

//**Dossier**// J. Dubatti & V. Mozzoni (coords.)

**Dramaturgias argentinas: replanteamiento del corpus  
y aportes a las literaturas nacionales**

## **El género (im)pertinente: poéticas travestis y performatividad**

**Leandro Arce de Piero<sup>1</sup>**

Recepción: 9 de noviembre de 2020 // Aprobación: 15 de diciembre de 2020

### **Resumen**

El presente trabajo tiene como finalidad problematizar la relación entre género y performance en las dramaturgias del NOA. Consideramos la figura de la travesti, por su proliferación en las dramaturgias de la región, como una representación atravesada por tensiones ante las cuales cada texto dramático se posiciona. Adoptamos una perspectiva sociocrítica para dar cuenta de las múltiples formas en que las dramaturgias inscriben el ideosema de la travesti y analizamos los límites y posibilidades del mismo. Para tal fin, se toma como objeto de análisis el ideosema de la travesti en tres textos dramáticos: *Hey there* (2014) de Luis Caram, *Hay cadáveres* (2015) de Lucila Lastero, *Indesirables* (2018) de Nicolás Pecci. Concluimos que el teatro es un dispositivo de género capaz de poner en crisis categorías y visiones patriarcales sobre los cuerpos y las identidades.

### **Palabras claves**

Teatro del NOA – Sociocrítica – Ideosema – Políticas de género

### **Abstract**

This article problematizes the relationship between gender and performance in the dramaturgies of the NOA. We consider the figure of the transvestite because of its proliferation in the dramaturgies of the region as a representation crossed by tensions before which each dramatic text is positioned. We adopt a sociocritical perspective to account for the multiple ways in which dramaturgies inscribe the ideosem of the transvestite and we analyze its limits and possibilities. To this end, the ideosem of the transvestite is taken as the object of analysis in three dramatic texts, *Hey there* (2014) by Luis Caram, *Hay cadáveres* (2015) by Lucila Lastero, *Indesirables* (2018) by Nicolás Pecci. We conclude that theater is a genre device capable of putting patriarchal categories and visions about bodies and identities in crisis.

### **Keywords**

NOA Theater – Sociocritical – Ideosem – Gender policies

---

<sup>1</sup> Profesor en Letras por la Universidad Nacional de Salta. Becario doctoral del CONICET en el ICSOH de la Universidad Nacional de Salta. E-mail: leandroarcedepiero(arroba)gmail.com

¿Por qué tengo que elegir entre los dos géneros, como si estos géneros fueran la panacea del mundo, uno por opresor y la otra por oprimida?

**Lohana Berkins**

El cuerpo postulado como anterior al signo es siempre *postulado* o *significado* como *previo*. Esta significación produce, como un *efecto* de su propio procedimiento, el cuerpo mismo que, sin embargo y simultáneamente, la significación afirma descubrir como aquello que *precede* a su propia acción. Si el cuerpo significado como anterior a la significación es un efecto de la significación, el carácter mimético y representacional atribuido al lenguaje –atribución que sostiene que los signos siguen a los cuerpos como sus reflejos necesarios– no es en modo alguno mimético.

**Judith Butler**

## Introducción

La descripción de la figura de la travesti y sus relaciones simbólicas nos permite reconstruir las reglas del género que, funcionando junto con la norma heterosexual, la subvierten o, mejor, la travisten. De cierta forma, el estudio del ideosema de la travesti aporta a la consecución plena del proyecto feminista que, como es descrito por Teresa de Laurentis, consiste en:

concebir el sujeto social y las relaciones entre subjetividad y sociabilidad de modo diverso; un sujeto constituido sí en el género, pero no únicamente a través de la diferencia sexual, sino mediante el lenguaje y las representaciones culturales; un sujeto generado dentro de la experiencia de las relaciones de raza y clase, además de las de sexo; un sujeto, en definitiva, no unificado sino múltiple, no solo dividido sino contradictorio. (De Laurentis, 2000: 34-35)

En este sentido, es saludable que nos preguntemos sobre cuáles son las tecnologías y aparatos que intervienen en el proceso de “generación” de los sujetos y cómo lo hacen, es decir, qué sentidos construye, qué ley (re)produce, qué espacios de dicción habilita y qué prácticas obstruye. En particular, nos interesa el teatro por dos razones. La primera se fundamenta en una problemática teórica suscitada por el intento de localizar el producto de las prácticas teatrales en el mapa de las artes donde colinda, por un lado, con la literatura en su dimensión verbal y, por otro, con las artes del espectáculo en relación con la puesta en escena, y con vinculaciones más o menos sistemáticas

con la escultura, la arquitectura, la música, la danza, la plástica. Esta complejidad, que parece constitutiva del teatro, permite concebirlo como un género híbrido a veces difícil de definir cuyo estudio requiere siempre un acercamiento multidisciplinario.

Atendiendo a este fenómeno, podríamos considerar que la genericidad teatral siempre se encuentra bajo cuestionamientos y que, por tal motivo, su definición es el resultado de complejas tramas de poder tanto dentro del campo específico de las artes como de la cultura en general. Su indefinibilidad en términos absolutos nos lleva a la segunda razón por la cual nos interesa indagar esta práctica en el contexto de la ciudad de Salta. En los últimos años, hemos podido registrar una serie de obras cuyas dramaturgias ponen el foco –del trabajo poético y de los cuestionamientos sociales– en torno a la figura de la travesti: *Hey there* (2014) de Luis Caram<sup>2</sup>, *Hay cadáveres* (2015) de Lucila Lastero, *Indésirables* (2018) de Nicolás Pecci, *Lo torcido* (2019) de Diego Parra, entre otras. Aunque no siempre la travesti en estas dramaturgias ocupa el rol protagónico, en las obras mencionadas es el foco sobre el que se organiza el drama.

Nos interesa explorar este fenómeno de proliferación en varios sentidos. Por una parte, si bien la vinculación del teatro con el sociograma del travesti es, en principio, metafórica, acaso esta figuración nos posibilite dar cuenta del teatro local, de las problemáticas con las que se enfrenta y de la modalidad particular en que en la ciudad de Salta se *teatra* en tanto el teatro es, como la travesti, un género de pre-determinación imposible. Por otra parte, desde una perspectiva teórica más específica, nos interesa indagar en el modo de funcionamiento del teatro en tanto tecnología de género<sup>3</sup> que produce a la figura de la travesti y, asimismo, produce su propia genericidad. Como se puede observar, éste es un paso en el estudio de los géneros que son representados en el teatro y la particular inscripción de los mismos en sus micropoéticas que debe ser continuado para indagar en otras implicancias de la relación entre sexualidad, identidad y poder.

## **De la representación de la abyección y la performatividad del género**

Si consideramos que la dimensión performativa del género opera a partir de la cita para construir una ley, ¿cómo se configura la fuerza performativa del teatro local?, es decir, ¿cómo se constituyen estas obras como tecnologías de género capaces de intervenir en la producción de lo real? Y, más específicamente, ¿qué es lo que desaparece en tanto tabú? ¿Cómo funcionan –en términos de Judith Butler– las fuerzas de la prohibición y del castigo? ¿Cuál es la autoridad que le

<sup>2</sup> Para las citas seguimos la edición digital publicada en el año 2014, Caram (2014).

<sup>3</sup> Esto implica que el género “sea considerado como el producto de varias tecnologías sociales, como el cine, y de discursos institucionales, epistemologías y prácticas críticas, además de prácticas de la vida cotidiana” (De Laurentis, 2000: 35)

da carácter performativo? En definitiva, ¿qué políticas del género se despliegan en/por las obras? La performatividad del lenguaje –retomando la concepción austiniana<sup>4</sup>– se caracteriza por la posibilidad de “hacer al decir”: el enunciado es capaz de producir por sí mismo aquello que enuncia. En este sentido, el género es un acto de enunciación fundamentalmente performativo en tanto insta una norma que hace cuerpo al ser apropiada por los individuos en la producción de su propia subjetividad<sup>5</sup>. Inclusive antes del nacimiento, con el acto de nominar, se “atrapa” al individuo –se lo sujeta– a una serie de pautas de comportamiento, espacios por los que puede/debe (o no) circular, formas de presentarse ante el otro y ante sí mismo y los castigos a los que puede ser sometido en caso de que no cumpliera con estos mandatos. Esta construcción cultural, que es vivida como natural en muchos casos, no es, como observa Butler, sino el resultado de cita de una ley cuya autoridad radica en el mismo acto de citarla. Ahora bien, el concepto de “performatividad” se encuentra relacionado con el de “performance”, tan transitado por los estudios teatrales y otras prácticas artísticas de últimas décadas del siglo XX. Por esta razón, es preciso que deslindemos ambas categorías.

La palabra performance, como se sabe, tiene múltiples sentidos. En el ámbito artístico, la performance refiere a un tipo de producción cuyo rasgo fundamental es la respuesta (crítica) a la industria cultural. En los años sesenta y setenta, los *performers* cuestionaban la producción de la obra artística y proponían producciones que irrumpían en espacios no convencionales de forma efímera: “El artista sólo necesitaba su cuerpo, sus palabras, la imaginación para expresarse frente a un público que se veía a veces interpelado en el evento de manera involuntaria o inesperada” (Taylor, 2011: 8). En este sentido, la performance buscó difuminar el límite entre el acto artístico y la vida cotidiana, problematizando, en el ámbito del teatro, la relación entre el cuerpo del actor y el personaje. Así, se produce una innovación de importancia: el acto teatral deja de procurar representar a un personaje para poner el foco de la atención sobre el mismo cuerpo de actores y espectadores que se ponen en juego en el acto artístico.

Nos interesa sobre todo pensar la performance desde su travestismo (la performance, el performance) y su relación con el género. Este último concepto también se caracteriza por su ambigüedad: ¿en qué sentido podemos referirnos al género? ¿Cómo pensar la relación entre éste y la performatividad? ¿Cuáles son sus puntos de encuentro y de divergencia? Consideramos estos conceptos en su reciprocidad. El género inscribe los textos (y los cuerpos) dentro de un marco de

---

<sup>4</sup> Cfr. Austin (1962).

<sup>5</sup> Continuando con la analogía entre el género teatral y el género travesti, cabe considerar al teatro en sus políticas de género específicas y avanzar en una sistematización de los espacios intersubjetivos de las que los teatros locales son productores y de los cuales participan.

legibilidad, que es el sentido que se adopta normalmente cuando hablamos de “géneros literarios”, y, además, es una forma de actuación, que opera mediante la cita, que es el enfoque que suelen adoptar los estudios de género. En las obras que analizamos, el género y la genericidad en relación con su fuerza performativa y en función de la construcción de espacios comunitarios, se problematizan, es decir, se reconstruyen, cuestionan, reformulan y sirven como detonante de una estructura dramático-teatral.

En las obras citadas en la introducción, el género travesti funciona como un tercer término que desborda –en forma compleja, a veces contradictoria– el binarismo propio de la matriz patriarcal, e incluso heteronormada, que distingue como polos irreductibles e inamovibles lo masculino y femenino, y problematiza la interdependencia entre género y sexo como variable fundamental para la adscripción identitaria de una persona:

El cuerpo del artista en performance nos hace re-pensar el cuerpo y el género sexual como construcción social. La práctica del *drag* (travestismo o transformismo) anuncia que el género sexual es una performance con el que se puede jugar, aunque en la experiencia cotidiana de la mayoría de nosotros/as el género nos limita a ciertas formas específicas de ser y actuar. (Taylor, 2011: 11)

En otras palabras, la figura de la travesti permite cuestionar un *statu quo* que, simultáneamente, se reproduce; la performance, en este sentido, implica el reconocimiento de una norma y su ruptura: “el romper las normas es la norma del arte del performance” (Taylor, 2011: 20). Es el aspecto contestatario del travestismo el que nos permite estudiar el género *como si* fuera una performance, es decir, observando su performatividad, qué hace y cómo funciona, cómo construye agencia, en tanto performance “evoca tanto la prohibición como el potencial para la transgresión” (Taylor, 2011: 27). En este aspecto es que *Hey there, Hay cadáveres* e *Indésirables* proponen tres performances diferentes del género travesti, dando cuenta de un espacio de fricciones donde la representatividad no es ni homogénea ni está claramente predefinida. La figura de la travesti es una representación “umbral” (Camblong, 2014) que da cuenta de la emergencia (y la urgencia) de una crítica de la hegemonía del género tal cual fue concebida por la modernidad (con el correspondiente dominio de lo masculino, blanco, burgués, heterosexual y urbano).

El cuerpo (textual) se convierte así en territorio fértil para las disputas por la representación. Como vemos en el próximo apartado, las tres obras problematizan territorialidades en que la travesti funciona como detonante de un drama. Las tres obras coinciden en una búsqueda por reivindicar el derecho, como diría Susy Shock, a “ser un monstruo”.

Las tres obras, además de poner en escena la figura travesti, tematizan el asesinato y nos permiten reflexionar sobre los territorios legítimos que puede ocupar el cuerpo trans y, en relación con esto, por extensión, sobre las estructuras que legitiman la muerte. Butler analiza cómo la polaridad materia/forma produce la exclusión de lo femenino y, a su vez, cuestiona la misma producción de este femenino excluido como productor de exclusiones a su vez:

¿no hay acaso una serie de exclusiones constitutivas inevitablemente producidas por el hecho de circunscribir lo femenino como aquello que monopoliza la esfera de la exclusión? (...) [El receptáculo] hace las veces de lo excluido y, por consiguiente, realiza o produce un nuevo conjunto de exclusiones de todo lo que no puede representarse bajo el signo de lo femenino, de todo aquello de lo femenino que se resiste a la figura del receptáculo-nodriza. (Butler, 2002: 76-77)

De este modo, la figura del receptáculo que petrifica lo femenino en el plano de lo no-humano que, sin embargo, es condición de posibilidad de ese humano, sigue operando cuando el cuerpo trans es juzgado y valorado a partir de su (in)capacidad reproductiva. Ante esta situación, aparece una serie de estrategias de ventrilocuismo a partir de lo cual lo trans se solapa a lo femenino sin nunca abarcarlo completamente, a modo de *play back*:

precisamente porque aquello que hay que nombrar no puede tener un nombre apropiado, limita y amenaza la esfera de la propiedad lingüística y, por consiguiente, debe controlarse mediante una serie de reglas nominativas impuestas por la fuerza. (...) ¿Debería interpretarse este límite a lo que es representable como una prohibición contra cierto tipo de representación? (Butler, 2002: 80)

La proliferación de representaciones que habilita la existencia de la travesti, que por la ley heterosexual supone la abyección, cuestiona a la ley –y su fundamento, que es la amenaza de dolor, separación y ostracismo– al mostrar una comunidad orgullosa y capaz de fundar cambios políticos (*Hay cadáveres*), de instaurar un principio de placer (*Indésirables*) o permitir el retorno de lo reprimido, constitutivo de toda construcción identitaria (*Hey there*). El cuerpo se convierte en vértice donde lo social y lo individual se entrecruzan; y espacio donde y sobre el cual se ejerce un poder. Es por el cuerpo que la identidad puede ser pensada en términos de performatividad. Ahora bien, la performatividad, es decir, la capacidad reproductiva y recíproca de discursos y cuerpos, no es ajena al problema de la representación/representabilidad, aunque este problema no agote a la performatividad.

En las invitaciones y críticas de la puesta en escena de *Hey there* se cita específicamente el asesinato de la activista trans Pelusa Liendo –así como en un epígrafe en la edición digital del texto se explicita que la obra estuvo inspirada en el asesinato de Liendo–; en cuanto a *Hay cadáveres e Indisésirables* son los mismos dramaturgos que, en entrevistas realizadas a propósito de la presentación de los libros, recuerdan los asesinatos tanto de Pelusa Liendo en Salta como de Diana Socayán en Buenos Aires<sup>6</sup>. Las tres obras presentan explícitamente un programa de reivindicación de las personas trans en nuestros contextos. Sin embargo, es necesario problematizar acerca de la fuerza performativa que tiene este programa. En una entrevista realizada por Fernando Tebele a Dori Faigenbaum para *La retaguardia*, la madre de la activista trans Effy Beth –quien en 2014, a la edad de 25 años, se suicidó–, recuerda que, en el marco de un homenaje póstumo a su hija se vio impelida a cuestionar la idealización a la que la figura de Effy estaba siendo sometida:

Lo que les dije en ese momento es que necesitaba que empezaran a humanizar a mi hija. La tuve yo, la parí yo, y yo no parí a Gandhi, ni a una figura mitológica griega, ni nada que se le parezca, yo parí a una nena con un pene, con muchos dolores internos, con muchas tristezas, fobias sociales, y que necesitaba que entiendan que de ahí viene esa luchadora, porque si piensan que solamente una persona tan idealizada puede emprender una lucha como emprendió ella entonces estamos perdidos porque nadie se va a jugar por hacer cosas en esta sociedad, porque van a pensar que hay que ser muy especial y muy grande como para poder luchar y salir adelante tratando de trabajar por uno y por otros.<sup>7</sup>

Esta tensión entre el real de la muerte y la ideología/imaginario<sup>8</sup> que significa cualquier representación nos lleva a preguntarnos por la forma y las razones para representar la muerte. Ahora bien, a la luz de los recaudos expuestos por Dori Faigenbaum resulta interesante observar cómo se construyen los sociogramas de la travesti y, dado que su finalidad es posicionarse frente a la realidad social –específicamente, “la violencia, física y psicológica, que sufren altamente en esta ciudad las personas que manifiestan una identidad sexual diferente a la que establece la norma moral y social hegemónica”<sup>9</sup>–auscultamos su potencial performativo, es decir, su capacidad para

---

<sup>6</sup> Las diversas entrevistas y reseñas que aparecieron en diferentes medios periodísticos funcionan como “anclajes” (Barthes, 2009), que delimitan la cadena significativa de las obras y condicionan la forma en que las obras serán interpretadas en función de otros procesos semióticos no-ficcionales. De este modo, si bien las obras no realizan alusiones directas a estos asesinatos reales, son las notas periodísticas las que se ocupan de consolidar esta interpretación y posicionarse política y críticamente frente a estos eventos.

<sup>7</sup> <http://www.laretaguardia.com.ar/2015/09/a-effy-no-la-mato-la-sociedad-ella.html>

<sup>8</sup> Cfr. Gravano, A. (2019) “De ideología a imaginario: un viaje de ida y vuelta”. (Inédito)

<sup>9</sup> Lastero (2015).

cambiar ese estado de realidad<sup>10</sup>. La migración de una identidad a otra o, en otras palabras, la decisión de llevar a cabo una existencia transmigrante en términos de Natalia Gil (2017), sirve para dar cuenta del lugar del drama en el contexto en donde estas obras se convierten en síntoma.

En otro trabajo<sup>11</sup> hemos reconstruido la representación de la travesti en la prensa local en función del relato del asesinato de la activista LGBTQ Pelusa Liendo y hemos observado que *Hay cadáveres* de Lucila Lastero se inscribe en relación con esta trama de representaciones rearticulando un ideosema particular en función de una apuesta poética y política propia. Frente a la mecánica propia de los discursos de la ley, que buscan homogeneizar a los sujetos para poder controlarlos, nos encontramos ante la plurivocalidad, en términos bajtinianos, en que se presenta el espectro sociogramático de la travesti en el discurso social en su conjunto. En este sentido, las tres obras que analizamos en este trabajo concuerdan en considerar la subalternización<sup>12</sup> de las personas transexuales y, sin embargo, cada una de ellas reconstruye esta posición en el sistema de forma diferente y, por lo tanto, se constituyen como tecnologías de género capaces de subvertir, cada una desde sus lugares de enunciación propios, los estereotipos que devienen en la muerte física de estas personas. La presencia del personaje de la travesti no es una unidad aislada, sino que cobra significación en relación con la forma particular en que se relaciona con los demás significantes del texto, es decir, a partir de la reconstrucción de la micropoética. De tal forma, la relación entre ideosema y micropoética es operativa en tanto da cuenta de la orientación ideológica del texto y los efectos de sentido en relación con el discurso social. En resumen, el ideosema es construido en el texto dramático, cuya modalidad particular de apropiación da cuenta de la posición ideológica del enunciador.

Nos parece fundamental que podamos reconocer en el trazado micropoético, definido como “espacios poéticos de heterogeneidad, tensión, debate, cruce, hibridez de diferentes materiales y procedimientos, espacios de diferencia y variación” (Dubatti, 2011: 126), aquellos mecanismos que

---

<sup>10</sup> Butler, revisando la propuesta de Hannah Arendt en relación con el cuerpo público y privado y en torno a la pregunta de cuáles son las implicancias políticas de la “buena vida”, señala que: “Las acciones que son performativas no pueden reducirse nunca a sus aplicaciones técnicas, y además se diferencian de las formas pasivas y transitorias de la experiencia. Por tanto, siempre que hay sufrimiento o transitoriedad, ambos están ahí para ser transformados en la vida de la acción y del pensamiento, y esta acción y este pensamiento tienen que ser performativos en un sentido ilocucionario, modelados en forma de un juicio estético, trayendo así algo nuevo al mundo” (Butler, 2017: 206-207).

<sup>11</sup> Arce de Piero, Leandro (2017).

<sup>12</sup> Doble movimiento que consiste en construir la figura de la alteridad, a partir de la cual se consolida una imagen del uno mismo deseable, y de hacer de ese “alter” un inferior de acuerdo con los patrones y convenciones que se consideran “deseables”. De este modo, la subalternización es un proceso político-identitario clave dentro de las sociedades modernas, cuyo modelo hegemónico se ha centrado en el hombre, blanco, heterosexual, clase media, subsumiendo a todas las otras identidades a los márgenes.

unifican y regulan la heterogeneidad de los textos particulares, dotándolos de inteligibilidad y decibilidad en el marco del discurso social (Angenot, 2012). Entender la territorialidad y cartografiar el reparto de lo sensible (Rancière, 2000), supone, además de tener en cuenta “(...) el teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos, de acuerdo a la fórmula comparatista clásica X-Y” (Dubatti, 2020: 104), identificar su particular organización ideológica y las posiciones que condiciona –y acondiciona–, la producción y la recepción de los bienes culturales, en una cultura que produce su territorio en la medida que lo ocupa. Consideramos que trazar una cartografía sólo es posible dando cuenta de los modos en los que el género impacta en la organización del teatro en tanto –como Todorov señala en relación con los géneros literarios en general– la literatura requiere, necesariamente, de estas clasificaciones para su semiosis.

### **El género en disputa: poética(s) travestis**

La representación del género pone en primer plano la construcción de imágenes de género y el carácter performativo –y por ende, la violencia– propia de estas representaciones. *Indésirables* es una obra escrita por Nicolás Pecci que resultó ganadora del Primer premio en los Concursos Literarios Provinciales 2015 en la Categoría Texto Teatral, y que fue publicada en 2018 como galardón del certamen. La obra inicia en el momento en que Ella Oviedo se prepara para salir al escenario. Entonces reflexiona acerca del nombre que se le fue otorgado y el que, en pocos días, se le iba a reconocer en el documento de identidad. Ella, tal es el nombre que elige para sí, es una mujer transexual que lleva a cabo su vida pública entre las luces del camerino y el escenario. Desde la forma de nominar, Ella/Héctor, se plantea el problema de un género que se desea y un género que se rechaza, disyuntiva entre lo impuesto por diferentes instancias de la sociabilidad y por la obligación de adscribir a esa identidad por encima de una que responda al deseo individual: “Héctor, nunca me sentí un Héctor, ¡nunca!, él ha sido el niño de mis padres, de mis maestros, del pueblo entero, si se quiere, pero no es la persona quien fui, ni quien soy, mi deseo es otro. Y en Héctor no soy” (Pecci, 2018: 13). Esta perspectiva confirma aquello señalado por Butler cuando asevera que desde el acto de nombrarnos se nos hace partícipes de una ley que va dando forma al cuerpo para que se adecúe a aquella.

La problemática del lugar del abyecto y la forma en que este tiene para salirse de la marginalidad atraviesa toda la obra. Significativamente, el título remite a una conversación entre Dante, el amante de Ella, y su Analista. En la Escena Cinco, mientras Dante, quien es periodista,

refiere a su imposibilidad de dar testimonio del asesinato de su amada, el Analista puntualiza el significado de la palabra de la cual toma título el texto: “Indeseables. Los marginados, las marginadas. Aquellos que quedan por fuera de lo socialmente aceptado” (Pecci, 2018: 33-34). Tanto Tita, amiga devota de Ella, como Dante se plantean el conflicto acerca de la acción a tomar frente al asesinato de Ella: ¿qué hacer ante esta muerte? ¿Cómo dolerse? Mientras que Dante permanece inmobilizado, incapaz de escribir una nota para el diario, Tita se presenta desde el punto de vista de la resistencia: “¿Qué hago? Sigo aquí parada trabajando en el mismo lugar, con la misma ropa y la misma actitud que el día en que la mataron. Sigo pujando para que mañana duela un poco menos, pero resisto” (Pecci, 2018: 35). Así, frente a la imposibilidad de testimoniar la violencia ejercida sobre Ella, la única acción posible es la de la resistencia, aunque paradójicamente esta implique sostenerse en el lugar del abyecto. Efectivamente, Tita cuestiona el lugar que ocupa en el boliche donde trabaja:

No quieren que haga mi número, ni mostrar este cuerpo... Tanto correr y correr para estar de sirvienta. A la gente le encanta ver el cuerpo de una de otra, se compran, sueñan con tenerlo igual o agradecen de no tenerlo así, no sé... Les divierte, o también podría sentarme a comentar lo que opino de los dichos del ministro de economía, de si mis necesidades básicas se satisfacen o no, pero no, seguimos con el cuerpo, el cuerpo se compra y se vende... (Pecci, 2018: 25-26).

De este modo, la identidad travesti queda confinada al ámbito de la apariencia, permitiéndose su existencia sólo y en tanto sea un cuerpo para ser visto, consumido, objeto de deseo –reprimido– o de burla abierta. La travesti, en el momento que queda expuesta como sujeto de deseo –presente en el amor entre Ella y Dante– también se ve sometida a la violencia que la aniquila.

Como *Indésirables*, *Hay Cadáveres* de Lucila Lastero es una obra ganadora del Primer Premio en los Concursos Literarios Provinciales 2015 en la Categoría Texto Teatral. En este caso, y en la puesta en escena del Grupo de Teatro Independiente “La Patota Teatral”<sup>13</sup>, la travesti se (a)presenta –aparece– vinculada con los rasgos que se podrían atribuir a una femineidad abyecta,

---

<sup>13</sup> Se estrenó el 18 de marzo de 2015 en la Asociación Argentina de Actores. Contó con la actuación de Georgina Mons (Dafne), Guillermo Enrique Castro (Rodo), Rodi Elbirt (Policía) y José Antonio Belbruno (Loco), la dirección general y puesta en escena estuvo a cargo de Juan Carlos Sarapura y la asistencia de dirección de Grecia y Lourdes Belásquez. La obra fue declarada de Interés Cultural por el Concejo Deliberante de la Municipalidad de Salta (Res. N°27/15) por considerar la relevancia de su historia –el protagonismo de una mujer trans en una trama de crítica política localizada en la Salta contemporánea– en el contexto contemporáneo, atravesado por las problemáticas de género y de identidades sexuales diversas en confrontación con las normas vigentes, y, finalmente, por un rasgo compositivo destacado –la intertextualidad con el poema “Hay cadáveres” de Néstor Perlongher–.

secundaria o derivada. Tanto Pecci como Lastero construyen una imagen trans ligada a una representación de género que no deja, en este sentido, de responder a las normas de género binarias que contemplan la posibilidad de macho y hembra como alternativas únicas. Así, Ella Oviedo, el prototipo de mujer

Observa sus mejillas, las polvorea, contornea el rostro con uno de sus dedos, también lo hace con la nariz, sigue por los labios. Con las dos manos se peina a lo largo de la cabellera. (...) En el hombro derecho se ha provocado una marca, un trazo con rímel. Un falso lunar, un precioso lunar. (Pecci, 2018: 13)

Este lunar resulta interesante como nudo que da cuenta del significado que adopta la construcción de género y la forma en que Ella la percibe. Así, cuando se dirige a Dante en su único encuentro luego de que éste halagara la marca que se había hecho en el camerino le cuestiona: “Te gustan las mentiras” y, cuando él se muestra sorprendido, aclara: “Ya no hay mentiras. Hoy más que nunca. Soy quien siempre he deseado ser, y en los próximos días, más aún... Ella”. De este modo, la autenticidad de la construcción de género está dada no tanto por cómo el género aparece sino en la correspondencia entre las marcas sobre/en el cuerpo que el interlocutor, Dante, reconoce (y valora positivamente) y que la travesti “desea”.

En *Hay cadáveres* la tensión entre el ser y el parecer se presenta en la forma en que la protagonista, Dafne<sup>14</sup>, es descrita en las didascalias y la forma en que los personajes se dirigen a ella. En la obra de Lastero, la travesti “Está vestida como para ejercer la prostitución. (...) En un momento saca un espejito de la cartera y se retoca el maquillaje” (Lastero, 2016: 15). Esta “apariencia” – el *como si* estuviera por ejercer la prostitución – es uno de los desencadenantes de un cambio (acaso podríamos hablar de una especie de peripecia, en términos de Aristóteles) en el nivel del programa narrativo oculto. Es por su forma de presentarse que la policía interpela a Dafne y a Rodo, quien se habría acercado solamente a charlar, y los interpela por estar “negociando prostitución en la vía pública e incitando a conductas pecaminosas e incorrectas” (Lastero, 2016: 18). En este sentido, en las dos obras se juega la identidad travesti como el problema del aparecer/autenticidad en tanto:

---

<sup>14</sup> Así como el nombre del personaje de Pecci, Ella, resulta crucial para la trama, el caso de Dafne remite al personaje mitológico que, escapando de Apolo, es convertida en laurel. Por lo tanto, el nombre, en este caso, pone el énfasis en la transformación de una identidad en otra, del cambio cualitativo guiado por el deseo de ser otra.

La ‘autenticidad’ no es exactamente una categoría en la que se compite; es una medida que se emplea para juzgar cualquier representación dentro de las categorías establecidas. Y, sin embargo, lo que determina el *efecto de autenticidad* [o sea, su valor performativo, su productividad] es la habilidad para hacer que el personaje parezca creíble, para producir el efecto naturalizado. Este efecto es en sí mismo el resultado de una corporización de las normas, una reiteración de normas, una encarnación de la norma racial y de clase que es a la vez una figura, la figura de un cuerpo, que no es ningún cuerpo particular, y también el ideal morfológico que continúa siendo el modelo que regula la actuación, pero al que ninguna actuación puede aproximarse. (Butler, 2002: 189)

De este modo, la “cita” de una performatividad femenina por parte de las travestis representadas no alcanzaría para cuestionar el modelo binario hombre/mujer sobre el cual se sostiene la dominación patriarcal y heteronormativa, pero sí pone en evidencia su carácter de constructo y, además, permite resquebrajar la interdependencia entre género y sexo sobre la cual se asienta el modelo biologicista<sup>15</sup>. Es decir, en consonancia con los análisis que realiza Butler sobre la estética *drag*, estas travestis subvierten el modelo heteronormativo al demostrar su artificiosidad:

Allí donde se espera la uniformidad del sujeto, donde se ordena la conformidad de la conducta del sujeto, podría producirse el repudio de la ley en la forma de un acatamiento paródico que cuestione sutilmente la legitimidad del mandato, una repetición de la ley en la forma de hipérbole, una rearticulación de la ley contra la autoridad de quien la impone. (Butler, 2002: 180)

Sin embargo, a ninguna de las dos se les reconoce el estatuto de auténticas. En otras palabras, en ambas obras, y sobre todo en la de Lastero, la figura de la travesti queda atrapada en la disyuntiva entre ser “auténtico”, es decir, legible o reconocible en el marco de las normas vigentes a través del procedimiento de la cita y, a la vez, considerada como una “imitación”, una imagen disponible desvirtuada presta al ejercicio de la violencia. El policía –en tanto la figura que representa la ley– es quien sostiene esta apreciación con respecto a Dafne:

Policía: (...) pero escúchame, ¿qué hago con estos dos?... dos sujetos masculinos, uno no tanto, digo más o menos (mirando a Dafne...., no importa, dos sujetos masculinos negociando prostitución en la

---

<sup>15</sup> Cabe señalar que nos referimos a “biologicismo”, la asociación interdependiente entre sexo biológico, identidad de género y expresión de género. Actualmente, los avances en medicina, psicología, sociología han demostrado la imposibilidad de reducir la diversidad de manifestaciones genéricas, psicológicas y estéticas en un modelo unidireccional, aunque socialmente esta alianza entre lo mal llamado científico, biológico y natural se constituya como el principal argumento para justificar la violencia de género.

vía pública e incitando a conductas pecaminosas e incorrectas, en esta noble ciudad y en vísperas de festividad religiosa... (Lastero, 2015: 18)

Ahora bien, esta supuesta falta de autenticidad, este “mero juego de apariencias”, es puesto en evidencia por Dafne. Nuevamente, es el deseo el que permite articular una experiencia personal –interna– y las formas en que esa experiencia es percibida por los otros: “¿Un tipo? Yo no soy un tipo, boludo. Vos sos un tipo, **porque al menos parecés un tipo**, qué sé yo, pero yo no. ¿No me ves? ¿De qué costado parezco un tipo?” (Lastero, 2015: 30). La diferencia productiva, entonces, es una negación de ser un tipo, es decir, de la identidad impuesta en el momento del nacimiento de acuerdo con patrones biologicistas. Tanto Ella como Dafne se enfrentan a las formas de autoridad que, desde la infancia, buscaron domesticar sus cuerpos para que sean sometidos a las normas del género. Ninguna de las dos, sin embargo, rompe específicamente con el patrón binario.

Diferente propuesta –estética y política– la encontramos en *Hey there* de Luis Caram. Esta obra fue escrita en el marco de un taller de dramaturgia breve dictado por Cecilia Propato en el año 2011. Su estreno se llevó a cabo el domingo 24 de junio de 2012 durante la XXII Muestra de Teatro Breve, organizada por la Secretaría de Extensión de la Universidad Nacional de Salta (UNSa), con dirección de Germán Tolaba y las actuaciones de Esteban Chilo, Esteban Trejo y Gabriel Sánchez, y la asistencia técnica de Mariel Lagoria. El 1 de noviembre de 2012, abrió la XVIII Fiesta Provincial de Teatro Salta 2012. Según se hizo eco en la prensa, la obra

Recorre la vida de ‘Pelusa’ Liendro, quien en 2004, junto a otras prostitutas organizó la primera marcha del orgullo gay en la ciudad contra la represión policial y la demanda por una zona roja, inaugurando la actual etapa de visibilización pública de la diversidad sexual y la problemática trans en la provincia.<sup>16</sup>

Romina Chávez Díaz en una nota publicada en Salta XXI, es más precavida y señala que

Y digo ‘estaría’ representado puesto que en la dramaturgia realizada por Luis Caram no hay especificaciones sino caracterizaciones. Caram logra tipificar a los autores del crimen construyendo sus ‘marcas sociales’. Y digo ‘habría’ porque sobre el crimen de Pelusa hay muchas incógnitas e interrogantes no resueltos. Hay una condena real a Soria y Núñez. La obra se maneja con supuestos también y llena ciertos espacios en blanco de lo que pudo haber ocurrido.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> <http://laventolera.blogspot.com/2012/08/obra-teatral-para-adultos-hey-there-de.html>

<sup>17</sup> <http://www.salta21.com/Hey-There-la-version-punk-de-La.html>

Con “marcas sociales”, Chávez Díaz probablemente se refiere a la incertidumbre en cuanto al móvil del asesinato de la activista: ¿fue el dinero o los celos los que llevaron a que sea apuñalada salvajemente en su auto? Si bien este interrogante puede funcionar como un elemento que aporta a la intriga, el drama es más sutil. Más que buscar un posible responsable o explicación para el asesinato de Liendro –que, de hecho, no tiene ese nombre en la obra, aunque aparece nombrada como “P”– está dando cuenta del modo en que la identidad travesti se puede (o no) vincular afectivamente con otras subjetividades, en este caso, las autopercebidas como heterosexuales. En relación con una de sus parejas, existe una ambivalencia entre la reciprocidad amorosa y la dominancia, justificada en la desprotección de la travesti:

S1: Él no conseguía ni una changa. Comenzó a vestirse de minita y salió a laburar al parque, una noche un cliente la fajó tanto que la dejó toda marcada, comencé a acompañarla, para cuidarla. (Caram, 2014: 123)

Con respecto a otros de sus amantes, el vínculo se justifica a partir de una tensión que aparece en la representación de mujer polarizada entre la puta/la virgen, en donde la esposa queda atrapada. S2 se relaciona con P también desde un lugar de dominio y de imposición, generándole a él mismo el conflicto acerca de su orientación sexual:

S2: Y quise probar... Era cierto, ¿[La chupaba] como nadie! Mi mujer siempre daba vueltas para hacerlo, yo le rogaba, decía que le daban arcadas... asco, eso me decía, ahora ya no me importa que se sepa, ya me arruinaron la vida (...) Cuando quiso penetrarme le pegué un sopapo--- ¡Yo no soy puto! (...) Yo no debo---- Yo... Tengo mujer... Soy hombre... Normal (Caram, 2014: 124)

Los tres personajes masculinos (el amante drogadicto, el cliente, el fiscal) se relacionan con la travesti sosteniendo un patrón en el que el hombre se impone sobre el otro género y donde en el mismo marco de la masculinidad aparecen fracturas cuando el vínculo se lleva a cabo con una persona trans. El amante exige a P amor y dinero. El cliente cuestiona (a sí mismo y a P) sus prácticas sexuales. El Fiscal busca construir una verdad sobre P. A la vez que estos tres personajes construyen su dominancia, luchan entre sí por ser quienes posean la verdad o, más bien, el poder de la verdad, es decir, buscan ocupar una centralidad en lo que será concebido como el más representativo de una forma de ser “hombre”.

*Hey there* presenta las investigaciones y acusaciones por parte del Fiscal del crimen de P, buscando identificar las motivaciones que habrían llevado a los presuntos asesinos a cometer el crimen y, simultáneamente, reconstruyendo una trayectoria biográfica de P. Además de estos aspectos temáticos, queremos llamar la atención sobre lo que consideramos uno de los elementos más disruptivos de la propuesta dramaturgica en esta obra de Caram y que en la puesta en escena de Tolaba se exalta. Se trata de la modalidad que se ha empleado para dar cuenta del personaje ausente: la travesti. Su cuerpo/presencia adquiere rasgos fantasmagóricos e, inclusive, de sumo extrañamiento. Mientras que en *Hay cadáveres*, Dafne es una presencia contundente en escena y en *Indésirables* Ella se mantiene como ausencia casi total, en la obra de Caram nos encontramos con una presencia que no deja de estar convocada a partir del extrañamiento del cuerpo de la Ley misma. En la didascalia que presenta al fiscal de la obra leemos la siguiente propuesta de vestuario: “Tiene una camisa blanca, una corbata roja, un saco de traje negro, una falda muy corta roja brillante, medias de red con ligas de tul negras, zapatos rojos de tacón muy alto, una cartera roja pequeña, dentro de la cartera tiene un cuchillo pequeño y un fajo de billetes” (Caram, 2014: 121).

Retomando la categoría de “lo siniestro” de Freud, podríamos interpretar esta imagen como el retorno de lo reprimido que sale a la luz (se manifiesta) en lo cotidiano o familiar. En otras palabras, lo familiar se vuelve extraño al contener dentro de sí (¿en su inconsciente?) aquello de lo que se escapa o, en términos de Butler, “(...) el travestismo tiende a ser la alegoría de la heterosexualidad y su melancolía constitutiva” (Butler, 2002: 333). En este sentido, el travestismo señala la ineficacia de la política binaria de género heteronormativa. Esta “melancolía constitutiva” de la que habla Butler aparece como sintomática de las tramas de poder que se entretajan y dan cuenta de los lugares posibles que los personajes pueden ir ocupando en esta cartografía de géneros. El amor, en este caso, se convierte en un instrumento más de la gestión del poder y de la genericidad. S1 y S2 al reconstruir su historia con P dan cuenta también del lugar que ocupan (o desean ocupar) en esa organización/jerarquía imaginada, en donde el masculino se autorepresenta como superior al femenino.

El asesinato, entonces, es la respuesta a la abyección de la travesti, quien forma parte de un margen de inteligibilidad que provocaría su “asesinabilidad”. En la figura travesti aparece lo reprimido en lo cotidiano heterosexual binario, es decir, es el *summum* de lo siniestro. En la obra de Pecci, Ella es asesinada por un grupo de hombres que había sido expulsado del boliche en donde se estaba realizando la presentación musical; en la de Lastero, Dafne pierde su vida apenas el policía deja de ser un testigo posible. En ambas obras, como se puede suponer, el rol policíaco se muestra

ineficaz para la protección de las víctimas y para la resolución de los crímenes ya que, como es evidente, una presencia que no ingresa legítimamente en el orden de la ley no es sujeto y, por lo tanto, su muerte no mercería el duelo y su vida no sería valiosa.

En *Indésirables*, además de dar cuenta de una línea de lectura del texto, el Analista es un interpretante de la pregunta que desvela a Dante acerca de qué hacer ante la violencia. Mientras el enamorado, en su afán de evitar los padecimientos de su nueva amada, Alma, y luego del ataque que sufriera Tita a manos de los mismos agresores que terminaron con la vida de Ella, quiere escapar de la ciudad, el Analista recomienda que “Lo que hay que mudar es la violencia. La fobia” (Pecci, 2018: 43). Profundizando en la interpretación global de esta obra en que la violencia, justamente, es producto del miedo que provoca la “angustia heterosexual” de la “norma violada”. El Analista también confirma categóricamente lo que Alma ya le había dicho anteriormente a Dante cuando este le había propuesto la huida: “Te estás comportando como un egoísta, y un cagón” (Pecci, 2018: 47). Alma y el Analista se diferencian, sin embargo, en que mientras para ésta la solución ante tanta violencia es el amor, haciendo referencia casi textual a las imágenes y afirmaciones públicas de Lohana Berkins:

Quisiera aprender a volar, como una mariposa, aquí los gusanos nos atacan (silencio corto). Pero decime, ¿se trataría de una vida en militancia o es furia de tener que sobrevivir?, y me vuelve la idea de que quizá tampoco sabías qué hacer, solo hacías, se hace y punto... (Silencio corto). Hay un hombre que me estremece el cuerpo, supongo que ya sabés de quién te hablo, y él me trata como si me amara. ¿Es amor? ¿Es posible que estemos hablando de amor? (ríe). Y todo lo que necesitamos es amor, ¿no? (Pecci, 2018: 41)

Para el Analista, como para Tita, la respuesta es la resistencia: “Porque no se han escapado. No se han fugado, sino que han resistido. Han seguido ahí, luchando por su existencia como personas de derechos” (Pecci, 2018: 47). Dante, en esta encrucijada, opta por la resistencia y la obra, haciendo uso del recurso del *deus ex machina*, se resuelve positivamente. Este final nos parece relevante en tanto la representación que plantea con respecto a la militancia es de carácter utópico y el intelectual, específicamente el psicoanalista, es colocado en el lugar de la autoridad, incluso más allá de las propias experiencias de violencia que las víctimas sufren.

De signo contrario es la dinámica que propone Lastero. En *Hay cadáveres* es el personaje del Loco quien oficia como interpretante de la principal matriz semántica del texto. En uno de los parlamentos más reveladores señala que “Los cadáveres... Los cadáveres están –estamos– por todas

partes. Los ven, los escuchan, los tocan, les susurran al oído. ¿Cómo saben que ustedes mismos no son cadáveres?” (Lastero, 2015: 43-44). Dando cuenta de una faceta interesante con respecto a la representación de la muerte: el Loco señala que no hay cuerpo, antes hay cadáver. El primer cadáver que aparece en escena es el del policía que, de forma misteriosa, aparece dormido/muerto en el banco/sarcófago del parque/cementerio en donde la acción de toda la obra transcurre. El cuerpo, entonces, es posterior a la vida, se trata de una construcción que se realiza más allá, incluso, de la misma materialidad, ya que antes hay cadáver, es decir, muerte. Es la vida (vivable) la que dota al cuerpo de un sentido relevante y, por lo tanto, hace que algunas vidas sean más valiosas que otras. Nuevamente, la ineficacia policíaca para intervenir frente a las identidades trans que a la vez que subvierten la norma, en el caso de Lastero, la cuestionan explícitamente. Es que Dafne además de ser travesti, es una activista que busca que se legalice una zona roja en la ciudad y, de acuerdo con el argumento que el texto propone, esa es la motivación que lleva a su asesinato. Rodo, quien en *Hay cadáveres* podría representar la figura del intelectual, admira (o por lo menos dice hacerlo) al activismo de Dafne, sin embargo es quien, en definitiva, comete el crimen. Con esto queda clara una diferencia patente en las micropolíticas de estas obras. Mientras que en Lastero la travesti ocupa el lugar de sujeto de deseo, en Pecci el de objeto y, finalmente, en Caram, de ausencia, de hueco y de falla.

Las representaciones del travestismo nos llevan a preguntarnos si podemos controlar el devenir una vez que nos entregamos a él, ¿o no es acaso una forma de control entregarse al devenir del cuerpo? El cuerpo travesti, como espacio político, da cuenta de esta paradoja. Hay un cuerpo que desaparece para permitir la emergencia de una corporeidad otra que contiene en sí la huella de lo desaparecido que es lo constitutivo del tránsito. Este proceso quiebra con la esperanza de un sujeto unificado, homogéneo o fijo o, por lo menos, con la ley de que hay algo esencial, más allá del deseo (frustrado por la ley) del tránsito. Estas poéticas, que ponen en primer plano al desaparecido, dan cuenta de forma múltiple de los modos en que es posible desaparecer y (a)parecer. Ya sea que el desaparecido retorna en forma de cadáver-despojo (Lastero), tumba-monumento (Pecci) o relato-testimonio (Caram). Ahora bien, todas estas obras tienen en común que se posicionan de forma crítica frente a lo real y, así, despliegan una estética política acerca de lo que lo real sería/debería ser; en este sentido, funcionan como fuerza performativa que, al visibilizar, construyen y, en su conjunto, dan cuenta del fracaso al representar –en el sentido de atrapar– lo real en las tramas de un discurso único.

Retomando la noción de “performance”, consideramos que

El cuerpo, por ejemplo, materia prima del arte del performance, **no es un espacio neutro o transparente**; el cuerpo humano se vive de forma intensamente personal (*mi* cuerpo), producto y copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible) a través de nociones de género, sexualidad, raza, clase, y pertenencia (en términos de ciudadanía, por ejemplo, o estado civil o migratorio), entre otros. Los performanceros son los que escenifican el cuerpo como parte central de su propuesta, pero los teóricos (feministas, marxistas, postestructuralistas, etcétera) son los que complican la noción a priori del cuerpo como algo “natural” o dado. Los artistas son los que juegan con la idea de re-presentación, con la transmisión de conocimiento a través de gestos corporales, con la mirada del espectador, y con el uso del espacio (entre otros ejemplos), pero **estas prácticas van mucho más allá de lo artístico en su potencial social** (Taylor, 2011: 12)

La negación de la neutralidad del cuerpo como lugar en donde se dirimen los conflictos sociales, los modos de organizar la vida común, se manifiesta en cuáles son las vidas vivibles, esto es, las vidas que valen la pena ser vividas y cuáles son las muertes que importan. En estas obras, hemos visto que el ideosema de la travesti evoca dimensiones de los dramas sociales contemporáneos, específicamente los vinculados a la construcción de una identidad y los quiebres que las opciones identitarias producen tanto en relación con el sujeto en tanto individualidad subjetivada como en términos de socialidad, es decir, de formas de desarrollar una trama social. Como señala Butler, “Estos esquemas reguladores no son estructuras eternas, sino que constituyen criterios históricamente revisables de inteligibilidad que producen y conquistan los cuerpos que importan” (Butler, 2002: 36). En este sentido, lo relevante de pensar al teatro como tecnología de género está en que además de visibilizar los esquemas reguladores, nos permiten dar cuenta de las diversas formas en que esos esquemas hacen cuerpo y el conflicto que esto entraña.

Ante la pregunta de “¿Qué oposición podría ofrecer el ámbito de los excluidos y abyectos a la hegemonía simbólica que obligara a rearticular radicalmente aquello que determina qué cuerpos importan, qué estilos de vida se consideran “vida”, qué vidas vale la pena proteger, qué vidas vale la pena salvar, qué vidas merecen que se llore su pérdida?” (Butler, 2002: 39). Observamos que la teatralización de la travesti forma parte de un programa político de visibilización de lo que ha sido históricamente relegado al espacio público y de reivindicación frente a la vergüenza que la perspectiva heterosexual ha recluido a los géneros que no pueden ser legibles más allá del paradigma binario hombre-mujer. Según Butler es necesario “apelar a la cita” para que sea posible producir un sujeto viable. En vista de esto, con la representación de la travesti el género mismo,

como concepto heteronormado que hace coincidir una apariencia con una psiquis, dividiendo al sujeto en estas dos instancias, es cuestionado. Por lo demás, el travestismo no sólo discute la determinación apariencia y psiquis, sino que imposibilita la fuerza de ley del género en tanto la corroe.

Insistimos en que si, como observa Butler, “la performatividad no es pues un ‘acto’ singular, porque siempre es la reiteración de una norma o un conjunto de normas y, en la medida en que adquiera la condición de acto en el presente, oculta o disimula las convenciones de la que es una repetición” (Butler, 2002: 34), cabe observar, por una parte, que las normas que se reiteran cuando se representa la identidad trans producen fracturas que violan el procedimiento mismo de la cita. La paradoja es la doble dependencia a estos movimientos y la heterogeneidad de respuestas a las que da lugar y, por ende, de nuevas normas que se vuelven posibles. Pienso que la norma que se transgrede es, fundamentalmente, la obligación de la cita, es decir, el derecho legítimo a determinar a quién se cita, cómo, cuándo y dónde. De este modo, la travesti se permite citar más allá de la obligación o prohibición del referente, es decir, la ley. Como lo dice con claridad Lohana Berkins: “Somos traidoras del patriarcado y muchas veces pagamos esto con nuestra vida” (Berkins, 2000: 136).

¿De qué es definitorio el género en estos textos? *Género* es una palabra que, conceptualmente, remite al orden de la clasificación. Ahora bien, como toda clasificación, tiene una fuerte carga performativa en el sentido de que es capaz, a partir del mismo acto de nominación, de orientar todo un *corpus* normativo que legisla el orden de las cosas y de los cuerpos. Efectivamente, de acuerdo con Corominas, género se encuentra vinculado etimológicamente con “linaje” y con “engendrar”, es decir, el género a la vez que legitima una genealogía, la produce. Esto es, más que representar un referente, lo constituye en el acto de enunciación o, como argumenta De Laurentis, el género construye una relación entre una entidad y la clase, considerada como un conjunto de entidades agrupadas en esa relación preexistente (De Laurentis, 2000: 37). En esta línea es que hemos analizado la imagen de la travesti en tanto, como señala Natalia Gil, significa “un modo de existencia que, en su intensidad tan elegíaca como carnavalesca, pone en juego la certidumbre de la red” (Gil, 2017: 108).

### **Conclusión: género, travestismo y performatividad**

Retomando los interrogantes iniciales, resulta significativo que, al igual que Butler, quien afirma la necesidad del género para la constitución del sujeto en tanto sujetado a una estructura

normativa que se actualiza performáticamente mediante la cita a la ley y a la representación que indefectiblemente permanecen inaccesibles por parte de los individuos. En correlación, los géneros literarios resultan fundantes de la literatura y, por ende, son la clave para identificar la función que tiene esta práctica en un contexto sociohistórico determinado. De ahí que el estudio de las reglas del género literario permite la elaboración de cartografías dinámicas de las diferentes posiciones que dentro del campo de un arte se juegan –y en los que se invierte– y, por lo tanto, el sistema de fuerzas de poder que se (re)produce en la práctica.

Cartografiar los géneros implica identificar un sistema de posiciones que permite la emergencia de la práctica y que da cuenta de las complejas –e inclusive contradictorias– relaciones de poder que las engendran. La identidad, en definitiva, es un proceso complejo del cual emerge una individualidad marcada por las tensiones que se provocan por la inscripción de lo social en el cuerpo poético y por el despliegue del deseo y la fuerza de la represión que, a su vez, escapan a toda posibilidad de representación unificadora.

Se abren nuevos espacios de reflexión cuando pensamos en un teatro que se posiciona frente a la identidad travesti desde otros lugares. El teatro, desde este punto de vista, se presenta como un artefacto de gran productividad en tanto es capaz de elaborar un discurso y dar cuenta de cuerpos que producen sentido en tanto entran en conflicto. Más allá de cualquier posibilidad unificadora del teatro local, lo interesante, entonces, es observar cómo dentro de la misma práctica se configura un universo signado por la pluralidad. De tal forma, el foco puesto en la obra se vuelve, obligatoriamente, hacia una trama más general en donde las obras funcionan como nódulos que condensan, al menos provisoriamente, una faceta del drama contemporáneo.

Cuando la crítica teatral habla de la ausencia de un teatro local, de su empobrecida manifestación –en comparación con el teatro porteño– y su existencia accidentada, sino accidental, probablemente está dando cuenta –más bien– de la nostalgia (y la frustración) constitutiva que implica el ejercicio de un género marginal(izado): periférico geográficamente frente a las capitales teatrales, híbrido en cuanto a su localización entre los géneros literarios y las artes, deforme si quisiéramos abarcarlo con una ley que lo rija en su totalidad, cual la travesti que, como ese género impertinente, conmueve las cada vez menos sólidas bases de una sociedad que se articula a partir del temor al desorden y la violencia de la ley.

## Bibliografía

- Angenot, Marc (2012). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Arce de Piero, Leandro. “Muertes (in)justificables: sobre el ideosema de la travesti en *Hay cadáveres* (2015) de Lucila Lastero. Actas de las I Jornadas de Crítica Literaria del NOA. [En Prensa]
- Austin, John (1962). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Edición Paidós Ibérica, S.A. 2004.
- Barthes, Roland (2009). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Berkins, Lohana (2000). “Travestida para transgredir”, entrevista de Clarisa Palapot. *Revista Socialismo o Barbarie*, Año 1, No. 3, octubre. Disponible en:  
[http://www.socialismo-o-barbarie.org/webanterior/revista\\_1\\_a\\_15/sob3/travestida.htm](http://www.socialismo-o-barbarie.org/webanterior/revista_1_a_15/sob3/travestida.htm)
- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith (2017). “¿Se puede llevar una buena vida en medio de una mala vida?” en *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós.
- Camblong, Ana (2014). “Semiótica de fronteras: dimensiones y pasiones territoriales”. En Foro Internacional *Fronteras culturales*, Resistencia (Chaco). Disponible en:  
<http://www.artes.unne.edu.ar/foro-fronteras-culturales.html>
- Caram, Luis (2014). *Hey there* en *Umbrales. Revista de Artes escénicas de Tucumán*. N° 2, diciembre. Tucumán: Instituto de Investigaciones en Artes Escénicas, Facultad de Artes, UNT.
- De Laurentis, Teresa (2000). “La tecnología del género” en *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y horas editorial.
- Dubatti, Jorge (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.
- Dubatti, Jorge (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa.
- Gil, Natalia (2018). *Del carnaval a la revuelta: Imágenes transmigrantes*. [Tesis de Doctorado en Humanidades - Área Filosofía]. Tucumán: UNT.
- Gravano, Ariel (2019). “De ideología a imaginario: un viaje de ida y vuelta” [Inédito].

Lastero, Lucila (2015). *Hay cadáveres*. Salta: Fondo Editorial Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta.

Pecci, Nicolás (2018). *Indesirables*. Salta: Fondo Editorial Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta.

Rancière, Jacques (2000). *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Taylor, Diana (2011). “Introducción. Performance, teoría y práctica” en Diana Taylor y Marcela Fuentes (eds.): *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.