

(DES)HACER EL GÉNERO. PRÁCTICAS ARTÍSTICO-POLÍTICAS DE RESISTENCIA E INTERVENCIONES PERFORMÁTICAS DE INSURGENCIA EN TRAVESTIS Y MUJERES TRANS EN LA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA

(UN)DOING GENDER. ARTISTIC-POLITICAL PRACTICES OF RESISTANCE AND
PERFORMATIVE INTERVENTIONS OF INSURRECTION OF TRANSVESTITES AND
TRANS WOMEN IN CONTEMPORARY ARGENTINA

(DES)FAZER GÊNERO. PRÁTICAS ARTÍSTICO-POLÍTICAS DE RESISTÊNCIA
E INTERVENÇÕES PERFORMÁTICAS DE INSURREIÇÃO DE TRAVESTIS E
MULHERES TRANS NA ARGENTINA CONTEMPORÂNEA

Mariana Álvarez Broz

*Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM).
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET)*

DOI: 10.59999/7.2.6

Recibido: 22/09/2023 | Aceptado: 23/10/2023

Resumen: En este artículo me propongo analizar un conjunto de prácticas socioculturales y artístico-políticas llevadas adelante por travestis y mujeres trans en el espacio público de la zona Metropolitana de la Argentina contemporánea, con el propósito de cuestionar, resignificar o alterar —en su dimensión simbólico-cultural— la jerarquía sociosexual que las ubica en posición de desventaja social (Rubin, 1975). A través de diferentes prácticas performativas, travestis y mujeres trans (des)hacen el género y configuran sus identificaciones femeninas y *queer*, privilegiando las versiones particulares de cada género (De Lauretis, 1989) en los procesos de subjetivación trans. Estas performances funcionan tanto como herramienta de visibilidad al tiempo que un instrumento de denuncia política (Taylor, 2011; Vich, 2004) a la matriz heteronormativa (Butler, 1990) que demanda ligar de manera coherente y consecuente sexo, género, cuerpo y deseo. En relación con la estrategia de investigación, opté por un enfoque cualitativo a partir de una combinación de diferentes técnicas de recolección de la información: conformé un corpus de imágenes fotográficas y trabajé con archivos personales de mis informantes y de las organizaciones de la diversidad sexo-genérica; realicé entrevistas en profundidad a travestis y mujeres trans; y llevé adelante observación participante en centros culturales, galerías de arte y salas teatrales, experiencia que me permitió enmarcar las distintas prácticas agentivas (Ortner, 2016) que conforman el repertorio de acción artístico-política de travestis y mujeres trans.

Palabras clave: performance, travesti, trans-agencia

Abstract: In this article I propose to analyze a set of socio-cultural and artistic-political practices carried out by transvestites and trans women in the public space of the Metropolitan area of contemporary Argentina, with the purpose of questioning, resignifying or altering - in its dimension symbolic-cultural- the socio-sexual hierarchy that places them in a position of social disadvantage (Rubin, 1975). Through different performative practices, transvestites and trans women (un)make gender and configure their feminine and queer identifications, privileging the particular versions of each gender (de Lauretis, 1989) in the processes of trans subjectivation. These performances function both as a tool of visibility and as an instrument of political denunciation (Taylor, 2011; Vich, 2004, 2011) to the heteronormative matrix (Butler, 1990) that demands a coherent and consistent linking of sex, gender, body and desire. In relation to the research strategy, I opted for a qualitative approach based on a combination of different information collection techniques: I created a corpus of photographic images and worked with personal files of my informants and gender diversity organizations. generic; I conducted in-depth interviews with transvestites and trans women; and I carried out participant observation in cultural centers, art galleries and theaters, an experience that allowed me to frame the different agentive practices (Ortner, 2016) that make up the repertoire of artistic-political action of transvestites and trans women.

Keywords: performance, policy, transvestite, trans-agency

Resumo: Neste artigo proponho analisar um conjunto de práticas socioculturais e artístico-políticas realizadas por travestis e mulheres trans no espaço público da área metropolitana da Argentina contemporânea, com o propósito de questionar, resignificar ou alterar - em sua dimensão simbólico-cultural - a hierarquia sócio-sexual que os coloca em posição de desvantagem social (Rubin, 1975). Através de diferentes práticas performáticas, travestis e mulheres trans (des)fazem gênero e configuram suas identificações femininas e queer, privilegiando as versões particulares de cada gênero (Lauretis, 1989) nos processos de subjetivação trans. Estas performances funcionam tanto como ferramenta de visibilidade como como instrumento de denúncia política (Taylor, 2011; Vich, 2004, 2011) à matriz heteronormativa (Butler, 1990) que exige uma ligação coerente e consistente entre sexo, gênero, corpo e desejo. Em relação à estratégia de investigação, optei por uma abordagem qualitativa baseada numa combinação de diferentes técnicas de coleta de informação: criei um corpus de imagens fotográficas e trabalhei com arquivos pessoais dos meus informantes e de organizações de diversidade de gênero. Realizei entrevistas em profundidade com travestis e mulheres trans; e realice observação participante em centros culturais, galerias de arte e teatros, experiência que me permitiu enquadrar as diferentes práticas agentivas (Ortner, 2016) que compõem o repertório de ação artístico-política de travestis e mulheres trans.

Palavras chave: performance, política, trans-agência

Introducción

Este artículo se enmarca en un trabajo de investigación sobre las experiencias de desigualdad que atraviesan a la población travesti y trans¹ de la Argentina contemporánea (1990-2017). El propósito de dicha investigación fue estudiar y analizar cómo se genera, naturaliza, legitima y reproduce la desigualdad social en esta población, tomando en consideración la epistemología crítica de la desigualdad, perspectiva que otorga un papel relevante a la agencia humana en el proceso de construcción y deconstrucción de las inequidades sociales.

Es en ese marco que la desigualdad puede concebirse desde una mirada analítica *relacional* que, de manera dialéctica, atienda tanto los mecanismos que la generan como aquellos otros que la cuestionan o limitan. Entiendo la agencia tal como la plantea Ortner (2016) en tanto capacidad de producir «proyectos» y de llevar adelante prácticas para alterar y transformar el estado de las cosas en su sentido dominante. Esto implica, siguiendo a Ortner, que la agencia constituye no solo una forma de oposición o de resistencia a las relaciones de poder, sino también la capacidad para encarar planes, tramas y proyectos vinculados al propio deseo.

Inspirada en esta perspectiva, me propuse conocer y analizar cuáles son las *prácticas agentivas* (Ortner, 2016) que desarrollan estas personas para cuestionar, subvertir o transformar las formas, los procesos y las relaciones que las ubican en posiciones de desventaja social.

En el marco del trabajo de campo advertí que algunas de esas prácticas agentivas se iban configurando, también, en las prácticas artístico-políticas llevadas adelante por travestis y mujeres trans en el espacio público, en centros culturales, en galerías de arte, en salas de teatro de la zona Metropolitana de la Argentina contemporánea, con el propósito de cuestionar, resignificar o subvertir —en su dimensión simbólico-cultural— la jerarquía socio-sexual que las ubica en posición de desventaja social (Rubin, 1975).

Esas expresiones artístico-políticas se despliegan en diferentes espacios —público y privado— y en una heterogeneidad de formatos y dispositivos muy diversos cuyos *locus* privilegiado lo constituyen las prácticas agentivas de travestis y mujeres trans quienes (des)hacen el género al tiempo que construyen sus identidades femeninas, privilegiando las versiones particulares de cada género (De Lauretis, 1989) en los procesos de subjetivación trans.

1 Entiendo por personas travestis y trans a aquellas que no se identifican con el sexo asignado al momento de su nacimiento. La categoría trans resulta una categoría paraguas que representa a una variedad de sujetos, expresiones genéricas y formas de subjetivación trans; que incluye a una diversidad de nociones de autoidentificación (travesti, mujer trans, varón trans, transexuales, transgéneros, por mencionar solo algunas); que refiere a construcciones corporales disímiles; y que implica diferentes trayectorias vitales dentro de la misma población.

Información de contexto

A principios del siglo XXI se han registrado cambios importantes en torno a la regulación político-estatal de la sexualidad y el género en un sentido más liberal e igualitario en América Latina (Pecheny y De la Dehesa, 2011). En el caso de la Argentina, se dio un proceso de sensibilización en torno al reconocimiento de los derechos sexuales y a la diversidad de las identidades sexo-genéricas que se correspondió con su ingreso a la agenda social y política, configurando un nuevo escenario en lo relativo al vínculo entre ciudadanía y derechos socio-sexuales.

En ese marco, también los debates parlamentarios acogieron y le otorgaron un marco legal a los reclamos históricos de distintos colectivos del movimiento feminista y de la diversidad sexual, logrando avances significativos en la política sexual, reproductiva y de géneros (Pecheny y Petracci, 2006).

En un contexto que podemos denominar junto a Kessler (2014) como de «controversias sobre la desigualdad» en la Argentina de los últimos 15 años, se produjo una suerte de ciudadanía sexual (Pecheny, 2008), es decir, de reconocimiento de los derechos sexo-genéricos de las personas que integran la comunidad LGBTIQ, cuyo contexto propició ciertos avances en materia de derechos para las personas travestis y trans.²

En ese marco, la sanción de la Ley de Identidad de Género aprobada en Argentina en el año 2012³ significó el reconocimiento a la lucha de la comunidad travesti y trans llevada adelante durante décadas —en particular, desde 1990 con mayor organización y visibilidad— en pos de lograr el respeto, la dignidad y la igualdad de personas travestis y trans. En materia legislativa es considerada una ley pionera en la región latinoamericana y de vanguardia a nivel internacional por concebir la identidad en el marco de los derechos humanos y por ser la única ley de identidad de género en el mundo que no patologiza⁴ la condición travesti y trans.

Estos estudios dan cuenta, tal como señalaba Kessler (2014), que si bien podemos hablar de una mayor igualdad en ciertos aspectos —en este caso relativa al plano del reconocimiento de los derechos sexo-genéricos, por ejemplo—, esta mejora convive con la perdurabilidad de la

2 En ese marco, se sancionaron algunas leyes significativas: la ley n.º 25.673 (año 2003) Programa Nacional de Salud Sexual y Procreación Responsable; la Ley n.º 26.485 (año 2009) Protección integral para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra las mujeres en los ámbitos en que desarrollen sus relaciones interpersonales; la ley n.º 26.628 (año 2010) de Matrimonio Igualitario, por mencionar algunas.

3 Ley n.º 26.743, conocida como Ley de Identidad de Género, fue sancionada el 10 de mayo de 2012 en la Argentina.

4 Se conoce como patologización al etiquetamiento de determinadas conductas o comportamientos como enfermedad o anormalidad. En paralelo, y en el marco de este nuevo escenario socio-político se generó un diálogo productivo – aunque por momentos tenso– entre el activismo y la academia

desigualdad en algunas esferas clásicas como el acceso a la educación, a la salud y al trabajo, por mencionar algunas.

Herramientas metodológicas

En relación con la metodología de investigación, adopté un enfoque cualitativo donde combiné diferentes técnicas de recolección de la información, a partir de trabajo de archivo, entrevistas en profundidad y experiencias de observación participante. En relación con el trabajo de archivo, conformé un corpus de imágenes fotográficas que extraje del blog personal llamado Effymia⁵ perteneciente a una de las protagonistas de este artículo y a quien luego presentaré. También, trabajé con fotografías de libros ideados y escritos por personas travestis y trans como *La gesta del nombre propio*, coordinado por la activista y referente Lohana Berkins y la antropóloga Josefina Fernández (2005).

Por otro lado, realicé seis entrevistas en profundidad y mantuve conversaciones informales en escenarios clave (Ortner, 2016) —como festivales callejeros, performances en la vía pública, varietes—, con Effy Beth, Marlene Wayar y Susy Shock que contribuyeron a una comprensión más acabada de sus prácticas artístico-políticas. Estas experiencias, además, me permitieron enmarcar las distintas prácticas agentivas (Ortner, 2016) con las trayectorias biográficas de las personas implicadas y con lucha de visibilización y demanda de derechos de las organizaciones travestis y trans.

Asimismo, asistí a diferentes espacios culturales considerados «alternativos» a la cultura dominante o de la disidencia sexo-genérica como Casa Brandon, La Vaca-MU, El Burlesque, El Emergente, cuyos eventos artístico-políticos fueron producidos e interpretados por personas travestis y mujeres trans y que giraban en torno a las diversas formas de experimentar el género más allá —y más acá— del binarismo.

Ambos registros —trabajo de archivo y experiencias de campo— serán puestos en relación para mostrar, en esta oportunidad, cómo los sentidos en torno al género, *lo femenino y lo queer* fueron disputados y construidos en distintos soportes culturales y formatos artístico-políticos.

Es dable mencionar que, si bien este artículo se enmarca en un trabajo de investigación de largo aliento, que tomó en consideración las condiciones de vida de esta población entre 1990 y 2017, en esta oportunidad vamos a considerar *solo* la dimensión de las prácticas artístico-políticas como forma de resistencia y subversión frente a las desventajas sociales en las que viven, y nos circunscribiremos al recorte temporal en el cual se desarrollaron, desde el 2003 a 2015.

5 <http://tengoeffymia.blogspot.com/> Consultado el 1 de noviembre de 2023.

Abordaje teórico-analítico

En lo que concierne a la perspectiva teórica y analítica, este trabajo se ubica en el cruce particular que se produce entre el campo de estudios de las desigualdades sociales en diálogo con la perspectiva feminista y las teorías (trans)género/*queer*. En esa articulación, me interesa analizar las distintas formas de construir identificaciones sexo-genéricas vehiculizadas a partir de prácticas artístico-políticas, y escenificadas por travestis y mujeres trans.

El desarrollo y la consolidación de los estudios de personas trans, en tanto un área de saberes específicos se dio en el marco de la emergencia de la Teoría *Queer*⁶ durante los años noventa en los Estados Unidos y Europa. Esto no constituye un dato menor puesto que la perspectiva *queer* trajo aparejadas fuertes críticas a las producciones sociológicas sobre la sexualidad (en particular a lo que se conocía en Estados Unidos como *Gay and Lesbian Studies*). El punto de mayor tensión giraba en torno de la forma en la que se concebían las identidades ya que mientras la tradición sociológica vinculaba la identidad sexual a dimensiones objetivas que las vuelven rígidas y estables, la perspectiva *queer* comenzó a concebirlas en términos de producción de subjetividades flexibles y en proceso constante de cambio, a partir de la apropiación, por parte de los sujetos, de las *tecnologías del género* (De Lauretis, 1989) y considerando cómo estas tecnologías devienen subjetividad (Preciado, 2008).

Esto pone en evidencia, justamente, la necesidad de un abordaje que propenda a una zona de diálogo e intercambio de saberes, vocabularios específicos, marcos teórico-conceptuales, estudios clásicos (de tradición sociológica) con perspectivas que abordan los procesos de subjetivación trans. Es en este sentido que me propuse un trabajo de investigación que articulara los aportes de tres campos de estudio (el estudio de las desigualdades, las sexualidades y los (trans) géneros) con el propósito de situar los procesos de subjetivación trans en el marco de las asimetrías sociales, y así poder dar cuenta de las *especificidades* que conlleva la problemática de la desigualdad en el caso concreto de las personas trans.

Asimismo, resulta oportuno incluir en la problematización de las identidades travestis y trans en contextos de la especificidad latinoamericana —y Argentina también— a partir de los aportes de Marlene Wayar (2018) en su libro *Travesti: una teoría lo suficientemente buena*. Allí la autora da cuenta de una teoría travesti —no acabada— en proceso de construcción permanente frente a las transformaciones de las condiciones de vida y de la demanda de derechos de esta población. En esa línea, es dable considerar las condiciones de vida de las personas travestis atravesadas por una sinergia de vulnerabilidades múltiples (Álvarez

6 El concepto Teoría Queer fue acuñado por Teresa de Lauretis en 1990 con el propósito de puntear una discontinuidad entre la epistemología y políticas sexuales llevadas a cabo por el movimiento feminista y el activismo LGBT.

Broz, 2017) signadas por la pobreza estructural a causa del régimen hetero-cis-normativo, el hostigamiento de las fuerzas policiales, la discriminación y estigmatización, la falta de acceso a la educación, trabajo y vivienda, por mencionar solo algunas. Esta teoría cuya particularidad es construir desde una posición epistemológica de la disidencia, y como sostiene Marlene, desde una experiencia concreta vinculada a la «nostredad», nos permite enmarcar y comprender las prácticas de resistencia y subversión que trabajaremos en este artículo.

Por otro lado, para agrupar y enmarcar el diverso y heterogéneo repertorio de prácticas y expresiones artístico-políticas tomé el concepto de «producción cultural» que propone Willis (2008) en tanto refiere a las expresiones de los grupos subordinados en su uso creativo a partir de discursos, expresiones y prácticas culturales con el propósito de ocupar creativamente posiciones particulares de oposición y resistencia al orden dominante a partir del conjunto de posibilidades materiales que se hallan disponibles (p. 449). En esa línea entiendo como formas de producción cultural, artística y políticas a las prácticas, expresiones, discursos y *performances* que desarrollan las travestis y mujeres trans en el itinerario de gestación de su *nombre propio*.⁷

En esa línea, las principales preguntas que han orientado mi trabajo de investigación son: ¿Qué tópicos o problemáticas ponen en escena las travestis y mujeres trans en sus prácticas artístico-políticas? ¿Qué formatos y dispositivos privilegian para visibilizar su disidencia a la matriz hetero-cis-normativa?⁸ ¿Qué prácticas o mecanismos llevan adelante para contrarrestar situaciones de discriminación y estigmatización y experiencias de desigualdad? ¿Qué repertorios de acción artístico-político ponen en juego para construir el *nombre propio* en función de sus identificaciones sexo-genéricas?

*Inventémonos lejos del hombre que nos imponen
y la mujer que deliran que pretendemos ser.*

Marlene Wayar

*Señora de lo Trans, /sucia de pelo a rabo/y tan bendita:/concédeme la voluntad/de
alumbrarme y alumbrar, /dame fuerzas para batallar/con mi espada brillante de ideas,
con mi lumpen mariposa de amar/y la humildad de saberme diamante/de mi propio crear/
Amén.*

Susy Shock

7 Denomino «nombre propio», de manera metafórica, a las distintas formas de experimentar el género deseado y auto-percibido.

8 *Cis* es un prefijo latino que da cuenta de que una persona está «de este lado» del género normado mientras que el prefijo *trans* se utiliza para dar cuenta de que una persona está «del otro lado» es decir que ha construido su identidad de género de una forma diferente a las expectativas sociales, según su identificación al nacer.

A- Tres actos insurgentes

Elizabeth Mía Chorubczyk, más conocida como Effy Beth,⁹ llevó adelante diferentes proyectos artístico-políticos en clave performática donde se propuso problematizar un abanico muy amplio de temas vinculados a la diversidad sexo-genérica, en particular a las experiencias de estigmatización social, discriminación laboral y desventajas en el acceso a la salud y a la educación de las personas travestis y trans.¹⁰

En ese marco, me propongo presentar y analizar una serie de prácticas artístico-políticas llevadas adelante por Effy para dar cuenta cómo las performances funcionan tanto como herramienta de visibilidad de las desventajas sociales del colectivo travesti y trans al tiempo que un instrumento de denuncia política (Taylor, 2011; Vich, 2004, 2011) a la matriz heteronormativa que demanda ligar de manera coherente las dimensiones del sexo, género, cuerpo y deseo (Butler, 1999).

Como mostraré, estas performances dejan entrever cómo los sujetos ponen en evidencia la estrecha relación que existe entre la estética y la política (Fuentes, 2011), y cómo son utilizadas para intentar enunciar el nombre propio y poner en escena su deseo de manera creativa.

A continuación, daré cuenta cómo Effy Beth problematiza, a través de tres actos insurgentes específicos, diferentes aspectos de la identidad de género vinculados a la expresión del género, la construcción del cuerpo y la posición femenina.

Primer acto: (des)vestir el género

En junio de 2010, Effy realizó una performance que tuvo como protagonista la problematización de la indumentaria (pantalones, camisa, buzo, zapatos, bolso) con la cual se la asociaba a lo masculino, y que ella utilizaba todos los días para presentarse en sociedad en el ámbito laboral, en la universidad, y frente a algunos integrantes de su familia.

Dicha performance presentó en un salón de la Universidad Nacional de Artes (UNA), y consistió en la exhibición de la indumentaria que usaría al día siguiente para concurrir a su lugar de trabajo, donde se desempeñaba en el servicio de cadetería administrativa de una empresa. En este marco, expresó que existen mujeres transexuales que experimentan su transición de género en el trabajo, y también otras que deben *disfrazarse* de hombre para poder continuar con sus tareas laborales y no ser discriminadas por su condición de género

9 Effy Beth fue una artista conceptual, activista, feminista queer y performer argentina nacida en abril de 1988 y fallecida en marzo de 2014 a los 25 años.

10 Todas —o casi todas— sus producciones se encuentran publicadas en su blog personal «effymia» de donde extraje algunos relatos y fotografías para su análisis.

y exponerse a ser despedidas. Y afirmó: «mi último día de trabajo simulando ser hombre». Y colocó un cartel junto a la silla que sostenía dicha indumentaria que suscribía: «Mi disfraz».

Proyecto foto-registro-performance: «Mi ropa no es mi sexo»



Fuente: <https://tengoeffymia.blogspot.com/2010/10/mi-disfraz.html?q=mi+ropa>, 31 de octubre de 2010

La apariencia corporal, dice Goffman (1981), forma parte de la escenificación que realiza el actor vinculada a la manera de presentarse y representarse en el espacio social y en la vida cotidiana. Y una de las formas en que se materializa esa (re)presentación es en el uso y apropiación de la indumentaria que utilizan los sujetos.

Como es sabido, la cultura define ciertas prendas de vestir, zapatos, accesorios adornos corporales y peinados, entre otras cosas, como específicamente femeninas o masculinas. Esto da cuenta de los modos en que el cuerpo y el vestir se encuentran atravesados por las relaciones de poder y de dominación. Por tanto, lo que Effy pone de manifiesto mediante la actuación performática es una manera, entre otras, de cuestionar esas normas genéricas, en esta oportunidad vinculadas a la indumentaria, que moldean no solo los cuerpos, sino también los procesos de subjetivación sexo-genéricos.

En este caso, Effy apeló al uso de la indumentaria como parte de ese proceso de presentación ante los demás del que habla Goffman, sin cuestionar la simbología cultural binaria (hombre-mujer), pero con el propósito de configurar nuevas formas de sentido y representación de su identidad de género (Entwistle, 2002).

La indumentaria, sin dudas, constituye un recurso fundamental en las travestis y mujeres trans para manifestar y hacer visible para sí y ante los demás su construcción de género. En este sentido la imagen externa de ellas resulta disruptiva (Entwistle, 2002) en tanto desestabiliza las representaciones sociales de género binarias de lo establecido por la cultura como lo «femenino» y lo «masculino». Por ello, la transgresión de códigos y normas culturales, en este caso particular sobre el vestir, suelen provocar sanciones sociales. Y este es uno de los motivos por los cuales la indumentaria puede ser interpretada como una cuestión moral (Entwistle, 2002).

Asimismo, y también apelando a la escenificación de la indumentaria, en diciembre de 2010, Effy presentó un foto-registro-performance al que denominó «Mi ropa no es mi sexo». En él posó con cuarenta combinaciones de prendas que incluían una variedad de modelos, estilos, tamaños y colores diferentes. Con ello se propuso resignificar la obra de Cindy Sherman, una artista estadounidense que en 1977 presentó la serie «Fotogramas sin título». En esa ocasión, Sherman recuperó los modelos cinematográficos de los años cuarenta y cincuenta en torno a la representación de la mujer, y a través de sus autorretratos, intentó graficar la condición femenina en el mundo.

De alguna manera Effy tomó su obra para problematizar las relaciones naturalizadas y legitimadas que anudan el género y la indumentaria. Puesto que en su foto-registro ella jugaba con los cambios de vestimenta a ser mujer-varón, varón-mujer, mujer-mujer, varón-varón interpelando a su público bajo un interrogante tácito: ¿Qué ves cuando me ves? Su propósito era evidenciar la debilidad de los modelos de representación hegemónica —en este caso vehiculado en la indumentaria— tanto femenina como masculina.

Proyecto foto-registro-performance: «Mi ropa no es mi sexo»



Fuente: <https://tengoeffymia.blogspot.com/2010/10/mi-disfraz.html?q=mi+ropa>

Esa serie fotográfica recuerda, por un lado, cómo «el género propio no se “hace” en soledad, sino que siempre se está “haciendo” con o para otro, aunque el otro sea solo imaginario»

(Butler, 2008, p. 131). Por otro lado, muestra que las categorías varón/mujer; masculino/femenino; sexo/género son formas discursivas dominantes cuya artificialidad se pone en jaque frente a la emergencia de estas expresiones e identidades abyectas (Butler, 2008). Y es de este modo como algunas travestis y mujeres trans construyen a la vez que denuncian el género como una elaboración, siempre en proceso, performativa.

Al respecto, en los estudios de Judith Butler —que retoman el postulado feminista de analizar el género como una deconstrucción social— la originalidad de su argumento radica en la idea de que la identidad de género es por sobre todas las cosas una actuación teatralizada. La identidad de género constituye para esta autora el conjunto de actos, gestos y deseos que van configurando un núcleo interno —de coherencia— aunque jamás revelan el principio de organización de la identidad. Estos actos, dice ella, son performativos en tanto la identidad que ellos se proponen expresar son fabricaciones manufacturadas y sostenidas a través de signos corporales y de otros medios expresivos discursivos.

De este modo Butler, inspirada en los postulados de Derrida (1974), sostiene que no podemos hablar de identidades «originales» y «copias», puesto que desde el enfoque de la repetición cada vez que se actúa o performa —el género— constituye una vez en sí misma.

En esta aseveración la autora sugiere que la reiteración cuasi ritual de ciertos códigos sociales es equivalente a una serie de actos de citación cuya particularidad es que nunca reproducen fielmente el texto original, en este caso, el de las normas genéricas. Es justamente en este desfasaje —entre el código de conducta y su ejecución mediante la performance— donde se produce la alteración que posibilita una ruptura con la norma que tendrá como límite «lo socialmente posible y lo culturalmente imaginable» (Zambrini, 2008, p. 143).

Hasta aquí, puede decirse que a través de esta performance Effy puso de relieve cómo los cuerpos sexuados y la indumentaria cobran sentido a través de las actuaciones de género reguladas por la matriz heteronormativa (Zambrini, 2008). Sin embargo, el género no resulta solo el resultado de un proceso de socialización donde las personas interiorizan pautas y significados culturales, sino también constituye el *locus* privilegiado donde las renuevan de manera activa (Butler, 2006), y en este caso particular en la práctica concreta de (des)vestir el género.

Segundo acto: (de)construir el cuerpo

En noviembre de 2011 y en el marco de la xx Marcha del Orgullo en Argentina, Effy Beth realizó una nueva performance poniendo en primer plano su cuerpo sexuado.

En esa oportunidad realizó un *remake trans* de la performance *Genital Panic* de Valie Export.¹¹ Con sus propias palabras lo explicaba de esta manera: «Mientras camino demuestro el filo de mi arma a lo alto. En vez de genitales femeninos, dejo a la vista mis genitales masculinos, y en vez de un arma cargo unas tijeras», manifestó Effy.

Genital Panic: Cortala! XX Marcha del Orgullo LGTTBI, noviembre 2011



Fuente: <https://tengoeffymia.blogspot.com/2011/11/genital-panic-cortala.html>, 5 de noviembre de 2011

Recuperando la homología que plantea De Certeau (1996) entre el acto de caminar y el de hablar¹² —en donde el acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación es a la lengua (al *speech act*) o a los enunciados realizados— Effy fue trazando un andar que podría pensarse como su propia «enunciación peatonal» (De Certeau, 1996, p. 109). Esta resultó ser no solo una provocación a la biología (sexo anatómico), sino también un desafío a la cultura, en lo que concierne a repensar y subvertir el sistema sexo-género (Rubin, 1975) en tanto sistema de escritura donde se inscriben identidades, géneros y cuerpos (Preciado, 2002).

Con unas calzas y un corset, ambas prendas de color negro y bien ceñidas al cuerpo, recuperó el concepto de «genitales disponibles» de Valie Exporty y lo resignificó en su performance

- 11 En 1969 Valie Export irrumpió en una sala de cine pornográfico en Munich con unos vaqueros, una camisa negra y una ametralladora colgada del hombro, e interpeló al público de la sala diciéndole que había unos genitales femeninos disponibles, que podían hacer con ellos lo que quisieran.
- 12 Michel De Certeau recupera la teoría de la enunciación de Emile Benveniste (1974) —entre otros instrumentos teóricos— para elaborar sus propias reflexiones en torno de las prácticas constitutivas de la cultura en plural.

exponiendo cuan prescindible era para ella su pene y poniendo en acto su deseo de auto-castración. Así lo expresaba: «cuando logro la atención de alguien aprieto mi genitalidad con el filo de las tijeras».

Genital Panic: Cortala! XX Marcha del Orgullo LGTTBI, noviembre 2011



Fuente: <https://tengoefymia.blogspot.com/2011/11/genital-panic-cortala.html>, 5 de noviembre de 2011

Durante la escritura de ese texto urbano Effy se propuso perturbar la cotidianidad signada por la congruencia entre sexo y género —dictada por la heteronorma— e interpelar a su público ante su potencial acto de auto-castración. En el marco de una entrevista ella relató que las personas que la rodeaban le preguntaban con cierta ironía: «¿Te la vas a cortar [en alusión al pene]?» (Entrevista de la autora a Effy Beth, Buenos Aires, agosto de 2013).

En ese andar performático y provocativo intentó citar esas normas genéricas poniendo al descubierto no solo la incongruencia que portaba su imagen corporal o el género (des)vestido, sino también su capacidad agentiva para alterar y modificar, en función de su deseo, su propia anatomía y principalmente su genitalidad.

Ese anhelo de autocastración puesto es escena da cuenta de que el género no es solo performativo (en tanto repetición ritualizada), sino también prostético (Preciado, 2008), es decir, implica la materialidad de los cuerpos en el proceso de identificación sexo-genérica. Esa dimensión prostética a la que refiere Preciado se manifiesta en múltiples *tecnologías de subjetivación* (fármacos, dildos, prótesis mamarias o peneanas, hormonas, cirugías, por mencionar solo algunas) que penetran en el cuerpo —físico y material— para disciplinarlo, moldearlo, pero también para resignificarlo.

En este caso en particular esas tijeras funcionan como una posibilidad prostética de castración en tanto proceso y producto de representación y autorrepresentación del género en el devenir

de una mujer trans. En ese proceso, el cuerpo no es trayecto, sino trayectoria, no es espacio caminado, sino espacio por andar y construir en el contexto de las relaciones sociales y culturales (Toro-Alfonso, 2007, p. 153), en diálogo e interacción permanente con los/as otros/as. En ese sentido, y tal como podemos observar en la escenificación de auto-castración, la pregunta incitadora del público «¿Te la vas a cortar?» reconfigura la relación autor-obra-espectador, evidenciando el pasaje de la mera contemplación en tanto lugar pasivo de los/as espectador(es), al lugar activo de espect-actores. (Boal 1980 citado en Taylor, 2011).

De este modo, el análisis de esta performance pone de relieve no solo la potencialidad política de los cuerpos (Foucault, 2005; Butler, 2006; Preciado, 2008, entre otros), sino también que las relaciones entre sexo, cuerpo y género -entre las que se recuestan las dicotomías entre lo normal y lo anormal, lo saludable y lo patológico, lo moral y lo inmoral- constituyen, tal como sostiene Preciado, *ficciones somáticas*.

Tercer acto: (de)generar lo femenino

A lo largo del año 2011, atravesada por interrogantes en torno de su posición femenina, esta artista conceptual, performática y feminista *queer*, inició una serie performática a la que denominó «Nunca serás mujer»,¹³ y que consistió en trece acciones que simbolizó y escenificó como sus menstruaciones exponiendo distintos aspectos relacionados con su identidad femenina.

Esa serie performática surgió como consecuencia de una conversación que mantuvo con una persona —muy especial, por entonces, para ella— quien le dijo que aunque ella se identificara con lo femenino, tomara hormonas, le crecieran los senos y se operara los genitales, nunca iba a ser una mujer dado que no menstruaba ni iba a poder experimentar nunca lo que ello significaba.

A partir de esa experiencia, se sintió interpelada y lo puso en acto. Apenas iniciado su tratamiento de hormonización,¹⁴ realizó una *performance* en un aula de la Universidad Nacional de Arte (UNA)¹⁵ —donde ella estudiaba— que consistió en extraerse sangre en vivo de su propio cuerpo frente a los demás estudiantes, que luego vertió sobre su ropa interior masculina, con el propósito de representar su primera menstruación. Allí se presentó públicamente, por primera vez, como Elizabeth y dio cuenta de su proceso de subjetivación transfemenina.

13 El desarrollo completo de la serie performativa puede verse en <http://www.nuncaserasmujer.blogspot.com.ar>

14 Se conoce como tratamiento de hormonización a la ingesta o puesta en el cuerpo de hormonas femeninas o masculinas como una de las formas, entre otras, del proceso de devenir trans.

15 La Universidad Nacional de Arte, antes conocido como Instituto Nacional de Arte (IUNA) es una universidad argentina fundada en el año 1996 con el objetivo de formar profesionales y docentes del campo del arte y sus disciplinas afines.

Mi primera menstruación: 10 y 12 de abril de 2011

Fuente: www.fffymia.com/ Nunca serás mujer.

Algunos días después, embebió varios tampones en su propia sangre y los fue colocando en lugares públicos tales como cabinas de teléfonos, postes de luz y rejas de plazas públicas, con el propósito de expresar su feminidad en el espacio público. En otra oportunidad, y ante la negativa de su prepaga de suministrarle los medicamentos que exigía su tratamiento de hormonización¹⁶ por considerarlo una cuestión estética en vez de un tema de salud integral, decidió denunciar pública y políticamente a dicha empresa médica manchando una de sus sucursales con su propia sangre.

«Mi primera menstruación». Abril de 2010

Fuente: www.fffymia.com/ Nunca serás mujer.

16 Si bien en mayo de 2012 fue sancionada la Ley n.º 26.743, conocida Ley de Identidad de Género, recién en el año 2015 fue reglamentado el artículo 11 de la Ley que contempla: «...acceder a intervenciones quirúrgicas totales o parciales o tratamientos integrales hormonales para adecuar su cuerpo, incluida su genitalidad, a su identidad de género autopercebida, sin necesidad de requerir autorización judicial o administrativa».

En su espacio laboral también experimentó una situación incómoda y estigmatizante que la llevó a realizar otra performance en repudio a lo sucedido y para reafirmar su feminidad. Un día como tantos otros, al llegar a su espacio laboral le fue impedido el paso por el personal de seguridad quien alegó que el nombre con el que figuraba en su DNI y en la lista de ingresos y egresos no coincidía con su apariencia física, y por ese motivo se le negó la entrada.

A raíz de ese episodio, Effy borroneó con sangre el nombre masculino que figuraba en su documento, y re-escribió —también con sangre extraída de su propio cuerpo— su *verdadero nombre*¹⁷ en el brazo izquierdo: Elizabeth Mía, para que no quedaran dudas sobre su identidad.

Otro día mientras viajaba en la línea B del subterráneo (de la Ciudad de Buenos Aires) un hombre se le acercó y la invitó a salir. Ella lo rechazó, y pensó: ¿Será que me ven como una mujer? ¿Será que atraigo a los hombres? ¿Será que podré, alguna vez, tener una pareja siendo una mujer trans? A partir de esa situación que derivó a estos interrogantes sobre su identidad, derramó algunas gotas de su sangre a lo largo de la escalera de la estación Florida (de la línea B) como simulando el llamado de apareamiento hacia alguien que pudiera interesarse en ella.

Pero un posterior encuentro amoroso con un hombre la motorizó a llevar adelante otra acción performativa. Cuando este la rechazó por no poseer órganos genitales para engendrar un hijo, ella mojó su cabello en sangre declarando que su cabeza es su único órgano reproductor femenino «fértil y capaz de producir ideas para que formen parte de la siguiente generación»,¹⁸ y pintó sobre un papel blanco su nueva menstruación.

A fines del mes de abril de 2011, al cumplir un año exacto del inicio de su tratamiento hormonal, y luego de haber realizado doce acciones performáticas que dieron cuenta de su construcción identitaria como mujer, Effy, en la intimidad de su hogar, escribió con su sangre en el espejo del cuarto de baño: «Siempre soy mujer».¹⁹

Como mostré hasta aquí, Effy performó la acción de las bio-mujeres (Preciado, 2008) en su condición de menstruantes (Tarzibachi, 2017) de manera «positiva» —es decir alejada de los significados impuros y abyectos asociados a la menstruación— con el propósito de hacer pública su condición femenina.

A partir de ese acto fue escenificando su feminidad en reiteradas formas de enunciación corporal. En esos actos, evocó —tácitamente— la pregunta personal que se hiciera Simone de Beauvoir (1999/1949) tan inspiradora a lo largo de su obra sobre lo que ha significado para ella el hecho de ser una mujer. De alguna manera, en esos actos performativos Effy ha

17 El verdadero nombre es una categoría nativa. En la población travesti trans argentina se conoce como el «verdadero nombre» a aquel que representa la identidad de género y que es elegido por ellas/os en su devenir travesti y trans.

18 Fuente: www.fffymia.com/ Nunca serás mujer.

19 Fuente: www.fffymia.com/ Nunca serás mujer.

ido recuperando en ese itinerario —también de manera implícita— la frase célebre de esta autora: «no se nace mujer, se llega a serlo», donde afirma que no solo estamos contruidos culturalmente, sino que, de alguna manera, nos construimos a nosotras mismas en nuestro devenir existencial y subjetivo.

«Mi primera menstruación». Abril de 2011



Fuente: www.effymia.com/ Nunca serás mujer.

Al decir de la autora:

...el cuerpo de la mujer es uno de los elementos esenciales de su situación en el mundo. Pero ese cuerpo no basta para definirla como mujer; no hay verdadera realidad viva a excepción de la que manifiesta el individuo consciente en sus actividades y en la intimidad de la sociedad (de Beauvoir, 1999, p. 47)

Lo que Effy hizo es congruente con ese *llegar a ser mujer* en tanto «proyecto» —en los términos de Beauvoir siguiendo a Sartre— que implica «asumir o encarnar» lo femenino a partir de un conjunto de actos intencionales y apropiativos donde se combina una significación cultural ya establecida con la construcción del estilo propio, o en este caso, del devenir trans. En este sentido, podemos observar cómo en las distintas acciones performáticas de Effy el género se convierte en el locus de significados corporales tanto recibidos culturalmente como innovados (Butler, 2006).

Desde esta perspectiva, el llegar a ser mujer en tanto proyecto —o asumir el género en sentido amplio— implica para Effy, entre otras cosas, un acto volitivo y laborioso, que se va tramando en las distintas actividades diarias de interpretación y reconstrucción de las normas sexo-genéricas, y que tiene lugar incesantemente.

Siguiendo esta línea de pensamiento, entiendo que a lo largo de toda la serie performática Effy encarnó en su cuerpo su sentir más profundo: su condición de mujer, representándola y

encarnándola en cada una de sus menstruaciones como muestra de aquello que ella sí podía ser más allá y a pesar de una historia cultural cargada de sanciones, tabúes y prescripciones sexo-genéricas.

En cada acto ella no solo fue (re)creando su feminidad, sino también gestando una identidad, una vida y un entramado de relaciones donde, sirviéndose de la metáfora de la menstruación femenina, subvirtió, de manera fugaz, y en su dimensión simbólica, los condicionamientos de un orden socio-sexual hegemónico y excluyente.

B-. (Des)obedecer los mandatos sexo-genéricos. La expulsión del cielo

En el año 2003, Marlene Wayar, una reconocida activista travesti, realizó una performance denominada «Angel Travesti» en ocasión de la Marcha del Orgullo. Dicha performance tuvo como propósito la manifestación de repudio a la Iglesia Católica por ser una de las instituciones que más férreamente condena las identidades trans.

Para esa ocasión, la activista-travesti utilizó una capa de pintura blanca traslúcida con el propósito otorgarle una máscara a la desnudez del ángel que combinaba con las alas de tul montadas en la espalda, y lucía la cabeza rapada. Con esa estética buscó otorgarle cierta particularidad al cuerpo travesti: la desvinculación de esa sexualidad exacerbada con la que — casi exclusivamente— es asociado.

«El Ángel travesti». Marcha del Orgullo, Argentina. Noviembre de 2003.



Fuente: «La gesta del nombre propio»

La performance fue delineando su trayecto al compás de la contramarcha del orgullo gay con consignas aún más radicales entre las que incluían la no injerencia de la jerarquía eclesiástica y los sectores de la ultraderecha en las políticas de estado y en la vida cotidiana de la comunidad trans..²⁰ Este «escenario» sociocultural donde se llevó a cabo esta performance no resulta un dato menor teniendo en cuenta que para analizar una performance es necesario contemplar «los vínculos entre las “actuaciones” o “ejecuciones” culturales que combinan diversos lenguajes expresivos y el contexto situacional y social en el que estas toman lugar» (Citro, 2009, p. 32).

En ese marco, Marlene se dispuso a caminar entre los y las participantes de la marcha, de manera oblicua y zigzagueante como atravesando —y erosionando— ese poder real que todos los días le recordaba que era un «ángel expulsado del cielo», utilizando la metáfora de su autora. Llegó hasta las escalinatas de la Catedral Metropolitana de Buenos Aires donde posó y recibió las luces de decenas de flashes que salían disparados de las cámaras de fotos que la venían escoltando hasta el lugar.

Sobre las formas de recorrer o habitar el espacio social, Michel de Certeau al igual que Michel Foucault sostienen que este es el resultado de un conflicto permanente entre poder y resistencia a ese poder; la diferencia entre ambos radica en dónde pone el énfasis cada uno de ellos: mientras para Foucault el espacio es el escenario donde se despliega la disciplina y el ejercicio de una microfísica del poder, para De Certeau es una oportunidad para que ese mismo poder sea subvertido y alterado en sus valores y significados por la prácticas cotidianas de quienes lo habitan y lo transitan. Es decir, mientras el primero hace hincapié en la malla reticular por donde se trama y circula el poder, el segundo pone atención en los actos donde el mismo poder puede ser resignificado o subvertido.

Así, y siguiendo a De Certeau (1996), entiendo que el «Ángel Travesti» en su andar «de a pie» astuto y furtivo —en los términos que lo entiende el autor— fue trazando en cada uno de sus pasos la amalgama de un uso singular y un estilo propio de transitar el espacio público —de manera transversal—, aprovechando los intersticios de los dispositivos de poder de la trama urbana que constriñe a las travestis y mujeres trans a circular en penumbras, es decir, a moverse de manera sigilosa y clandestina por temor a la sanción social.

En un intercambio informal que tuve con ella en ocasión de un evento cultural realizado en La Vaca-MU y ante mi pregunta sobre qué representaba el «Ángel Travesti» y qué sentidos giraban

20 La contramarcha del orgullo gay lejos de mostrarse en grandes carrozas con potentes equipos de sonido, grupos de música, estandartes y carteles multicolor, se concentraba en pequeños grupos de personas que «se colaban» entre la gente, ralentizaban su paso, los atravesaban de manera horizontal, e iban acompañadas por una camioneta con altavoces que marchaban con consignas combativas y anticapitalistas que incluían la discriminación de género, la denuncia de la política represiva del Gobierno de la Ciudad y su policía salvaje, la grave situación de las travestis y las transexuales, el derecho al aborto y la injerencia del lobby de la jerarquía eclesiástica y la ultraderecha en las políticas de estado y la vida cotidiana.

en torno de esa figura, ella expresó que su intervención buscó resignificar la iconografía cristiana para interpelar a la sociedad apelando a una imagen del saber popular que pudiera dar cuenta de lo que experimentan las travestis y mujeres trans por el hecho de asumir un género que contradice las expectativas sociales.

En el cristianismo un ángel caído representa al ángel que ha sido expulsado del cielo por desobedecer o rebelarse contra los mandatos de Dios. Durante su performance Marlene quiso poner en escena la vivencia de una travesti que desafió no solo a la naturaleza —en tanto fue moldeando su cuerpo en consonancia con su sentir profundo e íntimo—, sino también a la cultura —a partir del rol de género que fue asumiendo en su devenir trans—; esa desobediencia significó para ese ángel su puerta de entrada al infierno, signado por la estigmatización y el maltrato que recibe de la sociedad en la que vive.

Fue a través de esos «lenguajes otros», entendidos como esa dimensión performativa de los actos políticos, que Marlene puso en práctica su capacidad imaginativa para reírse del poder (Reguillo, 2002) —eclesiástico en este caso— alterando sus significados e imprimiéndole su impronta. Y, en ese gesto, evidenció la capacidad de la gente común para producir cultura (Rodríguez, 2014).

C-. (Des)montar la identidad y devenir colibrí

En junio de 2013 asistí a una función del ciclo mensual *Noches Bizarrras* en el Bar de Arte y Copas «Burlesque», en el barrio porteño de Congreso.²¹ Allí, Susy Shock²² participaba en una variedad —junto a un elenco variado de artistas—²³ en donde recreaba personajes —inspirada en el grotesco criollo— que problematizaban distintas dimensiones en torno a la identidad.

El tercer sábado de cada mes, en una puesta en escena y a partir de la combinación de registros actorales y musicales, Susy indagaba y exploraba migraciones de género a partir de los cuáles —entre otras cuestiones vinculadas a la identidad— fue construyendo distintos personajes transgresores, entre ellos, el de una travesti que luego, con el correr del tiempo, se fue transformando en la *trans sudaca*, tal como ella se define actualmente.

Sentada en el centro del escenario, con una imagen femenina que se combina con una voz que deja traslucir, también, su masculinidad, Susy recita fragmentos de poemas que tematizan

21 El bar-teatro El Burlesque es un espacio de autogestión artística ubicado en la calle Hipólito Irigoyen 2150 en el barrio porteño de Congreso.

22 Susy Shock es una actriz, escritora y cantante argentina. Se asume como una *trans sudaca*.

23 Entre los y las artistas se encontraban: Vanina Grossi (actriz y clown); Paula Garnier (actriz y cantante); Marlene Wayar (artista y activista travesti que en ocasiones ofició de presentadora); Karen Bennett (música de rock que eventualmente participaba del ciclo con sus shows musicales), entre otros/as artistas invitados/as.

su ambigüedad identitaria. Allí pone en juego una voz completamente corporizada que se encuentra acompañada del acto performativo.

Soy Susy y soy todos los Danieles que tuve, que tengo y que tendré, y cada vez que soy más Susy, me voy más sucia y masculina con mi hembra creada por el lado del camino, ese que me sigo abriendo e inventado. Susy Shock/Daniel Bazan Lazarte/Daniel Shock Lazarte/Susy Lazarte Shock.²⁴

La creación y enunciación de sus poemas le permitió abrir interrogantes personales en torno al sexo y al género, experimentar y sostener la ambigüedad «mascu-femenino»,²⁵ meterse en los recovecos de la diversidad sexual, y devenir *colibrí*.²⁶ Esta forma de autoidentificación con la que ella se nombra a sí misma refiere a la capacidad de transformación infinita que ensaya en cada acto performático de su hacer *artista*²⁷ porque como ella dice: «todo arte es político». Se define también como trans en lugar *de travesti* en tanto le posibilita una búsqueda identitaria y una mutación constante en relación con su cuerpo, género y orientación sexual, y a las múltiples combinaciones posibles.

La posición identitaria que performa Susy Shock, por un lado, sostiene una tensión «inclusiva» entre lo masculino y lo femenino —sin anular lo uno ni lo otro— que escapa a procesos de subjetivación dicotómicos y excluyentes. Por otro lado, presenta una visión de sujeto en tanto flujo sucesivo de devenires (Deleuze y Guattari, 2005) donde coexisten una multiplicidad de subjetividades sexuadas que se van tramando en distintas líneas del devenir y en una red de conexiones rizomáticas (Deleuze y Guattari, 2005).

Sin duda, una de las producciones que más representa a Susy es el poema propio «Reivindico mi derecho a ser un monstruo»²⁸ con el que, en cada oportunidad, abre los *Poemarios TransPiradxs* en «Casa Brandon».²⁹ Este poema, que oficia como carta de presentación, es una especie de manifiesto condensado de su devenir trans y queer.

Al comenzar la variedad de poemas, canciones y *performances* conocido como *Poemarios TransPiradxs*, la voz de Susy va sorpresivamente tomando protagonismo desde la cima de la

24 *Poemario Trans Pirado*, 2011, p. 7.

25 La idea de «mascu-femenino» surge a partir de una canción alemana *Maskulinun-Femininum* compuesta por Mischa Spoliansky (con letra de MarcellusSchiffer) en el período de entreguerras (1918-1933) en la República de Weimar, Alemania. Esa producción artística se conoce hoy como «Música Degenerada» cuyos artistas a cargo son judíos-alemanes como KurtWeill, Bertolt Brecht, Friedrich Hollander, entre otros. Para más información, véase Bidegain (2012).

26 El género *colibrí* remite directamente a Walter Salvador «Tato» Berea, sobre quien Susy (a veces firmado como Daniel Bazán Lazarte) escribió poesías y relatos en todos sus libros publicados.

27 *Artivista* es una categoría que Susy Shock emplea para definir su hacer político y artístico.

28 Esta frase pertenece originalmente a Marlene Wayar.

29 Casa Brandon es un sitio cultural *queer* donde se llevan adelante recitales, proyección de películas, muestras de fotografía, pintura y escultura, presentaciones de libros, entre otros eventos que tematizan cuestiones vinculadas a la diversidad sexual y de géneros.

escalera —ubicada de espaldas al público— en el concurrido living de Casa Brandon, en abril de 2015. Con su librito de poemas y un abanico multicolor en mano taconeaba por los escalones lentamente, pero con firmeza mientras recita:

Yo, pobre mortal, equidistante de todo. Yo DNI 20598061. Yo primer hijo de la madre que después fui, vieja luna de esta escuela de los suplicios, amazona de mi deseo, perra en celo de mi sueño rojo. Yo reivindico mi derecho a ser un monstruo, ni varón, ni mujer, ni xxy, ni H₂O. Yo monstruo de mi deseo, carne de cada una de mis pinceladas, lienzo azul de mi cuerpo, pintora de mi andar, no quiero más títulos que encajar, no quiero más cargos ni casilleros, ni el nombre justo que me reserve ninguna ciencia. Yo mariposa ajena a la modernidad a la posmodernidad a la normalidad oblicua, silvestre, bizca, artesanal, poeta de la barbarie con el humus de mi cantar con el arcoíris de mi cantar y con mi aleteo reivindico mi derecho a ser un monstruo y que otros sean lo normal. Que el Vaticano normal, el credo en Dios y en la Virgísima normal, los pastores y los rebaños de lo Normal, el Honorable Congreso de las Leyes de lo Normal. Yo solo llevo las prendas de mis cerillas, el rostro de mi mirar, el tacto de lo escuchado y el gesto avispa de besar y tendré una teta obscena de la luna más perra en mi cintura, y el pene erecto de las guarritas alondras y siete lunares, setenta y siete lunares, qué digo! setecientos setenta y siete lunares de mi endiablada señal de crear mi bella monstruosidad, mi ejercicio de inventora de ramera de las torcazas, mi ser yo, mi ser yo entre tanto parecido, entre tanto domesticado entre tanto metido de los pelos en algo, otro nuevo título que cargar, baño de damas o caballero, nuevos rincones para inventar, yo transpirada, mojada, nauseabunda, germen de la aurora encantada de la que no pide más permiso y esta rabiosa de luces mayas, luces épicas, luces parias, menstruales, marlenes, dianasacayanes, sin biblias sin tablas sin geografías sin nada, solo mi derecho vital a ser un monstruo o como me llame o como me salga como me pueda el deseo y la fucking ganas mi derecho a explorarme, a reinventarme hacer de mi mutar mi noble ejercicio, vernearme, otoñarme, invernarne las hormonas, las ideas, las cachas toda el Alma, Amén.

La presentación de sí que hace Susy Shock reivindicando *lo monstruoso* retoma la perspectiva *queer* que invita a la deconstrucción de las categorías que rotulan y clasifican a las personas a partir de concepciones universales, binarias y fijas, en tanto considera que son imposiciones propias de una cultura heterosexual que se presenta como obligatoria, y que oblitera las derivas posibles de la compleja, heterogénea y variable subjetivación trans.

Siguiendo esta línea de pensamiento, esto que presenta Susy no solo es una manera crítica de encarnar la diferencia sexo-genérica, sino más bien constituye una forma de poner en práctica la *contra-sexualidad* (Preciado, 2002), en tanto su cuerpo renuncia a asumirse como masculino o femenino y a una identidad sexual cerrada y determinada, sino más bien se erige en como un cuerpo parlante (18) desde una posición subjetiva y enunciativa dinámica.

Pero esta postura teórica-política no se agota en este manifiesto. Se hace cuerpo, una y otra vez, en su arte múltiple, en ese conjunto de poemas y coplas, de vidalas y bagualas³⁰ —y en interacción permanente con su público— que Susy pone en escena.

Otro ejemplo ilustrativo de esta práctica contrasexual es la constante erosión que provoca al sistema binario en una copla como esta, que el público repite a capela cuando Susy invita a cantar:

No quiero ser un señor tampoco quiero ser dama, yo quiero ser otra cosa, ser lo que me dé la gana / El cambio empieza en los niños en la escuela hay que educar, no quiero salita rosa quiero salita de trans (*Poemario Trans Piradx*. Casa Brandon, 03 de marzo de 2015).

Asimismo, y acompañada por su caja de piel de animal³¹ intervenida con *pins* que evocan al movimiento LGTB, Susy entona una vidala donde juega con el lenguaje provocando la no concordancia gramatical de los géneros y, también, desafiando la relación entre los sexos a través de las prácticas sexuales:

Debajo de mi pestaña falluta/este varón sigue amando el olor lirio/que sale de sus bocas/cuando fundidos no sabemos ya quiénes somos/solo *lxstantxs que fuimos*/y ese divino hallazgo de *todo lo que seremos/lo infinito que podemos dejarnos ser*/[...] porque lenguaje tocar es lenguaje decir/y más hacer/por eso este amor nos toca/nos trae de las pestañas hasta *la* varón/hasta *el* mujer/y anda a saber hasta dónde más/hasta que humanidad nueva más («Cortito [a Edu y Mauri], interpretado en *Poemario Trans Piradx*, Casa Brandon, 07 de noviembre de 2014).³²

Por un lado, esta copla enunciada por Susy pone en escena lo que el lingüista John Austin (1971) señalara respecto del poder performativo del lenguaje, es decir, la capacidad del sujeto para, por medio de la acción lingüística, transformar la realidad, puesto que «el acto de expresar la oración es realizar una acción» (p. 46). En esta oportunidad esta acción implica modificar las posiciones de enunciación e interpelar las clasificaciones dicotómicas enquistadas en el sentido común y vehiculizadas en las representaciones sociales dominantes, al tiempo que desafiar al *sistema sexo-género* (Rubin, 1975).

Por otro lado, esta letra involucra implícitamente a los otros dos integrantes de la *trieja* —categoría que emplea para aludir a la relación erótico-amorosa que mantiene con Eduardo y Mauricio— y que conduce a desnaturalizar y desmitificar las relaciones de coherencia y continuidad entre sexo, género, práctica sexual y deseo (Butler, 2006), poniendo en

30 La recuperación de coplas, vidalas y bagualas no es casual, en tanto ella se reivindica como trans «sudaca» rindiendo especial homenaje al folclore del norte argentino —principalmente el de Amaicha del Valle en Tucumán, de donde es oriunda su abuela Rosa— y de Latinoamérica.

31 La caja es un instrumento de percusión característico del folclore argentino.

32 «Cortito» (a Edu y Mauri) pertenece a *Relatos en canecalón*, Buenos Aires: Nuevos Tiempos, 2011.

crisis los marcos de inteligibilidad a partir de los cuales pensar y concebir las identidades sexo-genéricas.

Teniendo en cuenta lo analizado, entiendo que estas prácticas transartísticas y políticas pueden ser consideradas como formas de contradisciplina sexual (Preciado, 2002) y, por tanto, concebidas como una modalidad subversiva de relacionarse intersubjetivamente y de establecer vínculos sexoafectivos con otros cuerpos.

Reflexiones finales

En este artículo me propuse dar cuenta del repertorio heterogéneo de producciones culturales que llevan adelante travestis y mujeres trans para, por un lado, denunciar el orden sociosexual hegemónico que las ubica en una posición subordinada y desventajosa socialmente; por otro, para construir y visibilizar sus formas de subjetivación trans en clave agentiva.

Esas producciones culturales y políticas elaboradas «fuera de plano» (De Lauretis, 1989, p. 34) constituyen experiencias que nos permiten imaginar las relaciones de género, en sus propios términos, señalando sus proyectos, sus deseos y su capacidad de agencia para sobrellevar las restricciones que les impone la jerarquía sociosexual.

De este modo, y a través de los distintas prácticas artístico-políticas fueron echando luz sobre ese mapa nocturno (De Certeau, 1996) compuesto por prácticas ocultas, diseminadas, asistemáticas y heterogéneas desplegadas en los intersticios del poder, resignificando y recreando —como en el caso las menstruaciones de Effy Beth— las representaciones asociadas a «lo femenino», o a veces subvirtiendo —como lo hace Susy Shock— los sentidos normativos en torno a la relación sexo, género, deseo y prácticas sexuales.

En este sentido, las prácticas artístico-políticas no solo se preguntaron por lo femenino, sino que además se propusieron erosionar los sentidos instituidos sobre la base de un ideal de femineidad unívoca que se presenta como excluyente, haciéndose un lugar para ser escuchadas y visibilizadas en su diferencia sexo-genérica y en sus propios términos.

La elaboración de producciones culturales y artísticas contrahegemónicas tiende a agrietar los sentidos instituidos y ampliar el campo de significaciones a partir de las múltiples posibilidades en que las y los sujetos devienen personas trans es una manera —entre muchas otras— de «negociar discretamente las relaciones de poder» (Scott, 2003, p. 225), en el marco de la disputa por la imposición del sentido sobre la representación de sus identidades.

En lo que concierne a las performances, su potencial radica tanto en su desobediencia simbólica frente al mundo oficial (Vich, 2004) —en este caso el de la matriz

hetero-cis-normativa— como en la intensidad metafórica que sus signos y marcas pudieran dejar en las representaciones sociales en general y en el sentido común en particular.

En términos teóricos y analíticos y en relación con el análisis de la dimensión del poder, coincido con Vich (2004) que, las performances permiten observar las posibilidades de agencia de los sujetos y los espacios vacíos que la hegemonía no ha podido aún conquistar. Sin embargo, es dable mencionar que estas prácticas agentivas son esporádicas o extraordinarias —en lo que respecta a su frecuencia— e, incluso, con limitada capacidad para trascender esas fronteras socio-espacio-temporales.

Esto implica reconocer que no todas las prácticas artístico-políticas analizadas tienen el mismo alcance e incidencia en el espacio público, en lo que concierne a la potencialidad de cuestionamiento y subversión al orden socio-sexual. Solo a modo de ejemplo: no es lo mismo las recreaciones de la menstruación de Effy —que por cierto recuperan un atributo típico y estereotipado de la feminidad—, pero que tuvieron como escenario la Plaza de los Dos Congresos o las estaciones de subte de la línea B y por ello estuvieron expuestas a la mirada pública, que los discursos performativos de Susy que tendían a «hacer estallar» todas las categorías de clasificación normativas, pero que se realizaban en espacios como «Casa Brandon» o «El Burlesque», lugares propios de la comunidad LGTBIQ.

Esto equivale a decir que ese gesto subversivo encuentra sus límites cuando se refugia en aquellos «nichos de autonomía» (Scott, 2003) que, al tiempo que aseguran su libertad de acción, restringen sus posibilidades de disputar otros sentidos y de transformación de un orden instituido como desigual.

Pese a ello, e inspirada en la propuesta de Scott (2003) sobre la importancia de contemplar la infrapolítica que traman los sujetos en posición de desventaja social, considero fundamental recuperar esas prácticas nocturnas que producen las personas travestis y trans en tanto constituyen no solo un escenario propicio donde observar cómo ellas mismas desarrollan prácticas agentivas, sino también porque resulta un acceso privilegiado al conocimiento sobre las formas en que se trama el poder, el género, la sexualidad y la política.

Referencias bibliográficas

- Álvarez Broz, M. (2017). ¿Cuánta (des)igualdad somos capaces de aceptar? Formas, mecanismos y relaciones de (des)igualdad en personas trans de la Argentina contemporánea (1990-2015)? (Tesis de Doctorado en Sociología, Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín, Argentina).
- Austin, J. (1971). *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós.
- Benveniste, E (1974): *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI.

- Berkins, L. y Fernández, J. (2005). *La gesta del nombre propio*. Buenos Aires: Madres de Plaza de Mayo.
- Bidegain C. (2012). *Susy Shock trans piradx: el incalsificable género colibrí*. La Plata. Recuperado de https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1576/ev.1576.pdf
- Butler, J. (2008). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (1999). *Gender Trouble. Feminist and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.
- Citro, S. (2009). *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- De Beauvoir, S. (1999). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Sudamericana. (Trabajo original publicado en 1949).
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- De Laurentis, T. (1989). *La tecnología del género*. Londres: Diferencias.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (2005). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Traficantes de sueños.
- Derrida, J. (1974) *Grammatology*. Baltimore: J. Hopkins University Press.
- Entwistle, J. (2002). *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (2005). *La historia de la sexualidad I*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Goffman, E. (1981). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Barcelona: Amorrortu.
- Kessler, G. (2014). *Controversias sobre la desigualdad. Argentina 2003-2013*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ortner, S. (2016). *Antropología y teoría social. Cultura, poder y agencia*. Buenos Aires: UNSAM.
- Pecheny, M. (2008). Introducción. Investigar sobre sujetos sexuales. En M. Pecheny, C. Figari y D. Jones. *Todo sexo es político* (pp. 9-17). Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Pecheny, M. y De la Deheza, R. (2011). Sexualidades y políticas en América Latina: un esbozo para la discusión. En S. Correa y R. Parker (Orgs.), *Sexualidade e política na América Latina: histórias, interseções e paradoxos* (pp. 31-79) Rio de Janeiro: Abia.
- Pecheny, M., y Petracci, M. (2006). Derechos humanos y sexualidad en la Argentina. *Horizontes Antropológicos*, 12(26), 43-69.
- Preciado, B. (2008). *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe.
- Preciado, B. (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima.
- Reguillo, R. (2002). *Emergencia de culturas juveniles*. Bogotá: Norma.
- Rodríguez, M. (2014). *Sociedad, cultura y poder. Reflexiones teóricas y líneas de investigación*. San Martín: UNSAM Edita.
- Rubin, G. (1975). The Traffic in Women. En R. Reiter (Ed.), *Towards an Anthropology of Women*. Nueva York: Montly Review Press.
- Scott, J. (2003). *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. New Haven: Yale University.
- Taribachi, E (2017). *Cosa de mujeres. Menstruación, género y poder*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Taylor, D. (2011). *Estudios avanzados de performance*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Toro-Alfonso, J. (2007). Juntos, pero no revueltos: cuerpo y género. *Revista Puertorriqueña de Psicología*, 146-156.
- Wayar, M. Travesti. (2018). *Una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires: Muchas Nueces.
- Willis, P. (2008). Los soldados rasos de la modernidad: la dialéctica entre el consumo cultural y la escuela del siglo xx. *Revista de Sociología de la Educación*, 1(3), 43-66.
- Zambrini, L. (2008). Cuerpos, indumentarias e identidades de géneros. En M. Pecheny, C. Figari, y D. Jones (Comps.), *Todo sexo es político. Estudios sobre sexualidades en Argentina* (pp. 123-146). Buenos Aires: Libros del Zorzal.