



Nro. 6
2025
ISSN: 2422-6890
Rosario, Argentina



uni(+di)versidad

publicación del Programa Universitario de Diversidad Sexual



PROGRAMA UNIVERSITARIO
DE DIVERSIDAD SEXUAL

(+di)

Cuerpo pornográfico
Nabila Misirli
[Performance, 2019]

ISSN: 2422-6890

Coordinadorxs editoriales: Javier Gasparri – María Eugenia Martí

Edición general: María Eugenia Martí

Diseño y diagramación: Didac Terre

Imagen de Tapa: Nabila Misirli

Cuerpo pornográfico [Performance, 2019]

Registro fotográfico: Didac Terre

Índice

- 3** Noticia Editori@l
- 4** NO FUTURE en el acceso al trabajo para personas trans: teoría antisocial, clase y disidencias
Simón Noel Gaitán (gaita nihil)
- 13** El pulso antisocial en *Horses* de Patti Smith
Gabby De Cicco
- 24** Escritura, resistencia y agenciamientos disidentes en Camila Sosa Villada
Elizabeth Herrmann
- 41** El Triunfo del Ornamento. Un Archivo de Sentimientos Queer en la Producción Visual de Jorge Gumier Maier
Ignacio Cerbino Loza
- 50** Sexo, pastillas y disidencias: la obra del colectivo General Idea sobre la crisis del VIH/sida
Florencia Orué
- 58** Notas para una xenoanatomía disidente
Violeta Jardón y Didac Terre

noticia editori@l

Este número comienza cuestionando el futuro (como abismo de los esperable, no de lo posible) y se cierra cuestionando lo que se presupone incuestionable (la anatomía como bastión inalterable de la concepción de los cuerpos). Mientras traza ese arco, se ocupa de sostener una mirada antisocial (y, por lo tanto, también cuestionadora) sobre distintos objetos artístico-culturales: desde el grito punk primordial de Patti Smith en *Horses* y la escritura de Camila Sosa Villada, hasta las obras de Jorge Gumier Maier y el Colectivo General Idea.

Como en todos los números de esta revista, sus trabajos –aun pensados desde instancias y espacios diferentes– contribuyen a una crítica del presente desde las disidencias sexuales.

NO FUTURE en el acceso al trabajo para personas trans: teoría antisocial, clase y disidencias

Simón Noel Gaitán (gaita nihil)
Universidad Nacional de Rosario
gaitanhil@gmail.com

Resumen

A partir del poema “No Future” de mi autoría, se analiza el concepto de Teoría antisocial, negativa y antirrelacional de la sexualidad de Jack Halberstam, inicialmente propuesta por Leo Barsani en su concepción del sexo como anticomunitario. El título del poema y el ritmo marcados por el concepto “No Future” alude, por un lado, a la obra de Lee Edelman y, por otro, a la canción homónima de los Sex Pistols, y se utilizan en el poema para analizar las problemáticas atravesadas por las personas LGTB+ vinculándolas a la temática laboral de manera interseccional. Asimismo, se hace referencia al trabajo de Nicolás Cuello y Lucas Disalvo en tanto la negatividad y los archivos se proponen como herramientas para generar un patrimonio cultural de la vida de las personas queer, específicamente travestis, trans y no binarias, otorgando valor al testimonio en primera persona.

Palabras clave

No Future – Poesía – Teoría Antisocial – Archivo – TTNB

Cuando empezó el año
tenía 35 años
y me echaron del trabajo
sin preaviso
sin decirme
sin ternura
Me echaron de un trabajo en febrero de este año
que si les cuento de dónde
se caen de culo
NO FUTURE

Era 2001 y estaba a meses de cumplir 13
no tenía ropa y comencé a trabajar
en la fábrica de mallas donde trabajaba mi mamá

ganaba 50 pesos por semana
jornada simple
y por la doble, 100

De mañana iba al colegio y luego
trabajaba en la fábrica de mallas
el dueño me enseñó a barrer
él esperaba que le dijera
gracias

de septiembre a febrero
hasta mis 17 años
me escondía en la cocina cuando caía una inspección
NO FUTURE

A los 25 trabajé en la cocina de un bar
independiente
independiente de aportes, sueldo digno y dignidad
NO FUTURE

Tenía 19 años cuando entré en mi primer call center
Tenía que hablar en inglés
las erres se pronuncian como haciendo abdominales de lengua
creo que en ese no pasé el período de prueba

había que hablar yankee y yo hablaba
inglés inglés
NOU FUTUROU

A los 17 años conocí a Marx y a los 20 a Bakunin
los call center de 19 a 25 y el control
el sindicalismo / la anarquía
el clonazepam / la medicina
laboral
las licencias psiquiátricas
los antidepresivos los
Deeeeeessspiiiiiiidooooooooosssss

Muchos
Deeeeeessspiiiiidooooooooosssss

Mientras, estudiaba
Filosofía en Puan
NO FUTURE

A los 18 repartía volantes
en la calle
A los 19 vendía perfumes y cremas
en la calle
NO FUTURE

¿Cuántos años tenía en el 2012?
Pausé la facultad
y estudié electricidad
mi primer título
la única entre tipos cis
más tarde, en los anuncios
no decía que era mujer
NO FUTURE

En algún momento un chico
arreglaba persianas
y me trataba como si fuera su empleado
quizás lo era
y entonces
aprendí a arreglar persianas
NO FUTURE

Otra vez en edificios
limpié tanques de agua e hice fumigaciones
me intoxiqué con veneno
me hice pasar por mi hermana para usar su obra social
más tarde
el dueño no quiso cubrir los gastos
Ese trabajo duró 11 días
NO FUTURE

El segundo o tercero tratamiento psiquiátrico
fue entre los 27 y 24, 25 y 26

...

siempre olvido lo que ocurrió mientras estuve empastillado
cuándo ocurrió lo que estuve empastillado
muchas ambulancias muchas guardias muchos médicos muchas pastillas mucho
insomnio mucho perdido
poca plata
mucho desesperación mucha desolación mucho miedo sentirme inútil muchas
ganas de suicidio mucha tristeza
Clonazepam lorazepam que se yo qué PÁM

Estado permanente de ataque de pánico

[había una esquina
a tres cuadras de mi casa
Calderón de la Barca y no sé creo que
¿Morón?
la cruzaba para ir a estudiar
cuando me dieron ataques de pánico
y no pude ir más
NO FUTURE]

Nunca sé cómo se escriben los versos que siguen
¿Es esto una broma? Me pregunté muchas veces
¿Es esta una maldición?
Nunca sentí lo que es escribir con título de propiedad
¿A qué huelen esos papeles?
¿A dónde volver y caer?
vivo o muerto
¿Dónde?
Volver y descansar.

Para la producción de este poema tomé el concepto de Teoría Antisocial, negativa y antirrelacional de la sexualidad, de Jack Halberstam (2018), que retoma a Leo Bersani (1995 [1988]) en su concepción del sexo como anticomunitario. En este sentido, quise utilizar esta perspectiva para vincularla a la problemática laboral de muchas de las personas de la comunidad LGTB+ atravesadas por la clase, en vez del análisis sobre la sexualidad, y ampliar esta perspectiva incorporando el de interseccionalidad. También el concepto de No Future en Edelman.

Asimismo, me apoyé en el trabajo de Nicolás Cuello y Lucas Disalvo (2020) para analizar los afectos negativos y los archivos que de ellos surgen, alejándome de la producción de fanzines que los autores toman como objeto de investigación para acercarlo a la producción de mi poema y de la poesía de personas travestis, trans y no binarias en las que las experiencias se relatan en primera persona y que, leídas interconectadamente, funcionan como un gran acervo patrimonial de la vida queer.

En “El giro antisocial en los estudios queer”, Halberstam reconoce del libro de Edelman, *No future. Queer Theory and the Death Drive*, una gran contribución a la teoría antisocial queer. Dice: “La polémica de Edelman describe la crítica queer como el rechazo hacia el futuro y vincula la teoría queer a la pulsión de muerte, para proponer una forma implacable de negatividad (...)” (2015: 108). Para Edelman “el

sujeto queer (...) ha estado atado epistemológicamente ligado a la negatividad” (Halberstam, 2015: 108). Esta respuesta a la inserción de las identidades queer a las políticas públicas y al capitalismo (*pinkwashing*) dentro de una matriz no ya heteronormativa sino homonormativa, intenta eliminar la invisibilidad de las personas queer con el fin de que este proceso sea capitalizado por las instituciones. En este sentido, se podría decir que las movilizaciones dirigidas a la adquisición de derechos juegan como un arma de doble filo. Por un lado, un (auto)reconocimiento justo de estas identidades como sujetos de derechos, cuyos derechos no se cumple en su totalidad o con una necesidad de normativas concretas por la exclusión que la sociedad o el mismo Estado ejerció hacia ellas (como el caso de Ley de Reparación Histórica dirigida hacia personas trans y travestis mayores sobrevivientes de la última dictadura cívico-eclesiástica-militar, todavía pendiente, o el cupo laboral travesti-trans). Y, por otro lado, el asimilacionismo. En *Homo Incorporated*, Sam Bourcier dice: “*Los derechos y la nación son dos tecnologías de gubernamentalidad claves para los buenos homosexuales*” (2017: 26. En itálicas en el original). En este sentido, “lo que les interesa a las empresas y universidades (...) son los buenos homosexuales” (2017: 26).

Volviendo a Halberstam, este sostiene que Edelman “tiende a describir las preocupaciones políticas materiales como crudas y prosaicas” (2018: 109). En este sentido me parece de suma importancia traer el concepto de *interseccionalidad*, el cual “Hace referencia a la situación en la cual una clase concreta de discriminación interactúa con dos o más grupos de discriminación creando una situación única. Dentro del contexto académico es el método de análisis sociológico que permite interrogarse sobre la reproducción institucional de la desigualdad” (Expósito Molina, 2012: 203, citado en Bach, 2014: 48). Así, mi poema trata de exponer que, en muchos casos, el poder hacerles espacio a estas “preocupaciones políticas materiales” es un privilegio al cual no todas las personas queer pueden acceder pues las condiciones materiales básicas propiamente no están resueltas.

Dentro del giro antisocial, pienso este poema como el posible elemento de un “archivo de sentimientos” planteado por Ann Cvetkovich (2018 [2003]). Un archivo en el que se encuentran emociones como la ira, la desidia, la frustración, respuestas a experiencias de vidas queer marginadas, que no encuentran espacio en

el asimilacionismo capitalista y/o estatal o que lo rechazan como forma de vida. En palabras de la autora: “Como nombre para las experiencias de una violencia política socialmente situada, el trauma forja las conexiones manifiestas entre la política y la emoción” (Cvetkovich, 2018 [2003]: 17). Esto puede leerse también como el rechazo a ser “un buen homosexual” (Bourcier, 2021: 26), aquello que Edelman propone como “políticas de la esperanza” (Halberstam, 2018: 118).

Este poema también puede analizarse bajo la lupa de lo que Halberstam (2015) plantea como “El arte queer del fracaso” en la obra que lleva ese nombre. Para el autor, el anticapitalismo es una de las características de la lucha queer, el negarse a aceptar la disciplina y las lógicas de poder del capitalismo. En el poema, pretendí exponer que los intentos por formar parte del sistema laboral capitalista llevan a muchos tipos de fracaso: los despidos, (tener que recurrir a tratamiento y medicación psiquiátricos , el no lograr una inserción en el sistema de trabajo capitalista, la explotación, los bajos salarios, el trabajo informal, el trabajo temporal, etc. Y podría agregarse que el trauma originado en estas experiencias son también lo que conforma un “archivo de sentimientos” en el cual los textos culturales son “como depositarios de sentimientos y emociones, que están codificados no solo en el contenido de los textos, sino en las prácticas que rodean a su producción y su recepción” (Cvetkovich, 2003: 22).

Sin embargo, este “fracaso” que Halberstam describe y que para él potencia la “lucha” es una moneda de dos caras. A pesar de que, para el autor , los estudios queer pueden darnos herramientas para pensar y desear más allá de los sistemas hegemónicos y normativos, fuera de la teoría llevar a cabo este deseo es arduo, frustrante, genera ansiedad e incomodidad (al menos hablando a título personal). En este sentido, Halberstam dice que “la lógica capitalista presenta al homosexual como falso e irreal” (2015: 105) y así la consecuencia de esta rechazo es la exclusión material a los accesos (en el caso del poema, el acceso al trabajo). El hecho de fracasar en aquello que se presenta como hegemónico, cuando la intención de los sujetos en cuestión es el éxito, lleva a la necesidad de recurrir a la intervención de las instituciones, en las cuales también, muchas veces, se fracasa. Como decía anteriormente, por un lado, como paliativo y como deuda hacia las comunidades LGTB+, y por otro, con riesgos de caer en el asimilacionismo. Quizás lo que las

personas queer necesitamos no es fracasar, sino inventar nuestro tipo de éxito. No para caer en el exitismo propio de sistema capitalista, sino para no abrazar un sentimiento de inutilidad y derrota que el fracaso trae consigo, el no haber logrado ser productivxs en un sistema en el que la producción es la medida del éxito. Un exitismo queer, que considere como parte de sí las frustraciones, la ira, el dolor, el no-encajar, el no-querer-encajar, todo aquello que configura el “archivo de sentimientos” mencionado anteriormente.

Nicolás Cuello y Lucas Disalvo pueden aportar, en este sentido, sobre cómo las producciones de las comunidades marginadas se convierten en una especie de lado B del registro y archivo de las vidas queer. Aunque los autores trazan el vínculo entre la producción de fanzines en la escena punk y su reacción a la postdictadura, me interesa esta herramienta de análisis para aplicarla a la poesía queer, entendiendo mi producción poética como parte de una producción integral de muchxs autorxs queer con problemáticas compartidas atravesadas por la sexualidad, el género y el margen. Así, los autores definen las “prácticas de desobediencia sexual” como “el conjunto de estrategias poético-políticas y modos de hacer mediante los cuales se problematizan los ordenamientos de saber/poder del régimen mayoritario heterosexual, con el propósito de desmontarlo en sus enclaves disciplinarios normalizados” (Cuello y Disalvo, 2020: 2), citando a Badawi y Davis (2014). Si los fanzines punk colaboran a un archivo contracultural de la sexualidad y el arte, la poesía queer puede aportar a un patrimonio de sensibilidades en donde lxs autorxs relatan/retratan sus experiencias como testimonios personales y subjetivos de experiencias traumáticas (Cvetkovich, 2018 [2003]) vinculadas a sus identidades no-heterocissexuales atravesadas por la interseccionalidad (raza, clase, [dis]capacidades, etc.). En estas producciones, se recuperan vivencias que para la cultura hegemónica resultan redundantes, poco importantes, llenas de sentimientos “negativos”, poco nítidas, inafectables.

¿Pueden, nuestros poemas, conformar un archivo-basurero? Los autores explican que en el lugar de enunciación de los fanzines punk y su vínculo con las disidencias sexuales hay una visión propia de las producciones como “alcantarilla” desde la cual se genera una “imaginación crítica” sobre el mundo. En este poema no se pretende una salida positiva sobre la problemática tratada, ni sirve tampoco como

una denuncia con tinte de manifiesto hacia un sujeto en particular (Estado, instituciones), es más bien un vómito desordenado desde la ira, la desidia, la angustia y la ansiedad: “La memoria viva de esta contracultura es construida por personas que jamás pensaron en devenir archivistas” (Cuello y Disalvo, 2020: 13). A pesar de que la intención no sea de denuncia, es importante la producción y circulación de “archivos propios” (que hablan de realidades compartidas) sobre la actualidad de nuestras experiencias queer para no contar únicamente con producciones de imágenes “cicatrizadas de nuestro pasado”. Los autores mencionan a Heather Love (2007) cuando dice que se aplican “efectos espectacularizantes” en los productos académicos que hablan de nuestras problemáticas, ignorando el patrimonio artístico de las vidas marginadas, de la supervivencia, la rebelión o crítica al sistema. Hay una tensión dicotómica que se genera entre esta necesidad de supervivencia y en cómo esas experiencias son “lavadas” cuando nuestras heridas son saturadas sin haber cicatrizado en el momento en que las instituciones (específicamente la academia o podemos pensar también en los informes realizados por instituciones, organizaciones), al hablar de la realidad de nuestras comunidades, relatan nuestras experiencias *a posteriori*; cuando creen que las problemáticas ya fueron resueltas. Antes de esas producciones “oficiales”, la poética queer es en general tomada como parte de un “archivo-basurero”: son ignoradas a menos que sirvan como recursos, pero jamás se les da el mismo lugar que a las producciones cisnormativas “profesionales”.

En conclusión, para los no tan “buenos homosexuales”, quedarán estos espacios alcantarilla desde donde expresar “sentimientos negativos” (vinculados al trauma, el dolor, lo inútil, lo improductivo, que generan incomodidad, repulsión, rechazo) expresados en poemas y variopintas producciones artísticas visibilizadas a través de lugares como fanzines, ediciones independientes y/o de autor, plataformas donde se permita la fugacidad (redes sociales, blogs), que conformen un “archivo de sentimientos” con potencia política emocional de comunicación con el pasado, el presente y el futuro y esquive el asimilacionismo y el pinkwashing, tanto de nuestras identidades como de nuestro arte, conformando así una “sensibilidad punk” de “producción de negatividad” (Cuello, 2018, citado en Cuello y Disalvo, 2020: 14).

Bibliografía

- Bach. A. M. (2014). “Fertilidad de las epistemologías feministas”. *Sapere Aude.* Belo Horizonte, v.38 5, n.9, 1º sem.: 38-56.
- Bersani, L. (1995 [1988]). “¿Es el recto una tumba?”, en Llamas, Ricardo (comp.) *Construyendo Sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*. Madrid: Siglo XXI.
- Bourcier, S. (2021). *Homo Inc.orporated*. Buenos Aires: Editorial Madreselva.
- Cuello, N. y Disalvo, L. (2020). “Genealogías difíciles. Contraculturas Punk, afectos negativos y políticas queer de archivo en la posdictadura de Buenos Aires”. *Polémicas feministas*. N° 4: 1-20.
- Cuello, Nicolás (2018). “Sensibilidades punk. la potencia insurgente de la negación”, en Katzenstein, I.; Palacios, L.; Ponce de León, A. (eds.). *Nicanor Aráoz. Antología Genética*. Buenos Aires: Universidad Torcuato Di Tella. Mansalva.
- Cvetkovich, A. (2018 [2003]). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Bellaterra.
- Edelman, L. (2004) *No al Futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte*. Madrid: Egales.
- Expósito Molina, C. (2012). “¿Qué es eso de interseccionalidad? Aproximación al tratamiento de la diversidad desde la perspectiva de género en España”. *Investigaciones Feministas*, 3, 203–222.
- Halberstam, J. (2018). *El arte del fracaso queer*. Madrid: Egales.
- (2015) “El giro antisocial en estudios queer”, en AAVV. *El cuerpo queer. Subvertir la hétero-normatividad*. Buenos Aires: Letra viva/Ed. Lecol.
- Love, H. (2007). *Feeling Backward. Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge (M.) & London: Harvard University Press.

El pulso antisocial en *Horses* de Patti Smith

Gabby De Cicco

PUDS – UNR

gdecicco@gmail.com

Resumen

Este artículo propone una lectura crítica de *Horses* (1975) de Patti Smith a partir de los aportes de la teoría queer antisocial. La tapa del álbum, registrada por Robert Mapplethorpe, se registra como un manifiesto visual que subvierte los códigos de género y anuncia una revolución estética y política. En el marco de la crisis neoyorquina de mediados de los setenta y del agotamiento del ideario hippie, Smith y la escena underground del CBGB transformaron la precariedad urbana en potencia creativa, anticipando la irrupción del punk como antimateria cultural frente al orden neoliberal y tecnocrático.

El análisis se detiene en “Gloria” y “Redondo Beach”. La primera reescribe y subvierte la versión de Van Morrison y Jim Morrison, desplegado un deseo que desestabiliza las categorías binarias y las lógicas de redención, instaurando una temporalidad queer que interrumpe la linealidad heteronormativa. La segunda contrapone un ritmo reggae con la narración de un suicidio “lésbico”, evidenciando cómo la pérdida y el fracaso atraviesan la experiencia queer, en consonancia con las tesis de Heather Love. Ambas canciones condensan un gesto antisocial: rechazo radical a la futuridad reproductiva y a las normatividades sociales, en diálogo con Halberstam y Edelman acerca de la negatividad, la pulsión de muerte y las políticas del fracaso.

Palabras clave

Patti Smith – *Horses* – Tesis Antisociales – Punk – No future

En el centro del lienzo en blanco y negro se alza una figura que desafía el tiempo y el género. La mirada sostenida de Patti Smith nos atraviesa. Corbata, chaqueta, pantalón y cabello contrastan contra el blanco de la camisa y el fondo. Es un equilibrio precario entre luz y sombra; transgresión que dibuja lo que no es ni femenino ni masculino. La cámara de Robert Mapplethorpe, ojo y corazón cómplice en este acto de subversión artística, captura no solo una imagen, sino un manifiesto. En esta imagen, Patti Smith hace algo más que posar; existe en un estado de desafío permanente. Esta no es solo la tapa de un disco: *Horses*; es el retrato de una revolución a punto de comenzar.¹



Tapa del LP *Horses*. 1975. Foto: Robert Mapplethorpe

La ciudad de Nueva York, donde Smith creaba su obra, atravesaba una de sus peores crisis; una ciudad prácticamente en bancarrota, mugrienta, con servicios públicos colapsados y niveles altísimos de criminalidad. 1975 fue un año bisagra, marcado por una profunda crisis económica global y el fin de la Guerra de Vietnam. En Estados Unidos, la recesión económica, el desempleo y la inflación golpeaban en particular a la juventud al mismo tiempo que se desvanecían los últimos ecos del

¹ Señala Matthew Worley (2017:175) que “La sociología y la política del estilo (punk) han sido (y siguen siendo) centrales tanto para la cultura pop como para la cultura juvenil, situando al cuerpo como un sitio de expresión y lucha. Desde las camperas de cuero hasta las minifaldas y a través de la calculada androganía de Bowie, los New York Dolls y Patti Smith, se forjó un linaje que empujaba contra las convenciones sociales y sexuales. El punk se nutrió de todo esto. Simultáneamente, la sensibilidad crítica del punk interrogó las líneas de falla de las políticas de identidad emergentes y las relaciones sociales que estas ayudaban a configurar” (Traducción propia).



"Basura sin recoger acumulándose en la Tercera Avenida y la calle 53 en Nueva York durante el undécimo y último día de la huelga de recolección privada de residuos, 12 de diciembre de 1975."

Crédito: Rhoda Galyn / Science Source.

Pero sí había algo que florecía en este tiempo de decadencia urbana: una alucinante escena subterránea, en lugares como el CBGB, donde la frustración y el desencanto encontraban su expresión en nuevas formas artísticas. Como señala Saxe (2015) citando a Butler, hay “normas sexuales y de género que de una u otra forma condicionan qué y quién será ‘reconocible’ y qué y quién no”. El CBGB se presenta entonces como un territorio donde aquellxs sujetxs que vivían “al otro lado de los modos de inteligibilidad establecidos” encontraron formas de expresión y resistencia. En ese escenario de precariedad material y social, donde la ciudad misma se desmoronaba, Smith y otrxs artistas transformaron la vulnerabilidad en potencia creativa.

Las condiciones tanto materiales como afectivas de este contexto social fueron el caldo de cultivo para la emergencia del punk, movimiento que, como señala Halberstam (2018:119), haría del “no future” su grito de guerra: “Los Sex Pistols convirtieron la frase «No future» en una arenga colectiva para los desposeídos del

Reino Unido, escrita como un gesto de anti celebración de las bodas de plata de la Reina, convirtió el himno nacional en un rugido de rechazo a la tradición de la monarquía". Esta canción, que se escribe como eco del movimiento sísmico que había comenzado con *Horses*, enlaza en sintonía transoceánica la misma materia antisocial:

Don't be told what you want
Don't be told what you need
There's no future
No future for you (...)
Oh when there's no future
How can there be sin
We're the flowers
In the dustbin
We're the poison
In your human machine

Podríamos pensar al punk como deriva metafórica de la antimateria: "La antimateria es, por así decirlo, la materia conocida, pero con varias propiedades diferentes, en especial la carga eléctrica y que no existe en la naturaleza porque al contacto con la materia se aniquila",² en un estallido de energía. Podríamos entender el punk como una antimateria cultural que se generó en un contexto social y político rígido y normativo (con el auge del neoliberalismo, la tecnocracia, y el ya inminente canto del cisne del rock); el punk se reveló como un agente radicalmente contrario a esos valores: como subcultura antisistema, el punk reaccionó ante el orden establecido, rechazó las jerarquías tradicionales y las estructuras de poder en la música, el arte y la cultura. Al igual que la antimateria no puede coexistir en equilibrio con la materia, el punk no buscó acomodarse dentro de las corrientes dominantes. Cada vez que el punk intentó/a integrarse, pierde en parte su carga subversiva. Es por esto que el punk es intrínsecamente efímero y autorenovador: debe seguir destruyéndose a sí mismo para no convertirse en el 'establishment' que tanto combate y que a su vez intenta combatirlo. Convertirse en veneno (*poison*) entonces y contaminar todo con rapidez, en menos de tres minutos y con mucho ruido de descarga eléctrica.

² Cinvestav (10 de agosto de 2018) "Explican de manera comprensible la antimateria, la materia efímera". UNAM Global. Disponible en: <https://unamglobal.unam.mx/explican-de-manera-comprendible-la-antimateria-la-materia-efimera/>



Patti Smith tocando en el CBGB en New York, 1977

A comienzos de la década del setenta, Smith parece un personaje nacido del poema *Aullido* (1956) del poeta beat Allen Ginsberg: “Vi las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura, hambrientas histéricas desnudas,/ arrastrándose por las calles de los negros al amanecer en busca de un colérico pinchazo,/ hipsters con cabezas de ángel ardiendo por la antigua conexión celestial con el estrellado dínamo de la maquinaria nocturna”.³ Un estilo poético dominado por la asociación libre, mezcla de Rimbaud y Blake; una poeta visionaria que revela el mundo tal cual es en textos alucinados y sonidos distorsionados o con ritmos brillantes como cabalgatas salvajes.

Pero en 1975, todo comenzó con un estallido semejante a un juramento rebelde, o más bien, con su negación:

*Jesus died for somebody's sins but not mine
Melting in a pot of thieves wild card up my sleeve
Thick heart of stone my sins my own
They belong to me. Me*

³ Di Verso, L. (trad.) (13 de abril de 2018). “Aullido”. Zenda. Disponible en <https://www.zendalibros.com/aullido-allen-ginsberg/>

*People say beware but I don't care
The words are just rules and regulations to me.*

“Jesus died for somebody 's sins, but not mine”: un manifiesto que rechaza todo tipo de redención. Smith toma los primeros versos de su poema “Oath”⁴ y los convierte en la declaración que da comienzo a la canción “Gloria”. Con esta declaración establece inmediatamente un tono de rebelión contra las normas sociales y religiosas. Smith se posiciona fuera de las estructuras de redención tradicionales, afirmando su autonomía y rechazo a la culpa impuesta. De ahí en más su voz, sus puestas en escena navegarán por registros que crean espacios liminales donde se desarmen las identidades fijas sexogenéricas, el binario masculino/femenino, donde se mixturan la plegaria y la blasfemia. La afirmación de Smith “Jesus died for somebody 's sins but not mine” crea resonancia anticipada con lo que más tarde los Sex Pistols proclamaron: “Oh when there's no future/How can there be sin”. En esa coincidencia que no es casual, Smith y los Pistols asocian la posibilidad de deshacernos del pecado original como punto fundamental para liberarnos de la orientación temporal lineal (de la génesis al apocalipsis) que la teología cristiana le dio a la historia.

Si bien a mediados de los setenta la segunda ola del feminismo se encontraba en su cresta más alta, no necesariamente podemos pensar a la subjetividad smithsoniana como parte de ese feminismo. Podemos pensar junto a Halberstam que, si podríamos hablar de feminismos, serían los que él llama sombríos, aquellos que “no operan bajo la forma del adecuarse, del ser y del hacer, sino bajo las formas oscuras y sombrías del deshacer, de desarmar y de transgredir” (2018:16). Un feminismo redefinido; orientado hacia la negatividad, al rechazo y la transformación.

La línea “People say beware” evoca todas las voces normativas: las advertencias sobre el “peligro” de vivir fuera de las normas, las amenazas veladas de exclusión social, los llamados al orden, pero a partir del “I don't care”, esa línea conforma una expresión de indiferencia ante las advertencias y regulaciones sociales. No se trata solo de transgresión o rebeldía: el “I don't care” marca una postura de desapego radical frente a las normas. Siguiendo a Halberstam, este gesto de

⁴ Incluido en el libro Smith, P. (1995). *Early Work: 1970-1979*, New York: W. W. Norton & Company.

indiferencia es más que una simple negación: es una acción de desarme de la autoridad a la que remiten las palabras por medio de las advertencias, de las reglas que pretenden regular los cuerpos y los deseos. Este gesto anticipa lo que atravesará todo el álbum: el rechazo a cualquier forma de redención o normatividad impuesta, ya sea religiosa, social o de género.

La versión de Smith ejecuta una radical reescritura de la canción de Van Morrison que desarticula la narrativa del deseo heteronormativo, tan marcado en la grabación del grupo *Then* como en la interpretación que hizo Jim Morrison, de The Doors. Smith está más cerca de la sensualidad que despliega Morrison, pero el yo lírico de la interpretación de Smith se resiste a una identificación sexogenérica fija, describe un encuentro erótico que desafía las convenciones temporales y espaciales del romance tradicional. “Oh she looks so good, oh she looks so fine/And I got this crazy feeling that I'm gonna make her mine” no funciona aquí como la típica objetivación masculina del deseo, sino como la articulación de un deseo que transgrede las categorías binarias. El encuentro sexual está marcado por las campanadas de medianoche (“I hear those bells chiming in my heart”), estableciendo una temporalidad queer que interrumpe el tiempo cronológico heteronormativo: ese momento velado de la noche como momento de improductividad, como espacio para que pase lo que tenga que pasar (pero no con la lógica de predestinamiento). La medianoche da vuelta la figurita de *Cinderella* para transformarla en una subjetividad fuera de los cuentos rosas románticos. En “Gloria”, las campanadas de medianoche no marcan el fin del hechizo como en *Cinderella*, sino el momento del encuentro erótico: “When the tower bells chime/ding-dong they chime”. Si en el cuento de hadas la medianoche señala el retorno forzoso al orden social y sus restricciones, aquí marca el momento de su transgresión. Lx protagonista no huye cuando el reloj da las doce; es precisamente entonces cuando toma “the big plunge” (el gran salto), cuando se aventura. El tiempo heteronormativo del cuento de hadas, que empuja hacia el matrimonio y la reproducción, es subvertido por un tiempo queer donde el deseo sigue su propio pulso, marcado por los latidos (“chiming in my heart”) y no por las convenciones sociales.

El estribillo con el nombre “G-L-O-R-I-A” opera como un dispositivo sonoro que, en su repetición increscendo, destruye tanto el objeto de deseo como al

sujetx deseante. También sirve para describir momentos de éxtasis sexual que se mezclan con el Gloria más original, el himno católico, *Gloria in Excelsis Deo*. Al hacer explícito el contexto religioso del título “Gloria (In Excelsis Deo)”, Smith abre un juego de tensiones entre el deseo y la autoridad que problematiza tanto lo religioso como lo sexogenérico.

Es importante señalar, como hace Philip Shaw (2018), que “aunque la voz que canta es manifiestamente femenina, la persona de la *Gloria* de Smith no es necesariamente femenina”. Se le puede criticar a Shaw que la palabra elegida, “manifiestamente” se basa en una seguridad que está puesta en duda por la misma ambigüedad deliberada que frustra cualquier intento de categorización cerrada: ¿es una voz femenina adoptando una máscara masculina?, ¿es el relato de un deseo lésbico? Quizás lo más potente es que “la canción busca liberarse a sí misma, y a sus oyentes, de tales preguntas cerradas” (Shaw, 2008). Smith no está interesada en resolver estas tensiones, directamente expone cómo el deseo puede llevarnos a adoptar “identidades y actitudes inesperadas, y a menudo inquietantes” (Shaw, 2008) para quienes quieren que se esté del lado de lo fijo y positivo de la norma. Esas voces que le advierten: “beware”.

Al alterar y desplazar las nociones de género naturalizadas que sustentan la hegemonía masculina y heterosexista, Smith problematiza el género: moviliza, confunde, multiplica las categorías constitutivas que intentan preservar el género como algo fijo y ya dado. Hay algo clave que podemos pensar con Halberstam (2008) cuando señala que “las masculinidades femeninas se consideran las sobras despreciables de la masculinidad dominante” y que “generalmente son recibidas por las culturas hetero- y homo- como un signo patológico de desidentificación y desajuste”, pero Smith utiliza precisamente esta “desidentificación” como una herramienta de disruptión poderosa.

Este gesto inaugural del disco plantea lo que podemos llamar un posicionamiento antisocial: un rechazo radical a las promesas de futuro y redención que la sociedad heteronormativa ofrece. Siguiendo lo que Lee Edelman escribe en *No al Futuro: La teoría queer y la pulsión de muerte*, esta postura queer antisocial amenaza el orden social mismo, pues desafía la lógica reproductiva que sostiene la temporalidad hegemónica. “Si no hay ningún bebé, por tanto, no hay futuro”,

argumenta, “entonces la condena debe caer sobre el fatal engaño de los disfrutes estériles y narcisistas, entendidos como intrínsecamente destructores del significado, y por lo tanto como responsables del fin de la organización social, de la realidad colectiva e, inevitablemente, de la vida misma” (Edelman, 2014: 32-33). Smith abraza precisamente estos “disfrutes estériles”, convirtiendo el rechazo a la futuridad reproductiva en un acto de resistencia estética y política.

Otra canción en la que me detendré es *Redondo Beach*,⁵ cuyo ritmo reggae, aparentemente alegre, contrasta con la tragedia que se narra: el suicidio de una joven luego de una pelea con su amante. La ambigüedad identitaria se refuerza por el contexto espacial: Redondo Beach era, en los setenta, un refugio para lesbianas de Los Ángeles, un territorio de resistencia a la normatividad heterosexual. En la letra, Smith crea un paisaje de devastación afectiva:

Down by the ocean it was so dismal
Women all standing with shock on their faces
Sad description oh I was looking for you.

Ante este escenario de pérdida podemos pensar con Heather Love sobre la persistencia de la pérdida y el trauma en las historias queer. Love señala en el capítulo “The art of losing”, de su clásico *Feeling backwards. Loss and the politics of queer history*:

(...) Algunos amores son más fallidos que otros. El deseo por personas del mismo sexo está marcado por una larga historia de asociación con el fracaso, la imposibilidad y la pérdida. Con esto no quiero decir que el amor homosexual sea en su esencia fallido o imposible (no más que el amor regular). Sin embargo, la asociación entre los fracasos del amor y la homosexualidad es una realidad histórica, una que tiene efectos profundos para lxs sujetxs queer contemporánexs (2007:21).

El paisaje narrativo de la canción parece construido de fragmentos, por frases que parecen inconexas que se resisten a contar la historia de manera lineal. Quizá la pérdida nunca puede ser contada de esa manera. La pérdida altera los tiempos, especialmente, de quien (se) queda. Lo que es claro es el tono irónico que usa Smith

⁵ Marco on the bass (01 agosto de 2012) “Patti Smith's 'Redondo Beach': The First Gay Reggae Song?”. Disponible en: <https://marcoonthebass.blogspot.com/2012/08/patti-smiths-redondo-beach-first-gay.html>

al hablar del suicidio (sostenido por el ritmo reggae): “Pretty little girl everyone cried /She was the victim of sweet suicide/ I went looking for you are you gone gone”. La yuxtaposición entre el adjetivo “sweet” y “suicide”, junto a la aparente levedad del ritmo, produce un efecto de extrañamiento que refuerza el gesto antisocial. Es como casi al pasar que ix amante se entera que la muchacha se suicidó. No hay aquí espacio para el melodrama ni para la narrativa romántica del amor trágico,⁶ en cambio, Smith construye una escena donde la pérdida se dice en clave de ironía y disonancia. No se puede dejar de traer a colación aquello que Halberstam señala al ‘conversar’ con Edelman: “para (él) lo queer está ligado siempre y de forma inevitable a la pulsión de muerte; de hecho, la muerte y la finitud son el verdadero sentido de lo queer, si es que tiene algún sentido, y utiliza este sentido de lo queer con el fin de proponer una implacable forma de negatividad, en lugar de las políticas de la esperanza - heteronormativas, reproductivas y de «mirar hacia adelante»” (2018: 117-118). La repetición del “gone gone” al final de la canción, como un eco que se desvanece, materializa esta pulsión de muerte, este rechazo a cualquier promesa de futuro o redención.

El crítico Philip Shaw señala que

Horses se ocupa de poner a prueba los límites: las fronteras entre lo sagrado y lo profano; entre lo masculino y lo femenino; lo queer y lo heterosexual; lo poético y lo coloquial; el yo y el otro; los vivos y los muertos. Así como el proceso de grabación llevó a sus participantes hasta el límite, las canciones reunidas en el álbum empujan a quien escucha a cuestionar, aunque no necesariamente a superar, ideas y actitudes preconcebidas. Escuchar *Horses* es, por lo tanto, mantenerse en suspensión; es reconsiderar todo aquello que creemos racional y real (2018: 98-99).

y además nos presenta modos de existencia que rechazan la lógica del éxito, la productividad capitalista y las promesas reproductivas.

⁶ Cf. Cvetkovich (2018).

Bibliografía

- Bernini, L. (2018). *Las teorías queer. Una introducción*. Barcelona/Madrid: Egales.
- Blush, S. (2016). *New York rock: from the rise of the Velvet Underground to the fall of CBGB*. Nueva York: St. Martin's Press.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Cvetkovich, A. (2018). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Sáez, J. (trad.). Barcelona: Bellaterra.
- Dahbar, V. y Mattio, E. (2020). “Es lo que siento”: El lugar de los afectos en la conversación feminista. *Revista Heterotopías*, 3(5), 1-14.
- Di Verso, L. (trad.) (13 de abril de 2018). “Aullido”. Zenda. Disponible en <https://www.zendalibros.com/aullido-allen-ginsberg/>
- Edelman, L. (2014). *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte*. Barcelona/Madrid: Egales.
- Halberstam, J. (2008). *Masculinidad femenina*. Barcelona/Madrid: Egales.
- Halberstam, J. (2018). *El arte queer del fracaso*. Barcelona/Madrid: Egales.
- Love, H. (2007). *Sentirse para atrás. Pérdida y políticas queer de la historia*. Disalvo, L. (trad.). Buenos Aires: Omnívora.
- Marco on the bass (01 agosto de 2012) “Patti Smith's 'Redondo Beach': The First Gay Reggae Song?”. Disponible en: <https://marcoonthebass.blogspot.com/2012/08/patti-smiths-redondo-beach-first-gay.html>
- Saxe, F. N. (2015). La noción de performatividad en el pensamiento de Judith Butler: queerness, precariedad y sus proyecciones. *Estudios Avanzados*, (24), 1-14.
- Shaw, P. (2018). *Horses*. London: Bloomsbury Academic.
- Solana, M. (2017). “Asincronía y cronomodatividad. Apuntes sobre la idea de temporalidad queer”. *El Banquete de los Dioses. Revista de Filosofía y Teoría Política contemporáneas*, 5(7), 37-65.
- Worley, M. (2017). *No Future. Punk, Politics and British Youth Culture, 1976–1984*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Fuentes

- Di Verso, L. (trad.) (13 de abril de 2018). “Aullido. Allen Ginsberg”. Zenda. Disponible en <https://www.zendalibros.com/aullido-allen-ginsberg/>
- Smith, P. (1995). *Early Work: 1970-1979*, New York: W. W. Norton & Company.
- (1975). *Horses* [Álbum]. Arista Records.

Escritura, resistencia y agenciamientos disidentes en Camila Sosa Villada

Elizabeth Herrmann
Universidad Nacional de Rosario
lizzieherrmann@gmail.com

Resumen

El siguiente trabajo propone que el universo literario de Camila Sosa Villada despliega una poética disidente que articula escritura, identidad travesti y ruptura con los mandatos heteronormativos. En *Las malas*, la maternidad travesti, la ternura y la comunidad se presentan como actos revolucionarios frente a un mundo que niega la existencia de estas subjetividades. El parto inicial de la novela simboliza el nacimiento de nuevas formas de vida y de escritura, un gesto fundacional que se repite en sus textos. En *El viaje inútil*, lo autobiográfico enmarca la oposición entre la violencia patriarcal y la apertura afectiva materna a la lectura, que habilita un camino de emancipación a través de la palabra. *La novia de Sandro* y *Tesis sobre una domesticación* problematizan la utopía de la felicidad normativa, cuestionando su capacidad de albergar vidas queer sin anularlas. La escritura se constituye entonces en acto político, ético y vital, una forma de resistencia y de invención de sí. Sosa Villada convierte su experiencia en un manifiesto contra la domesticación de los cuerpos e identidades no hegemónicas. Escribir, para ella, no es solo un ejercicio estético, sino un gesto de supervivencia y justicia ante un orden que invisibiliza, excluye y mata. En su obra, la literatura es hogar, disidencia y salvación.

Palabras claves

Camila Sosa Villada – Travas – Escritura – Nacimiento – Resistencia

Las malas

En la literatura de Camila Sosa Villada hay un mismo gesto que opera en dos sentidos: hacia adentro, en la construcción de lo que se narra y de los personajes que viven en sus textos, y hacia afuera, en el modo en el que la autora elige posicionarse, a través de su producción, frente al mundo. Ese gesto es la llegada a la vida, el nacimiento, la revelación.

Lo más hermoso de *Las Malas* es que empieza con un parto. Esta novela que habla de travestis comienza con un parto. ¿Y cómo puede ser que una travesti tenga un hijo? La tía Encarna pare a su hijo entre los yuyos, sacándolo del fondo de una zanja. Ese lugar, la zanja, siempre vinculado a la muerte y al despojo en el imaginario travesti, a la amenaza siempre presente en la voz y al decir de todos –que es lo de menos– y al grito del padre ante el niño Cristian –el nombre de Camila antes de su segundo nacimiento–. La zanja aquí es cuna y nacimiento. Las chicas del parque paren un hijo en la noche, en lo oscuro, en lo acechante del frío y la clandestinidad. Y le ponen de nombre Brillo de los ojos.

En este comienzo se enuncia ya la lógica de todo lo que vendrá después. El dar luz, dar brillo a este lugar infernal “del que nadie escribe, para devolver la primavera al mundo” (Sosa Villada, 2019: 17). Pero hay algo más, lo que parecía imposible se vuelve posible. La maternidad vinculada a lo travesti es un gesto inaugural. Y ese gesto mínimo y enorme a la vez es el primer mazazo, ese que comienza a resquebrajar prejuicios, desordenar imaginarios impuestos y propios. El gesto de la ternura, de la crianza como acto comunitario y como acto de disidencia, hacia adentro.

Hacia afuera, la escritura es el otro parto. En la vida de la propia Camila Sosa Villada hay un parto que hace salir a las travestis a la luz, que les da vida y las instala en este mundo, nuestro mundo, el que las mata.

Sobre esto es que tendremos que pensar: cómo la escritura se vuelve aquí gesto disidente. Una producción literaria que propone una nueva manera de pensar los imaginarios que se construyen alrededor de las identidades, de desbaratar un modelo social que nos endilga roles, mandatos, poses para perpetuar sus prerrogativas. Este modelo inhibe, destroza cualquier tipo de intento de desplazamiento en dicho orden, cualquier tipo de apropiación. Excluye y mata sin que

se vea en ello siquiera una anomalía. Camila Sosa Villada nos enfrenta a una escritura que nos obliga a perder esa inocencia, que hace evidente que aquello que normalizamos no es más que un constructo de destrucción legitimada. Pero aquí

el fracaso representa una oportunidad en vez de un punto muerto; con un estilo verdaderamente camp, el artista queer trabaja con el fracaso, no contra él, y habita la oscuridad. De hecho, la oscuridad se convierte en una parte esencial de la estética queer (Halberstam, 2018: 107).

Ahora bien, en la ficción, llevar un niño ensangrentado en la cartera, entre gritos y burlas en la gélida noche del parque no tiene nada de candoroso. El pánico mezclado con la determinación. El miedo. El agachar la cabeza como pase mágico para lograr la invisibilidad. Aquí me detengo. Bajar la cabeza para no ser vista. Esconderse en la sumisión aparente. Solo aparente hasta encontrar un refugio, una barricada donde esconderse, hasta recuperar el espacio amigable en el cual poder cantar una canción de cuna.

Esconderse, volverse invisibles, bajar la cabeza. Bajar la cabeza implica un no mirar alrededor, un no sostener la mirada para no ser descubiertas, para no caer en el peligro de lo que acecha. Y la oscuridad. La oscuridad como cómplice imprescindible para vivir. (Me recuerda a ese niño que esconde su cara detrás del árbol y al no poder él mismo ver a los demás, cree que los demás no lo ven a él. Así de ingenuo, así de fallido, así de real, desde su nacimiento). Aun así, persisten en el desvarío de acurrucar a ese niño con la intensidad que les da la orfandad. Moviéndose sigilosas en la oscuridad hasta llegar a casa.

En ese momento, en el interior de la casa, se da lo sorprendente, otra forma luminosa de magia: la mirada del niño las mira una por una, directo a los ojos, con una mirada curiosa, inteligente. Luego, el momento supremo, envueltos en el silencio: la madre travesti amamanta al niño mientras le canta una canción de cuna. Paz, tregua, lágrimas. Y así como no se espera que una travesti amamante a un niño, tampoco se espera que escriba un libro. Pero ahí está, andando su historia, con el miedo afuera. Cuando se le pregunta qué hace, claramente no lo sabe, y responde: No importa. Es un gesto nada más. Un gesto nada más. El gesto de una hembra que obedece a su cuerpo.

Camila, la narradora, recuerda también su nacimiento. Un nacimiento marcado por la violencia y la amenaza que la acompañaría el resto de su vida. Contrastaba esa oscuridad de su propio nacimiento con la luminosidad, el resplandor de esa habitación con la madre travesti y el niño, en *Las malas*.

El viaje inútil

Aparecen aquí dos personas que atraviesan por completo su escritura: el padre y la madre. Personas y no personajes porque, precisamente, las referencias que se construyen en torno a sus figuras arrastran la escritura de Camila al territorio de lo autobiográfico. Y a partir de allí se despliegan las dicotomías que sus padres encarnan, juegos de dualidades estructurantes en la vida de Camila y en sus operaciones literarias: la violencia del padre y la pasividad de la madre; la escena iniciática de su padre enseñándole a trazar las primeras letras, la escena iniciática de la madre acercándole los primeros libros para que lea.

El viaje inútil es un ensayo que comienza con un recuerdo muy antiguo. El padre enseñándole a escribir al niño. Y el niño escribe su nombre de varón. Otro gesto inicial que se transforma en el único recuerdo feliz de ese vínculo. Y siendo el único deviene todavía más profunda su impronta. Es el padre el que le brinda la herramienta de liberación casi sin pensarlo. Desde entonces, el pensamiento, la sensibilidad no hará más que alejarlos. La escritura será el camino hacia la orfandad que buscará la familia en otro lado: la familia disidente, de las locas y las tías que será narrada en *Las malas*, su novela familiar.

La lectura llega por el lado de la madre. Una madre que pasivamente acepta lo inaceptable de un abandono humillante, del golpe y el grito, la condena de un matrimonio infeliz como destino, como fatalidad. Y es ella, la madre, la que le ofrece el milagro de la lectura, como evasión, como encuentro.

La escena que describe Camila de esa primera lectura en voz alta está impregnada de la misma inconsciencia que la de Encarna al amamantar al niño, la de Camila al escribir su novela: ““¿Estás leyendo?”, me pregunta. Pero yo no puedo ni afirmar ni negar. No sé lo que estoy haciendo. ‘¿Estás leyendo, hijo?’”, “Leo sin saberlo. Simplemente sigo mi cuerpo” (2019: 19). Y ese momento de felicidad inaudita

finalmente las separa. La madre que le enseña a leer será abandonada, junto a su realidad y su condena, por las páginas de aquel otro mundo, el de la lectura.

La lectura y la escritura, circuito feliz y solitario que se quiere refugio. Está claro desde entonces que su identidad se construirá con palabras, lejos de los condicionamientos de una sociedad que no las utiliza a no ser en forma de agravio, insulto y prejuicio.

En ello reside el único poder posible de alguien acorralado por la tristeza y la pobreza. Inventar, mentir, ser creíble. Contar la pena para entenderla. Crearse una vida. Volver la tragedia melodrama. Ser alguien.

La novia de Sandro

“Soy madre del niño que fui” (Sosa Villada, 2020: 27). Además de ser una frase hermosa, esta cita dice muchísimo. En seis palabras describe una complejísima y maravillosa historia que quiebra, desplaza y altera el orden filiatorio para que el niño pueda reinventarse, darse vida.

Ese niño tuvo alguna vez dos padres. Esos padres le dieron la escritura, la lectura, y un mundo sin posibilidades. Un mundo anquilosado en la imposibilidad, en el miedo, en la pobreza. Ese niño comenzó a comprender con estupor que ningún cambio, ninguna transformación eran admitidas en ese mundo siempre igual a sí mismo. La mala fortuna de nacer en la pobreza, la mala fortuna de ser niño. “Es probable que la inspiración esté ligada a una imposibilidad. A la palabra ‘no’. Que todo nazca de ese imposible” (Sosa Villada, 2018: 41).

La mala fortuna, ese azar que nos hace nacer en tal o cual cuna y que desde allí parece ordenar nuestros designios, nuestras aparentes opciones, hasta darnos cuenta de que no existe ninguna. Esa es la cuna de ese niño. La familia de la imposibilidad. Y es en ella donde ocurre la identificación, la rebelión, la disidencia. Es preciso desbaratar esa familia, matar al padre, volver hija a la madre, para ver si se logra crear la posibilidad de elegir algo por una vez en la vida. Elegir quién se es, qué se es, qué se quiere hacer, adónde se quiere ir. Ser dueño de algo parecido a la libertad. Suena sencillo. Sin embargo, muy pocos lo hacemos, unos menos lo logran, y en esto se nos va la vida.

Llevé a mi hija de sesenta años a su primera Marcha del orgullo Gay, el día más caluroso del año. Mi hija, que antes fue mi madre, que antes fue huérfana y luego la esposa de un hombre que no la trataba bien (Sosa Villada, 2020: 69).

La ruptura con la familia –pensando a la familia como deber ser de un modelo de vida que nos obliga a perpetuar mandatos, tradiciones desde sus estructuras de parentescos heteropatriarcales– es el gesto inicial que intenta quebrar la continuidad del fracaso, de la infelicidad en tanto que imposibilidad. Este gesto –impregnado de tragedia– nace del dolor y produce sufrimiento. El sufrimiento está en el inicio mismo de este nuevo camino luminoso. Como señala Ahmed, “El sufrimiento es un tipo de actividad, un modo de hacer algo” (2020: 425). Por eso es una acción, un acto.

Esa pelea contra la nada es lo que trato de escribir para que no continúe reproduciéndose. Pienso que la literatura pone en evidencia lo inútil de nuestra lucha, equivocada para siempre de enemigo.

Mis bisabuelos, mis abuelos, y mis papás pensaron que todo era culpa de la pobreza. Yo estoy segura que no existía enemigo en la pobreza, que el enemigo siempre fue la idea del trabajo y el sacrificio. Los únicos enemigos fuimos nosotros, nuestras herencias, nuestras tradiciones, nuestra vocación de servidumbre, nuestra rebeldía reprimida (Sosa Villada, 2018: 27).

Camila distingue aquí dos enemigos: uno real –el trabajo–, el otro inventado –la pobreza–, que no están del todo desarticulados. Pero el peor enemigo está en nosotros mismos. Sacrificarse por nada, ese es el enemigo:

nos han negado todo,
nos han quitado todo.
Lo han hecho bajo tantos nombres
que identificar un culpable
es una tarea imposible (Sosa Villada, 2020: 37–38).

El trabajo como obediencia productiva, ese es el enemigo.

La mala fortuna, la escasa fortuna, aquella cuna del niño pobre, pedía ser aceptada como fatalidad. Y esa aceptación, que involucra especialmente no preguntarse acerca de su injusticia, debe ser aceptada como algo tan natural como la salida del sol o la ubicación de los astros. Sacrificar todo acto, toda elección, toda rebeldía en pos de sostener tradiciones y herencias –en este caso de una profunda infelicidad– parece ser el mandato de la pobreza.

Este es el veredicto, ante el ser pobre, ser travesti. Tal como lo plantea Didier Eribon, el veredicto supone un funcionamiento que opera de manera decisiva:

(...) el mundo social puede ser analizado como un conjunto de veredictos que se imponen a los individuos o se apropián de ellos en algún momento de sus vidas –afectándolos a menudo desde su nacimiento o incluso antes– y que son dictados (sin haber sido efectivamente pronunciados en un instante inicial o fatal, un instante al que solo se puede concebir como un momento mítico que condensa los flujos continuos de interpellación social) por las estructuras sociales, raciales, sexuales, de género, etc., heredadas de la historia. Estos veredictos configuran brutal e insidiosamente las formas de vivir y las formas de percibir, y el lenguaje los recuerda y los reitera, sobre todo en forma de insultos y estigmatizaciones, pero además a través del conjunto de actos de nominación, designación, asignación, y también mediante la delimitación de los espacios y del espectro de aspiraciones o el espectro de posibilidades alcanzables o realizables que esos espacios autorizan o prohíben (2017: 80).

Sacrificarse a uno mismo –las posibilidades de ser lo que uno quiera o pueda ser en el devenir mismo de la vida– porque no encuadra en el miserable mundo productivo sin futuro. El mandato es tan fuerte, que nos tiene preparado un destino para cada cuna. Si el nacimiento se da en un pequeño pueblo de provincia, el pibe tendrá como destino serlo para siempre, pibe y pobre. Es una herida profunda que no deja de sangrar nunca, huya o acate. La sensación de imposibilidad puede ser tan abrumadora que incluso cuando uno ya ha huido e intenta reinventarse el veredicto vuelve, y la identificación con ese destino único, asignado, se traslada, del pibe pobre a la travesti prostituta. Quizás, la única manera de escapar sea desidentificarse, decir no al veredicto, a la imposición, y el camino hacia eso no existe, hay que inventarlo. Como a ese cuerpo, esa piel, ese sueño. Hay que inventarlo. Hay que escribirlo.

Mis bisabuelos maternos eran analfabetos, no sabían leer ni escribir. Sabían criar hijos para dárselos al patrón como mano de obra. Sabían levantar y sostener la fortuna del patrón. Sabían callar frente al ruido del dinero ajeno. Sabían cocinar, llevar niños en brazos, sabían levantar paredes, sembrar y cosechar, amar la tierra para que diera frutos, sabían hablar con los pájaros y los perros, sabían preocuparse cuando la rutina se rompía, sabían ser amables y rezar, contar el dinero que siempre se les iba de las manos, pero no sabían leer ni escribir. Firmaban con una cruz. Sin embargo, imprimen sobre mi mamá ese roído manto de glamour digno de ser contado. Su orfandad, su belleza, los sueños que se dejaron a mitad de camino, hay que ver lo pesados que se vuelven sobre la marcha los sueños de una mujer como mi mamá, que aún cree que puede llenar algo conmigo. Llenar todo ese vacío de ternura que fue también su herencia con

una hija travesti que se separó de ella cuando aprendió a leer y escribir” (Sosa Villada, 2018: 31).

La herencia es el vacío, la falta de sueños, la obediencia, la sumisión. Como clara y brevemente enuncia Halberstam, “el fracaso y el capitalismo, por supuesto, van de la mano” (2018: 97). Una genealogía del fracaso: “Todos los perdedores son los herederos de aquellos que perdieron antes que ellos. El fracaso ama la compañía” (Halberstam, 2018: 131).

Esa productividad insignificante se combate con la profesión más inútil para el enemigo: la escritura. La renuncia a toda productividad para darle paso al sentido.

Pero sabemos que es la única manera, Escribir y hacer justicia. (...)

Sigamos perdonando y amando,
y no nos apartemos del lento y efectivo trabajo del amor aunque suene cursi.
Lo cierto es que hay cosas que han dejado de ser obvias (Sosa Villada, 2020: 38).

Esa obviedad, ya no es obvia. Escribir se vuelve la única manera de hacer justicia. Escribir es la salida. Escribir para producir el extrañamiento acerca de eso que fue obvio para todos, incluso para una misma. Dejar de aceptar la sentencia que dice –que amenaza–, proclamando un destino de exterminio y abuso por el solo hecho de intentar ser lo que se es. Escapar al veredicto de la zanja, de la muerte, de la prostitución como única opción de vida. Escribir para desidentificarse de lo que se dictamina sobre una, abrir un horizonte de justicia, de posibilidad. “Mi primer acto oficial de travestismo no fue salir a la calle vestida de mujer con todas las de la ley. Mi primer acto de travestismo fue a través de la escritura” (Sosa Villada, 2018: 35).

El gesto de Camila, singular y de matices propios, sin embargo, puede vincularse a aquel gesto explicitado más arriba, que fue la razón de ser del periódico *El teje*, a principios de siglo. Como con claridad señala Mariela Méndez en su libro *Crónicas travestis*, se trata de

hacer explotar la identidad travesti desde dentro **liberándola** (énfasis mío), y transformándola en cambio en sitio donde entran en puja mecanismos de identificación y de desidentificación íntimamente ligados, donde incesantemente se reciben y producen subjetividades que develan las múltiples ansiedades sobre el género y la sexualidad afianzadas en la cultura argentina del nuevo milenio. (Méndez, 2017: 243)

Será la ficción, el ensayo, el poema, el diario, cualquier género, o todos mezclados, el nuevo escenario donde Camila se invente a sí misma y construya sin imposiciones lo que su fantasía y su deseo le ordenan.

Un nuevo gesto entonces, el de enfrentar el mundo: un acto político y ético. Una acción, un acto subversivo que une la escritura y el gesto queer. Una desafiliación y una ruptura. Renunciar a la certeza, renunciar al pasado para poder volver a él. Tomar distancia para poder recordarlo. Olvidar para poder recordar.

Ahí, dando ese paso hacia el abismo, está la salvación: “(…) aquellos que han sido destrozados por el sufrimiento pueden ser agentes de la transformación ética” (Ahmed, 2020: 435). Y así decirse a una misma en primera persona. Escribirse a una misma. Decir: existo, soy. Acá estoy.

Soy una negra de mierda. (...) Soy miserable, marginal, desubicada, nunca sé cómo sonreír, cómo pararme, cómo aparentar, soy un hueco sin fondo donde desaparece la esperanza y la poesía, soy un paso al borde del precipicio y el espíritu me pende de un hilo” (Sosa Villada, 2020: 9).

Una afirmación que desactiva un lugar común. Un manifiesto que se para, desafiante, frente a ese discurso monolítico del veredicto –“el orden social que habla de nosotros, en suma, por el cual somos hablados” (Eribon, 2017: 125)–, del prejuicio, de la certeza, como una reivindicación. Lo curioso e interesante es que los atributos desde los que Camila enuncia no son en absoluto un espejo de eso a lo que se enfrenta: la duda, la incertidumbre, el vértigo, la inseguridad son los atributos desde donde se lucha. Son valorespreciados cuando la seguridad se instala como condena. Es imperioso dejar de estar seguros, poner a prueba lo obvio, desarmar el esqueleto achacoso que erige el éxito, buscar el origen del olor pútrido que emana de la “felicidad” a la que aspiramos. “La infelicidad podría brindarnos una lección pedagógica acerca de los límites de la promesa de la felicidad” (Ahmed, 2020: 436).

Tesis sobre una domesticación

Si la duda es un valor desde el que se enuncia y se denuncia la felicidad como modelo excluyente y tranquilizador, *Tesis sobre una domesticación* es el campo de batalla donde esa utopía se pone en discusión.

Contracara palpable de *Las malas*, en *Tesis...* se nos plantea el sueño cumplido. Y es entonces cuando al avanzar las páginas el lector se dice: “cuidado con lo que sueñas, que puede hacerse realidad”. Toda la novela funciona como esa advertencia. *Tesis...* se vuelve el relato de la felicidad, y su impostura. Desvelando sus contradicciones, la felicidad se vuelve el espejo distorsionado donde vernos. La vida familiar, los pequeños logros burgueses son enumerados y diseccionados. Uno por uno: el matrimonio, la maternidad, el éxito profesional, la pareja, la familia.

La utopía de la felicidad burguesa se piensa desde el logro, desde su estabilidad, y no alcanza. Y si he escrito hasta aquí sobre la novela sin utilizar en ningún momento la palabra travesti, es porque justamente el experimento de esta historia juega con la normalización, la inclusión y el logro de las demandas. La protagonista lo ha logrado. Trabaja, ama, cría un hijo. Sus vecinos la aceptan (si no hace ruido, si cambia a sus amigas travas por su marido perfecto). Tiene un trabajo feliz, actúa y vive de ello. Qué más se puede pedir, esta travesti es un modelo de éxito, la felicidad en todas sus perspectivas. Y en ese espejo nos miramos –los que podemos al menos sentirnos interpelados-. Nuestra ansiada felicidad es puesta al descubierto sin siquiera emitir un juicio moral.

Aquello que deseábamos para la narradora de *Las malas*, lo que quizá ella deseaba, en *Tesis...* ha sido conseguido. Y la felicidad doméstica domestica al animal salvaje que, en *Las malas*, sueña. Hay que ver qué hacemos, pobres lectores felices, con este experimento.

Las malas

En *Las malas*, si bien la felicidad es una quimera, posee un espacio donde ella circula al menos como refugio. Ese espacio es la casa de la tía Encarna. Su dueña, su cuerpo, es el mapa de la lucha y de la patria.

La casona rosa, del rosa más travesti del mundo (en cada ventana hay plantas que se enredan con otras plantas, plantas fértiles que dan flores como frutos, donde las abejas danzan), se ha vuelto silenciosa de repente, para no asustar al niño (Sosa Villada, 2019: 25).

Allí Encarna amamanta al niño, acaricia a sus travestis y las aconseja. Dentro de la casa de Encarna se encuentra el afecto, el respeto perdido afuera. La casa de

Encarna es la patria de las travestis. Y el cuerpo de Encarna es la imagen, el símbolo de lo que ha costado erigirla. Heridas, cicatrices, moretones. La violencia dibujada en la piel. Un mapa de la maldad y la persecución. La madre patria, cruel, controladora, de un maternalismo exagerado, teatral. Encarna encarna el rol de madre para su hijo y para sus hijas las travestis. Dentro de la casa de la Tía Encarna nacen los sueños de probable felicidad para Camila, la narradora: “A veces me sentaba en la terraza y pensaba: un niño, un esposo, una casa, un patio, flores en las macetas, una biblioteca, recibir a los amigos el fin de semana, dejar la prostitución, reconciliarme con mis padres” (Sosa Villada, 2019: 31). En resumidas cuentas, el plan de escritura de *Tesis sobre una domesticación*.

El viaje inútil

Si la Tía Encarna con sus ciento setenta y ocho años es la imagen que proyecta en sus hijas el hábito de la posibilidad, en el viaje inútil será una señora septuagenaria quien encarne la vía hacia la literatura, la otra patria, la de la escritura y los escritores. Elba le pondrá en las manos los libros. Esos que no puede comprar. Ese será el refugio de Camila, una casa con biblioteca de madera oscura, licor, rosas y silencio. Un espacio de diálogo sobre libros y grandes escritores. Un tráfico de ideas y palabras. Una complicidad pecaminosa y prohibida, rechazada y censurada por la mirada del padre que ve en ese vínculo sin utilidad, una pérdida de tiempo que la aleja del deber del joven pobre, el trabajo cotidiano que sostenga la improbable realidad de la postergación. Y como dice Camila: “Alguien tiene fe en una, finalmente, y una escribe” (2018: 35). Esta frase vale tanto para Encarna como para Elba, las chamanas de la liberación.

La novia de Sandro

Me reservé del mundo este departamento
que mira el este,
en el último piso de un edificio del centro.
La brisa corre constantemente y no permite
que los malos espíritus se queden mucho tiempo.
Me procuré esta casa, con cortinas y vestidos estampados,
medias de encaje negro y zapatos altos.
aquí, y en ninguna parte, estoy a salvo.
Este es mi cubil, decorado y atendido por su propia dueña,

con las fotografías, los libros, los olores de travesti
que intenta serenarse de sus pasadas guerras.
Alguna vez pareció imposible que una pueda hacer la felicidad
como se hace una obra de arte
(Sosa Villada, 2020: 17).

Tesis sobre una domesticación

En *Tesis...* se da lo imposible: la felicidad se hace como una obra de arte. Es una novela. La felicidad se escribe, se la dibuja, se le da contornos suaves, pero ahí, sin miramientos aparece la rasgadura, la interrogación, la ruptura. Lo imposible se hace posible y en el mismo gesto se inicia la interrogación. Eso es arte, desde el comienzo de los tiempos. Y aquí, como siempre, se instala el gesto disidente. Disidente a ultranza. Una disidencia que no se ampara en éxitos o logros. Menos ahí. Es en *Tesis...* donde el gesto disidente es insoslayable porque se construye justamente desde el campo victorioso de la batalla ganada:

Lloró y no fue de alegría.

—No quiero ser un clisé, no quiero ser un cliché, no quiero ser un clisé
(Sosa Villada, 2019: 43).

En esa escena, ella, el personaje, mira de afuera la escena de la cual es protagonista. Se arrepiente. El sueño la fagocita pero ella, como puede, se sale de escena y vislumbra la pesadilla en lo que ve. Antes de cortar la torta de su propio casamiento, antes de escuchar la propuesta más seria de su vida, la de tener un hijo. Y ya parece tarde, en algún instante, en algún movimiento, ella ya no es dueña del todo de lo que hace. Eso. Casi como si fuera una decisión implícita en el acto mismo de crearse una vida, la cesión del poder, el alud de hechos gana autonomía propia y desdibuja a su protagonista.

¿Será que ese mecanismo existe en nuestra sociedad, inapelable, invariable, sea cual sea la decisión que tomemos? ¿Cómo escapar a esto? ¿Cómo escapar a esa fuerza centrífuga que deglute cada acto de nuestras vidas transformándolo en un clisé?

Tesis... indaga sobre esto. Como si escribir fuera la única vía de escape de la noria de lo predeterminado. Solo queda escribir.

El viaje inútil

Mi secreto, el de escribir y ser travesti, los expulsó de mi mundo y me salvó de su odio. El deseo de ser travesti, callado durante tantos años, vivido como un “salirse de la vaina” perpetuo, la decisión de dejar atrás los privilegios de ser un varón y convertirme en una paria travesti, me mantuvieron viva y prolífica. Escribiéndome la vida que quería vivir (...) (Sosa Villada, 2018: 45).

Es una posibilidad que ciertas decisiones, ciertas formas de deseo no deban aspirar a ciertos resultados identificados con otros deseos. Es una idea difícil, de bordes peligrosos. Pero surge. ¿No será que quizás cada forma de amor, cada proyecto de vida debe reclamar sus lógicas y no tomar otras prestadas?

A la vez, ¿Es posible que la vida queer tenga la libertad suficiente para no domesticarse en modelos ajenos y anacrónicos? Es una pregunta válida. ¿No es el miedo el que nos lleva a tomar caminos transitados para no enfrentar lo desconocido, la atemorizante soledad del sendero intransitado? Puede responderse que en suma es una decisión de cada uno, de cada sujeto que decide. ¿Pero esto es tan cierto? ¿Existe tal libertad? ¿Es tan libre esa libertad como para creerla a salvo de tentaciones de imitación y tan fuerte como para soslayar la declinación de la potestad? La experiencia, la vida nos muestra evidencias muy en otro sentido.

La vida queer, esa de la alteridad, de lo oscuro, de lo infértil, la fulgurante vida de solitaria alegría, ¿no merecerá ser vivida? Si le extirpamos la amenaza del castigo, la culpa, el miedo, ¿qué tendría de peligroso ser feliz en una incierta vida con el tejido de una trama siempre tejiéndose? ¿Por qué no vivir una vida que tenga lo incierto y luminoso del trabajo de escritura? La intuición que guiada por el deseo obedece al cuerpo desnudo que no quiere corsets. La gran potencia de las vidas queer siempre tuvo que ver con esto. Tejer disidencias como se hace un libro. Vivir como si fuera una obra de arte. Con su melodrama, su tragedia, su sentido del humor hasta en el más profundo dolor. Su aspiración a vivir, aun muriendo.

Es la única manera. Y es tan difícil. Casi nadie quiera lo intenta, salvo esas travas, esos gays, esas lesbianas que se inventaron, se inventan, derroteros tan hermosos y gélidos como una novela gótica. Si a la disidencia le quitamos la muerte queda la literatura. ¿En nombre de qué felicidad vale abandonar esto?

Las malas

Dos caminos de la felicidad trucos. Cris Miró y el Hombre sin cabeza. Dos formas de la esperanza que aun después de la muerte prematura tienen la fuerza de la ilusión travesti.

La tía Encarna tuvo un amor. Ese amor es descripto por la narradora como un romance tranquilo y duradero, sin sobresaltos, sin usura. Un hombre propietario de todos los atributos imaginables, dignos de un hombre perfecto. Romántico, dulce, comprensivo, tierno, generoso, y en su hogar: una biblioteca, pinturas, un perro. Un Hombre sin Cabeza. Es este amor la prueba de que ese romance es posible en el mundo de las travestis.

Y está Cris Miró: la primera travesti reconocida por el mundo del espectáculo y la sociedad argentina.

Tenía el pelo largo hasta la cintura, negro y encrespado, como un manto arrugado que le enmarcaba el rostro más bello jamás visto, un rostro con una soberanía, una paz, una amabilidad inconcebible en el horror de la televisión, que descubría por fin que las travestis existíamos. Yo asistí a su aparición siendo un niño y pensé: *Yo quiero ser así. (...) Era ejemplar. Era lo mejor de nosotras puesto a la vista de todos (...) nuestro modelo y referencia* (Sosa Villada, 2019: 44).

Esta travesti es la prueba de que la fama y el reconocimiento son posibles en el mundo de las travestis. Darte cuenta de que existís al ver a esa mujer buena y hermosa viviendo del otro lado del espejo. Difíciles senderos fulgurantes que breves, fugaces, iluminan el camino.

“Qué absurdo que el mismo día en que La tía Encarna se convertía en heredera de su Hombre sin Cabeza nos dieran la noticia más triste del mundo” (Sosa Villada, 2019: 44). La muerte temprana, inexplicable de aquella que lo había logrado, de esa buena mujer que probaba que otra vida era posible, junto a la muerte digna, serena del hombre sin cabeza, luego de que La Tía Encarna le cerrara la puerta para siempre, tiempo después de la llegada de su hijo, El Brillo de los ojos. La pregunta sin respuesta es por qué Encarna hizo eso, en nombre de qué felicidad cerró esa puerta.

Tesis sobre una domesticación

Nuestra protagonista acepta tener un hijo. Cuatro años lleva ya con ellos, y los recuerdos de aquella duda, aquel desconcierto, regresan.

Pero la actriz, recuerda algo más: Cómo, desde que se confirmó la adopción, ella había sentido un miedo devastador, mucho mayor al de tomar la decisión. Dos largos meses de ansiedad, de terror, y de arrepentimiento, por qué no. Finalmente tuvieron un desenlace favorable y ella sintió ganas de abandonarlo todo, cambiar de nombre, de número de teléfono, de domicilio, de profesión, no ver más a su esposo. Al niño. Mudarse a otro país y comenzar otra vida (Sosa Villada, 2019: 56).

¿A qué felicidad desea cerrarle la puerta?

Pero aquí quizás otra pregunta plausible, e incluso más interesante sea: ¿Por qué no lo hace? Cuál es ese deseo aún más recóndito, el deseo de pertenecer, de ser aceptada, el de ser una más en esa foto familiar. Abandonar la sombra de la anomalía, la oscuridad de la alteridad. Dejar de ser la rara, la loca, la mala, la perdida, la puta, la sucia, la trava de mierda. Se ha cargado tanto de desprecio la identidad de género minoritaria, que hasta quien la vive siente dentro de sí la disyuntiva de qué mandato obedecer; si aquel que el cuerpo, el deseo te ordena, lleno de dificultades, de oprobios anunciados, de amenazantes terrores acechando, reales e imaginarios, o de aceptar el diáfano camino de lo que no se es. Abandonar la identidad para salvar el pellejo. Viéndolo de lejos, dos maneras ineludibles del fracaso. La felicidad como fracaso, como disolución, como suicidio. Otra vez. Qué se salva es algo que no sabemos del todo. Una fantasmagoría, un espectro. Bello, luminoso y falso. Y aunque parezca ominoso, descabellado, el mundo ha estado poblado de fantasmas y espectros durante siglos. Somos legión: o vivimos desechar nuestra identidad para disfrazarnos de esa otra, fácil, aceptable y luminosa, o nos mimetizamos en lo tácito, ocupando el borde de la foto, volviéndonos espectros invisibles. Es tan difícil rechazar el cuento de hadas. Las hadas fantasmas. Y hasta le encontramos el gusto: A veces, como la actriz. Como tantas. Domesticadas y felices.

El viaje inútil

Me fui de una vida sociable, amistosa, la vida heterosexual y levemente gay de aquel entonces, me fui de todo eso, renuncié. El hecho de haber renunciado a

ellos muy joven, decidir no ser más la hija de nadie, amiga de nadie, sin un documento que me pruebe como ciudadana, me liga a un abismo enorme, al silencio de las cosas que dan vida a la escritura, por otro lado (Sosa Villada, 2018: 42).

Camila elige esa imposibilidad, esa renuncia. Y el deseo se sostiene en la escritura. “Si no hubiera escrito, entonces es muy posible que mi vida hubiera sido un infierno. Me hubiera suicidado harta de ser invisible, incluso para mí” (Sosa Villada, 2018: 42). Entonces se ve claro: hay dos formas de suicidio (ser lo que no se es y morirse) o elegir la vida. Y la vida se halla en un solo lugar: la escritura. Camila elige la vida, y al hacerlo, escribir adquiere la forma vital de la rememoración, la escritura del recuerdo.

Bibliografía

- Ahmed, Sara (2020). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría.* Buenos Aires: Caja Negra.
- Eribon, Didier (2017). *Teorías de la literatura: sistema del género y veredictos sexuales.* Buenos Aires: Waldhuter Editores.
- Habelstram, Jack (2018). *El arte queer del fracaso.* Barcelona / Madrid: Egales.
- Méndez, Mariela (2017). *Crónicas travestis. El periodismo transgresor de Alfonsina Storni, Clarice Lispector y María Moreno.* Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Fuentes

- Sosa Villada, Camila (2019). *Las malas.* Buenos Aires: Tusquets.
- (2018). *El viaje inútil. Trans/escrituras.* Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.
- (2020). *La novia de Sandro.* Buenos Aires: Tusquets.
- (2019). *Tesis sobre una domesticación.* Buenos Aires: La Página.

El Triunfo del Ornamento. Un Archivo de Sentimientos Queer en la Producción Visual de Jorge Gumier Maier

Ignacio Cerbino Loza
Universidad Nacional de Rosario
ignaciocerbino@gmail.com

Resumen

Este ensayo propone un a cercamiento al archivo de influencias y referencias presente en la producción visual del artista y curador Jorge Gumier Maier, a partir de la década de 1990 en Buenos Aires. Dicho *archivo de sentimientos*, en términos de Ann Cvetkovich, da cuenta de un conjunto de objetos, espacios y sensaciones que funcionan como síntesis y disparadores de experiencias artístico-vitales que poseen una conexión con sentimientos y emociones, al tiempo que evidencian la expresión de un tipo de vida subcultural queer protagonizada por Gumier Maier a partir de su militancia durante la década de los ochenta y desde su gestión en el Centro Cultural Rojas entre 1989 y 1996.

Partiendo de una breve genealogía de referentes del arte y la arquitectura como Adolf Loos y John Ruskin, este archivo de sentimientos es trabajado desde el concepto de ornamento, entendiendo este último como elemento de perturbación del régimen visual normativo y como manifestación contraria a los ascéticos desarrollos de gran parte del diseño y arquitectura modernas. En consecuencia, se pretende exaltar la presencia de lo ornamental en la producción visual de Gumier Maier y su potencia en la construcción de una memoria histórica alternativa desde diferentes usos y orientaciones queer.

Palabras clave

Jorge Gumier Maier – ornamento – archivo de sentimientos – queer – arte queer

Introducción

A principios de 1990 en Buenos Aires, el artista y curador Jorge Gumier Maier, catalizador de una estética que marcaría un antes y un después en el desarrollo del arte argentino contemporáneo, comenzó a producir obras de un marcado formalismo, en las cuales pueden rastrearse un sinnúmero de imágenes y materialidades pertenecientes a la memoria afectiva de paisajes y atmósferas de su infancia marica. Así, en una suerte de genealogía ornamental, las referencias a objetos y espacios como la peluquería de su tía Esther, locales familiares de sus vacaciones en Mar del Plata, la carpintería de su tío abuelo, junto con los escenarios domésticos de su vieja casa en Morón, devienen en un archivo sentimental de subjetivación queer factible de ser analizado.

Siguiendo esta línea (curva), puede decirse que este conjunto de objetos, espacios y sensaciones funcionan como síntesis y disparadores de experiencias artístico-vitales, como archivo de vestigios materiales e inmateriales que poseen una conexión con sentimientos y emociones (Cuello, 2021: 2). Así, el presente escrito procurará seguir explorando los vacíos, quiebres y bucles que aparecen en la producción visual de Gumier Maier durante los años noventa, cuyo recorrido vital puede ser considerado como un ejemplo de una historia de vida subcultural queer (Halberstam, 2005: 54) y que, a su vez, será leído bajo la lupa del concepto de ornamento, entendido este último como elemento de perturbación del régimen visual normativo.

Los pliegues de la materia (y la historia)

Previo al análisis de la trayectoria de Jorge Gumier Maier, es necesario hacer un pequeño desvío hacia algunas conceptualizaciones que ha tenido el ornamento a partir del siglo XIX, hasta sus posteriores desarrollos y contaminaciones en el diseño y la arquitectura durante el siglo XX. Si bien esta selección está lejos de ser exhaustiva, sí permitirá pensar al acto de ornamentar como una forma de perversión queer con potencia transformadora.

Para iniciar este recorrido, para 1849 el crítico, teórico e historiador de arte inglés John Ruskin, consideraba la acción de ornamentar como una ofrenda y legado

que se concreta en su accionar mismo (Schvartz y Baeza, 2002: 96), en una suerte de acto performativo que habilita un ennoblecimiento del artífice en la expresión de sus actos, la cual a su vez permite la invención y posterior contemplación de aquello que aún no existe (Ruskin, 1956: 54). En este sentido, si bien su teoría se orienta a establecer una serie de leyes o bases de corte filosófico-moral que todo artista debería obedecer en cada acto creativo (Sacrificio, Verdad, Fuerza, Belleza, Vida, Recuerdo y Obediencia), la ornamentación supone una práctica estética factible de ser realizada por cualquier persona que desee dejar su huella expresiva como legado a la cultura, cual testimonio de ideas, recuerdos y triunfos de la humanidad toda. Así, la acción de ornamentar deviene en una práctica democratizadora y archivística de las acciones del ser humano sobre la materia y la historia, como un hacedor de otros mundos posibles.

Varias décadas más tarde, desde una curva opuesta que marcaría los lineamientos mayoritarios del ascético diseño y arquitectura modernos, el arquitecto austriaco Adolf Loos llevó a cabo una cruzada contra el ornamento,⁷ al considerarlo salvaje, regresivo y degenerado, el cual detendría la evolución cultural de las sociedades. En este sentido, el desarrollo del sujeto moderno, del hombre culto según una perspectiva de progreso iluminista a la que Loos adhiere, quedaría supeditado a la eliminación del ornamento de todos los objetos utilitarios, ya que este implica salud, trabajo y materiales desperdiciados (Loos, 1908: 4). Así, desde esta visión, el campo de lo útil y del arte debieran estar separados, al tiempo que se considera al ornamento como un crimen antinatural, sin relación alguna con el orden humano: un plus de goce perverso que debe ser reabsorbido y domesticado en la forma de ocio programado, de espectáculo funcional, en un desesperado intento de sacrificar todo aquello distinto que atente contra la burbuja cultural-legal de una sociedad (Moraza, 1993: 13). El ornamento es delito, al punto tal de ser patologizado.

Tomando la potencia de legado y ofrenda del ornamento como repositorio material, así como su característica de exceso diferencial, el archivo sentimental de Gumier Maier será leído desde una perspectiva de los usos queer, los cuales refieren

⁷ Podría señalarse que dicha cruzada se evidencia más en términos teóricos. Para una lectura camp que da cuenta de las tensiones entre teoría y práctica en la obra de Loos, consultar: Brandolini Robertone (2025).

a los modos en que usamos cosas o cuerpos de una manera en la que no fueron pensados, o con una finalidad que difiere de aquella que se les ha asignado originalmente en el proceso cultural de construcción de sentido (Cuello, 2021: 9). En esta sintonía, la acción y efecto de ornamentar será tomada como aquella que no pretende mejorar la función útil de la materia trabajada, sino que busca dotarla de una carga expresiva y sensible, aportándole nuevos significados. Así, la función original de un objeto u espacio, por ejemplo, deja de ser el signo directo de una identidad estable y pasa a adquirir una función de diferenciación inesperada, torcida, cual soporte sensible de causas, intereses y tendencias diversas, tanto personales como colectivas (Velazco Aranda-Sanz, 2022: 66).

Un elogio al rulo

Para empezar, hay que destacar que el componente queer de la producción visual de Gumier Maier planteada en este escrito encuentra su raíz a principios de la década de los 80, a partir de un activismo militante y periodístico que buscaba reivindicar la potencia de los excesos propios de identidades sexuales como la loca, las travestis y la marica afeminada. Desde su ferviente participación en el Grupo de Acción Gay (GAG) y sus columnas e ilustraciones en diversas revistas independientes (*El Porteño*, *Cerdos & Peces*, *Sodoma*), Gumier consideraba que dichas figuras identitarias no sólo traicionaban la estructura heterosexual sino que eran agentes transformadores para disolver los límites del binarismo sexo-genérico tradicional, las cuales también implicaban una opción queer no asimilacionista ante la nueva “sensibilidad gay” que buscaba imponerse con la renovada moral democrática.

A partir de estos antecedentes, Gumier Maier fue convocado para ser curador de la flamante galería de arte del Centro Cultural Ricardo Rojas, dependiente de la Universidad de Buenos Aires (UBA), cargo que ejerció, con sus pausas y readecuaciones, entre 1989 y 1996. Como productor cultural clave para la construcción de una memoria y genealogía queer que aún sigue resonando en la producción visual argentina, Gumier desarrolló allí un programa curatorial “doméstico” que buscó contener a una serie de artistas que prácticamente no circulaban en la reducida escena institucional de comienzos de los noventa, cuyas producciones estaban ligadas a la órbita de los hakeres manuales, el universo de lo

doméstico, la autobiografía y lo queer. En este sentido, “El Rojas” de aquellos años (y antes también, con las frecuentes performances teatrales de Batato Barea, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese, entre otros referentes del underground porteño) puede pensarse como un espacio contra-hegemónico que proporcionó un refugio para la expresión y construcción de comunidad de identidades sexodisidentes, así como permitió un flujo constante de información e innovación creativa por fuera de las corrientes que hegemonizaban la producción artística de aquellos años: el neo-conceptualismo, de inspiración internacionalista, y el neo-expresionismo, caracterizado por el vigor, la fuerza, la denuncia (Ferreiro, 2016: 36) y el desborde pictórico de un grupo de artistas varones que parecían poner en escena su virilidad en cada tela.

En el mismo desvío curvo que su proyecto curatorial, las “pinturas objeto” realizadas por Gumier a partir de la década de los noventa supusieron una narrativa disidente no sólo a la pintura tradicional, sino también al lenguaje de la abstracción desarrollado hasta aquel momento en Argentina. En consecuencia, sus obras pasan a definirse por una variación caprichosa de volutas voluptuosas cual Hidra de Lerna ornamental, que ostentan un lujo en clave camp al enfatizar la idea de un arte donde el contenido de la obra es una reflexión sobre la forma misma, un puro regodeo visual, que rechaza así cualquier intento de funcionalidad utilitaria o solemnidad en su mensaje. A su vez, en dichas producciones, el artista pone en juego un archivo sentimental anclado en formas y paisajes de su infancia, materialidades “triviales” y anacrónicas que no habrían sido alcanzadas por las tendencias hegemónicas de su tiempo: la peluquería de su tía Esther, la heladería-pizzería de sus tíos y los coloridos murales en halls y fachadas de edificios de sus vacaciones en Mar del Plata, los muebles torneados y artesanales de la carpintería de su tío abuelo, las molduras ornamentales de la arquitectura urbana, los muebles de jardín de hierro forjado, junto con los escenarios domésticos de su vieja casa en Morón repleta de muebles art nouveau (Lemus, 2015: 126; Verlichak, 1998: 25). Así, esta lista nos habla de un archivo que resiste al paso del tiempo, desde la timidez y supuesta trivialidad de la puesta en escena de la vida cotidiana:

... esos reinos preestéticos donde el amor a lo familiar hizo nacer nuestro gusto privado: la espalda punteada del televisor, las cajas que guardaban las pelucas,

las bandejas de bazar, los bordes del espejo del vestíbulo, las botoneras donde el diseño de los años cincuenta encerraba el Aleph en un trozo de plástico de 1 cm x 1 cm, las cajoneras del placard, el forro de todas las cosas (Moreno, 1993).

En este sentido, la lógica del archivo de Gumier propone una relación con objetos y experiencias personales que dan cuenta de un vínculo melancólico con la historia (Cuello-Disalvo, 2020: 12), un inventario formal e iconográfico basado en lo decorativo, el gusto personal y el goce de la belleza. Es así que estas características o figuras-guía reactivadoras de una infancia marica, no sólo rechazan los desarrollos del ascético diseño moderno, sino que también desertan y entran en tensión con los imaginarios culturales del presente en los que el artista y curador estaba inmerso: la utopía internacionalista propia del neoliberalismo de la década de los 90 en Argentina, junto con la tendencia creciente de profesionalización de la figura del artista. Por otro lado, el aspecto camp de las producciones de Gumier no hacen necesariamente hincapié en un gusto por lo viejo o pasado de moda, sino que más bien dan cuenta de una mirada y sensibilidad que se posa con la distancia necesaria para liberar a dicho archivo visual de su supuesta banalidad: un proceso de alejamiento que habilita la simpatía y deleite por las formas anacrónicas, en una toma de posesión torcida y artificiosa de los objetos propios de la cultura de masas (Sontag, 1984: 10).



Jorge Gumier Maier
Sin título, 2000
Acrílico, madera calada y tornillos, 190 x 131 x
22,5 cm
Colección Alejandro Bengolea
Gentileza Colección AMALITA

A su vez, las operaciones formales ligadas a lo decorativo de Gumier Maier incluyen combinaciones cromáticas arbitrarias donde dominan los colores plenos y poco saturados o “pasteles”, los cuales rememoran no sólo un determinado universo marica sino también una estética propia de los objetos de consumo masivo del diseño y las artes aplicadas de las décadas de los 50 y 60. En consecuencia, este repertorio de imágenes suscribe y reivindica estéticas históricamente consideradas menores, superficiales, feminizadas y hasta patologizadas, las cuales son reapropiadas desde la lupa del gusto privado y el desvío queer, donde el exceso ornamental de un universo material propio de la vida cotidiana de la clase media es reinstalado artísticamente como un elemento perturbador en la tradición y normatividad de la pintura y el sistema del arte de los años noventa en Buenos Aires.

De esta manera, la presencia de lo queer en la obra de Gumier no funciona desde la mera adjetivación de sus contenidos, sino como estrategia de resistencia de una memoria disidente repleta de materialidades que tuercen los rumbos lineales de la Historia (esa con mayúsculas y pretensión de dominio sobre “lo real”). Su producción, tanto de artista como curador, reunió imaginarios marginales y ausencias sistemáticas en la historia del arte argentino, habilitando así la aparición de lo excluido, lo marica, al tiempo que enarbóló al ornamento y la intimidad de lo cotidiano como potentes plataformas de creación y enunciación frente al canon heterosexual.

Conclusión

Un mueble torneado, las cortinas plásticas de una heladería marplatense, los secadores de una peluquería familiar o los herrajes de una puerta perdida en algún rincón de la ciudad, fueron la materia prima para que Jorge Gumier Maier hiciera del ornamento su decorado y ondulado caballo de batalla. Así, sus obras dignifican con belleza y sensualidad los objetos y atmósferas de una cultura devaluada como la doméstica, las cuales a su vez adscriben a un archivo sentimental que permitió la creación de estructuras alternativas invisibles al ojo del arte argentino hasta ese momento: una serie de curvas y contracurvas que permitieron recuperar y resignificar el legado visual, principalmente ornamental, de la cultura popular de mediados del siglo XX en Argentina.

El exceso formal, la curiosidad por el detalle diferencial, la potencia imaginaria de lo anecdótico, fueron todos contenidos arbitrarios y minoritarios que le permitieron a Gumier crear relaciones inesperadas o prohibidas con la materia, lo cual asimismo habilitó la producción de nuevas genealogías deseantes y contraculturales en la escena del arte de la década de los noventa, cuyas resonancias llegan hasta el día de hoy, y que permitieron una nueva experiencia temporal corrida de los lineamientos rectos de la historia heterosexual y su demanda de grandilocuencia temática como contenido obligatorio en el arte. Así, tanto desde su faceta de artista como de curador, Gumier posibilitó la organización de una comunidad subcultural que priorizó la libertad y experimentación creativa a partir de gestos mínimos, objetos denostados e imágenes marginales, al tiempo que promovió una política de cuidados y estrategias de supervivencia frente a los atropellos de un estado neoliberal y la crisis del sida (Lemus, 2021: 49) que se llevó, entre otros seres queridos, a quien fuera su pareja hasta 1994: el artista Omar Schiliro.

De esta manera, las numerosas formas de subversión popular encarnadas en maderas onduladas de Gumier reivindican un legado ornamental, un archivo de sentimientos, que da cuenta de la potencia de los usos y orientaciones queer en la construcción de una memoria histórica alternativa. Así, en contraposición a las teorías de Adolf Loos y sus posteriores ascéticas lecturas, puede decirse que esta época aún es capaz de crear nuevos ornamentos, a partir de operaciones queer cada día más curvas y triunfales.

Bibliografía

- Brandolini Robertone, P. (2025). “Una chimenea de piedra tallada con dos leones de bulto redondo de 3 metros de altura o Adolf Loos es camp”. *El lugar sin límites. Revista de Estudios y Políticas de Género*. Vol. 7 / N° 12. Buenos Aires: 73 – 106.
- Cuello, N. (2021). “Una desviación sagrada”, en *Quiero ser luz y quedarme*. Buenos Aires: HACHE – Galería de arte contemporáneo: 2 - 18.
- Cuello, N. y Disalvo, L. (2020). “Genealogías difíciles. Contraculturas punk, afectos negativos y políticas queer de archivo en la posdictadura de Buenos Aires”. *Polémicas Feministas*. N° 4. Córdoba: 1-20.
- Ferreiro, J. (2016). “Jorge Gumier Maier: el último moderno”. *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*. N° 8. Buenos Aires: 31-47.
- Halberstam, J. (2005). “What’s that smell? Queer temporalities and subcultural lifes” (Traducción de M. E. Martí y G. De Cicco), en *In a queer time and place. Transgender bodies, subcultural lives*. New York: New York University Press.
- Lemus, F. (2021). “Arte y vida. Los años noventa en Buenos Aires”. *Revista Heterotropías del Área de Estudios críticos del Discurso de FFyH*. Volumen 4, N° 7. Córdoba: 43-67.
- (2015). “;Arte light, arte rosa, arte marica! Reapropiaciones poéticas en el arte argentino de los años noventa como forma de resistencia”. *Revista Cambia*. Volumen 1, N° 1. La Plata: 117-132.
- Loos, A.(1908). “Ornamento y delito”. paperback. N° 7. Madrid, 2011. Disponible en línea: <http://www.paperback.es/articulos/loos/ornamento.pdf>
- Moraza, J. L. (1993). “Ornamento y Ley”. Bilbao, 29 de noviembre de 1993, Disponible en línea: https://www.academia.edu/30491264/ORNAMENTO_YLEY. Acceso: 15 de enero de 2025.
- Moreno, M. (1993). “Un artista proletario”, en *Jorge Gumier Maier - Omar Schiliro*. Buenos Aires. Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Ruskin, J. (1956). *Las siete lámparas de la arquitectura*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Schvartz, A. E. y Baeza, F. (2002). “Ornamentar/Desornamentar. Ética y Delito en las Artes Decorativas en dos textos fundacionales del proyecto UBACYT La Constitución del Discurso de los Objetos Estéticos en la Modernidad Occidental y su Reformulación en la Cultura Contemporánea”, en *Encuentro Nacional De Investigación en Arte y Diseño. ENIAD IBEROAMERICANO/2022*. La Plata. Universidad Nacional de La Plata: 96 - 97.
- Sontag, Susan (1984). “Notas sobre lo ‘camp’”. Disponible en: <https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Sontag-Susan-Notas-Sobre-Lo-Camp.pdf>. Acceso: 15 de enero de 2025.
- Velasco Aranda, R. y Sanz, J. (2022). “La ornamentación en el discurso del arte y el diseño”. *grafica*. Vol. 10, N° 19. España: 63-71.
- Verlichak, V. (1998). *El ojo del que mira. Artistas de los Noventa*. Buenos Aires: Fundación Proa.

Sexo, pastillas y disidencias: La obra del colectivo General Idea sobre la crisis del VIH/sida

Florencia Orué
Universidad Nacional de Rosario
florencia.orue.92@gmail.com

Resumen

La irrupción del VIH/sida en Estados Unidos y Europa durante la década de 1980, marcó un antes y un después en la sociedad occidental, estableciendo una crisis en el sistema sanitario, político y social. A lo largo de aquellos años, diferentes colectivos artísticos desarrollaron experiencias estéticas, que buscaron generar concientización social y comunicar el escenario que atravesaba la comunidad LGBTQ+. Entre aquellos colectivos artísticos, se encontró el colectivo canadiense General Idea, integrado por los artistas AA Bronson, Felix Partz y Jorge Zontal. Aunque existían desde 1969, durante el período 1984-1992, los artistas se dedicaron exclusivamente a la crisis del VIH/sida. Durante aquellos años, los artistas plantearon nuevas narrativas y sensibilidades acerca de la enfermedad y la comunidad queer, oponiéndose a aquellos discursos que difundían los medios hegemónicos de comunicación. En esa línea, sus obras habitaron nuevos sentidos acerca de lo afectivo, lo sexual y lo identitario, constituyendo un archivo sumamente político, que se erigió en contra de las narrativas neoliberales y heteronormativas.

Palabras Clave

vih/sida – Colectivo General Idea – Arte Visual – LGBTQ+

Introducción

En 1969, en el marco de la revuelta de Stonewall en Nueva York, nació el colectivo canadiense General Idea, integrado por los artistas AA Bronson, Felix Partz y Jorge Zontal. A su vez, en Canadá, entraba en vigor la ley C - 150 que reformaba la legislación canadiense en materia de sexualidad, legalizando el aborto, despenalizando la homosexualidad en todo el país, así como la venta de anticonceptivos. A lo largo de su trayectoria artística –por más de 25 años– el colectivo navegó por diferentes temas: el arte, la fama, el sexo, la raza, la enfermedad.

Con un claro carácter vanguardista, sus obras desdibujaron la relación entre arte y vida. El certamen “Miss General Idea” llevado a cabo en 1971, fue prueba de esto: el mismo consistió en la emulación de un concurso de belleza falso para cuestionar el rol del glamour y el mundo del arte y criticar los estereotipos de género. La obra consistió en uno de los proyectos conceptuales más conocidos del grupo, desarrollando un carácter performativo.

Sin embargo, esto se profundizó a partir de la década del 80', con su mudanza a la ciudad de Nueva York y la irrupción del VIH/sida (y el posterior diagnóstico positivo de Feliz Partz en 1989 y de Jorge Zontal, en 1990). Como afirma Susan Sontag, el sida venía a reforzar el sentimiento de final de una era, “un agotamiento, para muchos de los ideales puramente seculares” (2003: 78). La enfermedad venía a poner en jaque un sistema político, sanitario, afectivo y social. El colapso del sistema médico –que se revelaba en miles de casos y muertes–, la forma de vincularnos para con otros y el estigma contra la población LGBTIQ+ tomaron forma en decenas de ciudades.

Obras como *Playing Doctor* (1992), *Maracaibo* (1991), *Mondo Cane Kama Sutra* (1984), *Baby Makes 3* (1984) o *One year of AZT* (1991) del colectivo canadiense, no sólo fueron un fiel retrato del VIH en aquellos años, sino que también construyeron nuevas miradas sobre la forma de vincularnos sexoafectivamente, el accionar de los medios de comunicación ante la epidemia y el azote contra la comunidad LGBTIQ +. Desde una mirada lúdica, irónica, transgresora y profundamente autorreferencial, el

Colectivo General Idea, inundó la escena artística, reivindicando la identidad y estética queer y presentando una nueva forma de hacer política.

Tejido-cuerpo/pastilla-medicina

Paul Preciado afirma que “el sida iba a ser para la sociedad neoliberal heteronormativa del siglo XX lo que la sífilis había sido para la sociedad industrial y colonial” (2022: 61). Bajo la consigna neoliberal “hacer vivir, dejar morir” el VIH fue colmando todos los espacios de la vida cotidiana: las calles, la casa, el trabajo, el país. La “muerte lenta” –expresión acuñada por Laurent Berlant– de la población LGBTIQ+, al hacer referencia al “desgaste físico de una población y al deterioro de las personas de esa población” (2007: 754), se revelaba en la inacción del gobierno y la ineficiente medicalización de las farmacéuticas.

Nikolas Rose desarrolla que, en el siglo XXI, se puede afirmar que la concepción del cuerpo ha pasado de ser “molar” a “molecular”: ya no se concibe al cuerpo como un todo íntegro, sino que el mismo pasa a estar fragmentado. Todos sus elementos pasan a ser “separables” y, por ende, se pueden convertir en tejidos transferibles, capaces de desplazarse, “hacerse visibles, aislarse, descomponerse, estabilizarse, almacenarse en “biobancos”, transformarse en mercancía, transportarse entre laboratorios y fábricas, reestructurarse mediante manipulación molecular” (2012: 45). Es así que, durante el siglo XXI, ocurre la anatomización de la vida. Preciado explica que, con la llegada del VIH, la sangre, la saliva, el esperma adquirieron un protagonismo inédito. A su vez, el ano, la boca se volvieron lugares de peligro: “el miedo a que toda la piel fuera un órgano sexual sin género les hizo redibujarse el cuerpo, diseñando afuera y adentro, marcando zonas de privilegio y abyección” (2009: 136).

El cuerpo: fragmentado, industrial, político, abyecto

La llegada del VIH puso el ojo en la configuración de los cuerpos y en su posterior medicalización: ya no se observaba al ser humano, sino a la sangre que transitaba en él. El colectivo General Idea hace referencia a la anatomización de la vida: el ser humano no es uno, sino las partes que lo componen. La obra *Playing Doctor* (1992) escenificaba la crisis sanitaria: médicos, estetoscopios, píldoras. Como

afirma el título, “jugando al doctor” planteaba una ironía sobre la profesión del médico y el tratamiento de la enfermedad en aquellos días. El auge de la farmacéutica, como característica del signo neoliberal, convertía al cuerpo, como afirma Preciado, en un cuerpo tecnológico, producido por la industria y el comercio. Esto mismo se puede ver en la obra *One year of AZT* (1991), una instalación compuesta por 1825 pastillas, que correspondían a la dosis anual del fármaco antirretroviral AZT de Partz. En esta obra “la pastilla” aparece como la unidad mínima de sentido en la epidemia.

Como afirmó AA Bronson: “Nuestra vida estaba llena de pastillas, nuestro apartamento estaba lleno de pastillas ... así que se convirtieron en parte de nuestro trabajo”.⁸ La medicalización de la vida la dividía en cantidad de pastillas, en horas del día, en tipos de fármacos.

El concepto de “ciudadanía biológica” utilizado por Rose, hace referencia a los proyectos de ciudadanía que “han vinculado sus concepciones de ciudadano a creencias acerca de la existencia biológica de los seres humanos en cuanto individuos, hombres y mujeres, familias y linajes, comunidades, poblaciones y razas, y especies” (2012: 270). Este concepto ayuda a trazar un binarismo entre ciudadanos/no ciudadanos y por ende a una serie de acciones, medidas, políticas que diferenciaban entre quienes sí podían acceder y quienes no. Rose afirma que, aunque el concepto tiene una categoría “individualizante”, al trazar una responsabilidad del “yo mismo”, también tiene un momento “colectivizante” al hallar momentos de agrupamientos entre personas que comparten una identidad. Entre las manifestaciones de esta ciudadanía colectiva, Rose afirma que se encuentran “formas habituales de activismo como organización de campañas en pro de mejores tratamientos, eliminación de la estigmatización, acceso a servicios y otras” (2012: 274) por lo que el autor afirma que se podría hablar de una “biociudadanía por los derechos” (2012: 274).

La militancia del colectivo General Idea, hace referencia a las demandas del colectivo LGBTQ+ ante el advenimiento de la enfermedad. Sin embargo, sus obras no se limitan al tratamiento de la enfermedad, sino que trazan nuevas narrativas

⁸ AA Bronson, “AA Bronson sobre el arte en los años 60”, Universidad de Chicago, 10 de febrero de 2012, AA Bronson on Art in the '60s, citado en Art Canada Institute. *One year of AZT* 1991. Disponible en: <https://www.aci-iac.ca/art-books/general-idea/key-works/one-year-of-azt/>

sobre el homosexual, el enfermo y la víctima, proponiendo un discurso erotizante, virulento y queer.

Nosotros, los “peores de todos”

Foucault (1991) afirma que a comienzos del siglo XVII inició una época de represión del sexo: el silencio, la prohibición, lo ilícito, el encierro. Su único espacio habilitado es “el cuarto”, en calidad de un sexo reconocido, utilitario, reproductor. Su vínculo con el auge del capitalismo es inevitable: el orden burgués como aquel “productor”. Productor del orden, del trabajo y de la reproducción de la familia. Sin embargo, aquellos que se atreven a hablar de él, a señalar su represión, se convierten en transgresores. Como afirma Foucault: “Quien usa ese lenguaje hasta cierto punto se coloca fuera del poder; hace tambalearse la ley; anticipa, aunque sea poco, la libertad futura” (1991: 7).

Las obras del colectivo General Idea, proclaman a la identidad queer como transgresora, como aquella “inútil” al orden neoliberal, “improductiva” como afirma Leo Bersani (1995[1988]). Obras como *Mondo Cane Kama Sutra* (1984) o *Baby Makes 3* (1984) reivindican la identidad queer, al presentar a sus integrantes no sólo como un trío artístico, sino también, vinculado sexoafectivamente. Transgrediendo la heteronorma y el binarismo de la pareja heterosexual, sus obras hacen referencia explícita al goce de la sexualidad. Es en este sexo “improductivo”, donde transgreden las normas de la época capitalista de manera obscena, literal y rupturista. Mientras que la obra *Mondo Cane Kama Sutra* hace referencia explícita a la homosexualidad, representando un *ménage a trois*, la obra *Baby Makes 3* (1984) representa una burla a la familia nuclear tradicional.

Recuperando la cita de Susan Sontag, el sida venía a reforzar un agotamiento, para muchos, de los ideales puramente seculares - ideales que parecían alentar el libertinaje o por lo menos no proporcionar inhibiciones coherente contra él -, un agotamiento en el que la respuesta al sida encuentra su lugar (2003: 86-87).

En un contexto dónde los medios de comunicación –y también la institución eclesiástica– “castigaban” el “libertinaje”, el “exceso” y el sexo, General Idea se burla de estas categorías, exhibiéndolas a los ojos de todos.

A su vez, la obra *Maracaibo* (1991) hace nuevamente alusión al placer de las personas seropositivas. Mientras los medios hegemónicos de comunicación difundían imágenes, relatos y narrativas de víctimas sufrientes en camas de hospitales, de comunidades marginales “culpables” de aquella plaga, con una intención punitivista y aleccionadora, diferentes colectivos artísticos resaltaron nuevamente el rol del placer y sobre todo de personas deseantes. La obra *Maracaibo* (1991) consiste en copias fotografías de un álbum inédito que perteneció a un hombre que murió por causas vinculadas al sida en Caracas en 1988. Las imágenes muestran un cuaderno abierto donde se ven hombres desnudos, de diferentes estratos sociales y color de piel. Obras como la mencionada, reivindican el tema de la liberación sexual, mostrando la faceta erótica de aquellas personas que eran portadoras del virus. De esta manera, se enuncia una narrativa contrahegemónica.

Narrativas contrahegemónicas

El deseo, la ironía y la furia se convirtieron en sentimientos que parecían “invadir” la crisis del VIH/sida en Estados Unidos. Cualquier sentimiento que no fuera la desolación, la angustia o el miedo se convirtieron en intrusos de muchas de las prácticas artísticas que se hallaron en el auge de la enfermedad. Ann Cvetkovich (2018) afirma que un “archivo de sentimientos” son aquellos textos como “depositarios de sentimientos y emociones, que están codificados no sólo en el contenido de los textos, sino en las prácticas que rodean su producción y su recepción” (2018: 22). A su vez, Jack Halberstam explica que el archivo queer se presenta como “una teoría sobre la relevancia cultural, una construcción colectiva de memoria, y un registro complejo de la actividad queer” (2005: 30).

La obra del colectivo General Idea introduce una narrativa contrahegemónica, brindando un archivo que se escapaba de la lógica neoliberal: del cuerpo útil, dócil, productor. A su vez, el relato deseante, sexualizante y provocador contradecía a la lógica y la imagen del “enfermo”, aquella impulsada por los medios de comunicación hegemónicos. Halberstan explica que las “subculturas queer preservan la crítica a la heteronormatividad que siempre estuvo implícita en las formas de vida queer” (2005: 4), cuestionando la “normalización” de la comunidad LGBTIQ+ ante determinados ideales de la nación y la familia.

De esta manera, sus obras constituyen un archivo “desviado”, registrando nuevos modelos de presentar a la comunidad LGBTIQ+ y nuevas formas de presentar la crisis del VIH/sida.

Conclusión

Desde sus inicios en 1969, hasta el final de su trayectoria, el colectivo General Idea se presentó de manera transgresora: su carácter lúdico e infantil señaló con aspereza la sociedad neoliberal que habitaban, cuestionando todos los “sentidos comunes” presentes. La crisis del VIH/sida agudizó esta faceta, al señalar críticamente al sistema médico, las farmacéuticas y los medios de comunicación.

Sin embargo, sus obras no sólo criticaron las diferentes facetas de la epidemia, sino que reivindicaron, a su vez, su identidad política queer: un lugar habitado por sentidos del orden de lo deseante, lo erótico, lo disidente.

De esta manera, su obra constituyó una narrativa y archivo contrahegemónico, presentando un discurso opuesto a los del orden neoliberal y generando una nueva forma de hacer política.

Bibliografía

- Berlant, L. (2007). "Slow Death (Sovereignty, Obesity, Lateral Agency)". *Critical Inquiry*, Vol. 33, No. 4. The University of Chicago Press: 754-780.
- Bersani, L. (1995 [1988]). "¿Es el recto una tumba?", en Llamas, Ricardo (comp.) *Construyendo Sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*. Madrid: Siglo XXI.
- Cvetkovich, A. (2018 [2003]). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Bellaterra.
- Foucault, M. (1991) *La historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Siglo XXI: Madrid.
- Halberstam, J. (2005). "What's that smell? Queer temporalities and subcultural lives", en *In a queer time and place. Transgender bodies, subcultural lives*. New York: New York Universit Press: 152-187.
- Preciado, P. B. (2022). *Dysphoria Mundi*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- (2009) "Terror anal: Apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual" en Hocquenghem, G. *El deseo homosexual*. Barcelona: Melusina: 133 – 171.
- Rose, N. (2012) Políticas de la vida: biomedicina, poder y subjetividad en el siglo XXI. UNIPE: Editorial Universitaria. La Plata.
- Sontag, S. (2003 [1984]). *El sida y sus metáforas*. Buenos Aires: Impresiones Sud América SA.

Fuentes

Art Canada Institute. One year of AZT 1991 Disponible en: <https://www.aci-iac.ca/art-books/general-idea/key-works/one-year-of-azt/>. Acceso: 21 de junio de 2025.

Notas para una xenoanatomía disidente

Violeta Jardon - Didac Terre

PUDS-CEI-UNR

violetajardon@hotmail.com - didacterre@gmail.com

Resumen

Desde nuestra experiencia como docentes de una cátedra electiva con perspectiva sexogenérica de la Facultad de Ciencias Médicas, hemos percibido supuestos persistentes en las concepciones corporales anatómicas que prevalecen en el intercambio pedagógico. Dada esta problemática, realizamos un breve recorrido por el devenir del concepto de anatomía, especialmente desde la concepción de los fluidos, los órganos y las técnicas, desde sus orígenes hasta la actualidad, con el fin de mostrar cómo estos cambios nos permiten torcer la narrativa biomédica tradicional para construir una somateca basada en una xenoanatomía disidente.

Palabras Clave

Somateca – Xenoanatomía – Narrativa biomedica

Apertura clínica

A partir de estas líneas intentaremos reescribir una xenoanatomía posible, una interpretación que escape de aquello que el discurso médico hegémónico ha moldeado. A través de tres tópicos proponemos una estrategia de lectura estrábica cuir al relato homogeneizador y compartimentado de las ciencias de la salud, que se aferran a la “bioverdad” como único fin posible para el diagnóstico y tratamiento. Partimos de una serie de interrogantes que buscan eclosionar el imaginario incuestionable de lo anatomicofisiológico. Nuestra lectura escapa de los resultados mnemotécnicos y las formulaciones matemáticamente fijas de la pedagogía de la anatomía. A través de tres líneas de arranque/destino hilaremos estas notas borradores que surgen luego de siete años de ejercer la docencia en la carrera de medicina de la Universidad Nacional de Rosario.

Los focos problemáticos de este arranque tienen la intención de ampliar la somateca y las puertas de entrada al andamiaje tecnocarnal de nuestro deambular sociedad. De este modo, *fluidos, órganos y técnicas* guiarán esta estructura argumental, con la intención de proponer un relato articulado y yuxtapuesto para leer lo corporal en múltiples lenguajes.

Anatomía tradicional

Durante casi una década venimos trabajando en la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad Nacional de Rosario con el fin de tensionar los discursos clásicos e inamovibles de la visualización del cuerpo. El paso del modelo biomédico, según el cual toda patología se correlaciona con una causa física específica, al biopsicosocial, en el cual es la multiplicidad de factores biológicos, psicológicos y sociales la que determina las injurias al sistema y demanda mecanismos de defensa, dejamos algunas zonas grises en la formación. Es, justamente, en dicho lugar que nuestra propuesta pedagógica intenta vislumbrar nuevas entradas al constructo cuerpo, ya que nos encontramos en una encerrona relacionada con los vicios de la formación médica profesional, por eso, nos interesa bosquejar algunas notas para repensar la estrategia de la formación anatómica de lxs futurxs profesionales de la salud.

Es precisamente en el armado anátomo-fisiológico de los programas de estudio donde se construye el ‘relato de verdad’. Aquello que se plantea como único e inmutable, reaparece en los principales cuestionamientos que lxs estudiantes dejan entrever en los trabajos de la materia “Los cuerpos sexuados bajo la mirada del equipo de salud”. La idea de aferrarse a ese esquema, quasi matemático, en el que un par de signos y síntomas moldean un diagnóstico que se sustenta en un terreno único —la morfología e imagenología del cuerpo humano—.

Gran parte de la formación de grado en Medicina se basa en las políticas de la visibilidad: en la posibilidad de catalogar y diferenciar a través de la matriz visual la clasificación anatómica de la carne. Esta operación nos parece clave a la hora de bosquejar estrategias disidentes para la lectura corporal. La enseñanza anatómica presenta al cuerpo diseccionado como una variable unificadora del ser humano, subrayando la diferencia binaria en la tipificación de algunos órganos nomenclados como masculinos o femeninos. Esta idea, asociada a la autoridad del régimen visual, acompaña desde sus inicios el saber de la anatomía, traducido en la supremacía de la disección, de un cuerpo abierto y expuesto como proclamador de la verdad (Laquer, 1994). Esta metodología subsiste con la obstinación de creer que, a mayor capacidad tecnológica de indagar en el interior del cuerpo humano, más posibilidades de encontrar la verdad ontológica del sexo.

Estas líneas buscan corroer la asepsia de la definición anatómica para cruzarla con el contexto sociocultural de enunciación, y, desde esta perspectiva, sumarle una capa más a la operatoria de visualidad y cuestionar la construcción sexogenérica de la carne. Creemos que adentrarse en el estudio del cuerpo, como si estuviera libre de los significados socioculturales sobreimpresos sobre su superficie es inadmisible, ya que lxs estudiantes que observan están empapadxs de un lenguaje y significados que preexisten (Butler, 2002). Buscamos hacer tambalear la dureza de algunos conceptos y solicitarle a la anatomía una lectura situada de su formación y transmisión como saber. Nos interesa que la disciplina pueda correrse del relato canónico encargado de moldear dos tipos de cuerpos, a los cuales asigna un sexo y un género disímiles entre sí, para convertir todo lo que queda afuera como anormal o ilegítimo. Surge entonces la necesidad de poner en duda la materialidad unificadora de la carne y la credibilidad

asociada con ella, para posibilitar la representación de la otredad corporal en las ciencias de la salud.

La enseñanza de la anatomía está presente en los cinco años de la carrera de Medicina y ocupa un lugar central en las carreras de Fonoaudiología y Enfermería, también impartidas en la misma facultad, y si bien existen varias materias optativas que buscan ampliar el registro visual, no son troncales como la primera. Esta operatoria no hace más que anclar en la anatomía la construcción de un relato único y perdurable, borrando todo tipo de registro corporal que se puede presentar a lxs futurxs profesionales en sus consultas, y otorgándole un carácter agenérico a su estudio. Razón por la cual nos parece necesario que la enseñanza de la anatomía pueda ser permeable a los estudios en sexualidades y género con la finalidad de correr el velo de área impoluta y mejorar la relación médicx-paciente con su correlato en la terapéutica adecuada.

Anatomía hoy

Consideramos la biología como un discurso que clasifica plantas y animales organizándolxs para volverlxs inteligibles. Lo que se ha entendido incluido dentro del concepto de naturaleza no son entidades preexistentes, ya determinadas, y a la espera del instrumento adecuado para medirlas, sino productos de su conceptualización. Desde la era Moderna la naturaleza fue caracterizada como estática, inmutable y ahística; un objeto observable y un espectáculo científico que representa la verdad, un piso indiscutible. Las ideas dicotómicas desde las que se fundó el pensamiento moderno, tales como razón/sentimiento, mente/cuerpo, varón/mujer, humanos/animales, consideró la naturaleza como opuesta a la tecnología. Este discurso se construyó a través de la técnica y se erigió dialógicamente a través de las metáforas de la sociedad del momento: desde el comienzo de la Modernidad hasta el siglo XX, la imagen del cuerpo-máquina y, actualmente, la relación sistema inmunológico-batallas espaciales (Haraway, 1995).

La medicina que hemos conocido, con la que se conformaron los planes de estudio, estaba basada en una concepción molar del cuerpo, es decir, cantidades macroscópicas de materia articuladas como la sangre o los órganos. La anatomía hoy

no tiene límites claros, el paso de lo molar a lo molecular está dado por la posibilidad de aislar partes del cuerpo como ADN, células o tejidos. Esto modifica la mirada clínica y produce un cambio epistemológico: nació para curar enfermedades, pero actualmente su tarea es prevenirlas, incluso mejorar el cuerpo (Rose, 2012).

La liberación de las marcas de origen de partes del cuerpo para reutilizarse en otros comenzó con la sangre, siguió con los órganos, posteriormente elementos de reproducción: esperma, óvulos, embriones. En la actualidad, tejidos, células y fragmentos de ADN pueden hacerse visibles, aislarse, descomponerse, estabilizarse almacenarse en bíobancos, transformarse en mercancía, reestructurarse y eliminar sus vínculos con un organismo vivo particular. La técnica ya no es mecánica sino orgánica, el comienzo y el final de la vida tiene límites difusos, lo que también requiere incorporar lo social a la mirada biomédica. Paradojalmente, que la biología ya no imponga límites por sí misma, nos vuelve más biológicxs pero también más sociales (Rose, 2012).

Al respecto Zoe Sofoulis nos recuerda que las personas pueden poseer órganos o partes del cuerpo de otras personas o especies, en forma de implantes y prótesis tecnológicas; el sexo puede cambiar a través de la cirugía y las hormonas. Las distinciones científicas anteriormente claras entre mente y cuerpo se han vuelto completamente borrosas. Por este motivo, la misma autora plantea que tenemos que superar la idea del construcciónismo social, este fue útil y atractivo para discutir una idea de biología fija y para poder plantear que “la biología no es destino”. Pero, a medida que avanzaban los estudios sociales de las ciencias, se hizo cada vez más evidente que la aparente fijeza de las categorías biológicas (como los esquemas de género estrictamente dicotómicos) era en gran medida un artefacto del discurso que surgió porque las narrativas científicas estaban completamente impregnadas de ideologías socialmente normativas (Sofoulis, 2009).

La autora expone la necesidad de ampliar la mirada de lo social a un conjunto más complejo de procesos, actores y prácticas como humanos, plantas, animales, tecnologías, infraestructuras, entidades naturales y eventos contingentes. Cómo nos constituimos socialmente no incluye solamente las instituciones sociales que habían sido tradicionalmente consideradas: familia, escuela, normas generales de lo social. Lo que comemos y bebemos, nuestras mascotas, los objetos con los que

interactuamos, como juguetes, automóviles, relojes, computadoras, elementos de higiene personal, etc. nos constituyen también social, subjetiva y físicamente. Expandir nuestra compresión de lo social más allá de las instituciones tradicionales, para habilitar miradas que exceden lo humano, nos ayuda a comprender nuestra propia construcción de un modo integral. Podemos decir entonces, que la biología, la tecnología y lo social conforman un todo indisoluble (Sofoulis, 2009).

Cierre Xeno

Nos hemos enfocado en la narrativa anatómica en tanto régimen de legibilidad de la carne que, al imponer una forma única de lectura del cuerpo, produce una pedagogía del ‘deber ser’ de órganos, funciones y sistemas. Esta pedagogía no se limita a describir lo corporal, sino que organiza jerarquías, asigna estatus y fija lugares en la dinámica social, operando de manera decisiva en la formación de lxs profesionales de la salud. La anatomía, de esta forma, configura parte de la somateca, es decir, un archivo material y semiótico en el que se inscriben las normas sexogenéricas, los protocolos científicos y las tecnologías de poder que regulan qué cuerpos resultan inteligibles y cuáles quedan fuera de lo pensable (Preciado, 2020). Este andamiaje cisheteronormado de las ciencias de la salud rara vez es puesto en jaque; sin embargo, introducir fisuras en esta forma de concebir la anatomía habilita la posibilidad de ensayar torceduras, elasticidades y desajustes conceptuales que no solo interrogan los modos de nombrar el cuerpo, sino que tensionan, de manera más radical, los propios sistemas de clasificación que lo producen como objeto de saber.

A la hora de pensar lo anatomicofisiológico del cuerpo se borran todo tipo de discursos socioculturales y eso que la medicina llama ‘sexo’ se vuelve un concepto duro e impenetrable, se constituye en un imaginario incuestionable de la “bioverdad”. Es ahí, precisamente, que el concepto de somateca nos permite una fuga más maleable y situada del vetusto hombre de Vitruvio, a la hora de analizar la visual anatómica. Los lineamientos del xenofeminismo nos permiten imaginar una aproximación distinta a lo corporal, razón por la cual acudimos al prefijo *xeno* para repensar una anatomía abierta, maleable y situada. Nos interesa rescatar el carácter inclusivo y de apertura a la diferencia que nos brinda lo *xeno*, pero también apelar a

su extrañeza respecto de sí mismo, al pensarlo como un proyecto revisable y sujeto a continuo examen (Hester, 2018).

Nuestra propuesta intenta rechazar la construcción anatómica en dos polos, masculino y femenino, para hackear el sistema binario y crear interferencias contravisuales a la idea cerrada fisioanatómica. Lo que intentamos es desenmascarar el purismo bioanatómico para presentarlo como, en realidad, se lo enseña: un dispositivo de implementación y conservación del proyecto moderno-colonial. Una nueva gramática disidente debe adentrarse en el purismo de los nichos científicos y la anatomía constituye el reducto más preciado. Son necesarias nuevas metodologías de producción de conocimiento tendientes a deconstruir el carácter natural de la anatomía, y una cartografía corporal amplia que permita poner en discusión determinados signos inalterables, como los adjetivos *masculino* y *femenino* adosados a determinados reductos de carne. No podemos seguir pensando a la enseñanza de la anatomía como algo dado e incuestionable, validado por el régimen patriarco-colonial, necesitamos imaginar un proceso de crítica y revisión propia de la asignatura enmarcada en una interdisciplinariedad propia de nuestra era. Las fronteras corporales ya son difusas, convivimos inmersos en cuerpos tecno-carnal-analógicos, que deben ser representados. Proponemos una actitud subversiva-imagenológica a partir de la cual las porosidades del constructo idealizado del cuerpo puedan ponerse sobre la mesa, para ser objeto de estudio de la anatomía en particular, pero de la medicina en general.

Bibliografía

- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- Fausto-Sterling, A. (2006). *Cuerpos Sexuados: La política de género y la construcción de la sexualidad*. Barcelona: Melusina
- Haraway, D. (1995) “Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista del siglo XX”, en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvencción de la naturaleza*. Madrid: Editorial Cátedra: 251-311.
- Hester, H. (2018). *Xenofeminismo: Tecnologías de género y políticas de reproducción*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.
- Laqueur, Th. (1994). *La construcción del sexo: Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Valencia: Ediciones Cátedra.
- Preciado, P. B. (2020) *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para la academia de psicoanalistas*. Barcelona: Anagrama.
- (2010). “Transfeminismo y micropolíticas del género en la era farmacopornográfica”. *Ramona. Revista de artes visuales* (99), 24–26.
- Rose, N. (2012) *Políticas de la vida*. La Plata: UNIPE.
- Sofoulis, Z. (2009). "Social Construction for the Twenty-first Century: A Co-Evolutionary Makeover". *Australian Humanities Review (AHR)*, 46. Disponible en <http://doi.org/10.22459/AHR.46.2009>



PROGRAMA UNIVERSITARIO DE DIVERSIDAD SEXUAL

CEI CENTRO DE ESTUDIOS
INTERDISCIPLINARIOS

UNR

Editor responsable:

Programa Universitario de Diversidad Sexual – Centro de Estudios Interdisciplinarios

Universidad Nacional de Rosario

Maipú 1065 – (2000) Rosario

Mail: diversidadsexualunr@gmail.com

Web: <https://puds.unr.edu.ar/>

Redes Sociales: facebook.com/ProgramaDS - instagram.com/puds_unr/