

Intersecciones: una mirada autoficcional de la deriva del cuerpo trans

María Carolina García Martínez
Universidad Católica Andrés Bello
Caracas, Venezuela
macagarciam@gmail.com

Resumen

Este artículo constituye una primera aproximación a la construcción discursiva de *Manifiesto Transpofágico* (2022) de la *travaturga* brasileña Renata Carvalho, pieza que constituye una interesante y arriesgada apuesta dentro del contexto del teatro político contemporáneo en América Latina. La mirada sobre el texto se da a partir de la noción de *autoficción* propuesta por Sergio Blanco. El autor uruguayo desarrolla una suerte de decálogo para comprender las estrategias dramáticas que se involucran en el proceso creativo de un texto teatral en clave autoficcional. Este decálogo tiene como condición fundacional una inmensa plasticidad. Es decir, nos permite modelar, manipular, cortar y amalgamar elementos de su estructura para aprehender el sentido profundo del texto dramático

Palabras clave: autoficción, teatro posdramático, teatro brasileño contemporáneo, travaturgia, cuerpo trans.

Intersections: an autofictional look at the trans body drift

Abstract

This article constitutes a first approach to the discursive construction of *Manifiesto Transpofágico* (2022) by the Brazilian transvestite Renata Carvalho. This piece constitutes an interesting and risky bet within the context of contemporary political theater in Latin America. The analysis of the text is given from the notion of autofiction proposed by Sergio Blanco. The Uruguayan author develops a sort of decalogue to understand the dramatic strategies that are involved in the creative process of a theatrical text in an autofictional key. This decalogue has an immense plasticity as its foundational condition. In other words, it allows us to model, manipulate, cut and amalgamate elements of its structure to grasp the deep meaning of the dramatic play.

Keywords: autofiction, posdramatic theater, contemporary theater brazilian, transvestite, trans body.

O real precisa ser ficcionado para ser pensado.

Jacques Rancière¹

Después de ese día, cuando volviste a recibir amenazas de muerte, fuiste a la comisaría. Recuerdo cómo le explicaste a la policía lo que eran las micropolíticas *queer*. Eso es lo que tú sabes hacer: contarles a los demás historias que eran incapaces de imaginarse y convencerlos de que es razonable querer que lo inimaginable suceda.

Virginie Despentes²

1. Tendencias del teatro brasileño contemporáneo

Cuando hablamos de teatro contemporáneo, casi por fuerza, nos surgen preguntas que incluso nos hacen dudar de la existencia del teatro en términos tradicionales. Si el mundo ha cambiado, el teatro también lo ha hecho. La escena latinoamericana está dominada por dos grandes bloques o tendencias dentro de las que podríamos categorizar e intentar aglutinar los teatros y teatralidades: uno donde se engloban las poéticas que suscitan la nostalgia de la utopía o eso que Eugenio Barba tiene a bien llamar «la tradición de lo imposible»³. Es decir, un teatro que, bajo una estética, si se quiere, convencional en un sentido amplio del término exploran formas de ruptura y transformación de esas estéticas para metamorfosearlo en algo distinto que produzca una resonancia vital en el convivio. Por otra parte, encontramos otro grupo de producciones escénicas y textos dramáticos que forman parte de este conjunto por su heterogeneidad e hibridez. No podemos clasificarlos dentro de un género específico porque abordan la creación artística desde otro lugar y con herramientas distintas a lo que entendemos por teatro ortodoxamente. En estas se ha modificado la relación con el espectador, la acción dramática puede ser el resultado de una narrativa y, por paradójico que suene, incluso podemos hablar de la ausencia de conflicto. Surge, entonces, la gran pregunta, si no hay conflicto ¿es teatro? Sí, también lo es, solo que la expresión de

¹ Jacques Rancière, *A partilha do sensível* (São Paulo: Editora 34, 2009).

² Paul Beatriz Preciado, «Prólogo», *Apartamento en Urano* (Barcelona: Anagrama Editores, 2019).

³ Hemos asistido a la conferencia dictada por el maestro Barba en Teatro de La Abadía en Madrid el 20/09/22. Esta expresión daba nombre a dicha conferencia.

la estructura de sentimiento ya no responde a una estética determinada o a una propuesta ideológica concreta. En palabras de Patricia Leonardelli y Renato Ferracini:

[...] a dramaturgia como um território em crise permanente, crise de soluções provisórias que inauguram nova crises e abrem novos espaços de solução, que não são outras senão as próprias produções dramáticas e toda diversidade como reconhecemos na cena contemporânea, o pensamento de Sarrazac nos oferece a possibilidade de pensar cada experiência dramática como um referencial em si. Um referencial que pode se criar além do enquadramento exterior entre gêneros e ser produzidos mediante as linhas de força intrínsecas ao processo de criação (libres, da demanda apriorística de se localizar no campo do dramático, do pos-dramático, do lírico, etc.) [...] interessa menos intentar redefinir as fronteiras de um novo gênero, buscando fixar possíveis elementos comuns de reconhecimento que permitiriam identificar tais experiências, do que assumir a diversidade não mais como “plethora” y más como “territorio de multiplicidade”⁴.

Entender la dramaturgia como un territorio de multiplicidad discursiva o una mezcla de tejidos capaces de gestar un entramado particular en cada caso, nos abre la posibilidad de mirar no solo el texto, sino el espectáculo como un campo de especificidad que se abre sobre sí mismo.

Estos dos grandes bloques en los que podemos organizar la dramaturgia contemporánea no están separados entre sí. Es decir, forman parte de un todo, pero con miradas distintas, medios de producción diferentes que crean eso que Leonardelli y Ferracini llaman «platô dos possíveis». Ello quiere significar que la escena contemporánea es un territorio donde el acto creador se desembaraza de los límites de los géneros teatrales y las formas ortodoxas para pensarse a sí mismo desde las entrañas de la creación. Ese posible también responde a lo que unas líneas atrás comentábamos sobre el maestro Barba, esa tradición de lo imposible es la que abre camino para estas nuevas formas de hacer teatro y de encontrarse con la alteridad en la escena.

En el contexto del teatro brasileño en particular, encontramos un amplio espectro de propuestas (a)dramáticas/(pos)dramáticas, que como señala Martha Ribeiro «observa-se um retorno à narrativa, da revalorização da experiência vivencial, íntima, da vida ordinária»⁵. Estas producciones textuales/espectaculares poseen un registro, un tono y una textura distinta porque conscientemente se

⁴ Patricia Leonardelli y Renato Ferracini, «Dramaturgia do invisível, dramaturgia do possível, dramaturgia da imanência», *Urdimento. Revista de Estudos em Artes Cênicas*, no. 20 (2013): 153-154.

⁵ Martha Ribeiro, «Textualidades contemporâneas: o realismo sedutor e sua configuração na dramaturgia brasileira», *Urdimento. Revista de Estudos em Artes Cênicas*, no. 20 (2013): 136.

alejando de las nociones conflicto, personaje y diálogo, condiciones que hasta ahora parecían inherentes al teatro como discurso. No se trata de que todos los textos/espectáculos renuncien a estas tres condiciones, quizá algunos solo suprimen una o ninguna de ellas, pero, ciertamente, lo que se pone en juego sobre la escena replantea el entendimiento convencional de estos elementos.

Resulta muy complejo hablar de estas nuevas formas de producción escénica por su pluridimensionalidad, su carácter híbrido y, en algunos casos, de disolución. Sin embargo, hay producciones que responden a mecanismos transitorios entre lo tradicional y lo posible. En esa escena de los posibles ha surgido en los últimos años un interés mucho más amplio y profundo en torno a la *escena documental*. Esto es producto de esa intensificación de las subjetividades que se expresa a través de la exploración de episodios íntimos de los autores y sus recorridos vitales, tal es el caso de la pieza que nos ocupa en estas líneas, texto que no solo emplea la autoficción como recurso para la construcción de la estructura textual, sino que también incorpora recursos intermediales. Andrea Stelzer lo ilustra diáfananamente:

A infensificação das subjetividades na cena contemporânea se expressa através das experiências pessoais como objeto das obras que vão além de uma mera inspiração, à medida que tais relatos assumem forma dramatizada. Unido aos processos de hibridação discursiva (convêrgencia de distintos gêneros, diversificação das formas de autorepresentação, problematização da dualidade factual-ficcional, incluso de novos suportes e mídia), isso explica, neste momento concreto de nossa história, a emergência e o desenvolvimento dos relatos autoficcionais⁶.

El *Manifiesto transpofágico*⁷ (2022) de Renata Carvalho es un unipersonal que recorre los caminos de la autoficción en dos dimensiones: la construcción de una subjetividad y la praxis política. En esta pieza, la autora presenta un arco histórico biográfico donde se interceptan su visión del mundo, la visión del mundo de la sociedad heteropatriarcal sostenida por un modelo de familia homófobo y, eminentemente, machista y el discurso histórico-oficial del movimiento trans brasileño.

⁶ Andrea Stelzer, «Autoficção e intermedialidade na cena contemporânea», *Urdimento. Revista de Estudos em Artes Cênicas* 1, no. 26 (Julho 2013): 278.

⁷ Al momento de la redacción de este artículo el libro impreso no estaba aún disponible. Todas las citas y referencias empleadas para este texto provienen de una versión PDF facilitada por la propia autora.

El término autoficción, cuando se trata de narrativa, nos lleva en una dirección clara, a pesar de las complejidades propias de este género. Sin embargo, cuando hablamos de autoficción en el teatro nos metemos en un territorio un tanto más difícil de mirar por la propia naturaleza del fenómeno teatral y su doble enunciación discursiva, José Luis García-Barrientos afirma: «La ambigüedad, o mejor, la duplicidad del pacto de referencialidad es en el teatro constitutiva: todo en él es real y ficticio, verdadero e imaginario a la vez, de forma indistinguible»⁸.

Este recorrido estará orientado por las coordenadas que marca Sergio Blanco, autor cuya dramaturgia se ha centrado en la construcción de una mirada personal en torno a la autoficción como estrategia dramática. Su punto de vista nos ofrece una posibilidad metodológica para el abordaje de esta y otras piezas con rasgos autofccionales, sobre todo porque es el resultado concienzudo de años de labor dramaturgica y da cuenta del artista como investigador que es capaz de trazar las líneas de tensión que determinan su trabajo y crea posibilidades de exploración de los entramados artísticos generados por otros autores.

2. Autoficción

En su ensayo *Autoficción. Una ingeniería del yo*⁹, Sergio Blanco propone una definición del género tomando como punto de partida la *captatio*, como él la denomina, de uno de los personajes de su pieza *El bramido de Düsseldorf* (2016).

Soledad Frugone: Sergio es un dramaturgo que vive en París y que desde hace años escribe obras como estas que son autoficciones. Él las define como un cruce entre relatos reales y relatos ficticios. Muy seguido, Sergio dice que la autoficción es el lado oscuro de la autobiografía y que ahí donde hay un pacto de verdad, como es el caso de la autobiografía, en la autoficción hay un pacto de mentira [...] En varias de sus conferencias habla de la autoficción, muchas veces le escuché decir esto que creo que es algo que define a Sergio: «No escribo sobre mí porque me quiera a mí mismo, sino porque quiero que me quieran»¹⁰.

⁸ José Luis García-Barrientos, «Autoficción y Teatro (cuestiones teóricas)», *Las puertas del Drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro de España*, no. 53 (2020).

⁹ Sergio Blanco, *Autoficción. Una ingeniería del yo* (Madrid: Punto de Vista Editores, 2018).

¹⁰ Blanco, *Autoficción*, 22.

Este personaje expone una visión ampliada del concepto de autoficción propuesto por el autor, definición que se sostiene sobre tres pilares fundacionales: *el cruce, el pacto de mentira y la necesidad de ser querido por otros*. Este cruce o intersección de la que habla Sergio Blanco supone el encuentro entre dos tipos de relatos, uno de verdad y uno de mentira, un relato de la vida del autor y un relato creado por el autor y cuando esos relatos se cruzan se gesta algo nuevo: la autoficción. Lo interesante de este cruce es tener la certeza de que no estamos en presencia de uno u otro discurso, sino que los dos suceden simultáneamente, fundidos, mezclados. Ahora bien, se supone que la autobiografía responde a la verosimilitud de los hechos, la correspondencia de la realidad con el dato proporcionado. En ella se defiende ese pacto con la verdad que es un pacto que se extiende como un contrato con los lectores. Es decir, cuando se escribe una autobiografía se habla con la verdad o desde ella. Blanco, reflexiona en torno a esto y nos habla de un pacto con la mentira, este pacto se da «allí donde la autobiografía pacta fidelidad y lealtad a la verdad, la autoficción jura infidelidad y deslealtad al documento [...] Experiencia suprema de lo *ilegítimo*»¹¹. Esta ilegitimidad es precisamente la que permite establecer un juego sin ley, ni moral que defina lo que es posible o no. El tercero, y no por ello menos importante, de esos ejes fundacionales sobre los que descansa el concepto de autoficción, desarrollado por este dramaturgo uruguayo, es *la necesidad de ser querido por los demás*. Esta idea es de una honestidad pasmosa y nos obliga a pensar el lugar desde el que escribe el autor de autoficción, porque al referirse a esto pone de relieve un asunto importantísimo: escribir sobre uno mismo no supone un ejercicio narcisista o egocéntrico, sino todo lo contrario. Cuando se escribe sobre sí mismo, lo que se busca es una proyección del yo hacia los otros, Blanco lo define como «intentar en un movimiento de apertura *ese otro que no soy yo*»¹².

Es razonable preguntarse hasta dónde la autobiografía es consecuente y leal a ese pacto con la verdad. Es una inquietud legítima que tiene, precisamente, su origen en la reflexión de Blanco sobre la mentira, él afirma que le gusta pensar en la autoficción como el lado oscuro de la autobiografía porque es ese espacio en el que los contornos de la verdad son derruidos para dar origen al acto creador. Pero ¿no hay un acto creador en la autobiografía? Más allá del dato verificable, la autobiografía también es un acto de creación que tiene como punto de partida el ejercicio de la memoria, por tanto, la autobiografía es también una forma de ficción del *yo*.

¹¹ Blanco, *Autoficción*, 24.

¹² Blanco, *Autoficción*, 25.

Blanco no solo plantea este concepto de autoficción sustentado en esta triada, sino que además presenta un decálogo a partir del cual logra establecer los puntos que coexisten y se producen simultáneamente en su escritura y que constituyen los ejes de la estructura dramática de sus textos. Estos elementos son: *La conversión, la traición, la evocación, la confesión, la multiplicación, la suspensión, la elevación, la degradación, la expiación y la sanación*. El autor los presenta numerados y en este orden; sin embargo, para efectos de esta investigación haremos caso omiso a ese orden porque consideramos que no es una numeración jerárquica inflexible, sino que nos permite movimientos pluridimensionales.

La *evocación* es, quizá, una definición primaria de autoficción porque implica un ejercicio de la memoria en el que, forzosamente, suceden la *conversión* y la *traición*. La *conversión* supone un proceso de transmutación. Este cambio se gesta en los contornos del lenguaje, porque es la palabra la que define el rumbo de esta. Es el lenguaje, la selección de las palabras la que va a marcar el viaje a la inversa: visitar la memoria es el escenario para que se produzca la *traición del yo*. Esto último es inexorable. Cuando se habla de uno mismo, el *yo* pretérito que viene al presente es un *yo* ficcionado, mediado por las palabras que no puede mantenerse fiel al original porque quien lo define es otro *yo*.

Cuando García-Barrientos¹³ reflexiona en torno a la definición de «teatro autobiográfico», se pregunta cuál es el interés que puede suscitar la vida de alguien que no goza de fama o prestigio, un personaje cuya vida no trasciende a la esfera de lo público. ¿Por qué cuando hablamos de lo autobiográfico, bien sea narrativa o teatro, cabe hacerse esta pregunta? La historia del teatro está hecha a base de personajes cuyas vidas irrelevantes, salvo los personajes relativos al pasado mítico o histórico, son contadas. Es decir, ¿se nos está permitido hablar de otros, pero no de nosotros mismos? A la vista de lo presente, consideramos que habría que preguntarse lo opuesto, ¿por qué la vida de alguien sin relevancia, sin fama o triunfos merece ser contada? La respuesta podría hallarse en la *confesión*. Sergio Blanco lo presenta así: «la autoficción favorece que lo indecible pueda ser *decible* y permite que aquello que estaba relegado al silencio pueda encontrar un espacio de *dicción*»¹⁴. Confesarse implica revelar un secreto, poner en palabras un asunto que nos avergüenza, sacar a la luz una verdad no dicha. En el teatro, en general, el soliloquio puede ser un buen recurso para ello porque permite al personaje contar su verdad, presentarse desnudo ante los otros. Ahora bien, en un caso como el que nos ocupa, *El Manifiesto transpofágico* de Renata

¹³ Cfr. García-Barrientos, «Autoficción y Teatro (cuestiones teóricas)».

¹⁴ Blanco, *Autoficción*, 75.

Carvalho, al ser un espectáculo unipersonal pone al relieve un problema interesante. Esa confesionalidad es omnipresente y surge paralelamente con la *evocación*. En esa práctica confesional, el personaje da testimonio de la *multiplicación*. Es ella y todos sus yoés; es ella y los otros que son como ella. Incluso, es ella y todos los que son distintos a ella. Esa voz que nos habla; son varias y una a la vez. En la multiplicación del yo se da, generalmente, en un tiempo que se relativiza, un pasado-presente-futuro simultáneos y yuxtapuestos, cuya concreción discursiva se produce en lo no cronológico o en cronología artificiosa dando lugar a la *suspensión*. En ese tiempo relativizado, mediatizado por las palabras, donde el pasado, el presente y el futuro son tan inciertos como posibles, el personaje hace un viaje en el que se produce la *sanación*. Esta sanación es un tránsito de la *degradación* a la *elevación* y viceversa.

3. Renata Carvalho y la ingeniería de sí

El texto de Carvalho inicia con una *confesión*. En ella nos presenta los primeros indicios de lo autoficcional porque en sus palabras encontramos el preámbulo del cruce entre la historia personal, la historia colectiva y las historias de esos otros que son como ella, pero no son ella.

O meu corpo (TRAVESTI) sempre chega antes, na frente, como um muro, um outdoor ou um letreiro piscante, independentemente de quem eu seja ou do que eu faça, mesmo eu existindo a partir de 1981, com impressões digitais únicas, RG tal, CPF tal, certidão de nascimento e não importa o nome escrito [...] Meu corpo (TRAVESTI) veio antes de mim, (pausa) sem eu pedir. Ele é mais velho do que eu. (TRAVESTI) [...] Sou resumida a partir dele, (pausa) por isso eu não preciso de rosto. Além de poucos o olharem, ele não será necessário aqui hoje. (pausa) [...] Aos que permaneceram, colocarei meu corpo travesti em primeira pessoa, em forma de um manifesto, uma escritivência ou simplesmente uma travaturgia [...] E para falar da transcestralidade deste corpo, eu preciso passar pela minha história, ou pelas minhas histórias, ou nossas histórias. A maioria é igual, as histórias mudam às vezes, quase sempre, só o lugar, o tempo, a idade talvez, mas somos feitas de uma dramaturgia de histórias repetitivas, ou talvez os dramaturgos sejam preguiçosos ou satíricos demais¹⁵.

¹⁵ Mi cuerpo (TRAVESTI) siempre llega antes que yo, en el frente, como una valla, un escaparate o un aviso luminoso intermitente, independentemente de quien sea o de lo que haga, existiendo desde 1981, con huellas digitales únicas, carné de identidad tal, número de la Seguridad Social tal, partida de nacimiento y no importa el nombre escrito en ella [...] Mi cuerpo (TRAVESTI) vino antes de mí, (pausa) sin pedirlo. Él es más viejo que yo (TRAVESTI) soy simplificada a partir de él, (pausa) por eso no necesito de rostro. Más allá de algunos que lo han mirado antes, él no será necesario aquí hoy (pausa) [...] Pondré mi cuerpo travesti en primera, en forma de manifesto, una escritivencia o simplemente una travaturgia [...] Y para hablar de la transcestralidad de este cuerpo, preciso pasar por mi historia, mis historias o nuestras historias. La memoria es igual, las

En esta confesión hace una afirmación que abrirá paso a la reflexión sobre el cuerpo trans como cuerpo político y realidad discursiva, un cuerpo que le precede y le da identidad social, cuyas marcas de identificación únicas constituyen esas *prótesis administrativas*¹⁶ que nos/les dicen quiénes somos, pero sobre todo determinan lo que podemos o no hacer. Además, hay dos palabras claves que resultan vitales para la revisión autoficcional de este texto: «escrevivência»¹⁷ y «travaturgia». Ambas definiciones hablan de la aparición del yo como objeto/sujeto central del discurso, una como sujeto privado a partir de la evocación del tiempo pasado y otra como sujeto político cuya existencia está marcada por el colectivo al que pertenece. La intersección de estas dos dimensiones da como resultado la voz del yo presente que reflexiona sobre la construcción de sí mismo y la mirada de los otros, esa que alguna vez hizo parte de sí y del entendimiento de su propio ser. Ahora bien, esa mirada se transforma con el tiempo, se profundiza, complejiza, se llena de matices o se anula.

En el caso de Renata Carvalho encontramos que el proceso de esa mirada personal lleva consigo el peso de una conciencia reflexiva y la capacidad de crearse a sí misma en un sentido literal de lo que supone un acto creador, un hacer(se) no solo como sujeto del discurso, sino en la praxis de la existencia social. Esto último, quizá, es lo que más asusta de esta confesión, no solo se trata de un personaje, sino también de ella misma y de las historias cruzadas de sus pares a los que representa como voz transhistórica.

La *evocación* tiene como punto de partida un recuerdo que le pertenece a medias, es un testimonio del archivo familiar: la elección del nombre. El esperado segundo hijo varón debía tener un nombre que hiciera juego con el del primogénito y así empezó una tómbola nominal cuya inicial era la letra «R», entre varias opciones salió descartada rotundamente Renato y triunfó Ricardo. Este dato será crucial para comprender el acto de subversión que lleva a cabo Renata al elegir para sí el nombre no deseado por sus

historias a veces cambian, casi siempre, solo de lugar, de tiempo o de edad tal vez, pero estamos hechas de una dramaturgia de historias repetitivas, o quizá los dramaturgos sean holgazanes o demasiado satíricos (traducción propia). Carvalho, *Manifiesto Antropofágico*, 1-2.

¹⁶ Cfr. Paul B. Preciado, *Apartamento en Urano* (Barcelona: Anagrama, 2019).

¹⁷ Cuando Renata Carvalho emplea este término hace un ejercicio de apropiación conceptual que traslada del mundo femenino afrobrasileño, particularmente, de la autora Conceição Evaristo, cuya producción se ha centrado en gestar un movimiento subversivo en los cimientos del sistema cultural brasileño eminentemente blanco y androcéntrico para visibilizar y dar voz al universo femenino negro, una mayoría desplazada en el contexto sociopolítico y cultural. Estas voces recogen el saber oral y construyen una propuesta literaria que da cuenta de ese mundo silenciado e ignorado por el discurso hegemónico. Entonces, Carvalho se adueña de este concepto para hablar de otra minoría, el colectivo trans, a partir de su propia vivencia. A este concepto se le adhiere la idea de «travaturgia», es decir, una dramaturgia trans que ficcionaliza los testimonios del colectivo desde una perspectiva individual e histórica.

padres. Pero esa voz que evoca es la voz del yo presente que se aproxima a un escenario recreado por otros. Ese momento constituye el punto de inflexión para hacer decible lo indecible. Es justo en este momento cuando Carvalho comienza a *convertir* su historia en una ficción, que puede ser contada por ella o por cualquier otro porque organiza los hechos de una forma arbitraria, que responden a una supuesta cronología en la que se producen repetidas suspensiones temporales que dan origen a la aparición de la sucesión de *yoes multiplicados*. Estos *yoes* se presentan bajo la premisa del cuerpo físico, un cuerpo que muta con el paso del tiempo y que se inserta en una dinámica social que tiene como punto de partida, no solo la escogencia del nombre, sino que eso ya marca el trayecto vital. Carvalho construye imágenes que dan cuenta de ello: «Corpo Menino. Corpo Azul. Corpo Ricardo. Corpo menino educado. Corpo fágil. Corpo afeminado. Corpo criança viada»¹⁸.

Este primer bloque de definiciones corporales se asocia a la primera infancia, a la construcción discursiva de la identidad a partir de los objetos, colores y modos. En *El género en disputa* Judith Butler sobre el cuerpo como sujeto/objeto del discurso político apunta lo siguiente:

[...] ¿Es «el cuerpo» o «el cuerpo sexuado» la base estable sobre la que operan el género y los sistemas de sexualidad obligatoria? ¿O acaso «el cuerpo» en sí es articulado por fuerzas políticas a las que les interesa que esté restringido y construido por las marcas del sexo? La división sexo/género y la categoría de sexo en sí parecen dar por sentada una generalización de «el cuerpo» que existe antes de la obtención de su significación sexuada¹⁹.

La voz que evoca le invita a aprender a ser hombre, es decir, que hable fuerte, que camine como un hombre, que ría como hombre, que juegue a la guerra, que coja el patinete y las pelotas, que juegue al fútbol, que abandone la delicadeza en las formas, porque eso está reservado para las niñas. Aquí se pone en evidencia cómo el cuerpo está condicionado por una enunciación que le precede, que ignora a la persona, que hace caso omiso de los deseos propios y la manera de estar y ser en el mundo, porque eso ya está preestablecido, no tendría que preocuparse por ello.

Con la llegada del cuerpo adolescente, aparecen los apodos, las caracterizaciones del cuerpo marica: desviado, maricón, pederasta, mujercita, fresco y un largo etcétera que da origen al cuerpo gay, cuerpo

¹⁸ Carvalho, *Manifiesto Antropofágico*, 3-4.

¹⁹ Judith Butler, *El género en disputa* (Barcelona: Paidós, 2021), 224.

inconforme, cuerpo incómodo, cuerpo Drag Queen. En este tránsito se produce el abandono, la soledad, el desamparo. Carvalho nos habla de su propia muerte, marcada por la expulsión de casa y la inexorable orfandad. Nos tomamos la libertad de reproducir este fragmento de la pieza para poder reflexionar en torno a las ideas aquí expuestas que nos conducen a de *la degradación* y a *la elevación*.

Corpo Desacreditado. (TRAVESTI) Corpo Endemoniado. (TRAVESTI) Corpo Sem Moral. (TRAVESTI) Corpo Sem Deus. (TRAVESTI) Corpo Vergonha. (TRAVESTI) O efeito da vergonha é a dominação cis-heteronormativa, e por causa dela este corpo foi expulso da casa dos pais, assim como 90% dos corpos iguais a este o são. Eu morri. (os refletores se apagam lentamente. Blackout. Pausa) (em voz baixa) E aquilo que não se fala passa a não existir. Põe debaixo do tapete na sala de jantar, ninguém vai notar. (sussurrando) Aqui a gente desaparece quieta, quieta, em voz baixa. Silenciosamente. Sós e (a voz volta) desesperadas. Somos veladas ainda vivas. Corpo Expulso. (TRAVESTI) Corpo Excluído. (TRAVESTI) Corpo Afastado. (TRAVESTI) Corpo Marginal. (TRAVESTI) Corpo Desviante. (TRAVESTI) Corpo Dissidente. (TRAVESTI) Este corpo [...] foi construído por mim. Eu me fiz. De certa forma, eu fiquei grávida de mim mesma, eu me pari... Corpo Etapa. (TRAVESTI) Pensei em cada detalhe desta construção, cada parte. Fui montando como um quebra-cabeça. Uma mulher cubista, com Picasso. Mudar o corpo é como mudar de casa [...] ¿É homem ou mulher? That is the question. (pausa) Corpo Notado. (TRAVESTI) Corpo Apontado. (TRAVESTI) Corpo Público. (TRAVESTI) Corpo Curioso. (TRAVESTI) Os olhares zoológicos²⁰.

Carvalho en el texto recrea una imagen muy poderosa que habla del acto creador en dos dimensiones: el parto y el cuerpo fragmentado. Estos dos estadios son el resultado de *la degradación* del personaje y de la persona, que han sido envilecidos por la mirada de los otros y logran romper con esa condena impuesta por «lo normal» transformando esa muerte dolorosa y ruin en una posibilidad creadora, un renacimiento a su manera. Ahí se da el parto y con este *la elevación* que se produce por la honestidad y el reconocimiento. En *Testo Yonki*, Paul B. Preciado afirma:

²⁰ Cuerpo menospreciado (TRAVESTI) Cuerpo endemoniado (TRAVESTI) Cuerpo inmoral (TRAVESTI) Cuerpo sin Dios (TRAVESTI) Cuerpo vergüenza (TRAVESTI) El efecto de la vergüenza es la denominación cis-heteronormativa y por causa de esta, este cuerpo fue expulsado de la casa de sus padres del mismo modo que el 90% de los cuerpos que le son iguales. Morí (los refletores se apagan lentamente. Apagón. Pausa. En voz baja) Y aquello que no se habla deja de existir. Pongo debajo de la alfombra del comedor, nadie lo va a notar. (susurrando) Aquí la gente desaparece quieta, quieta y en voz baja. Silenciosamente. Solos y (en voz alta) desesperadas. Somos veladas aún vivas. Cuerpo Expulsado (TRAVESTI) Cuerpo Excluido (TRAVESTI) Cuerpo Apartado (TRAVESTI) Cuerpo Marginal (TRAVESTI) Cuerpo Disidente (TRAVESTI) Este cuerpo [...] fue construido por mí. Me hice. De cierta forma, me embaracé de mi misma y me parí... Cuerpo etapa (TRAVESTI) Pensé en cada uno de los detalles de esta construcción, cada parte. Fui armando un rompecabezas. Una mujer cubista, una mujer Picasso. Cambiar de cuerpo es mudar de casa [...] ¿Es hombre o mujer? Esa es la pregunta (pausa) Cuerpo Notado (TRAVESTI) Cuerpo señalado (TRAVESTI) Cuerpo Público (TRAVESTI) Cuerpo Curioso. (TRAVESTI) Las miradas zoológicas (Traducción propia). Carvalho, *Manifiesto Transpofágico*, 5.

Contrariamente a la teoría lacaniana del estadio del espejo, según la cual la subjetividad del niño se forma cuando este se reconoce por primera vez en su imagen especular, afirmo que la subjetividad política emerge precisamente cuando el cuerpo/la subjetividad no se reconoce en el espejo. Experimenté por primera vez esta sensación después de una operación de reconstrucción de mandíbula a la que me sometí, por prescripción médica, cuando tenía dieciocho años. Es fundamental no reconocerse. El des-reconocimiento, la des-identificación son condiciones de emergencia de lo político como posibilidad de transformación de la realidad²¹.

La travaturga nos cuenta cómo se da esa vida, nos dice que ha meditado cada centímetro de ese «cuerpo etapa», cuerpo que fue no solo pensado sino armado, construido como un rompecabezas: es una mujer cubista. Esta afirmación es definitiva y absolutamente reveladora porque pone al relieve una síntesis visual que da cuenta de una perspectiva móvil y total de sí misma. Para ello, ha atravesado por ese camino de la des-identificación que necesita Preciado, porque Renata alguna vez fue Ricardo, «un niño» que al mirarse al espejo sabía que todo eso que le obligaban a hacer y ser no respondía a su impulso vital, no era coherente con su deseo. Ahí comienza la verdadera transformación, la verdadera construcción de sí misma, cuando sé lo que no soy y surge el verdadero yo como respuesta.

Resulta muy interesante y poderosa la imagen de la mujer cubista, en ella se traduce la metáfora de la deriva del cuerpo trans. Podemos ver la potencia de esa imagen en el cuerpo desnudo de la actriz sobre la escena, no deja nada a la imaginación. Su complexión física expresa la realidad de ese cuerpo cubista, pensado por segmentos, partes que dan forma a lo que se entiende por femenino aún en tránsito y allí es donde reside la fuerza de su belleza. Porque nos hace ver que lo femenino o lo masculino no se reduce a los caracteres sexuales biológicos.

La mujer Picasso, la mujer hecha a retazos es también la muestra de la intersección con la historia del colectivo trans, porque visibiliza a unos personajes muy peculiares que están detrás de esta transformación física, de ese renacimiento: las «bombadeiras»²². Escultoras cubistas que venden belleza. El protocolo de embellecimiento es tan doloroso y peligroso como brutal. Además, esa intersección se reproduce en el espectáculo a través de recursos intermediales, en el telón de fondo se reproducen

²¹ Paul Beatriz Preciado, *Testo Yonki* (Barcelona: Anagrama, 2020), 297.

²² Término que se emplea para denominar a las mujeres trans que se dedican a inyectar silicona industrial en los cuerpos.

imágenes de distinta índole que tienen que ver con el movimiento travesti brasileño, pero habría que destacar la reproducción de imágenes de «Goulart e os travestis», un reportaje de los años ochenta que expuso la realidad de los travestis que se dedicaban a la prostitución en las calles de São Paulo y el drama de unas vidas marginadas en el sintagma social. Otro recurso que emplea Carvalho en su espectáculo es la canción *My body is a cage* de Arcade Fire. La letra de la canción da cuenta de lo que muchos testimonios de personas trans revelan sentir el cuerpo como una prisión, pero no porque se sientan atrapados por ese cuerpo en el que no se reconocen, sino porque la sociedad les ha impuesto a los cuerpos roles cuasi inmutables. El miedo que produce el cuerpo trans es precisamente la voluntad de disolución, la gestación de un cuerpo que responda a una subjetividad propia y no a la subjetividad diseñada por la estructura social.

Este texto es también un acto de *sanación*. Hablar sobre lo vivido, sobre la percepción de nosotros y de los otros es una forma de curarse, de enfrentarse a la herida, al zanjamiento vital desde la palabra, que no es otra cosa que mirar el margen de las soledades y la narrativa sobre nosotros mismos. Esto último puede constituir un acto de salvación o un hundimiento definitivo, cualquiera de los caminos que se recorran estarán sostenidos por el lenguaje y las trampas del recuerdo.

Por último, cabría señalar que este texto nos abre la puerta a uno de esos escenarios de lo posible en dos dimensiones, un espacio en el que atestiguamos la historia de un cruce: el proceso de transformación de un cuerpo cualquiera en un cuerpo con autodeterminación política. Y una estructura dramática cuya hibridez manifiesta nos permite circular en un entramado que se abre y se cierra casi brechtianamente. El *Manifiesto transpofágico* de Renata Carvalho es, sin duda alguna, un texto que revisitaremos desde otras perspectivas. Esta vez solo nos aventuramos a recorrer los hilos que entretejen su estructura que son la antesala a un universo sumamente complejo en el que la voz de la autora aparece, muta, se funde en lo otro y vuelve a surgir para transformarnos mientras se desnuda ante nosotros.

REFERENCIAS

Blanco, Sergio. *Autoficción. La ingeniería del yo*. España: Punto de Vista Ediciones, 2018.

Butler, Judith. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós, 2021.

Carvalho, Renata. *Manifiesto Antropofágico*. Brasil, 2022.

- García-Barrientos, José Luis. «Autoficción y Teatro (cuestiones teóricas)». *Las puertas del Drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro de España*, no. 53 (2020).
- Leonardelli, Patricia y Frarracini, Renato «Dramaturgia do invisível, dramaturgia do possível, dramaturgia da imanencia». *Urdimento. Revista de Estudos em Artes Cênicas*, no. 20 (2013): 151-158.
- Preciado, Paul Beatriz. *Apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama Editores, 2019.
- Preciado, Paul Beatriz. *Testo Yonki*. Barcelona: Anagrama Editores, 2020.
- Rancièrre, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- Ribeiro, Martha. «textualidades contemporâneas: o realismo sedutor e sua configuração na dramaturgia brasileira». *Urdimento. Revista de Estudos em Artes Cênicas*, no. 20 (2013): 131-140.
- Stelzer, Andrea. «Autoficção e intermedialidade na cena constemporânea». *Urdimento. Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v.1, no. 26 (Julho 2013): 276-286.