



HAL
open science

Identidades maquilladas, identidades reveladas. El travestismo en el poemario Poesía para niñas bien (2011) de Txus García

Lucie Lavergne

► **To cite this version:**

Lucie Lavergne. Identidades maquilladas, identidades reveladas. El travestismo en el poemario Poesía para niñas bien (2011) de Txus García. Daniel Rodrigues; Assia Mosshine. Travestismos, Peter Lang, inPress. hal-04318566

HAL Id: hal-04318566

<https://hal.science/hal-04318566>

Submitted on 1 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Identidades maquilladas, identidades reveladas. El travestismo en el poemario *Poesía para niñas bien* (2011) de Txus García

Txus García (Tarragona, 1974) es una poeta “rapsoda”, “lesbiana queer” (Castro, 2014) y “trans*” – palabra que insiste en escribir con el asterisco para englobar los términos de “transexual” y “transgénero” (García, 2019 b). En 2007, fundó con su novia la compañía “*Human Trash* (de extraños cabarets)” que mezclaba *performance*, *clown* y poesía oral. Ya realizaba lecturas teatralizadas de sus escritos poéticos (antes de publicarlos), y sigue haciéndolo, lo que llama “microshow poético *queer*” (García, 2018). De estas lecturas, emanaron los poemarios *Poesía para niñas bien* (Cangrejo Pistolero Ediciones, 2011) y, siete años más tarde, *Este torcido amor*, su segundo poemario (Bellaterra, 2018).

El disfraz y el maquillaje son esenciales para sus prácticas poética y escénica. “Me siento una poeta orgullosamente travesti”, afirma en el artículo “Guerra pa mi cuerpo” cuyo título homenajea al artista transformista Paco España (García, 2019 a). Aunque su poesía parezca autobiográfica, habría que leerla, según su autora, como una “autoficción”, de fuerte y valiente implicación personal: “Corporalizo versos y declamo desde la entraña, abocando emociones sin pudor. Asumo, pues, riesgos múltiples; la única careta es mi cuerpo, el atril, la voz”. El cuerpo – su propio cuerpo – es central en su práctica artística, donde comenta sus propios disfraces y máscaras, fingiendo – o revelando – voces diferentes con un propósito humorístico y político.

El travestismo constituye, en la obra de Txus García, un procedimiento poético del que no se sabe siempre si oculta o revela. En su primer poemario *Poesía para niñas bien*, la voz describe la trayectoria indirecta y vacilante de este sujeto que penó en encontrarse a sí mismo, y que, en el trayecto, topó con varios travestismos: necesarios, obligatorios o voluntarios, amargos o alegres, según los casos. Propongo observar cómo los textos de Txus García cuestionan la noción de identidad, “auténtica” o fingida (particularmente la de género), reemplazándola, precisamente, por un travestismo permanente. Esto permite la invención de una personalidad fluida y múltiple, que (como veremos luego) utiliza el “travestismo” como herramienta retórica y/o política.

1. De la máscara de las convenciones al disfraz liberador

Aunque la voz poética de Txus García se define desde el primer verso del primer poema como “transgénero” (“Aquí estoy. Me llamo Txus y soy transgénero”, v. 1), el prefijo “trans” se repite, en las líneas que siguen, siempre remitiendo a un travestismo impuesto por la sociedad (con el intermediario de los padres), para adherir a una identidad oficial: “Madre me trans-vestía como una señorita” (v. 4), “Hice la comunión trans-vestida de blanco” (v.8). Se trata del disfraz del género “femenino”, performado gracias a diversos utensilios:

manolitas, braguitas y encajes, lacitos
un parche en el ojo vago, gafas.
Plantillas correctivas. Pelo largo moreno, muy liso (v.5)

Este disfraz va construyendo a un “personaje” estereotipado, pero socialmente “aceptable” e “inteligible”: “Era una pequeña y folclórica gordita” (v. 9). El travestismo garantiza la “inteligibilidad” social del sujeto, puesto que, como lo explicó Judith Butler en 1990 en su *Género en disputa*, “las ‘personas’ sólo se vuelven inteligibles cuando poseen un género que se ajusta a normas reconocibles de inteligibilidad de género” (Butler, 2007: 70-71).

En los primeros poemas, al experimentar la no correspondencia entre lo que fue definido como su “sexo biológico”, su “género” forzado por las convenciones (y por la ropa) y, el que ella hubiera querido adoptar, la locutora expresa precisamente esta *no inteligibilidad* que le impide encajar en cualquiera de las casillas definidas de la sociedad. De ahí un sentimiento de alienación que emana precisamente del travestismo forzado para esta construcción del género “femenino”.

era muy *trans* para barbilampiños machotes
mucho chica para los maricones de armario y
demasiado camión para las tontas hetero (v. 12)

Se expresa este sentimiento en el poema “Dancing Queen”, con frases negativas (“ni siquiera me miran / nadie me ha pedido la vez / mi libreta de baile está vacía”, v. 1-3), enumeraciones de actos, casi ceremoniales, donde los verbos conjugados en primera persona destacan el carácter proactivo de esta performance del género: “depilé mis vergonzosos vellos / me lavé y perfumé a conciencia”. Se trata principalmente de actos que restringen físicamente el cuerpo (“apreté el corsé, v. 9; “los zapatitos rojos me aprietan”, v. 19) hasta el punto de ser mórbidos, como lo revela la alusión a la anorexia:

He estado tres meses ayunando,
casi sin comer más que aire fresco
adelgazando mis sienes
sintiendo crujir mis huesos (v. 12-15)

En el poema “Dancing Queen”, este ceremonial de travestismo fallido aboca en un sentimiento de impotencia, desilusión e impaciencia: “Ahora me queda disimular/ apretar fuerte los ojos / esperar a que pase el rato de las lentas / - que está durando demasiados años” (v. 30-33). Estos versos recuerdan la “melancolía específicamente homosexual” analizada por Didier Eribon (retomando a Freud) como un sentimiento que “procede del duelo, imposible de realizar o de terminar, de [...] modos de vida heterosexuales, a la vez denegados y rechazados (o que uno tiene que rechazar porque se encuentra excluido de ellos) pero cuyo modelo de integración social sigue obsesionando el inconsciente y las aspiraciones de los que desviaron de la norma social porque desviaron de la norma sexual” (Eribon, 1999: 58)¹. En el poema susdicho, la voz hablante se culpa a sí misma por no encajar con este travestismo del género femenino, alternando entre sus propios sentimientos (la frustración, la tristeza) y el punto de vista ajeno que interioriza hasta el punto de insultarse a sí misma, reproduciendo diferentes discursos de “grosfobia”, homofobia y machismo: “tan ridícula y vieja”, “triste, patética gorda” (v. 22-25). Este travestismo impuesto no solo garantiza la reproducción de códigos sociales y una “uniformización” de los cuerpos – el género performado por una repetición de actos – sino también una uniformización de las mentes por la interiorización de estas convenciones.

El peso de esta uniformización necesaria se siente desde los primeros poemas de *Poesía para niñas bien*. El travestismo impuesto a la locutora no solo le impone el género femenino, sino que también está hecho para integrarla a un grupo social burgués (“trans-vestía como una señorita”) y católico (“hice la comunión trans-vestida de blanco”) (García, 2011:11, v. 4 y 8). La palabra “señorita” también remite a la madurez *forzada* de la locutora (de la que no nació mujer, pero está destinada a serlo), oponiéndose a la palabra “niño/a”, con la que se define en el verso anterior (“fui niño bollera y niña gay”, v. 3). La palabra “niña” es una palabra clave en el poemario, como lo es para las autoras que, a partir de los años 1980, tienen la oportunidad de escribir – y publicar – acerca de su experiencia infantil (Benegas, 1997: 66). De hecho, la voz “niño/a” remite, en el libro, a una figura de identidad todavía no definida, y por lo tanto susceptible de adherir (o no) a las normas sociales. Ya en el título del poemario: *Poesía para niñas bien*, el sustantivo, en plural (niñas), remite al grupo social de las chicas “de buenas familias”, completado, a lo largo de los poemas, por las “señoras respetables”, las “señoras

¹ « La ‘mélancolie’ procèderait du deuil impossible à accomplir ou à terminer de ce que l’homosexualité fait perdre aux gays et aux lesbiennes, à savoir les modes de vie hétérosexuels, à la fois refusés et rejetés (ou qu’on est contraint de rejeter parce qu’on es rejeté par eux) mais dont le modèle d’intégration sociale continue de hanter l’inconscient et les aspirations de certains de ceux qui ont dévié de la norme sociale parce qu’ils ont dévié de la norme sexuelle. » (Didier Eribon, p. 58). Mi traducción.

bien”, versión mayor de la niña, o las “familias respetables”, pilar de una sociedad de heterosexualidad obligatoria, que aparecen en el poema “Todo el suelo del Mercadona llena de rotos esquemas (de señoras respetables)” (García, 2011: 23). Queda claro, mientras avanzamos en la lectura del poemario, que tal figura “convencional” (la niña bien) no encaja con la hablante (la que se presenta como “transgénero”, “marika” con k), que tenemos que reinterpretar el título y lo que significaría “estar bien” en un sentido literal. Pero el “bienestar”, como lo indican los títulos de los primeros tres poemas: “DNI”, “Pasaporte”, “Visado” (García, 2011: 11-13), viene de la integración a la sociedad, de la posibilidad de “estar” en el sentido espacial del verbo.

En efecto, cuando el travestismo falla, la hablante está condenada a la errancia, traducida en los primeros poemas por el topónimo “Transylvania”: “de los 13 a los 21 no conocí a nadie como yo/ Estuve sola en Transylvania” (García, 2011: 11). Jugando con la figura de la vampira que también es un cliché lesbiano, la heteropía “Transylvania” traduce la imposibilidad de estar en el mundo, fuera de los géneros aceptados y reconocidos. Luego, el poema siguiente “Visado”, evoca una progresión – tal vez ese éxodo urbano necesario para muchos homosexuales, analizado por Didier Eribon (1999: 39): “una historia que se desarrolla a lo largo de una línea que va de la infancia a la adolescencia aisladas en provincia o en un ambiente hostil, hasta la libertad ofrecida por las vidas metropolitanas”². Al cabo de este trayecto, la heteropía “Transylvania” queda reemplazada por la del “*Middlesex*, / [...] este estar en medio como el jueves” que traduce una concepción dinámica y sintética de los géneros. Unos juegos de roles y de disfraces voluntarios van reemplazando el travestismo, sufrido y obligatorio, de los primeros años:

Era una llanera solitaria, kamikaze, sex ninja
embutida unas veces en lamé – soy marika
Otras, vestida de cuero, como una bollera (v. 12-14)

La ilustración de la página 14 (situada inmediatamente después de estos versos) es reveladora: la figura femenina fotografiada, vestida de ropa ceñida y blandiendo una fusta (o látigo), evoca al mismo tiempo una caballera, una superheroína, y una adepta del SM.

[illustration 1]

©Cisco Bellabestia (García, 2011: 14)

Con esta imagen, se sugieren una diversidad de géneros y de roles, que no remiten a identidades

² « Une histoire qui se déroule le long d’une ligne qui va de l’enfance et de l’adolescence isolées en province ou dans un environnement hostile jusqu’à la liberté offerte par les vies métropolitaines ». Yo traduzco.

sexuales biológicas, sino a *prácticas* sexuales, a actitudes que construyen una “identidad” (como dice Butler) “performativamente por las mismas ‘expresiones’ que, al parecer, son resultado de ésta” (Butler, 2007: 85). Los utensilios, los actos, las actitudes que constituyen el travestismo *producen* la identidad. De ahí que al final del poema, el “bienestar” permitido por este travestismo alegre y voluntario da paso a la posibilidad de “ser”: “Aquí estoy. Me llamo Txus. / Soy”. De nuevo observamos este carácter doble del ser, en la ilustración final que yuxtapone dos rostros, uno femenino y uno masculino.

En los primeros poemas, se presentan dos travestismos adoptados sucesivamente por la locutora, uno obligatorio y alienante, otro voluntario y liberador, sin que se pueda determinar cuál es auténtico y cuál es falso, o los dos parecen igualmente falsos, sin que se pueda saber, pues, qué hay debajo de la máscara... Nos invita a “recha[zar], como dice Butler, los regímenes de verdad que determinaban que algunas expresiones relacionadas con el género eran falsas o carentes de originalidad, mientras que otras eran verdaderas y originales” (Butler, 2007: 8). Al contrario, “la parodia [que constituye el género] es de la noción misma de un original” (135). Esta afirmación, fundamental para la teoría *queer*, que “resulta de una deconstrucción de las identidades sexuales” (Bourcier, 2018: 151), permite al sujeto homosexual – como la voz poética de Txus García – reivindicar, como dice David Halperin “una identidad sin esencia” (Halperin, 2000: 75). Para Txus García, no se trata de reemplazar un traje por otro, sino de hacer del disfraz un modo de ser, cambiando de máscara de manera fluida.

Así, después de la celebración entusiasta del deseo sexual lesbiano y múltiple del sujeto *queer*, en el cuarto poema del libro, el quinto poema, “Un joven con lirios” (García, 2011, 17), evoca una atracción heterosexual: “Un joven con unos lirios / ha hecho que hoy vuelva / a hervirme la sangre hetero” (v. 21-23). Estos movimientos de ida y vuelta entre homo y heterosexualidad, muestran cuán resbaladizos e intercambiables son los terrenos de las sexualidades y de los géneros. En este ejemplo, la brusquedad del deseo expresado, así como la cosificación del cuerpo masculino del que se observan sucesivamente las diferentes partes – como se suele hacer con el de las mujeres – alimentan la ambigüedad entre activo y pasivo, sujeto deseador y objeto deseado:

Lástima que ninguno de los presentes
se atreva a dejar de dibujarle el contorno.
Con los dedos crispados
agarramos el carboncillo
conteniendo las ganas

del sujeto siempre resulta de un proceso de transformación. El poema “Animal de ternura” (García, 2011, 29) va construyendo, a través de una sucesión de dísticos que enumeran las diferentes partes de un cuerpo animal, una identidad “transhumana” (mi-ser humano, mi-animal), alimentada por tópicos literarios (referencias a cuentos, por ejemplo: “los dientes / que te codician afilado”, 7-8) y lingüísticos (por ejemplo: “mis ojos/ que te miran degollados”, 3-4) que, al combinarse para la descripción del sujeto, sugieren que la identidad se va construyendo a partir de imágenes preexistentes, es decir amasando cultura, lecturas, experiencias, todas traducidas por el lenguaje. El lenguaje permite la construcción del sujeto – inscribiéndose en él, como veremos, el género. Aquí, como lo indica la preterición inicial, el lenguaje construye la identidad fluida de la locutora mezclando lo cierto y lo dudoso, lo real y lo ficticio: “no te lo pienso decir, lo tendrás que adivinar.” (v. 1). La identidad (animal) se va buscando, precisando, siempre con el intermediario, necesario, de la interlocutora (en este caso, la amada). La omnipresencia del pronombre de “te” en cada dístico del poema indica, en efecto, que la necesidad de un contacto real (visual o táctil) o imaginario (“Por la unas /que te sueñan bien cerquita”, v. 9-10) con el “tú”. Al contrario, de esta 2ª persona, las marcas del yo sólo aparecen al principio del poema (“mis ojos”, v. 3), luego reemplazadas por el artículo definido (“el pelaje”, “los dientes”, “las uñas”). La 1ª persona solo surge de nuevo en el penúltimo verso (“soy / animal de ternura”, v. 12-13). Esto sugiere la plasticidad del sujeto, cuya identidad no aparece como dada de entrada (y constatada por la interlocutora) sino que es algo para concebir (“adivinar”, v. 2), y algo para construir. Una construcción potencial que solo emerge en la interacción del yo con el otro (o la otra), el interlocutor.

Otros poemas evocan máscaras animales que reviste la sujeto, como la figura de la loba – imagen de la lesbiana – en el poema titulado “Holamiamorsoyyotuloba” (García, 2011, 69), o, en el poema “Ya lo sabes” (García, 2011: 73), la “carcoma” (“soy tu carcoma voraz / tu animalillo entregado”, v. 2-3). Podemos observar en estos casos también, la omnipresencia del “tú” (“tu loba”, “tu carcoma”) como si, otra vez, fuera la interacción con la interlocutora la que permitiera la emergencia de identidad(es) fluida(s).

Estos juegos de transformación de la identidad seguramente alcanzan su colmo en el poema “Ñam ñam” (García, 2011, 58), en el que la voz poética se va identificando con un dildo a medida que progresa la relación sexual descrita en el poema. Aunque al principio del poema, la identificación es lúdica y ficticia (“creo transformarme/ en un dildo gigante”, v. 6-7), se hace cada vez más operativa con verbos conjugados (“vibro compulsivamente”), hasta la última estrofa:

Sacándome
tus fluidos de la cara
y un molesto pelo
de la garganta,
me guardas
en un cajón

Y hasta mañana

Según la teoría de Paul Preciado, el dildo, sustituto no solo del pene, sino del cuerpo entero, invita a “considerar el cuerpo como una superficie, un terreno de desplazamiento y de ubicación del dildo” (Preciado, 2000: 42). Considerar el cuerpo como una superficie – como un espacio – permite abrirlo a los travestismos, olvidándose de toda identidad preestablecida (dice Preciado (2000: 65): “cualquier cosa puede hacer de dildo – ¡incluso el pene!”) y de jerarquía entre lo auténtico (lo natural) y lo artificial, lo literal y lo figurado. El “ser” y el “no ser” son terrenos ambiguos, hasta el punto de cuestionar el mismo sujeto, limitándose éste a una invención lingüística (Preciado, citado por Butler: 2007: 90)³. Monique Wittig afirma, en *El pensamiento straight* (Wittig, 2018 : 138):

Existe, por una parte, el hecho, constatado por ejemplo por Benveniste, de que la práctica del lenguaje (la locución) funde el sujeto en tanto que sujeto, en tanto que sujeto absoluto de su discurso y, por otra parte, hay una maniobra, una como jugarreta llamada *género* que, en el momento mismo en el que el *yo* se constituye – por la práctica del lenguaje – por este mismo lenguaje, resulta denegado, porque el género intenta establecer de esa manera una división en el mismo ser, intenta evacuar de la soberanía del sujeto, al sujeto al que marca, de hacer de él ya no un sujeto absoluto, sino un sujeto relativo⁴.

Asimismo, en el poema “Rey Misterio” (García, 2018, 56), la voz poética interioriza el punto de vista del famoso jugador de catch: “Rey misterio te ama” (v. 2), “te quiere / aun con su tráfico/ de dolorcillos” (8-10), “intenta tumbar / una y otra vez” (v. 12-13) pero sin expresarse en primera persona. No se produce una confusión de la voz poética y del jugador de catch, sino una superposición de máscaras, enriquecida por otras figuras como la del *dandy* (verso 6). La voz se evoca a sí misma como otra, disfrazada de un personaje (que ya es de por sí enmascarado). Asume, entonces, a la vez, ser y no ser “Rey Misterio”, usurpando identidades

³ Judith Butler cita a Paul Preciado: “el sujeto, el sí, el individuo son conceptos falaces, puesto que transforman en substancias unas unidades ficticias que, en el principio, solo tienen una realidad lingüística”. (“le sujet, le soi, l’individu sont autant de concepts fallacieux puisqu’ils transforment en substances des unités fictives qui, au départ n’ont qu’une réalité linguistique”).

⁴ Cita original : “Il y a d’une part, le fait constaté par exemple par Benveniste que l’exercice du langage (la locution) fonde le sujet en tant que sujet, en tant que sujet absolu de son discours et que, d’autre part, il y a une manœuvre, une entourloupette appelée genre qui, au moment même où le je se constitue – par la pratique du langage – par ce même langage, le déni lui est donné, car le genre tente d’établir par ce biais une division dans l’être même, tente d’évacuer de la souveraineté du sujet, le sujet qu’il marque, d’en faire non plus un sujet absolu mais un sujet relatif”.

que funcionan, en la realidad, como funciona, en retórica, la metáfora: al leer la referencia a Rey Mysterio, por supuesto, el lector nunca piensa que el jugador de catch se expresa *efectivamente* en el poema. El sentido literal no es posible. El nombre del jugador de catch funciona como el “vehículo” de la metáfora – en referencia a la tipología propuesta por I.A. Richards (citado por Ricoeur, 1975: 105) – cuyo “tenor” (es decir la idea subyacente, por oposición al “vehículo” o idea expresada) sería la conjugación de varias características del jugador de catch (la brutalidad y la simpatía, por ejemplo). No se trata pues, con el travestismo, de proponer una trampa al lector sobre quien habla “de verdad”, sino de elaborar a un sujeto con una acumulación de caretas, de capas de cultura, y mediante una construcción lingüística (aquí con los pronombres personales).

Un fenómeno parecido se da en el poema “Tits in my bowl (chamaquita)” (García, 2011, 19). Como reza el primer verso, la voz poética deja la palabra al “camionero *who lives inside me (her)*” (v. 1). La figura del “camionero”, pues, al mismo tiempo *es* y *no es* la locutora. La expresión “*who lives inside me*” sugiere cierta identificación, pero no total, y deja bien claro, finalmente, la disociación de los dos (locutora/camionero). Además, en este caso, el “tenor” de la metáfora del *camionero* lleva cierta ambigüedad, pues o bien puede considerarse como un arquetípico de la masculinidad cisgénero, o bien puede referir a la figura de la lesbiana “camión”, *butch*. Entonces, cierto es que la masculinidad parece pura construcción, como subraya Elena Castro, ya que, en el verso final, aparece el femenino “nosotras” que alude a la locutora y a la interlocutora (Castro, 2017: 34). Ciertamente es que el texto mimetiza (y se burla) de esta masculinidad, pero la voz poética también se apropia de un discurso masculino (bastante estereotipado aquí), para cuestionarlo, denunciarlo tal vez y conferirle otro contenido, otra “intención” al pasar éste de un locutor a otro.

En efecto, en el poema, el camionero comunica a una mujer (interlocutora) su atracción sexual por ella, a través de un discurso bastante agresivo y vulgar (por lo menos en el plano lingüístico). El tono adoptado es revelador de una práctica bastante corriente, según la que se comunica a una mujer un deseo sexual, a la vez que se la culpa (hasta el punto de injuriarla) por la vergüenza y la debilidad que supuestamente provoca este deseo del hombre: “Esa zorra me provoca con sus tetas” (v. 8), “Me gusta verte la cara de mala puta / que pones cuando me enseñas las tetas” (v. 15). El poema retrata una imagen bastante alienante del deseo heterosexual masculino que acaba con la decadencia del que lo siente: “Casi, casi decido abandonarlo todo/ divorciarme de mi mujer, huir de Iowa contigo, / comprarme una caravana y tener tres perros feos” (v. 12-14).

En realidad, el poema resulta gracioso – ni violento, ni chocante – como podría ser si un hombre “cisgénero” pronunciara este discurso (más bien agresivo). Y lo es, precisamente, porque quien lo pronuncia confiesa, de entradas, disfrazarse. La vulgaridad, la brusquedad del deseo, la torpeza, etc. no tienen que leerse como *realmente* dirigidos a la interlocutora por la voz poética, sino como un juego de rol que se le propone. El carácter teatral alcanza un grado superior, al realizarse, en el poema, por la voz de dicho “camionero”, una personificación de las tetas (“que le miran, que me llaman por su nombre, ¡Manolo! / y le piden un magreo supremo”, v. 3-5). A parte de la comicidad, esto evidencia la manera como el deseo se construye, a diferentes niveles, inventando figuras y poniéndolas en escena: la locutora al camionero, el camionero a las tetas, etc. Pero al final, la hablante y su interlocutora, parecen ambas activas y cómplices:

Pero las dos lo sabemos, nos lo gritamos
que el camionero *who lives inside me*
hoy te abrirá su cabina, nena, de par en par (v. 20-22)

Lo que antes podía parecer algo conflictivo (entre el que desea y la que es deseada, el que lamenta desear, la que despierta el deseo sin querer, a no ser que solo finja el desinterés...) se resuelve, cuando todo aparece como un juego de rol consentido y voluntario. El travestismo rehabilita el discurso de “camionero” liberándolo de su dimensión machista e injuriosa. Dentro del juego, todo se puede decir (y hacer) porque la única regla es la del consentimiento mutuo.

El travestismo de la voz poética tiene, pues, un propósito político, en el sentido ancho de la palabra, de organización de las interacciones sociales. De manera amplia, permite ver la otra cara de la moneda como en el poema “Yo soy la voz” (García, 2018, 70) en el que la locutora finge ser una operadora telefónica – esa a la que solemos colgar el teléfono sin dejar que hable. Adoptar la voz (la figura) de quien podría parecer literalmente “otro” (el hombre cisgénero, en el caso de “Ttis in my bowl (chamaquita)”) invita a imaginar una sociedad de clasificaciones menos rígidas, donde los desplazamientos quedan posibles (de una casilla a otra), donde ninguna determinación social es inevitable. Otro ejemplo es el díptico de poemas “In principium...” y “Erat verbum” (García, 2011, 39-40), que denuncia la alienación de las mujeres provocada por las tareas (domésticas) dentro de la pareja heterosexual. La voz poética pretende relatar (en 1ª persona) la experiencia de “una mujercita de las de verdad” (v. 9), en el marco de un matrimonio heterosexual. Pero, de entrada, esta identidad (de mujer cisgénero y heterosexual) se presenta como ficcional, pues la experiencia se sitúa “En aquel tiempo / en que yo era // – pero no era –”. Esta fórmula, al igual que la frase usual de los inicios de cuentos

(“érase una vez”) propone imaginar que algo *es*, a sabiendas de que en realidad *no es*. La voz poética *fue* (ficticiamente) y *no fue*, una mujer heterosexual, al igual que las “mujercitas de las de verdad” (que evoca el verso 9) *son* y *no son*, porque solo obtienen este estatuto por negación de sí misma, como lo dicen los versos siguientes: “una señorita buena / modosa, mártir y deseosa de agradar” (v. 10-12).

Al presentarla la situación como experimentada por la voz hablante, pero dejando claro que eso no pudo ser, el travestismo constituye una herramienta retórica cuyo mensaje es la posibilidad de salir de la “condición femenina” alienante. Así, en el segundo poema del díptico, bruscamente, se pasa de la primera persona a la segunda (que puede leerse, en un primer momento, como un giro impersonal del registro coloquial) aplicando la situación descrita ya no a sí misma sino a la interlocutora (o lectora del poema).

Vi que estaba bien y que era cómodo
lo de vivir en un pareado con piscina
esperar complaciente a tu maridito (v. 2-4)

Luego, las dos personas quedan reunidas con la primera persona del plural (“nuestro deber”, v. 15). Finalmente, la segunda persona del plural (“vuestra salvación”, v. 16), excluye la voz poética. Esa segunda persona (plural) deja a las claras la falsa identidad que reviste la voz poética desde el principio (del poema anterior), pero también materializa, con un juego lingüístico de resbalamiento de pronombres personales, la posibilidad de salir de esta alienación, dejando entender que no es sino una construcción lingüística. Tal vez sea esto la significación de los títulos de los dos poemas “In principium...” y “...erat Verbum”: solo con decirlo se puede romper el proceso alienante de construcción del género (y de todo lo que lo acompaña). La ilustración de Cisco Bellabestia, con esas lágrimas de papel puede remitir a ese carácter lingüístico y literario, tanto de la alienación provocada por el género como de su destrucción.

[illustration 3]

© Cisco Bellabestia
(García, 2011:41)

Muy visibles, son los travestismos voluntarios, en la escritura y en la práctica poéticas de Txus García. Muy llamativas son las figuras de la lesbiana “butch”, de la bestia (a veces de la loba), del jugador de catch enmascarado y hasta del dildo. Construyen una identidad fluida,

cambiante, nunca “idéntica” a sí misma. En tanto que “parodia sin original”, como dice Butler, el género solo aparece como una suma de representaciones acumuladas. Estos travestismos múltiples y alegres se convocan para contrarrestar otros, los travestismos obligatorios y alienantes que, por ser menos visibles quizá, no son menos numerosos – y mucho más peligrosos. Afirma la poeta:

Me apropio de los espacios escénicos con mi voz sorprendentemente dulce y mi cuerpo disidente, extraño, gordo, fuerte y machihembrado: una mezcla extraña entre gorila de montaña y oso pardo. Y me están contemplando, desnuda, personas desconocidas. Soy un espejo de feria de sus propios temores y complejos; de su fragilidad escondida tras ropas, actitudes o palabras. (García, 2019 a)

Frente a las alienaciones y travestismos impuestos, el primer poemario de Txus García *Poesía para niñas bien* presenta una experiencia de resiliencia, realizada gracias al lenguaje, central en la construcción del sujeto y también fundamental para la elaboración – a base de juegos de pronombres personales, metáforas e imágenes, referencias culturales, etc. – de esos travestismos que reinventan, constantemente, al sujeto, liberando el cuerpo.

Bibliographie

Benegas, Noni (1997). *Ellas tienen la palabra. dos décadas de poesía española: antología*. Madrid: Hiperión.

Berger, Anne Emmanuelle (2013). *Le grand théâtre du genre*, Paris : Belin.

Bourcier, Sam (2018). *Queer zones*, Paris : Editions Amsterdam.

Butler, Judith (2007). *El género en disputa*, Barcelona: Paidós Ibérica.

Castro, Elena (2014). *Poesía lesbiana queer. Cuerpos y sujetos inadecuados*, Barcelona: Icaria.

Castro, Elena (2017). “Negociando igualdad y diferencia. Políticas y poéticas LGTBQ+ en José Infante y Txus García”, *Interalia, a journal of queer studies*, n°12 : 34.

Dorlin, Elsa (2008). *Sexe, genre et sexualités*, Paris : PUF.

Eribon, Didier (1999). *Réflexions sur la question gay*, Paris : Champs.

García, Txus (2011). *Poesía para niñas bien*, Sevilla: Cangrejo Pistolero.

García, Txus (2017). *Poesía para niñas bien (tits in my bowl)*, Barcelona: Bellaterra.

García, Txus (2018). *Este torcido amor (La ternura de los ahogados)*, Barcelona: Bellaterra.

García, Txus (2018), “Mira qué sueñora tan rara mama”, https://txusg.files.wordpress.com/2018/08/dossier-mira-que-sec3b1ora-mas-rara-mama_txus-garcia.pdf

García, Txus (2019 a), “Guerra pa mi cuerpo”, *Pikara magazine*.
<https://www.pikaramagazine.com/2019/09/guerra-pa-mi-cuerpo/>

García, Txus (2019 b), “Txus García: “Mostrarse no significa ser valiente sino tomar un derecho que muchas veces nos han negado”. <https://www.timejust.es/cultura/txus-garcia-mostrarse-no-significa-ser-valiente-sino-tomar-un-derecho-que-muchas-veces-nos-han-negado/>

Halperin, David (2000). *Saint Foucault*, Paris : Epel.

Laguian, Claire (2015). « Fureur dé(CON)structrice et viscéralité du désir saphique dans la poésie du XXIème siècle en Espagne », *Ambigua, Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales*, n.º 2 : 181-198.

Preciado, Paul (2000). *Manifeste contrasexuel*, Paris : Balland.

Ricoeur, Paul (1997). *La métaphore vive*, Paris : Seuil.

Wittig, Monique (2001). *La pensée straight*, Paris : Amsterdam.