-cuir-nos-define-con-quien-nos-acostamos

Sebeok, T. A. "Fetiche", en *Études Littérarire*s, 21 (3), 1989, Pp. 195-209. https://dol.org/10.70202/500880ar

Segarra, Marta. *Teoría de los cuerpos agujereados*. Madrid: Editorial Melusina, 2014.

---. *Humanimales. Abrir las fronteras de lo humano*, Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2022.

Segato, Rita Laura. *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*, Pcia. De Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes-Prometeo, 2003.

Sennett, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental.* Madrid: Alianza Editorial, 1997.

Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires: FCE, 2013.

Speranza, Graciela. "Por un realismo idiota", *Otra parte*, Nro. 8, 2006. http://www.revistaotraparte.com/nº-8-otoño-2006/por-un-realismo-idiota/

Stone, Sandy. "The Empire Styrikes Back: A Posttransexual Manifesto". En *Body Guards,* 1991. https://lasdisidentes.com/2012/08/02/el-imperio-contraataca-un-manifiesto-post-transexual1-por-sandy-stone/

Todorov, Tzvetan (1996). *Los abusos de la memoria*, Buenos Aires: Paidós, "Asterisco", 1996.

Topuzian, Marcelo. "Paul De Man: ¿La imposibilidad de la autobiografía?". *Anclajes* VII. 7, 2003, pp. 255-275.

Van Dijk, Teum. *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*, Buenos Aires: Paidós Comunicación, 1990

Vigarello, George. *Corregir el cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.

Yelin, Julieta. *Biopoéticas para las biopolíticas. El pensamiento literario latinoamericano frente a la cuestión animal*. California: Latino America Research Commons, 2020.

---. "El animal biográfico". En *452°F*, 07, Rosario: Instituto de Estudios Críticos de Humanidades, UNR, 2017, pp. 36-46.

Otras publicaciones de Argus-*a*:

Publicaciones de Argus-*a* en su sello ErosBooks:

Gladys Ilarregui
Nunca de ese lado

Mariana Roldán Suárez
Des-amparo

Aldo Dante Alvarado
Cartas desde el Oblicuo Lunar

Martín Giner
Tres escenarios improbables. Dramaturgia de humor

Gladys Ilarregui
El amarillo inaudito. Poemas a Ucrania

Gustavo Geirola
Dedicatorias
Sonetos y antisonetos

Gerardo González
Soave Libertate

Otras publicaciones de Argus-*a*:

Gustavo Geirola
Ensayos de contingencia
Aproximación psicoanalítica a temas culturales y artísticos

Martha Hickman Iglesias y José Luis Mariscal Orozco
Investigación-creación y gestión cultural en América Latina

Carlos María Alsina
La construcción actoral y sus diversas etapas

Frank Otero Luque
Lima, la bella

Roxana de la Jara y Frank Otero Luque
¡Bienvenidos a Macondo!

Cipriano Argüello Pitt, José Castillo, Graciela Córdoba
Gustavo Geirola, Sandra Mangano
Charla entre teatristas (3)
Teatro, Performance, Praxis teatral

Cipriano Argüello Pitt, José Castillo, Graciela Córdoba
Gustavo Geirola, Sandra Mangano
Charla entre teatristas (2)
Teatro, Performance, Praxis teatral

Valeria Arévalos y Ayi Turzi
Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

Frank Otero Luque
Avatar y Este lado del Mundo

Claudia Cabrera Sánchez
Miradas desde el margen.
Disidencias culturales en prácticas performáticas contemporáneas

Yanina Vidal
Nuestra Raza (1917):
Prensa e intelectualidad afrodescendiente en Uruguay

Edurne Beltrán de Heredia
Conexiones del teatro chihuahuense: de la escena a la memoria

Mujer, voz y representación:
Fotografía y materiales alternativos en el mundo hispanohablante

Sergio Hernández
Crimen y castigo: los adolescentes ante el sistema penal.
Una aproximación psicoanalítica

Martha Hickman Iglesias
Visiones y experiencias
en la danza contemporánea de Guadalajara
Testimonios de agentes sociales de un campo artístico

Lizardo Herrera
Bajo el imperio del terror.
Militarización, drogas y muerte en el Ecuador

Cipriano Argüello Pitt, José Castillo, Graciela Córdoba
Gustavo Geirola, Sandra Mangano, Karla Rebolledo
Charla entre teatristas
Teatro, Performance, Praxis teatral

Paula Ansaldo María Fukelman Bettina Girotti
Teatro Independiente: grupos, espacios, prácticas

Claudia Andrea Castro
Artes, universidades y cárceles en Argentina

Gustavo Geirola
FREUD: del nombre, del origen, del 'gran hombre'
Ensayo conjetural

Eduardo De Paula, Henrique Bezerra de Souza,
Mara Leal y Wellington Menegaz
Errancias: prácticas artístico-pedagógicas, memorias, quehaceres y políticas

Alejandra Morales
Representación de lo femenino en el teatro chileno
Rearticulaciones

Alicia Montes
Literatura erótica, pornografía y paradoja

Gustavo Geirola
Lacanian Discourses and the Dramaturgies

Gustavo Geirola
Introducción a la praxis teatral.
Creatividad y psicoanálisis

María Cristina Ares
Evita mirada
Modos de ver a Eva Perón: las figuraciones literarias y visuales de su cuerpo entre 1992 y 2019

Gustavo Geirola
Los discursos lacanianos y las dramaturgias

Eduardo R. Scarano (compilador)
Racionalidad política de las ciencias y de la tecnología.
Ensayos en homenaje a Ricardo J. Gómez

Virgen Gutiérrez
Con voz de mujer. Entrevistas

Alicia Montes y María Cristina Ares, compiladoras
Régimen escópico y experiencia. Figuraciones de la mirada y el cuerpo en la literatura y las artes

Adriana Libonatti y Alicia Serna
De la calle al mundo
Recorridos, imágenes y sentidos en Fuerza Bruta

Laura López Fernández y Luis Mora-Ballesteros (Coords.)
Transgresiones en las letras iberoamericanas: visiones del lenguaje poético

María Natacha Koss
Mitos y territorios teatrales

Mary Anne Junqueira
A toda vela
El viaje científico de los Estados Unidos: U.S. Exploring Expedition (1838-1842)

Lyu Xiaoxiao
La fraseología de la alimentación y gastronomía en español. Léxico y contenido metafórico

Gustavo Geirola
Grotowski soy yo.
Una lectura para la praxis teatral en tiempos de catástrofe

Frank Otero Luque
Lima, la bella: negociaciones entre lo criollo y lo chicha

Alicia Montes y María Cristina Ares, comps.
Cuerpo y violencia. De la inermidad a la heterotopía

Gustavo Geirola, comp.
Elocuencia del cuerpo. Ensayos en homenaje a Isabel Sarli

Lola Proaño Gómez
Poética, Política y Ruptura.
La Revolución Argentina (1966-73): experimento frustrado
De imposición liberal y "normalización" de la economía

Marcelo Donato
El telón de Picasso

Víctor Díaz Esteves y Rodolfo Hlousek Astudillo
Semblanzas y discursos de agrupaciones culturales
con bases territoriales en La Araucanía

Sandra Gasparini
Las horas nocturnas.
Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia

Mario A. Rojas, editor
Joaquín Murrieta de Brígido Caro.
Un drama inédito del legendario bandido

Alicia Poderti
Casiopea. Vivir en las redes. Ingeniería lingüística y ciber-espacio

Gustavo Geirola
Sueño Improvisación. Teatro. Ensayos sobre la praxis teatral

Jorge Rosas Godoy y Edith Cerda Osses
Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva.
Una perturbación sensible

Alicia Montes y María Cristina Ares
Política y estética de los cuerpos.
Distribución de lo sensible en la literatura y las artes visuales

Karina Mauro (Compiladora)
Artes y producción de conocimiento.
Experiencias de integración de las artes en la universidad

Jorge Poveda
La parergonalidad en el teatro. Deconstrucción del arte de la escena como coeficiente de sus múltiples encuadramientos

Gustavo Geirola
El espacio regional del mundo de Hugo Foguet

Domingo Adame y Nicolás Núñez
Transteatro: Entre, a través y más allá del Teatro

Yaima Redonet Sánchez
Un día en el solar, expresión de la cubanidad de Alberto Alonso

Gustavo Geirola
Dramaturgia de frontera/Dramaturgias del crimen.
A propósito de los teatristas del norte de México

Virgen Gutiérrez
Mujeres de entre mares. Entrevistas

Ileana Baeza Lope
Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

Gustavo Geirola
Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)

Domingo Adame
Más allá de la gesticulación
Ensayos sobre teatro y cultura en México

Alicia Montes y María Cristina Ares (compiladoras)
Cuerpos presentes.
Figuracones de la muerte, la enfermedad, la anomalía y el sacrificio.

Lola Proaño Gómez y Lorena Verzero / Compiladoras y editoras
Perspectivas políticas de la escena latinoamericana. Diálogos en tiempo presente

Gustavo Geirola
Praxis teatral. Saberes y enseñanza. Reflexiones a partir del teatro argentino reciente

Alicia Montes
De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis.
La carne como figura de la historia

Lola Proaño - Gustavo Geirola
¡Todo a Pulmón! Entrevistas a diez teatristas argentinos

Germán Pitta Bonilla
La nación y sus narrativas corporales. Fluctuaciones del cuerpo femenino en la novela sentimental uruguaya del siglo XIX (1880-1907)

Robert Simon
To A Nação, with Love: The Politics of Language through Angolan Poetry

Jorge Rosas Godoy
Poliexpresión o la des-integración de las formas en/desde
La nueva novela *de Juan Luis Martínez*

María Elena Elmiger
DUELO: Íntimo. Privado. Público

María Fernández-Lamarque
Espacios posmodernos en la literatura latinoamericana contemporánea: Distopías y heterotopíaa

Gabriela Abad
Escena y escenarios en la transferencia

Carlos María Alsina
De Stanislavski a Brecht: las acciones físicas. Teoría y práctica de procedimientos actorales de construcción teatral

Áqis Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística Florianópolis
Falas sobre o coletivo. Entrevistas sobre teatro de grupo

Áqis Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística Florianópolis
Teatro e experiências do real (Quatro Estudos)

Gustavo Geirola
El oriente deseado. Aproximación lacaniana a Rubén Darío.

Gustavo Geirola
Arte y oficio del director teatral en América Latina
Tomo I: México y Perú

Gustavo Geirola
Arte y oficio del director teatral en América Latina
Tomo II: Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay

Gustavo Geirola
Arte y oficio del director teatral en América Latina
Tomo III: Colombia y Venezuela

Gustavo Geirola
Arte y oficio del director teatral en América Latina
Tomo IV: Bolivia, Brasil y Ecuador

Gustavo Geirola
Arte y oficio del director teatral en América Latina
Tomo V: Centroamérica y Estados Unidos

Gustavo Geirola
Arte y oficio del director teatral en América Latina
Tomo VI: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana

Gustavo Geirola
Ensayo teatral, actuación y puesta en escena.
Notas introductorias sobre psicoanálisis y praxis teatral

Argus-*a*
Artes y Humanidades / Arts and Humanities
Los Ángeles – Buenos Aires
2026