

## Prácticas artísticas trans: estrategias ex-céntricas para hacerse un cuerpo propio

**Pablo Oscar Farneda**  
Universidad Nacional de Buenos Aires

**RESUMEN:** Los movimientos trans (de travestis, transexuales y transgéneros) sostienen en los últimos años espacios y colectivos de producción de arte, performance, música, escrituras singulares y colectivas, imágenes, teatralidades, en fin, modos de expresión y producción en donde se exploran las propias identidades y las tensiones que las constituyen.

Este trabajo presenta las principales líneas argumentativas de la tesis doctoral de la cual se desprende, e indaga los cuestionamientos a la matriz heteronormativa que las artistas trans sostienen a través de sus prácticas, músicas y narraciones. Al mismo tiempo se propone exponer cómo estas artistas disputan los lugares asignados para los cuerpos trans dentro del campo del arte y cómo desconfiguran los géneros y las disciplinas estéticas al interior del arte contemporáneo. En estos sentidos estas prácticas artístico-políticas devienen descoloniales, en tanto exponen y desmontan los procesos a través de los cuales los cuerpos son sometidos, regulados, producidos.

**PALABRAS CLAVE:** performance, trans, corporalidad, heteronormatividad, descolonialidad.

**ABSTRACT:** Transgenders' organizations showed that there were different spaces to make art, performance, music, writings, images and theatrics to express and explore the own trans identities and the tensions around them.

This paper presents the main argumentative lines of the doctoral thesis which follows. It explores the challenges to the heteronormative matrix that trans artists argue through their practices, music and stories. At the same time it is proposed to explain how these artists dispute the places allocated for trans bodies within the field of art and how misconfigured genres and aesthetic disciplines within contemporary art. In these senses, these artistic-political practices become decolonial practices.

**KEY WORDS:** performance, trans, corporality, heteronormativity, decoloniality.

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

Marlene Wayar

Este artículo se desprende de la tesis doctoral: *Prácticas de sí: subjetividades contemporáneas en las expresiones artísticas trans actuales en Buenos Aires*.<sup>1</sup> He intentado allí delimitar una serie de tensiones que atraviesan las prácticas artísticas contemporáneas en los contextos sudamericanos, muy especialmente en la ciudad de Buenos Aires, respecto al cruce entre arte, política y género en las experiencias artísticas de personas trans. El desafío fundamental de esta investigación se ha centrado, no solo en producir un dispositivo de conocimiento con sus reglas metodológicas, sus marcos teóricos y sus trabajos de campo respecto de las obras y artistas, sino más bien en constituirse en un trabajo de “escucha” de lo que estas voces y estos cuerpos expresan a través de sus realizaciones. Este trabajo ha implicado una radical interpelación de mis propias posiciones como investigador, de los “usos” que el conocimiento académico realiza de los saberes y prácticas no disciplinares (e indisciplinadas) y una reflexión sobre los modos de producción de conocimiento en los bordes del saber académico disciplinar.

Una de las hipótesis que guió este trabajo de investigación postulaba que los y las artistas producen *modos de pensamiento encarnado* a través de sus prácticas, y tensionan las lógicas y los mandatos de la Identidad, en el sentido de una lógica identitaria cerrada y centrada sobre sí misma, a través de una relación tensa entre identidades y desidentificación. La asunción de estos modos de pensamiento encarnado me llevó entre otras cosas a cruzar y mestizar las lecturas críticas que los feminismos y las teorías *queer*, la filosofía contemporánea y el post-estructuralismo francés han realizado y realizan en torno a los procesos de subjetivación y el campo de las prácticas estéticas, para complejizar dichas lecturas con las nociones, experiencias y conceptualizaciones de los y las propias artistas y pensadoras locales abordadas.

A través de este artículo presentaré en líneas generales algunos de los ejes que han sostenido esta investigación, así como dos de los casos que han sido abordados y analizados en ella. Para esta exposición el texto se organiza en tres secciones. La primera parte presenta el marco en donde el problema de investigación se inscribe, la delimitación del tema y algunas perspectivas teóricas y políticas desde donde he abordado la construcción del trabajo. La segunda parte expone dos de los proyectos performáticos relevados: la performance *Nunca serás mujer* (2011) de la artista conceptual trans-feminista Elizabeth Mía Chorubczyk, y algunas referencias al espectáculo *Poemario Trans-Pirado* (2010- a la actualidad) de la poeta, performer y cantante Susy Shock. De su análisis es posible extraer los modos en que estas artistas activan prácticas de hacerse un cuerpo y de este

modo resisten, e incluso reconfiguran, la matriz heteronormativa, binaria y colonial en que se insertan las vidas que desobedecen estos mandatos. La tercera parte articula una serie de reflexiones metodológicas en torno a la escritura de esta investigación, la construcción de mi propia posición como investigador y algunas interpelaciones éticas y políticas que ha desatado el encuentro con estas artistas.

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

### Primera parte: algunas perspectivas teóricas y políticas

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

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

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

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

la viven. Comenzando por la discriminación en el seno familiar y en las instituciones educativas, las personas trans sufren desde muy jóvenes la condena social, y ven cerrarse la puerta de acceso a la educación e inserción laboral. Por supuesto, según sus diferencias étnicas, religiosas y sus desigualdades socio-económicas, las experiencias son atravesadas y moduladas de manera diferencial. Para muchxs la prostitución es el principal camino que emprenden como modo de supervivencia una vez que han vivido el rechazo y la “muerte social” por haber decidido asumir su identidad de género.<sup>2</sup>

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

Por esta razón, el primer recorte en torno a las prácticas abordadas se ha referido a aquellas obras, escrituras y *performances* que en la actualidad, en la ciudad de Buenos Aires, expresan, exponen y desmontan las figuraciones de la transexualidad y la transgeneridad de sus realizadorxs. Temporalmente emergen en los últimos años y es posible fijar como acontecimientos iniciales la publicación del primer número de *El Teje*,<sup>3</sup> primer periódico travesti latinoamericano en 2007, dirigido por Marlene Wayar, y la publicación en 2008 del libro de relatos y crónicas de Naty Menstrual, *Continuadísimo*. Por esta misma fecha comenzarán a hacerse visibles *performances* de otras artistas y a partir del 2010 se presenta el Poemario Trans-Pirado de Susy Shock, adquieren visibilidad las *performances* conceptuales de Effy Beth y se institucionaliza la Cooperativa Art-TV-Trans dirigida por Daniela Ruiz, razón por la cual el recorte temporal abarca los últimos cinco a siete años.

Todas estas prácticas pueden ser pensadas en algún sentido como modalidades auto-representativas (Trastoy y Zayas de Lima, 2006), ensayos y auto-ficciones corporales (Preciado, 2008) que no se ajustan totalmente a una categoría auto-biográfica, sino más bien a la puesta en variación del propio cuerpo y las experiencias vitales en función de un extrañamiento, más aún que de un reconocimiento. Devienen así en lo que Paul B. Preciado (2008)<sup>4</sup> ha llamado *laboratorios de contra-productividad disciplinaria*: lugares de resistencia y experimentación de otros modos de ser y estar en el mundo que interpelan y cuestionan las demandas biopolíticas de adaptabilidad, reconocimiento, inclusión, gestión estatal de los cuerpos, diversificación del consumo de identidades.

La elección de las dos obras analizadas aquí también aparece ligada a este rasgo: nos encontramos con *performances*, films, músicas y escrituras que cuestionan los propios discursos identitarios de los movimientos trans. Al tiempo que forman parte de ellos en el marco

de las luchas sociales y políticas (muchas de estxs artistas han participado por ejemplo del Frente Nacional por la Ley de Identidad de Género durante los años 2011 y 2012)<sup>5</sup> se encuentran en la necesidad de tensionar las representaciones de la transgeneridad al interior de sus auto-ficciones.

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

Las nociones utilizadas en este trabajo pretenden ser pensadas desde las formulaciones de los propios colectivos de desobediencia. La referencia a lo “trans” aquí engloba de manera amplia una multiplicidad de formas de asumir y experimentar el género y la sexualidad en las vidas de travestis, transexuales y transgénero entre otras: vidas al margen de la normatividad binaria de géneros hombre-mujer. No existen formas inocentes de “nombrar”, de “hablar acerca de”, y de abordar experiencias tan radicalmente diferentes. Con el lenguaje operamos recortes, clasificaciones y perspectivas que son políticas, parciales, inacabadas y fundamentalmente ficcionales. Lo trans, entonces, no existe como realidad identitaria de manera homogénea, y ni siquiera, para muchxs, de manera compartida. Lo trans aquí opera como ficción que pretendo tornar útil, en el sentido en que pueda sostener una serie de reflexiones, análisis y miradas sobre los procesos de constitución de las subjetividades y los procesos de reconfiguración del campo del arte contemporáneo. Trans es antes el prefijo de un verbo (en movimiento) que la sustancialización en el lenguaje de una esencia o identidad. No “es” nada, no puede decirse que “exista”, sin embargo, insiste como potencia diferenciadora y difiriente.<sup>6</sup>

En palabras de Marlene Wayar:

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

A su vez, el pensador y activista trans e intersex Mauro Cabral aborda la noción de *transgeneridad* como

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

La noción de “matriz heteronormativa” es una expresión que tiene conceptualizaciones claves en el feminismo crítico lesbiano desde los años ochenta,<sup>7</sup> y me interesa nombrar aquí de esa manera a la matriz que asume la naturalidad de los cuerpos, los deseos y los géneros como binaria y heterosexualmente constituidos. Resulta fundamental observar entonces cuáles son las estrategias que las artistas ponen en marcha para des-centrar dicha matriz heteronormativa, para dislocar sus reparos binarios y cuestionar su genealogía colonial. De esta manera se percibe una cierta potencia de las prácticas artísticas contemporáneas para desplegar interrogantes, licuar consensos y activar la producción poética y estética de nuevas realidades, dado que es aquí, en el seno de estas prácticas, en donde nuevos futuros pueden ser imaginados. En palabras de una de las artistas relevadas, Susy Shock: “Nosotras no venimos a decirle a la sociedad ‘quiero un lugar en tu mesa’. Lo que venimos es a cuestionarles qué mesa han construido. Porque de esta construcción binaria varón/mujer, ustedes son sostenedoras y víctimas también” (Shock, 2015: 3).

Este trabajo pretende indagar desde una perspectiva feminista, no “acerca de” las prácticas artísticas trans sino *con* la ayuda de ellas, sobre las operaciones de cuestionamiento y deconstrucción de la matriz heteronormativa que realizan estas prácticas. Por esta misma razón no podré afirmar que estas prácticas y estéticas se constituyen en un nuevo nicho de arte que podríamos llamar “arte trans” o “arte queer”, sino que interpelan la propia producción androcéntrica de la historia de las artes, y disputan las reglas de los géneros artísticos con sus cánones establecidos, como el arte conceptual en el caso que analizaré aquí de Elizabeth Chorubczyk o el canon tradicional del folclore argentino en el caso de Susy

Shock. Para observar esto más claramente nos acercaremos a continuación a los dos proyectos performáticos señalados.

### Segunda parte: proyectos performáticos abordados “Nunca serás mujer”

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

A través de sus distintas obras de performance, foto y video-performance, *blog*-performance y textos, la artista intentó plasmar no solo sus experiencias respecto al género, la sexualidad y la nacionalidad, que la colocan, y en las que ella se coloca, en una zona de indeterminación y extranjería, sino también una práctica que toma como superficie de expresión el cuerpo y los fluidos corporales, en la exploración de un cuerpo trans posible y habitable, en tanto territorio singular-colectivo.



Elizabeth Mía Chorubczyk. Autora: Nora Lezcano. Pie de página: Elizabeth Mía Chorubczyk (Jerusalén 1988-Buenos Aires 2014). Artista conceptual trans-feminista.

El proyecto *Nunca serás mujer*, compuesto por trece acciones, relevado y relatado en el *blog* homónimo (<http://nuncaserasmujer.blogspot.com.ar/>), surge como resultado de un diario que la artista escribe acerca de su proceso de reasignación hormonal, a partir de abril de 2010. Uno de los disparadores de esta performance es una frase dirigida a Effy una vez comenzado este proceso: “aunque vos te sientas mujer, te crezcan las tetas, tomes hormonas, te operes los genitales, nunca serás mujer porque no menstruás ni sabés lo que eso significa”

(<http://nuncaserasmujer.blogspot.com.ar/>). Al cumplirse un año de haber comenzado la reasignación hormonal, en abril de 2011, Effy performa trece menstruaciones: se extrae medio litro de sangre, (la cantidad aproximada que una mujer que menstrua pierde por año), la fracciona en trece partes y realiza una acción con cada una de esas dosis de sangre, relacionadas con lo que vivió cada mes del año transcurrido respecto a su construcción corporal y de género.

Así, la primera acción que realiza remite a su primer mes de hormonización, cuando su cuerpo es 'intervenido' biomédicamente mientras ella no deja de preguntarse

Este es el primer mes en que mi cuerpo –hormonalmente– empezó a funcionar como el de una mujer, y lo hago de manera consciente, sin dejar de cuestionarme por qué lo hago, para quién lo hago, con qué fin. Yo era mujer antes de esto, ¿por qué entonces exteriorizar mi identidad?<sup>8</sup>

La acción consiste en colocarse ropa interior masculina y mancharla en la entrepierna con la sangre de esa primera menstruación, acción que, como todas las demás aparece fotografiada en el *blog*.

En mayo de 2010, Effy comienza a presentarse, en los cursos en el Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA)<sup>9</sup> donde estudia Artes Visuales, ante sus compañerxs y docentes con su apodo *Effy*, diminutivo de Elizabeth. La acción que remite a ese acontecimiento es una performance en el IUNA. Esta presentación contó con el apoyo del Departamento de Artes Visuales del IUNA y con el auspicio del INADI.<sup>10</sup> Allí nuevamente se extrae sangre públicamente, se *disfraza* con ropa de hombre, como solía ir en mayo del 2010 a la facultad, introduce su mano por debajo de su ropa y la saca manchada de sangre, enseñándola a sus compañerxs y presentándose como solía hacer para explicar su identidad: “Mi nombre es Elizabeth Mía Chorubczyk, presente”.

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

Es posible ver cómo este derrotero de acciones presenta un *increscendo*, un devenir en el cual la performance va *tomando cuerpo*: las acciones pasan de un ámbito privado, el de la propia casa y la propia ropa masculina, a ámbitos cada vez más públicos, que provocan intervenciones en las instituciones. La cuarta acción será directamente sobre el espacio público, interviniendo la zona de Microcentro con tampones manchados con sangre. Varios aparecen colocados en los mismos lugares en don-

de están pegados los volantes de publicidades de prostitución de mujeres y strippers, como postes y teléfonos públicos. Fundamentalmente, se opera una densificación en la transparencia de sentidos: las imágenes de los tampones ensangrentados sobre los volantes callejeros de mujeres exhibiéndose y siendo ofrecidas para consumo de prostitución o pornografía *enturbia* el consumo en su doble sentido, consumo de los cuerpos y consumo de las imágenes de los cuerpos. La superficie transparente de un cuerpo de mujer para el consumo puede trastocarse a partir de la exhibición de su materialidad y experiencia, devolviéndole a la imagen la densidad de la carne y de su sangre.

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

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

Costosa, dolorosa y poco prometedor respecto a los resultados, lloro de dolor mientras pienso por qué tengo que pasar por esa tortura, ¿por qué las mujeres no podemos ser bellamente barbudas? ¿Por qué debemos someternos a tratamientos dolorosos o gastar nuestro dinero en cumplir con un mandato social sobre lo aceptado, la belleza, lo atractivo y lo femenino?<sup>11</sup>

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

La novena acción remite a sus primeras experiencias en la calle frente a hombres, viviendo su vida social como mujer. Habla de los mal llamados “piropos” que recibe y de la experiencia de sentirse abusada por un médico que la atiende y que a toda costa pretende ver sus pechos, hasta que de imprevisto separa la ropa del cuerpo de Effy para verlos. Ella se pregunta si hizo algo para que eso ocurriera, si actuó de alguna manera que se prestara a malos entendidos. Se siente violada: “Rompo en llanto las primeras veces que lo comparto individualmente

con mi madre y mis amigas. La respuesta de todas fue la misma: ‘qué hijo de puta’ seguido de ‘esas cosas suelen pasarnos a las mujeres’”.<sup>12</sup> Para recordar esos hechos Effy se viste con un traje muy ceñido y muy corto de enfermera, mancha sus pechos con sangre y camina por la calle. Afirma que los hombres le gritan cosas sobre su cuerpo sin prestar la menor atención a la sangre de su ropa. Luego de esto, se dirige al baño de su facultad a lavar su remera, para intentar sacar cualquier mancha de su menstruación.

Por un lado es posible registrar en el relato la manera en que muchos abusos de poder, sobre el cuerpo y la sexualidad de las mujeres se encuentran naturalizados, padecidos sin ser expresados, y reforzados por las redes de saber-poder de una institución como la corporación médica androcéntrica: si la historia de la medicina occidental desde el Renacimiento en adelante ha consistido en expropiar los saberes colectivos sobre el cuerpo y la sexualidad a las comunidades, pero fundamentalmente a las mujeres (Martín Barbero, 1987; Preciado, 2008), ¿por qué la institución médica androcéntrica contemporánea no consideraría que además de *El* saber, detenta el poder sobre los cuerpos que atiende?

Por otro lado, Effy performa al lavar su ropa con intención de hacer desaparecer cualquier mancha, la vergüenza del propio cuerpo y de sus fluidos, una mancha que fundamentalmente carga, cristianamente, el cuerpo de la mujer. Frente a estos relatos se abre un cuestionamiento: si compartimos de manera fundamental con Simone de Beauvoir su ya célebre manifiesto de que mujer no se nace, sino que se llega a serlo... ¿Exigen nuestras lógicas sociales que alguien, para hacerse mujer, tenga que pasar por esta experiencia de una violencia iniciática? ¿Hacerse mujer implica inscribirse en una violencia que ‘ubica’ el cuerpo femenino en los lugares marcados en un mapa antagónico del androcentrismo?<sup>13</sup>

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

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

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

Luego de más de tres años de evitar acercamientos sexuales de cualquier tipo con otras personas, un hombre trata de seducirme en el subte. Lo rechazo reiteradas veces en buenos términos. Sorprendido de que no demostrase interés me pregunta si el problema era que yo tuviese novio. Me da mucha gracia pensar que alguien imaginase posible que yo, siendo físicamente como soy, tuviese una pareja. Le digo que no y se retira tímido. Luego pienso en que me gustaría enamorarme o al menos no rechazar a todos y pensar que es posible estar con alguien. Vuelvo a casa sintiéndome lista para eso.<sup>14</sup>

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



Proyecto “Nunca serás mujer”. Autora: Elizabeth Mía Chorubczyk. Pie de fotografía: Montaje de fotografías del registro de la artista para el proyecto “Nunca serás mujer” (2011).

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

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

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

Claramente la primera pregunta que esta obra pretende problematizar es si una mujer se define simplemente por sus rasgos biológicos, por una determinada disposición corporal y si esto es suficiente para atribuir y/o negar a los cuerpos una identidad de género.

Pero el sexo y la biología aparecen aquí como marcadores de poder. Como expresa Judith Butler,

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

Así, se expresa en la obra no solo el ideal regulatorio del sexo a través de la frase que la dispara, “nunca serás mujer porque no menstruás ni sabés lo que eso significa”,<sup>15</sup> sino también en muchas de las acciones cotidianas devenidas en elementos de una acción artística, como depilarse las axilas con cera, someterse a tratamientos de depilación láser, de reasignación hormonal... hay un sexo que debe *hacerse* culturalmente para poder *ser* ‘naturalmente’ una mujer. Se da un movimiento paradójico en el que Effy fuerza la escritura de un sexo femenino en su cuerpo y al unísono lo cuestiona: “¿Por qué debemos someternos a tratamientos dolorosos o gastar nuestro dinero en cumplir con un mandato social sobre lo aceptado, la belleza, lo atractivo y lo femenino?” o “por qué lo hago, para quién lo hago, con qué fin. Yo era mujer antes de esto, ¿por qué entonces exteriorizar mi identidad?”. Este movimiento paradójico narrado es lo que se transforma en un componente de la obra.

Pero la cita de Butler se profundiza de esta manera, respecto de la reiteración forzada de las normas:

Que esta reiteración sea necesaria es una señal de que la materialización nunca es completa, de que los cuerpos nunca

acatan enteramente las normas mediante las cuales se impone su materialización. En realidad, son las inestabilidades, las posibilidades de rematerialización abiertas por este proceso las que marcan un espacio en el cual la fuerza de la ley reguladora puede volverse contra sí misma y producir rearticulaciones que pongan en tela de juicio la fuerza hegemónica de esas mismas leyes reguladoras (2008: 18).

Que la fuerza de la ley no se dé de una vez y para siempre, no solo abre un espacio político y de resistencia sobre los cuerpos, sino que da cuenta fundamentalmente de que el cuerpo, en tanto que materia viva, se encuentra en el movimiento continuo de su devenir intrínseco, aquello que Gilbert Simondon (2009) llamará *individua-ción*, proceso continuo de singularización. Es por esto que la reiteración o repetición debe ser entendida, como nos proponen Bergson (1998) y Deleuze (2009), solo en el devenir del tiempo: como el terreno o la materia en la que se introduce la diferencia. La repetición en la obra, de una serie de actos naturalizados (la presentación de ella misma, la depilación, la colocación de la mascarilla de belleza, el acto de lavar la ropa), entre-abre la posibilidad de una diferencia en el cuerpo mismo y en los sentidos sobre el cuerpo, convierte al cuerpo en un territorio paradójico en donde los sentidos aparecen retorcidos, como en el país de las maravillas de Alicia que Deleuze (2008b) toma para pensar la lógica del sentido, siempre paradójico. El acontecimiento artístico se produce en esa superficie corporal extrañada que pone en jaque la naturalización del binarismo sexo-genérico masculino/femenino, hombre/mujer y que jaquea también, en la reiteración de algunas normas, las acciones cotidianas que las sostienen.

Pero también aquí la repetición adquiere otra dimensión, de reconexión ritual. Todo ciclo menstrual es un modo de darse el tiempo en el cuerpo, orgánico y pulsante.<sup>16</sup> El hecho de que las menstruaciones en la obra se repitan 13 veces puede leerse como un modo de denuncia de un calendario occidental que sostiene un año arbitrariamente dividido en 12 meses de diferentes cantidades de días, solo con el fin de combatir los calendarios lunares de 13 meses sincrónicos de 28 días más 1 día, que daría como resultado 365 días igualmente. No solo los calendarios lunares son registros propios de las culturas matrilineales, sino que el número 13 ha sido identificado en las sociedades occidentales cristianas como el número del diablo, la desgracia y la muerte.<sup>17</sup> Trece veces se produce el ciclo lunar y el ciclo menstrual sincrónico en un año. Casualmente, desde la Inquisición en adelante este número se vincula a las brujas y sus poderes sobre los cuerpos, razón por las cuales, como explica Jesús Martín Barbero, más del setenta por ciento de las acusadas, torturadas y ajusticiadas por brujería fueron mujeres (1987: 101).<sup>18</sup> Respecto a esto Paul B. Preciado afirma:

La Inquisición actúa aquí como una instancia de control y represión tanto del saber farmacológico de las mujeres de las

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

Por eso el desafío es restablecer, a través de una serie de ritos (las acciones performáticas) el tiempo del ciclo vital que pone a circular la vida y la muerte en un proceso de equilibración y meta-estabilización. Como afirma la antropóloga María Laura Méndez: “Los ritos son un intento permanente de conjurar el caos sin creer que puede existir un cosmos que permanezca inalterable” (2011: 154). Así como la dimensión del acontecimiento mítico es la variación continua y cada mito es una versión sin posibilidad de referencia a una verdad o versión primera, la dimensión del acontecimiento ritual es la repetición continua siempre forzada a recomenzar por la diferencia. Por esta razón el ritual no opera un “como si”, no finge, no repite tampoco como si fuera la primera vez, sino que cada vez pretende demarcar un territorio, recodificar los cuerpos y los espacios, re-organizar y re-conducir los flujos del cosmos, limitar la entrada del caos, religar aquello que el transcurrir del tiempo ha roto, mundo de los vivos y de los muertos, cielo y tierra, pasado y futuro, individualidad y colectividad. Los rituales tienen la función de sanar las rupturas, por eso religan el cuerpo a su comunidad y la subjetividad a un territorio posible.

Una performance ritual se encuentra en el límite de los lugares demarcados para el arte y la vida, lo cotidiano, lo privado y lo público. Al ejecutarse pone en cuestión y en crisis también esos límites, que se ven extrañados, expuestos e interpelados. Deviene en un modo de hacer arte con la propia vida a fuerza de operar una torsión sobre el sentido del campo del arte.

Una pregunta funciona como marco de este trabajo y es un eco del texto de Gilles Deleuze y Félix Guattari, “¿cómo hacerse un cuerpo sin órganos?” (En: *Mil Mesetas*, 2002: 155). Allí los autores exploran esa famosa expresión robada a Antonin Artaud: el *cuerpo sin órganos* (CsO) no como un concepto sino como una experiencia... ¿una experiencia de qué? La experiencia de una intensidad o de una intensificación. En varios momentos de las dos obras que componen *Capitalismo y esquizofrenia* (*El AntiEdipo*, 1995; *Mil Mesetas*, 2002) los autores utilizarán esta expresión para referirse a un campo de intensidades inmanentes. El deseo como campo o como superficie, desear es hacerse un cuerpo sin órganos o entrar en él. Todos sus desarrollos conceptuales de las máquinas

deseantes y de los campos sociales de deseo son nombrados y explorados en torno a esta expresión. A partir de ella estos pensadores batallan contra la *sobrecodificación* de los cuerpos, la introducción de todo cuerpo en una máquina binaria de clasificación e interpretación.

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

El cuerpo sin órganos no se opone a los órganos, sino al organismo, a la organización orgánica de los órganos. El juicio de Dios, el sistema del juicio de Dios, el sistema teológico es precisamente la operación de Aquel que hace un organismo, porque no puede soportar el CsO [...] juicio de Dios del que se aprovechan los médicos y del que obtienen su poder (2002: 163-164).

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

Frente al organismo, frente al Juicio de Dios, es poco lo que podremos conceptualizar o batallar, se trata más bien de abandonarlos, de producir una línea de fuga, de crear un nuevo territorio, de experimentar. Los autores dirán explícitamente “de ningún modo [el CsO] es una noción, un concepto, más bien es una práctica, un conjunto de prácticas. El CsO no hay quien lo consiga, no se puede conseguir, nunca se acaba de acceder a él, es un límite” (2002: 156), o diré también, es el efecto de una experimentación con las intensidades: *performance*. “De todas maneras tenemos uno (o varios), no tanto porque

el CsO preexista, sino porque no podemos desear sin hacer uno” (2002: 155).

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

La dimensión colectiva fundamental para hacerlo es encontrada aquí en la práctica artística, a través de la cual es posible dar sentidos, producir nuevos sentidos, en torno a actos y situaciones que necesitan ser reinscritos socialmente. El arte performático opera como el modo de restituir una ruptura de los lazos con una sociedad excluyente, a través de su re-significación ritual.

Así, el cuerpo también aparece *expandido*,<sup>19</sup> abierto, expuesto, a un público y a una comunidad de sentido, tratando de restituir los flujos de intensidades, flujos de sangre y flujos menstruales que derraman el cuerpo y se vuelcan sobre la calle, las plazas, las instituciones. La performance es así la exploración de lo que este cuerpo puede. La expresión que Deleuze (2008a) reactualiza desde Spinoza, “nadie sabe lo que un cuerpo puede” apunta a destituir toda verdad y saber seguro sobre los cuerpos para devolverles su potencia de exploración. Y un cuerpo puede, cada vez, algo distinto según los encuentros de los que es capaz. A través de su práctica artística, la artista busca los encuentros que le permitirán transitar la experiencia de hacerse un cuerpo.

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

### Susy Shock y los monstruos en el folclore argentino

Susy Shock es una artista trans, argentina, nacida y criada en Buenos Aires pero de familia proveniente de las provincias de Tucumán y La Pampa, y con fuertes lazos también allí. Es cantante, escritora, actriz, humorista, integra el elenco de la varieté de humor *Noches Bizarrras* que ella y otros crearon después del 2001 y realiza como espectáculo estable un recital de música y poesía llamado *Poemario Trans-Pirado* desde el 2010 ininterrumpidamente, con el que ha transformado sus *shows* de *performances* poéticas en verdaderos espacios de concurrencia ritual. Una vez al mes, en el Centro Cultural LGBT Casa *Brandon*, ella realiza su espectáculo en el que canta, lee y recita sus poemas, invita a músicos, artistas, y bailarines, proyecta fotografías y produce un espacio en donde

el humor se transforma en una herramienta política. Ha publicado además dos libros de poemas, *Relatos de Canevalón* y *Poemario Trans-Pirado* (los dos editados por Nuevos Tiempos, 2011) y trabaja ininterrumpidamente en diversas performances, presentaciones y festivales. En el año 2013, protagonizó el medimetraje *Andrea*, dirigido por Edgar de Santo y, en el 2014, editó su primer disco, que lleva por título la frase de cabecera de su abuela Rosa la tucumana: *Buena vida y poca vergüenza*, y que Susy levanta como bandera. Además participa con sus relatos, poemas y reflexiones en distintos medios gráficos como la revista literaria *Maten al Mensajero* y el *Periódico Mu* de la Cooperativa de Comunicación *La Vaca*.



Título: Susy Shock. Autora: Marieta Vázquez. Pie de foto: Poeta y cantautora Susy Shock.

La invención del cuerpo de Susy se encuentra profundamente ligada a la deconstrucción del cuerpo trans de *femme fatal*, hiper-expuesta e hiper-femenina. Como Bevacqua señala:

[...] la performer construyó una imagen corporal desde la negatividad heteronormativa: ni hombre, ni mujer. Fue Marlene Wayar, quien le dio a Susy “el sentido del taco puesto”, como ella misma suele expresar. En ese sentido, exclama Wayar en la primer editorial de *El Teje*: “¡Inventémonos lejos del hombre que nos imponen y la mujer que deliran que debemos ser!” (2011: 6-7).

Para esto, Susy opta por ropa holgada y cómoda, realizada por integrantes del Colectivo de Artistas de Giribone y que desarrollan un proyecto de diseño y producción indumentaria llamado M.I. (Moda Inclusiva: moda sin moldes):

La propuesta estética de M.I. le permite a Susy Shock desidentificarse del único modelo travesti reproducido en la televisión argentina, la performer presenta un cuerpo sin excesivo esteticismo resaltando las partes que prefiere (sus piernas y su rostro), para reservarse con amplias capas y acampanados vestidos su “triángulo invertido”. En ese sentido, desarrolla una imagen que remite de manera explícita a un cuerpo feminizado, ya sea desde su gestualidad como desde su vestuario, pero sin llegar a ser una caricatura de lo femenino, ni una “copia fiel” de ello, manifestando siempre una ambigüedad (Bevacqua, 2011: 8).

Así, su cuerpo se va haciendo de gestos, colores, girones, retazos y ropas. Su cuerpo también es su caja bagonalera,<sup>20</sup> caja de resonancia plagada de pines, cintas, pequeños recuerdos que le van regalando en su paso por los escenarios, las marchas y la militancia y que la convierten en una ekeka, figura mítica andina siempre excesivamente cargada.

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

Yo, pobre mortal,  
equidistante de todo,  
yo, D.N.I: 20.598061,  
yo, primer hijo de la madre que después fui,  
yo, vieja alumna  
De esta escuela de los suplicios.

Amazona de mi deseo.  
Yo, perra en celo de mi sueño rojo.

Yo, reivindico mi derecho a ser un monstruo.  
Ni varón ni mujer.  
Ni XXY ni H2O.

Yo, monstruo de mi deseo,  
Carne de cada una de mis pinceladas,  
Lienzo azul de mi cuerpo,  
Pintora de mi andar.  
No quiero más títulos que cargar.  
No quiero más cargos ni casilleros a donde encajar  
Ni el nombre justo que me reserve ninguna ciencia.

Yo, mariposa ajena a la modernidad,  
a la posmodernidad,  
a la normalidad.  
Oblicua,  
visca,  
silvestre,  
artesanal.

Poeta de la barbarie  
Con el humus de mi cantar,  
Con el arco iris de mi cantar,  
Con mi aleteo:

Reivindico mi derecho a ser un monstruo  
¡Que otros sean lo normal!  
El Vaticano normal.  
El Credo en dios y la virgísima Normal.  
Los pastores y los rebaños de lo Normal.  
El Honorable Congreso de las leyes de lo Normal.  
el viejo Larousse de lo Normal.

Yo solo llevo la prendas de mis cerillas,  
el rostro de mi mirar,  
el tacto de lo escuchado y el gesto avispa del besar.  
Y tendré una teta obscena de la luna más perra en  
mi cintura  
y el pene erecto de las guarritas alondras.  
Y 7 lunares,  
77 lunares,  
qué digo, 777 lunares de mi endiablada señal  
de crear

mi bella monstruosidad,  
mi ejercicio de inventora,  
de ramera de las torcazas.  
Mi ser yo, entre tanto parecido,  
entre tanto domesticado,  
entre tanto metido de los pelos en algo.  
Otro nuevo título que cargar:  
¿Baño de Damas? ¿o de Caballeros?  
o nuevos rincones para inventar.

Yo, trans... pirada,  
Mojada, nauseabunda, germen de la aurora  
encantada,

la que no pide más permiso  
y está rabiosa de luces mayas,  
luces épicas,  
luces parias,  
Menstruales, Marlenes, Sacayanes, bizarras.  
Sin Biblias,  
sin tablas,  
sin geografías,  
sin nada.  
Solo mi derecho vital a ser un monstruo  
o como me llame  
o como me salga,  
como me pueda el deseo y las fuckin ganas.

Mi derecho a explorarme,  
a reinventarme.  
hacer de mi mutar mi noble ejercicio.  
Veranearme, otoñarme, invernarne:  
las hormonas,

las ideas,  
las cachas,  
y toda el alma

Amén.



“Poemario Trans-Pirado”. Autora: Andrea Hamid. Pie de foto: Susy Shock interpreta cantos de copla con caja en su Poemario Trans-Pirado.

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

Susy reivindica insistentemente en sus obras y entrevistas la figuración de lo monstruoso como fuga de las representaciones y clasificaciones, pero, fundamentalmente, como territorio de creación y autocreación. Esta monstruosidad opera en un doble movimiento: de conexión y proliferación como las tetas que le crecen, el exceso de canecalón (pelos, crenchas, pelucas), de pestañas de cartón y al mismo tiempo por despojo, por sustracción y por falta de ser: Susy no llega a ser ni varón, ni mujer, ni xxy, ni H2O. Tampoco, para una parte del colectivo trans, Susy llega a ser trans dado que su travestismo no se inscribe en el relato relativamente legitimado en donde las travestis padecen discriminación por su identidad desde niñas. Ella ha tenido una deriva trans desde el arte y para muchxs esto es pura simulación, no verdadera transexualidad o transgeneridad. Lo mismo ocurre con su relación con el folclore.

De raíces tucumanas y pampeanas, a pesar de ser porteña, Susy Shock ha reivindicado como propios los diferentes géneros folclóricos de la región andina y litoral, y ha construido la performance de su Poemario Trans-Pirado en torno a estos ritmos, cantos y escrituras.

Uno de los géneros musicales que aborda y que adquiere una presencia singular en el escenario es el canto de copla con caja. Este canto es una expresión típica de

las culturas andinas sudamericanas, enraizado en nuestra región, a las provincias de Tucumán, Salta y Jujuy entre otras, lugares de Argentina con los que Susy tiene una historia de transmisiones y relevos.

Acerca del canto de coplas con caja, la investigadora Yanina Mennelli (2009) explica: “fue estudiado como género poético-musical característico del noroeste argentino, desde la musicología bajo la denominación general de ‘baguala’. Este mismo objeto fue abordado desde estudios literarios y folclóricos, en términos de ‘poesía oral y anónima’” (2009: 191). Su origen mixto se da en el cruce entre tradiciones pre-hispánicas y españolas: su sistema tímbrico es pre-hispánico al igual que la caja utilizada (bimembranófono de marco), mientras que su sistema rítmico procede de ambos continentes y la métrica de los versos (cuarteta octosilábica) es de origen español (Mennelli, 2009). Es un género fuertemente mestizo e híbrido vinculado en nuestro país al área que fuera de influencia de pueblos originarios llamados diaguitas, omaguacas, atacamas y capayanes, entre otros, y actualmente a los festejos del carnaval y a los ámbitos festivos norteros en general, distante tanto de la llanura como de la gran urbe. Mennelli describe el modo en que se produce el canto: “un coplero canta los dos primeros versos de la copla y el resto de la ronda canta el bis, luego el mismo cantor completa la copla y el resto de los cantores repiten” (2009: 192). Este procedimiento sigue Susy Shock en muchos de sus cantos en relación con el público.

En gran medida los cantos tradicionales como estos presentan deícticos de género, marcas de poder en torno a los roles sexuales y genéricos que han contribuido, como géneros musicales “nacionalizados” incluidos en el discurso de lo nacional y de lo patrio, a reafirmar los binarismos naturalizados.

Mennelli (2009) ha realizado un extenso trabajo de campo sobre el carnaval humahuaqueño y analiza de esta manera la performance del canto de copla con caja en dicho contexto: mientras en principio el carnaval andino se presenta como el desentierro del Diablo (*Pujllay*) y la inversión de todos los valores durante los nueve días de su duración, también es cierto que las performances llamadas de contrapunto, en donde dos cantores, habitualmente un hombre y una mujer, dialogan, se contestan y se provocan a través de las coplas, funcionan como reguladores de lo posible y de lo admisible respecto a los roles de sexo y de género. Los sujetos privilegiados de enunciación aquí aparecen como el mozo y la moza.

Desde la perspectiva de los actores el contrapunto de coplas es percibido, en primer lugar, como una forma de “cortejo amoroso” pero también como un modo de discusión o lucha por los sentidos que gravitan en torno de la definición de los sexos, sus funciones y atributos (2009: 193).

Es en este sentido que el contrapunto y el canto de coplas con cajas funcionan como performance que trami-

ta una expresión de los cuerpos exclusivamente heterosexualizados. De esta manera, Mennelli resalta

su dimensión social, la considerada en nuestro trabajo, a partir de la conceptualización de las coplas como enunciados, es decir, como productos culturales, históricos e ideológicos, a través de los cuales se instituyen construcciones de “mujer” y de “hombre” que dan cuenta de las valoraciones sociales que pujan por la legitimidad y el reconocimiento en la performance (2009: 193).

Sin embargo, en las performances de Susy todas estas características aparecen extrañadas: se trata de una artista trans, montada en sus tacos n° 42, en el centro de una gran ciudad como Buenos Aires, cantando coplas al son de una caja, en donde muchos de los temas abordados en la escritura relatan la experiencia trans.

Si bien en este caso el canto se presenta como parte de una performance escénica, y no en rondas como típicamente aparece en el carnaval humahuaqueño, funciona igualmente con el público en su lógica de canto y respuesta cada dos versos. Susy Shock compone:

De para abajo me vengo  
 Pisando sobre cajones  
 Nada me han hecho los tigres  
 Qué me han de hacer los ratones  
 [...]  
 Yo soy como hecha al revés,  
 Cuando me siento me paro,  
 En la Gloria me condeno  
 Y en el infierno me salvo  
 [...]  
 Siempre que escucho una copla  
 Canta el hombre a la mujer.  
 Esta que les traigo ahora  
 Cambiará su parecer  
 [...]  
 No quiero ser un señor  
 Tampoco quiero ser dama.  
 Yo quiero ser otra cosa,  
 Ser lo que me dé la gana  
 [...]  
 Esta es una copla rara  
 Como ya la habrán notado  
 No habrá mujeres lavando  
 Ni hombres con redes pescando  
 [...]

De esta manera, el canto de copla deviene en una producción cultural extrañada, desterritorializada de sus inscripciones habituales (para no referirnos a un “texto original”) urbana y travesti, y que en su propia realización expone las reglas de producción deconstruidas. Aquí no hay un hombre cantándole a una mujer, ni una mujer respondiendo cómplice o audazmente, como típi-

camente ocurre en el contrapunto de copla con caja. Las letras expresan la ambigüedad del género, la indefinición de los roles, y la negativa a entrar en los binarismos. Utiliza de hecho, las inversiones del mundo carnavalesco (en la Gloria me condeno / y en el infierno me salvo) para ponerla a funcionar en otro lado, no de manera simétrica. Si habitualmente este canto les asigna la picardía a los varones, y el carnaval permite esa inversión simétrica y la utilización de la picardía en las letras por parte de las mujeres, aquí la autora desbarata la simetría y los lugares asignados (no habrá mujeres lavando ni hombres pescando).

Tradicionalmente, al menos en sentido hegemónico, todos estos ritmos han sido incluidos dentro de la producción narrativa del Estado-Nación argentino desde la primera mitad del siglo XX, pertenecen a la argentinidad, y están fuertemente marcados genéricamente: los roles del hombre y de la mujer claramente delimitados, las estructuras de baile segmentadas binariamente, los temas (contenidos) muy bien especificados. A pesar de esto, ningún producto cultural permanece al margen de los cambios y transformaciones sociales, y como señala Raymond Williams, lo que llamamos *tradicción* “es una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo en el proceso de definición e identificación cultural y social” (2009; 153), o sea, un fenómeno presente, en continua transformación.

La historia del folclore argentino (en términos amplios y generalizados) está mucho más ligada a un tradicionalismo conservador en las sociedades de provincia, impregnadas por una doble vertiente, religiosa, por un lado, y nacionalista por otro. En una entrevista realizada en ocasión de la presentación de su disco *Buena Vida y Poca Vergüenza* (2014) Susy afirma:

Hay una mirada desde donde yo me quiero parar en el folclore: una zamba puede ser más zamba, una chacarera puede ser más chacarera, pueden ser traídas hasta acá desde otras épocas y llevadas hacia adelante, estéticamente hablando, y vamos a entender eso como una “evolución” del folclore, pero hay algo que no se pone en discusión todavía en general, que es el discurso o, mejor dicho, los discursos del folclore. Me parece que las más son canciones que tienen un nuevo discurso. Más allá de que están dichas, cantadas y compuestas por una persona trans, es más bien una mirada en todo caso de nuevos modos de ser femeninos y masculinos. El folclore es un canon que en la década del cuarenta cuatro tipos se sentaron y determinaron que el folclore es de esta manera y se baila de esta manera, e hicieron libros... y obviamente fueron cuatro varones, no hubo mujeres y menos travestis, para decir cómo bailamos y cómo cantamos el folclore. Creo que hay algo de esto que está pendiente. Tengo la pequeña ilusión de que esto sea un aporte para empezar a pensar qué estamos cantando y no solamente cómo lo cantamos o qué arreglo bonito le hacemos [...]. Hay una idea de patriarcado que atraviesa totalmente el folclore y no lo hemos puesto en discusión...<sup>21</sup>

Por esta razón, el canto de copla con caja se vuelve descontextualizado, extrañado a través de Susy: aunque la ciudad de Buenos Aires cuenta con un gran y marcado circuito de producción y consumo de folclore, no se puede afirmar que el público que asiste a los espectáculos de Susy sea necesariamente parte de ese circuito: es tan mestizo como el propio canto de copla, y como la misma Susy. De esta manera, no solo el contenido de las coplas se vuelve intertextual, sino que la elección del ritmo para ser cantado y tocado en un contexto extraño, establece también una dimensión dialógica y de interpelación. Bajtín (2002) es quien señala la dimensión dialógica como constitutiva de los géneros discursivos y aquí podemos afirmar y encontrar dicha noción también en los géneros musicales: así como hablar es responder, en este caso cantar también lo es, implica ligarse a un relevo de prácticas que tienen fundamentalmente una transmisión oral, y que aquí aparecen interpeladas, no solo citadas.

Al mismo tiempo implica establecer un vínculo entre dimensiones heterogéneas que se ven siempre extrañadas, por un lado, un ritmo propio de otra región del país es performado fuera de su contexto, pero no se constituye en una “muestra originaria” o “tradicional”, sino que a su vez es torcido y resignificado por este nuevo territorio. Esto produce una intertextualidad como encuentro de mundos, urbano y rural, llanura y montaña, en el que se expresa también un mestizaje trans.

Por otro lado, la propia performance de la copla con caja es muchas veces de contrapunto: Susy canta una copla a la que el público a su vez responde cantando: “La soledad es cosa rara / con tanta gente tan sola”. “Si los solos se juntaran / la soledad queda sola” y así continúa cerca de diez minutos con distintas consignas y respuestas. De esta manera, la modalidad de responso que se encuentra presente en muchas prácticas musicales del folclore argentino remiten en general a la dimensión sagrada ritual de los festejos, en las reuniones de las comunidades y colectivos. Así la práctica artística se constituye en un espacio ritual, en donde se re-liga la comunidad. La artista insiste en esta dimensión de sus prácticas, hace referencia a lo largo de toda su presentación al encuentro con la ‘pacha’ o la ‘Pachamama’.

En las tradiciones indias, mestizas argentinas y del cordón andino sudamericano, la Pachamama es el nombre que recibe la madre tierra y que funciona como dimensión cosmogónica, deidad cohesionadora de tiempo y espacio y celebración de las antiguas fiestas agrícolas de cosecha. Esta imagen se encuentra profundamente ligada a las culturas andinas agrarias y pastoriles, pero no necesariamente había encontrado lugar hasta ahora en las prácticas culturales y los modos de simbolización urbanos. Sin embargo, Susy Shock es parte de una serie de artistas y colectivos que han resignificado la experiencia de la Pachamama, ligándola a los contextos urbanos, en relación a las luchas de los pueblos originarios que se dan en las grandes ciudades (dentro de ellas y muchas

veces frente a ellas), y de los movimientos de ampliación de conciencia ecológica respecto a la producción, distribución y consumo de bienes materiales y simbólicos.

Susy afirma que es necesario y fundamental ‘hacer la Pacha en el lugar de una’, aquí en Buenos Aires en este caso. Micaela Ortelli escribe en una nota-entrevista que realiza y cita a Susy:

Soy urbana, no me enfrento al folclore pretendiendo ser algo que no soy. Pero yo creo que la Pacha está acá también, lastimada, enajenada, escondida, atrofiada, pero está; y yo estoy en ese rescate. [La Pacha que, obviamente, no tiene nada que ver con la parafernalia de Cosquín<sup>22</sup> ni los nuevos ecologismos perfumados de corrección política] Tiene que ver con una mirada respecto de la naturaleza, y en la naturaleza están los vínculos; la Pacha somos todos y todas. Mucha gente habla del prójimo como un ideal, y como dice mi amigo José Santucho, el prójimo es el primero que te encontrás, si no estuvieras seleccionando al prójimo que te conviene (Susy Shock, 2013a).

La Pachamama es una imagen presente (no solamente tradicional y pasada) y disruptiva para las nociones tanto de territorio nacional, como de propiedad privada de la tierra. Y en tanto las categorías modernas no llegan a aprehender la complejidad de sentidos que abarca, es también disruptiva en términos de género: Susy no se cansa de repetir que “La Pachamama es trans”. Ella lo explica de esta manera en una entrevista:

Hay algo que digo, que a los folcloristas no les gusta mucho, y es que la Pachamama es trans, porque es todo, la unión de todo, entre lo masculino y lo femenino. Y en ese todo no sabemos qué somos, tenemos que decodificar y empezar a construir. Las personas trans entendemos que hay algo en la búsqueda de la identidad que nos marca todo el tiempo en nuestra propia lucha, y eso no está ajeno a nuestro continente. Yo no sé si ser trans en Europa tiene la riqueza que tiene acá. Acá tenemos además la implicancia de ser un pueblo cortado en gajos, y oculto (Susy Shock 2013b).

Por eso todo encuentro ritual que invoca a la Pacha, como los recitales de Susy, operan una apertura de tiempo y espacio, abren un hueco, literal o simbólicamente, en la tierra, por donde el mundo de abajo se comunica con el de arriba, por donde se re-liga y se celebra. Según Costa y Karasik, la invocación de la Pacha se realiza como un encuentro con las deidades a través de un pozo o mojón:

Allí se invoca a la Pachamama, de allí surge el carnaval y el diablo que presidirá todo el tiempo... es también un conducto, una vía de comunicación con otros mundos, fundamentalmente con el mundo de abajo. En este sentido cumple la función de ‘centro’ del ritual y es donde lo ‘extraordinario’ se irradia a todos los presentes (citado por Mennelli 2009: 9).

Aunque distantes en tiempos y espacios, la celebración de la Pachamama y el carnaval cristiano católico se

encuentran en un fenómeno transcultural como el carnaval andino y parece que el “mundo de abajo” del *Pujllay*, y lo bajo corporal investigado por Bajtín (1985) en el carnaval de la Edad Media y el Renacimiento se tocan y tejieran en nuevas dimensiones, que los recitales-celebraciones de Susy Shock actualizan en los cuerpos cuando ella, monstruo con tres tetas, invita al público a cantar y a bailar. La experiencia trans, otra vez, excede la asignación sexual o genérica y explora otras dimensiones corporales, colectivas y territoriales: lo bajo corporal, el mundo de abajo, lxs de abajo del mapa.

### Tercera Parte. Reflexiones metodológicas y políticas en torno a la escritura

Para la realización de este trabajo ha sido necesario producir un dispositivo de lectura múltiple y mestizado, dado que el campo teórico de los feminismos y las teorías queers aparece dis-torsionado, descentrado y extrañado en las apropiaciones de las artistas, y a partir de sus propias formulaciones. Por esta razón las “teorías” aquí citadas no se presentan explicando las “prácticas” que ellas realizan, sino que sus propias artes devienen en modos pensar, en prácticas de pensamiento encarnado, en donde dicha división (teoría/práctica, pero también cuerpo/mente) se vuelve inoperante.

También aquí es que se constituyen en ex-céntricas: disputan desde sus bordes la constitución y el sostenimiento de una lógica centro-periferia para pensar el presente de nuestras modernidades coloniales, la lógica de producción artística, y el ordenamiento de los géneros y las disciplinas estéticas. Desobedecen el reparto de lo sensible que asigna la producción de las perspectivas teóricas y grandes corrientes artísticas a los centros y capitales del llamado Primer Mundo, mientras las “periferias” y los bordes, faltos de capacidad para conceptualizar y producir reflexión teórica y estética, son insertados en el Mercado Mundial del Arte como productores de materia prima: exotismo, cuerpo, “naturaleza” en estado puro, la versión que este mercado fabrica del “buen salvaje”. Si las prácticas artísticas trans han encontrado un lugar legitimado y tranquilizador en el music hall, el varieté, el humor y la parodia, aquí estas artistas disputan las definiciones de arte conceptual y folclore tradicional, salen del terreno reconocido que la sociedad asigna a las personas trans y exploran nuevos territorios expresivos.

En este sentido devienen artes propiamente contemporáneas, como nos propone pensar Giorgio Agamben:

Pertenece verdaderamente a su tiempo, es verdaderamente contemporáneo, aquel que no coincide perfectamente con él ni se adecua a sus pretensiones y es por ello, en este sentido, in-actual; pero, justamente por esta razón, a través de este desvío y este anacronismo, él es capaz, más que el resto, de percibir y aferrar su tiempo (2008: 1).

Por fuera de cualquier comprensión determinista simple, pero también por fuera de cualquier constructivismo voluntarista, se expresa en estas prácticas artísticas la voluntad y el esfuerzo de hacerse un cuerpo, y al hacerlo, estas artistas exponen los procesos de subjetivación que todxs y cada unx de nosotrxs atravesamos para gestar un lugar en el mundo, un territorio existencial. El análisis de estas performances me llevó a verlas en su negativo: no como experiencias particulares y únicas por las que los cuerpos trans se constituirían, sino *experiencias cualesquiera*, que exponen el trabajo de apropiación subjetiva que todos nuestros cuerpos realizan para habitar el mundo.

En este sentido podríamos tal vez afirmar que todxs somos trans. Sin embargo el costo, para algunxs, es considerablemente más alto. Es fundamental para mí reflexionar acerca de estos costos y esas desigualdades: aunque pueda afirmar que todxs somos trans, mi entrada y permanencia en la academia como un hombre cis, o sea, biopolíticamente asignado como tal y que vive una coincidencia entre sexo y género, goza de una serie de privilegios en este recorrido y esta permanencia en relación a una inmensa mayoría de personas trans (personas que cruzan y desafían la asignación biopolítica) que carecen incluso hasta hoy de la posibilidad material de llegar a la educación pública secundaria. Uno de los desafíos más grandes de las prácticas artísticas tal vez se encuentre en el cuestionamiento de los privilegios naturalizados para las personas cisgénero.

A su vez, quienes trabajamos en investigación jamás nombramos algo que se encuentra fuera, en una supuesta realidad, sino que producimos (en ciertos aspectos), reproducimos y en general tomamos prestadas, para reformular, las expresiones y categorías que han sido producidas en el campo social, en los espacios que circulamos, investigamos y pretendemos circunscribir. Por esto, la cuestión no es solo “¿qué sostenemos en nuestras producciones de conocimiento?” sino también “¿Qué voces retomamos en ellas? ¿Para decir qué? Que les sirve a ¿quiénes o a qué intereses?” Todas estas son preguntas pragmáticas y éticas que nos permiten a su vez preguntarnos ¿qué tipo de prácticas de sí mismxs sostenemos cuando investigamos? es decir, ¿quiénes estamos siendo en estas relaciones de conocimiento e investigación?

Considero que la investigación feminista puede constituirse en el gesto y la posibilidad de activar estas preguntas. No se trata de sumar un nuevo conocimiento, área o tema de investigación a un campo ya establecido, sino de cuestionar las condiciones en que este campo ha sido constituido androcéntrica, racial y económicamente, en fin: colonialmente, y los papeles que jugamos cada unx de nosotrxs en dicho entramado.

En este sentido, antes que delimitar una nueva área para el arte queer o el arte trans, me ha interesado habilitar un modo de lectura que desde las experiencias trans expresadas en diversas prácticas artísticas, nos permita

abordar, pensar e investigar sobre la heteronormatividad como régimen de regulación de los procesos de subjetivación contemporáneos en los que devenimos sujetos, y como régimen de constitución de las esferas que llamamos arte, política, género e incluso academia.

Estas artes solo han podido ser abordadas desde una estrategia transdisciplinaria: capaz de utilizar los saberes producidos al interior de disciplinas como la historia de las artes, la antropología y la filosofía, solo a condición de que estos saberes sean capaces de abrirse a una escucha y un diálogo tenso con aquellos saberes minorizados y silenciados que se producen en las artes, los movimientos sociales, las experiencias subjetivas y las prácticas colectivas indisciplinadas. Desde allí, las prácticas artísticas trans tienen la potencia de convertirse en espacios de pensamiento, reflexión, disputa y construcción de una multiplicidad vital en donde muchos otros cuerpos sean posibles y viables más allá del binarismo y sus privilegios.

## Referencias

- Adorno, T. y M. Horkheimer, (1988). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Agamben, G., (2008). “Qué es lo contemporáneo”. Texto publicado en el marco de la 19° Bienal de Arte Paiz. Disponible en <http://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>. Fecha de consulta 25 de febrero de 2015.
- Bajtín, M., (2002). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- , (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza.
- Baring, A. Y J. Cashford, (2005). *El mito de la diosa*. México, FCE.
- Bergson, H., (1997). *Memoria y vida*. Barcelona, Altaya.
- Berkins, L., (2013). “Los existenciaros trans”, en A.M. Fernández y W. Siqueira Peres (edit.) (2013). *La diferencia desquiciada. Géneros y diversidades sexuales*. Buenos Aires, Biblos.
- Berkins, L. y J. Fernández, (2005). *La gesta del nombre propio. Informe sobre la situación de la comunidad travesti en la Argentina*. Buenos Aires, Madres de Plaza de Mayo.
- Bevacqua, G., (2011). “De la autogestión escénica a la transgresión social: poética y política de *Susy Shock*”, en *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*. Año VI, mayo, N° 10. ISSN: 1850-6267.
- Bookchin, M., (1999). *Ecología de la libertad*. Madrid, Editorial Nossa y Jara.
- Butler, J., (2006). *Deshacer el género (2004)*. Buenos Aires, Paidós.
- , (2007). *El género en disputa (1990)*. Buenos Aires, Paidós.
- , (2008). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo” (1993)*. Buenos Aires, Paidós.
- , (2009). *Vida Precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires, Paidós.
- Cabral, M., (2006). “La paradoja transgénero”, en *Ciudadanía Sexual*. Boletín N° 18. Disponible en <http://www.ciudadaniasexual.org/boletin/b18/articulos.htm>
- , (2009a). *Interdicciones. Escrituras de la intersexualidad en castellano*. Córdoba, Anarrés Editorial.
- , (2009b). “Pensar la intersexualidad, hoy”, en Diana Maffía (comp.) (2009). *Sexualidades migrantes. Género y transgénero [2003]*. Buenos Aires, Mujeres Editoras.
- De Lauretis, T., (1989). “La tecnología del género”. Tomado de *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Londres, Macmillan Press. Disponible en <http://www.caladona.org/grups/uploads/2012/01/tecnologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf>
- Deleuze, G. (2008a), *En medio de Spinoza*. Buenos Aires, Cactus.
- , (2008b). *Lógica del sentido*. Buenos Aires, Paidós.
- , (2009). *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires, Cactus.
- Deleuze, G. y F. Guattari, (1974). *El AntiEdipo. Capitalismo y Esquizofrenia (1972)*. Buenos Aires, Paidós.
- , (2002). *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia (1980)*. Valencia, Pre-Textos.
- Despentes, V., (2013). *Teoría King Kong*. Buenos Aires, Hekht Libros.
- Dussel, E., (2010). 1492. *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*. Paraná, Planeta Plutón.
- Federici, S., (2015). *Calibán y la bruja*. Buenos Aires, Tinta Limón.
- Fernández, J., (2004). *Cuerpos Desobedientes. Travestismo e Identidad de Género*. Buenos Aires, Edhasa.
- Foucault, M., (1999). *Historia de la sexualidad. 2- El uso de los placeres (1984)*. México, Siglo XXI.
- , (2000). *Historia de la sexualidad. 1- La voluntad de saber (1976)*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- , (2007). *Historia de la sexualidad. 3- La inquietud de sí (1984)*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Ginzburg, Carlo, (2003). *Historia nocturna. Las raíces antropológicas del relato*. Barcelona, Península.
- Grupo de Investigación Micropolíticas de la Desobediencia Sexual en el Arte, (2014a). “¿Qué pueden hacerle las desobediencias sexuales a la historia del arte?” Intervención presentada en la 2da Jornada *Degenerando Buenos Aires*, mayo de 2014.
- , (2014b). “Poéticas de la falla, archivos dañados y contraescrituras sexopolíticas de la historia del arte”. Texto leído en el marco del Coloquio Internacional *De una raza sospechosa: arte / archivo / memoria / sexualidades*. Santiago de Chile, 18 de noviembre de 2014.

Guasch, Ò., (2007). *La crisis de la heterosexualidad*. Barcelona, Laertes.

Kozak, C., (2014). “Guía Teórica 12: Después del fin del hombre. Técnica (arte) y poshumanismo”. Material de Cátedra *Seminario de Informática y Sociedad*. Lic. en Comunicación Social-UBA.

Krauss, R., (2008). “La escultura en el campo expandido”, en Hal Foster (2008). *La posmodernidad*. Barcelona, Kairos.

Le Breton, D., (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Maffia, D. (comp.) (2009). *Sexualidades migrantes. Género y transgénero [2003]*. Buenos Aires: Mujeres Editoras.

Martín Barbero, J., (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Buenos Aires: Gustavo Gili.

Méndez, M.L., (2011). *Procesos de Subjetivación. Ensayos entre antropología y educación*. Paraná, Editorial Fundación La Hendija.

Mennelli, Y., (2009). “‘Cuerpos que importan’ en el contrapunto de coplas del carnaval humahuaqueño”. Publicado en *Avá Revista de Antropología* N° 16. Universidad Nacional de Misiones. Diciembre.

Menstrual, N., (2008). *Continuadísimo*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Mumford, L., (1982). *Técnica y civilización*. Madrid, Alianza.

Pollock, G., (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid, Cátedra.

Preciado, B., (2008). *Testo Yonqui*. Madrid, Espasa.

Rich, A., (1996). “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana”, en *DUODA Revista d’Estudis Feministes*. N° 10 Barcelona, Universidad de Barcelona.

Sennett, R., (2004). *La corrosión del carácter*. Barcelona, Anagrama.

Shock, S., (2011a). *Relatos en canecalón*. Buenos Aires, Nuevos Tiempos.

-----, (2011b). *Poemario Trans Pirado*. Buenos Aires, Nuevos Tiempos.

-----, (2013a) “Transpirando la camiseta” en entrevista con Micaela Ortelli para *Suplemento Radar* de Página/12. 23 de junio de 2013. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8934-2013-06-23.html>.

-----, (2013b). “Lo mediocre de este mundo tiene que ver con no ser creativos” en Entrevista realizada para Diario *El Tribuno de Jujuy*. 15 de enero de 2013. Disponible en <http://www.tribuno.info/lo-mediocre-este-mundo-tiene-que-ver-no-ser-creativos-n242648>.

-----, (2015). “Trans-formarse. Identidad, política y sociedad”. Entrevista realizada para el *Periódico Mu* del Colectivo de Comunicación *La Vaca*. Buenos Aires, agosto de 2015.

Simondon, G., (2009). *La individuación. A la luz de las nociones de forma e información*. Buenos Aires, Cactus/La Cebra.

Trastoy, B. y P. Zayas de Lima, (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires, Prometeo.

Wayar, M., (2004). “*Salud mental y prostitución*” en *Revolución en las plazas y en las casas*. Equipo de Educación Popular (2004), Buenos Aires, Madres de Plaza de Mayo.

-----, (2009). “Editorial” en *El Teje. Periódico travesti latinoamericano*. Año 2, N° 4, Buenos Aires, junio.

Williams, R., (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires, Las Cuarenta.

Wittig, M., (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos (1980)*. Madrid, Egales.

## Notas

- 1 Tesis defendida el 11 de marzo de 2016, en el marco del Programa de Doctorado de la Facultad de Filosofía y Letras-UBA, área: Teoría e Historia de las Artes.
- 2 Para abordar la puesta en relato de estas experiencias y las reflexiones sociales y políticas en torno a ellas nos encontramos con una Referencias que surge en gran medida a partir de escrituras de lxs propixos protagonistas, militantes sociales, integrantes de los colectivos y pensadorxs de las organizaciones travestis y trans. Se puede consultar: Wayar (2004); Berkins (2013); Berkins y Fernández (2005), Fernández (2004), Maffia (2009); Cabral (2006; 2009a; 2009b).
- 3 Disponible online (última consulta: 27-09-15): [http://www.rojas.uba.ar/contenidos/revistas/index\\_revistas.php](http://www.rojas.uba.ar/contenidos/revistas/index_revistas.php)
- 4 La referencia bibliográfica conserva su nombre: Beatriz Preciado, dado que el autor no reniega de ello. Sin embargo por su decisión, su nombre en la actualidad es Paul B. Preciado y prefiere ser citado y nombrado de esta manera.
- 5 Este Frente fue parte de las movilizaciones que lucharon y dieron como resultado la aprobación de la Ley N° 26.743 de Identidad de Género que en Argentina permite realizar cambios registrales de sexo, nombre de pila e imagen para aquellas personas que declaren una no correspondencia de los datos con el género autopercebido. La Ley de Identidad ha sido efectivamente reglamentada el 29 de mayo de 2015 a través del decreto N° 903/2015. Esto permite a las personas trans, además, que puedan acceder a un servicio de salud integral que contempla su propia singularidad, derecho que se encuentra incluido también en el cuerpo de la ley.
- 6 Para un desarrollo de la noción de *sentido* como inexistente y como insistencia puede leerse Deleuze (2008b).
- 7 Para distintas aproximaciones a la constitución de la matriz heteronormativa y a sus críticas pueden consultarse: Wittig (2006); Rich (2006); De Lauretis (1987); Butler (2006; 2008); Foucault (1999; 2000; 2007); Guasch (2007).
- 8 <http://nuncaserasmujer.blogspot.com.ar/2010/04/primeira-menstruacion.html>
- 9 Actualmente la UNA (Universidad Nacional de las Artes)
- 10 Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo.
- 11 <http://nuncaserasmujer.blogspot.com.ar/2010/09/mi-menstruacion-de-septiembre.html>
- 12 <http://nuncaserasmujer.blogspot.com.ar/2010/11/mi-menstruacion-de-noviembre.html>
- 13 Virginie Despentes (2013) articula una serie de reflexiones en torno a estas violencias iniciáticas y explícitamente en torno a la violación como matriz de constitución occidental de la relación varón-mujer.
- 14 <http://nuncaserasmujer.blogspot.com.ar/2011/02/mi-menstruacion-de-febrero.html>
- 15 No es tan importante la ingenuidad de la frase, que con dicho criterio (el de menstruar o no menstruar para definir el género femenino y lo que una mujer es) dejaría afuera a todas las mujeres cisgénero que por miles de razones diferentes no menstrúan, sino lo que la performance como respuesta a esta frase llega a cuestionar.

<sup>16</sup> Sobre la noción de tiempo orgánico en distinción con el tiempo homogéneo, cuantificable y medible que la Modernidad instala, puede consultarse Bookchin (1999) y Mumford (1982). Explicito algunas aclaraciones: a la sincronización de los ciclos menstruales con los ciclos lunares se la llama tradicionalmente “ciclo natural”. Me interesa distanciarme de esta noción en el mismo gesto y esfuerzo de descomponer la separación naturaleza/cultura: los calendarios lunares y las sincronizaciones cíclicas son *otras* técnicas de modulación e intervención de los cuerpos en relación a los procesos vitales, y no una no-técnica. Existir, para la condición humana, es intervenir. No hay posibilidades de “no intervención” en los llamados “ciclos naturales”. Claramente lo que sí hay es distintos modos de intervención, según distintos parámetros de comprensión y distintos sistemas de valores e intereses para cada cultura o comunidad. Como nos recuerdan Deleuze y Guattari (2002), lo que hemos llamado naturaleza más bien funciona agenciando procesos maquínicos, conectando flujos, produciendo cortes, combinando elementos heterogéneos. Las técnicas corporales como estas y muchas otras (basta pensar en las complejas técnicas respiratorias de las prácticas orientales) son, desde mi perspectiva, modos de acoplamiento y desacoplamiento, producción e invención de máquinas, y no técnicas naturales o “retornos a la naturaleza”.

<sup>17</sup> Para un desarrollo exhaustivo de estos temas es posible consultar *El mito de la diosa*, de Baring, Anne y Cashford Jules (2005), y para abordar algunas de estas problemáticas desde un punto de vista específicamente vinculado a la historia del arte,

*Encuentros en el museo feminista virtual*, de Pollock, Griselda (2010) donde la autora trabajará en torno a la permanencia de las *ninfas* como tema en el arte occidental y a sus significados corporales, ancestrales y políticos.

<sup>18</sup> Una exhaustiva investigación sobre los aquelarres, sus ritos y mitos, y la situación de las acusadas de brujería por la Inquisición en Europa se encuentra en *Historia Nocturna*, de Carlo Ginzburg (2003). Un análisis pormenorizado del surgimiento del capitalismo con base en la persecución de las brujas y el ocultamiento del trabajo femenino se encuentra en el libro *Calibán y la bruja* de Silvia Federici (2015).

<sup>19</sup> La noción de *expansión* ha adquirido relevancia para pensar la deslimitación de las disciplinas artísticas en el arte contemporáneo desde los años sesenta en adelante. Un texto fundamental para su comprensión es el de Rosalind Krauss (2008), *La escultura en el campo expandido*, escrito en 1978. Con esta categoría la crítica intenta nombrar las experiencias en donde tanto las reglas como las materias y los materiales que componen las artes actuales parecen tender a hibridarse y explorar nuevos territorios.

<sup>20</sup> Instrumento típico de las tradiciones andinas sudamericanas, utilizado para cantar e interpretar lo que se llama canto de copla con caja y que analizaré a continuación.

<sup>21</sup> En entrevista en Youtube: *Susy Shock presenta Buena Vida y Poca Vergüenza*. En línea (última consulta 18-09-15). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=kMd8l1WTdn8>.

<sup>22</sup> Localidad de la provincia de Córdoba en donde se realiza el festival de folclore argentino más reconocido y tradicional del país.

**Recibido: 30/09/2015**

**Aceptado: 30/03/2016**

**Cómo citar este artículo:**

Farneda, Pablo Oscar, “Prácticas artísticas trans: estrategias ex-céntricas para hacerse un cuerpo propio”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 37, octubre-abril, pp. 155-171, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.