

Claudia Rodríguez:

La poesía como acto de resistencia política

*Una poética-política de la monstruosidad y el re-sentimiento*



Sara Cordero Moll

NIA: 204976

Directora: Maria Teresa Vinardell Puig

Curso académico 2021-2022

Facultad de Humanidades

Universidad Pompeu Fabra

*Se cree que lo diferente es grotesco y monstruoso,  
he sido tan odiada que tengo razones para escribir*

CLAUDIA RODRÍGUEZ

*Pero la palabra... que la palabra sea mi venganza*

CLAUDIA RODRÍGUEZ

## ÍNDICE

SINOPSIS

INTRODUCCIÓN

1. Objetivos
2. Metodología
3. Estructura

PARTE 1. Análisis introductorio del objeto de estudio

1. La dimensión política en la poesía: lo personal es político
2. Sobre Claudia Rodríguez: travesti, pobre, resentida, monstrea y poeta
3. La escritura desde el resentimiento: un análisis político de la sociedad

PARTE 2. Análisis de la obra poética de Claudia Rodríguez

1. “Enferma del alma”: La patologización de las identidades trans-travesti. Una crítica a la dimensión coercitiva de la salud y una subversión al binarismo de género
2. El anti-platonismo en Claudia Rodríguez: una escritura a partir del cuerpo
3. La monstruosidad del cuerpo travesti: reapropiación y reivindicación

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

ANEXO: POEMAS CITADOS

## SINOPSIS

Este trabajo de final de grado de Humanidades analiza la obra poética de la activista y escritora travesti Claudia Rodríguez a la luz de, por un lado, la teoría queer y los estudios de género y, por el otro, la teoría poética. Con ello, se pretende ejemplificar uno de los casos en que el arte en su sentido más genérico – en este caso la poesía – puede ser una herramienta de lucha política, tan necesaria como eficaz. Asimismo, la obra de Rodríguez es uno de los muchos ejemplos de literatura escrita por sujetos socialmente disidentes, el cual nos puede ayudar a abstraer algunas de las particularidades que conforman las creaciones literarias excluidas del canon en un sentido más amplio.

**Palabras clave:** *Claudia Rodríguez, poesía contemporánea, literatura travesti, monstruosidad, teoría literaria, estudios de género, teoría queer*

## ABSTRACT

This final paper of the degree in Humanities analyses the poetic work of the travesty activist and writer Claudia Rodríguez, under the light of, on one hand, queer and gender studies and, on the other, poetic theory. This paper pretends to exemplify one of the cases where art in a general sense – in this case, poetry – can be a necessary and efficient media to political and social fights. Furthermore, Rodríguez's work is one of the multiple examples of literature written by dissident subjects, which can help us to abstract some of the particularities that conform literary pieces excluded from the canon.

**Key words:** *Claudia Rodríguez, contemporary poetry, travesty literature, monstrosity, literary theory, gender studies, queer studies*

## INTRODUCCIÓN

Puede escribirse poesía siguiendo los cánones, desde una posición social y literariamente cómoda, o desde los márgenes, desde una subjetividad que requiere, por su carácter oprimido, una resistencia para existir. Este último es el caso de Claudia Rodríguez (Santiago de Chile, 1968), poeta, travesti<sup>1</sup>, pobre, resentida y monstrea – tal y como ella se define. Actualmente es una de las voces más relevantes tanto de la poesía como del activismo travesti del Cono Sur latinoamericano. Para Rodríguez, activismo y poesía van de la mano, así como activismo y supervivencia o poesía y existencia. A pesar de su relevancia, es una autora poco conocida en el ámbito literario en términos más generales – como veremos, debido a los mecanismos patriarcales de silenciamiento hacia las voces disidentes. La obra de Rodríguez puede enmarcarse en una tendencia más general de literatura *queer* o LGBTI+, aunque, en su caso, está claramente marcada por las particularidades de la literatura, la performance, el arte y el activismo travesti del Cono Sur de América Latina, con otras exponentes como las argentinas Marlene Wayar o Camila Sosa. La poesía de Rodríguez es una constatación de la intersección de las diversas opresiones que sufre su cuerpo: como mujer, como travesti, como chilena, como pobre, como prostituta, como enferma de SIDA; que podemos ubicar en la periferia de los propios márgenes. Esta escritora parte de su propia biografía para escribir poesía y para reivindicar políticamente su derecho a existir; tres campos – poesía, política y biografía – que como veremos están íntimamente interrelacionados en la obra de la santiaguina.

Aunque la poesía de Rodríguez abarca muchas temáticas diferentes, en este trabajo nos centraremos en tres de ellas: la patologización de las identidades trans-travesti, el anti-platonismo y la idea de monstruosidad asociada al cuerpo travesti. Aun así, nos parece esencial apuntar que, estas temáticas, así como otras que Rodríguez trata — ya sea implícita o explícitamente — difícilmente pueden desligarse y analizarse de manera autónoma, ya que, tal y como lo concibe Rodríguez, la opresión del cuerpo travesti a nivel social forma parte de una intersección de diversas opresiones<sup>2</sup> y, en cada sujeto, se dan estas intersecciones de una manera u otra. Así, es imposible hablar de la problemática social entorno a las personas travestis sin hablar de pobreza económica o de prostitución o de SIDA. Del mismo modo

---

<sup>1</sup> La palabra travesti, en el caso de Claudia Rodríguez y otras activistas y escritoras del Cono Sur latinoamericano, no tiene el significado que entendemos en España por “travestismo” (Rodríguez se autoidentifica como travesti — como identidad de género — partiendo de que esta palabra es usada de forma negativa para referirse al colectivo trans — en su sentido más amplio —, por lo que la utiliza en cierta manera como reivindicación. Esta cuestión está más ampliamente desarrollada en el libro de Marlene Wayar, *Travesti. Una teoría lo suficientemente buena* (Muchas Nueces, 2019).

<sup>2</sup> En palabras de Rodríguez, de una “discriminación solapada” (Rodríguez en Rojas, 2019: 102).

que no puede hablarse de la norma cisheterosexual que rige la sociedad sin hablar de capitalismo, o no puede hablarse de feminismo sin hablar del poder que ejerce el estado. Siendo conscientes de esta amalgama indisoluble, para facilitar la estructura del análisis que nos ocupa, hemos realizado una selección de algunos de sus poemas que analizaremos bajo la luz de únicamente una de las temáticas expuestas. Asimismo, nos centraremos en los tres temas escogidos, ya que nos han parecido, de alguna manera, los más transversalmente presentes en su obra poética.

Su obra poética está comprendida por un total de cuatro poemarios: *Manifiesto Horrrorista* (autoedición, 2015), *Enferma del Alma* (autoedición, 2015), *Dramas pobres* (Ediciones del Intersticio, 2016) y *Cuerpos para odiar. Sobre nuestras muertes, las travestis, no sabemos escribir* (autoedición, 2013). Los dos primeros están compendiados, en la obra que hemos utilizado de referencia, en una misma publicación, pero hemos decidido analizarlos autónomamente ya que en su publicación original sí se encuentran divididos. *Cuerpos para odiar* es el único poemario del cuál no hemos escogido ningún poema para este análisis, no por decisión consciente, sino porque no nos ha sido posible consultarlo<sup>3</sup>. *Manifiesto Horrrorista* es un largo poema escrito intercaladamente en forma de prosa poética y en verso que consta de un total de 185 líneas, en el cuál Rodríguez aborda, entre otras temáticas, la violencia estructural que se ejerce sobre los cuerpos identificados como travestis – sobre todo en el contexto de la prostitución – y la alienación al discurso hegemónico que sufren las clases sociales oprimidas. *Enferma del Alma* está compuesto por 16 poemas (en forma de prosa poética) entrelazados entre sí con un hilo discursivo y simbólico, donde se abordan sobre todo temáticas como la patologización de las identidades trans-travesti, la infancia y el hecho de qué supone habitar — literal y simbólicamente — la ciudad de Santiago de Chile para un cuerpo trans. El tercer poemario del cuál hemos extraído una selección de poemas para nuestro análisis es *Dramas pobres*, el único que sí está publicado por una editorial. Está compuesto por un total de 44 poemas en diferentes formas y géneros: poesía en verso, prosa poética, sentencias aisladas, correspondencia, poesía visual y poemas en forma de diálogo teatral — acompañados de ilustraciones y manuscritos. No es un libro que ella escribiera directamente para su publicación, sino que, a raíz de una propuesta, realizó esta compilación seleccionada de sus escritos. De este modo, no tiene un hilo discursivo tan marcado como *Enferma del Alma*, tratándose más bien de un compendio antológico. A partir de estas tres obras, hemos seleccionado, para acotar nuestro corpus analítico, un total de catorce poemas, que hemos

---

<sup>3</sup> Rodríguez se autopublica sus poemarios, a través de la autoedición en “fanzines” o “librillas” que ella misma distribuye en Santiago de Chile. Por este motivo, no nos ha sido posible encontrarlos en España.

agrupado por temática. En la medida de lo posible, reproduciremos el poema analizado en su totalidad en el mismo cuerpo del texto. En caso de realizar una citación parcial de un poema, debido a su larga extensión, lo incluiremos en su totalidad en el anexo final del trabajo.

## **Objetivos**

A través del análisis de la poesía de Claudia Rodríguez pretendemos constatar de qué manera la poesía puede devenir una herramienta de lucha política en la medida en que da voz y hace pública una experiencia que es al mismo tiempo personal y colectiva, y que problematiza de manera clara la estructura social normativa. Entendemos, así, que, al criticar las estructuras de poder, al proponer vías de actuación y de pensamiento alternativas, el carácter político de su poesía radica en la posibilidad performativa del lenguaje de generar nuevas realidades (de la misma manera que la política necesita este componente creativo – a la vez que destructor – para poder acabar con un régimen opresor, para hacer una revolución, etc.). Asimismo, es objeto del presente trabajo aproximar al estudio académico literaturas excluidas del canon normativo, así como dar a conocer la obra de esta poeta. Se pretende realizar, en esta investigación, un análisis poético de manera transversal, tomando de referencia obras, no únicamente sobre teoría poética, sino también, situadas en el campo de la filosofía y de los estudios de género.

## **Metodología**

Para acometer el objetivo propuesto, se ha partido, como base del trabajo, de las fuentes primarias de Claudia Rodríguez. Estas consisten en los poemarios – el verdadero eje vertebrador del trabajo – y, de forma complementaria, en entrevistas a Rodríguez u otros escritos en prosa de la propia escritora. Si bien estos segundos materiales se han aportado de forma más secundaria, hemos observado que Rodríguez consta con un discurso político muy matizado que impregna sus palabras tanto fuera como dentro del ámbito poético. En otro nivel, se han consultado bibliografía secundaria perteneciente a tres campos de estudio. En primer lugar, obras dedicadas a la teoría poética en un sentido amplio. En segundo lugar, obras referentes a la literatura — y, más concretamente, a la poesía — escrita por mujeres, sujetos disidentes o *queer*, haciendo hincapié en sus particularidades. En tercer lugar, obras de carácter filosófico que abordan temáticas relacionadas con los dispositivos de género y las estructuras de poder social, sobre todo de autores postmarxistas y posestructuralistas, así como de la teoría feminista y queer. A parte de estos tres bloques temáticos, también se han

consultado fuentes bibliográficas complementarias que analizan específicamente la obra de Rodríguez.

El proceso del presente trabajo de investigación ha conestado de cinco fases. En un primer estadio, se han leído y analizado sus poemarios, extrayendo los pasajes que nos han parecido más significativos para acometer el objetivo del trabajo, así como intentado detectar una serie de temáticas o patrones recurrentes. Esta primera lectura se ha complementado con entrevistas a Claudia Rodríguez y otros de sus escritos, que han facilitado la elección del punto de vista del análisis. En una segunda fase, se ha procedido a seleccionar y a acotar tanto los poemas a analizar como las temáticas que más pertinentes nos han parecido para la elaboración de la investigación. En un tercer grado, se ha procedido a la búsqueda de bibliografía complementaria, seleccionando, posteriormente, los autores que nos han parecido más apropiados para analizar la obra poética de Rodríguez. La cuarta fase ha consistido en la interrelación de los diferentes materiales bibliográficos, seguido de la redacción del trabajo. Por último, una quinta etapa se ha destinado a la corrección, a la síntesis y a la revisión de la cohesión del texto, así como de las fuentes bibliográficas.

### **Estructura**

El presente trabajo se estructura en dos partes principales. La primera parte está dedicada al análisis introductorio del objeto de estudio — es decir, de la obra poética de Rodríguez —, que hemos dividido en tres temáticas: la relación entre política y poesía, la biografía de la poeta y el motivo de su escritura. La segunda parte es un análisis temático de los poemas de Rodríguez, el cual, por la amplia variedad temática de su obra, hemos decidido acotar en tres temas principales que, a nuestro parecer, atraviesan el conjunto de sus poemas: la patologización de las identidades trans-travestis, el antiplatonismo y la monstruosidad. En cada temática se analizan una serie de poemas a la luz de la bibliografía complementaria seleccionada. El trabajo finaliza con las conclusiones, el listado bibliográfico y un anexo final, en el cual se pueden consultar los poemas analizados en su totalidad.



## PARTE 1. Análisis introductorio del objeto de estudio

### 1. La dimensión política en la poesía: lo personal es político<sup>4</sup>

*Cualquier mujer que escribe es una superviviente*

TILLIE OLSEN

En el sistema patriarcal, cisheteronormativo<sup>5</sup> y neoliberal en el que vivimos, es difícil ser mujer o sujeto disidente y, más aún, ser travesti y escribir. Claudia Rodríguez ha tenido que resistir a contracorriente para poder expresar su realidad y su pensamiento crítico, los cuales, desde los mecanismos de poder y control social, quieren ser activamente silenciados. Partimos desde el punto de que la poesía de Rodríguez, al expresar en su voz poética la subjetividad de la identidad travesti en un mundo cisheteronormado, tiene, necesariamente, un componente de lucha y de resistencia políticas. Escribir, para un sujeto disidente, “es asumir la vida como contienda, aceptarse como cuerpo extraño, rechazar la piel como límite y querer traspasarla” (Méndez, 2020: 20).

Puede encontrarse un componente de transgresión o reivindicación política en todo tipo de creación artística, pero consideramos que la poesía, siguiendo la teoría literaria de Octavio Paz, tiene un necesario componente de creación de un origen, a la vez que de destrucción o reinención de una realidad preexistente, mecanismos que también están presentes en la resistencia o la lucha política. La propia idiosincrasia del lenguaje poético lo hace un medio muy idóneo para expresar tanto identidades no concebidas en el imaginario hegemónico como nuevos horizontes político-sociales; ya que tanto el poema como la lucha política generan siempre una nueva realidad a la vez que están inscritas y parten de un determinado contexto — tanto histórico como biográfico-identitario. En palabras de Octavio Paz: “Las palabras del poeta, justamente por ser palabras, son suyas y ajenas. [...] Por una parte, son históricas (...). Por la otra, son anteriores a toda fecha: son un comienzo absoluto” (2004: 185). Por ello, para el crítico literario mexicano, la poesía se caracteriza por su componente transgresor: “La actividad poética es revolucionaria por naturaleza” (Paz, 2004: 13).

Theodor W. Adorno también coincidía en el hecho de que el arte transgrede la realidad. Para este, “el arte es el conocimiento negativo del mundo real” (Selden, 1989: 46), ya que puede

---

<sup>4</sup> La frase “lo personal es político” se popularizó en el movimiento feminista de los años 70 con la publicación del ensayo homónimo de Carol Hanisch en *Notes from the Second Year: Women's Liberation* el 1970.

<sup>5</sup> Entendemos por sistema “cisheteronormativo” tanto la estructura como el discurso social según los cuales ser una persona heterosexual y cisgénero — es decir, que la identidad de género coincide con la asignada socialmente al nacer — es la norma socialmente impuesta, la identidad que se asume “por defecto” y la que se considera “normal”. La cisheteronormatividad — asumir lo heterosexual y lo cisgénero como norma — es una forma de violencia simbólica hacia las identidades que conforman el colectivo LGBTIQ+.

crear fugas y alternativas al sistema preestablecido, encontrando – en la creación artística y poética – un espacio donde sea posible rehuir la ideología dominante. Analizando a Kafka, el autor de la escuela de Frankfurt dice:

Kafka no esboza directamente la imagen de la sociedad (...) sino que la monta con productos de desecho separados de la sociedad muriente por lo nuevo que se forma. En vez de sanar la neurosis, Kafka busca en ella misma la fuerza salvadora, que es la del conocimiento: las heridas que la sociedad infiere al individuo son leídas por éste como cifras de la no-verdad social, como negativo de la verdad. Su potencia es potencia de descomposición<sup>6</sup> (Adorno, 1962: 268).

En esta lectura de Adorno, la potencia reside en la descomposición, en deconstruir lo estipulado para generar una nueva realidad a través del arte y del lenguaje. Es en esta descomposición donde se encuentra la salvación, entendida como la posibilidad de generar una alternativa ante el sistema opresor. Escribir, así, es crear nuevas perspectivas, “ampliar la mirada del mundo” (Rodríguez en Wayar, 2019: 35) y, en su poesía, Rodríguez “forja nuevos mundos. Mundos travestis” (Pierce, 2020: 188). En el momento en el que entendemos el lenguaje en su potencial como generador de realidades, se abre otra vía: la de la destrucción y confrontación de las realidades preexistentes. El lenguaje constituye una herramienta para “pensar otras formas de futuro” en el momento en el que se rompe, se problematiza y se transgrede, ya que “esa ruptura del lenguaje nos permite que podamos romper nuestros pensamientos y sentimientos y acciones” (Wayar, 2019: 124). Ante todo, “el lenguaje juega un papel muy importante en nuestra identidad porque nos definimos, pensamos, actuamos y, de hecho, existimos a través de este” (Missé, 2013: 106), y este poder del lenguaje puede ser alienante o, al mismo tiempo, liberador.

La intersección entre poesía y política se da en el espacio donde lo personal deviene político, donde lo íntimo pasa al ámbito público. La propia Rodríguez parte de la consciencia de que, al escribir su experiencia como persona travesti, está tomando la voz, no únicamente su propia subjetividad, sino de toda una colectividad socialmente oprimida: “escribo porque no he sido la única” (Rodríguez, 2015: 5)<sup>7</sup>. Así, la poesía de Rodríguez puede considerarse política en tanto que nombra desde un espacio de enunciación que no tiene cabida ni voz en

---

<sup>6</sup> Nos ha parecido muy interesante que el texto de Paul B. Preciado, *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*, también haga una referencia literaria a F. Kafka, concretamente a su obra *Informe para una academia* (1917). En esta se relata la historia de un simio, Pedro el Rojo, que expone ante las autoridades que ha supuesto para él transformarse en humano. En este caso, la contención de la neurosis, del animalismo, tiene para Pedro el Rojo consecuencias negativas, de modo que Kafka realiza, así, “una crítica del humanismo europeo” (Preciado, 2020: 17-18).

<sup>7</sup> Rodríguez tiene una profunda consciencia de la colectividad, que sirve de apoyo en sentido bidireccional: así como expresa que gracias a sus compañeras travestis pudo aprender, sentirse comprendida, etc. ella también quiere devenir este punto de referencia para el resto de la colectividad; ser, de alguna manera, la voz de todas aquellas que no pueden o no pudieron expresarse.

el plano social y que ha sido históricamente silenciado; y en tanto que lo hace — no únicamente en el plano individual — sino también en el colectivo: “Claudia es una formación compuesta de muchas otras que quisieron hablar de su miseria y murieron sin saber que podían hablar” (Viveros en Rodríguez, 2015: 7). Escribir poesía supone romper la invisibilidad impuesta hacia los sujetos oprimidos, ya que, tal y como afirma la propia poeta, “las travestis [...] hemos sido excluidas de la posibilidad de escribir, de pensar. Entonces, por eso es tan política y es una causa activista travesti, no es poesía. O a lo mejor eso la hace más poesía” (Rodríguez en Rojas, 2019: 106). Para Rodríguez poesía y lucha política persiguen un mismo fin. Su escritura parte de la necesidad de generar una narrativa tanto propia como colectiva ante el vacío y la ausencia de referentes disidentes en la literatura: “Cuando juntaba las letras las confundía y las malinterpretaba porque nunca decían nada de mí” (Al Borde Producciones, 2011: 4’52”).

La escritura permite, así, que aquello que existe pero que muere con cada asesinada, quede registrado de manera permanente y que pueda, también, alcanzar una visibilidad pública que es activamente negada. Así, la escritura de Rodríguez nace de un esfuerzo, de un nado a contracorriente ante los dictados de la sociedad, al igual que su identidad. Marlene Wayar, escritora travesti argentina, afirma que “somos [las travestis] nuestro primer objeto de arte” (2019: 19). La construcción de la identidad disidente se genera en contra del canon impuesto, de las estructuras de poder y, como tal, esta es la primera realidad que se ven forzadas a crear desde un espacio en blanco. Este vacío preexistente que conlleva la falta de referentes sociales puede aplicarse tanto en la construcción de la propia identidad como a la construcción y generación de un poema o discurso. La poesía, las narrativas y las identidades travestis se inician de un mismo punto de partida: la hoja en blanco y la necesidad de contra-generar, de destruir y desaprender lo impuesto para poder escribir, pensar y ser desde su propia experiencia en el mundo. Rodríguez escribe porque quiere politizar su existencia, su malestar y la violencia que sufre; y lo consigue con el simple hecho de escribir. Escribir, para una mujer travesti, es un acto político, y es, probablemente, el más difícil: conquistar la voz por todas aquellas que no tuvieron las herramientas para hacerlo.

## 2. Claudia Rodríguez: travesti, pobre, resentida, monstrea y poeta

*Escribo para que una historia se sepa.*

*La literatura también fue un arma de venganza.*

CAMILA SOSA VILLADA

Claudia Rodríguez nació en un campamento en la comuna de Ñuñoa, a las afueras de Santiago de Chile, por lo que podemos situarla tanto en la periferia geográfica y física como en la social e identitaria. En los años 90, con el fin de la dictadura militar de Pinochet, inició su activismo en el primer colectivo chileno por los derechos LGBTIQ+. Más adelante, se graduó en trabajo social y obtuvo el diplomado en estudios de género. A nivel artístico realiza tanto poesía como teatro y performance. Rodríguez se autodenomina como travesti del mismo modo en que se define a sí misma como monstrea, empoderándose desde el calificativo supuestamente negativo<sup>8</sup> que le otorga la sociedad por estar excluida de la norma hegemónica. En una entrevista, dice: “yo me enuncio a mí misma como travesti porque pertenezco a una clase, a la clase más baja incluso, dentro de la clase proletaria. Las travestis somos incluso excluidas de esa última clase social” (La pez en Bici, 2018: 2’24”). Como bien analiza Pierce, “para muchas personas travestis, el término *transgénero* despolitiza la violenta historia de marginalización social y económica” mientras que el término ‘travesti’ mantiene la “diferencia de clase y resonancia popular, y es (...) una identificación política, en lugar de simplemente psicológica o incluso corpórea” (2020: 171).

La biografía de Rodríguez, como veremos, supone una base para la escritura de sus poemas<sup>9</sup>. La mayoría están escritos en primera persona del singular, y la voz poética parte de la identificación de la propia autora como travesti. Además, Rodríguez concibe exponer y hablar desde las biografías como un acto “profundamente político en el feminismo” (El Desconcierto, 2018: 1’11”). Su poesía no pretende un ejercicio de conceptualización abstracta o filosófica, sino más bien una constatación de la realidad biográfica – si se quiere, cotidiana – que emana de su cuerpo monstruoso y travesti. Su propia experiencia, y la voluntad de expresarla, es el núcleo de su poesía: “Las biografías me hicieron entender que mi propia biografía era mi elemento para reflexionar y elaborar un discurso sobre el derecho a existir” (Rodríguez en Rojas, 2019: 99). Así, en sus poemas se plasman temas como la prostitución

---

<sup>8</sup> “La palabra travesti es concebida como un mal concepto para las personas que hacen transformaciones de su cuerpo, de su género, de su sexo. Se sienten más cómodas hablando de transgénero, transexuales y trans” (La pez en Bici, 2018: 1’00”).

<sup>9</sup> Tal y como afirma la autora, “muchas cosas de mi poesía travesti tienen que ver con mi biografía, con reflexiones sobre mi biografía” (El Desconcierto, 2018, 6’56”).

que ejerció en los años 90, la violencia a la que se encuentra expuesta por ser travesti, qué supuso para ella la dictadura militar de Pinochet en Chile, cómo se relaciona con las otras travestis, su infancia, el cuerpo repudiado por ser monstruoso, la enfermedad del SIDA, etc.. Su vida es una existencia de violencia, de opresión, y de cómo ella subvierte lo establecido para poder sobrevivir. Es la vivencia de un cuerpo travesti, monstruoso, socialmente repudiado, precario, violentado – y esta es la realidad que pretende transmitir en sus poemas: “por eso yo quiero hablar de mi fracaso” (Rodríguez en Wayar, 2019: 38). Para Rodríguez es esencial situar el contexto personal e histórico-social desde el cuál escribe, se enuncia y se define. En uno de sus poemas de *Dramas pobres*, escribe: “Absolutamente por haber nacido aquí, / cuando hablo y cuando escribo relato / la historia de este territorio. [...] también estoy hablan- /do del miedo que ha significado tener /una voz después del once de setiem- /bre, porque también nacimos aquí” (Rodríguez, 2016: 89).

Partiendo de esta visión de Rodríguez, y sin perder de vista que son muchos y diversos los métodos teóricos desde los que se puede abordar el análisis de un poema, para ahondar en su obra hemos considerado que es de crucial importancia tener en consideración tanto el contexto social y político como la biografía y la identidad desde los cuáles están escritos estos versos. Es evidente que hay una barrera comunicacional entre experiencia — vida — y el poema; del mismo modo que tampoco puede establecerse una equivalencia entre las palabras y las cosas. Aun así, a través de la analogía, el poema sigue basándose en un pensamiento, impresión o emoción que proviene de la experiencia vivida del poeta: cuando el artista crea una obra realiza “una actividad analógica (...) a aquella actividad vital preartística, que ha depositado en él la experiencia que posee” (Ferrater, 1954 en Ballart, 2007: 62). Si bien en *El arvo y la lira*, Paz aboga por entender el poema como un ente con sentido autónomo<sup>10</sup>, también afirma que “el poema es un producto social” (Paz, 2004: 2008). Así, creemos que debemos tener en consideración ambos prismas: ni un poema puede analizarse holísticamente sin informaciones biográficas o contextuales, ni los datos contextuales nos aportan el significado definitivo del poema. Contradiendo a quienes afirman que obra y autoría deberían constituir análisis independientes, creemos que es necesario, al realizar esta monografía sobre Rodríguez, tener en consideración también sus experiencias vitales, ideas personales, identidad, etc.; ya que desasociar siempre obra y artista nos parece una ficción inalcanzable<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> En el capítulo “La imagen” Paz sostiene que “el sentido del poema es el poema mismo” (2004, 110), de manera que no podría explicarse el significado de un poema más allá de en sus propias imágenes, en tanto que genera una realidad nueva e indecible.

<sup>11</sup> Cabe apuntar, aun así, que, en la mayoría de las ocasiones, los críticos literarios acuden a la biografía personal de los autores cuando se trata de escritores mujeres o sujetos disidentes — no cuando este es un hombre blanco

### 3. La escritura desde el re-resentimiento: un análisis político de la sociedad

*A una sociedad desgarrada corresponde una poesía como la nuestra*  
OCTAVIO PAZ

Para completar el análisis introductorio del objeto de estudio, creemos necesario contextualizar, asimismo, la poesía de Rodríguez en el plano social y político. Su escritura, así como su activismo, nacen de la necesidad de transgredir y combatir las estructuras sociales de poder que la oprimen como travesti. En el caso de Rodríguez, la escritura se presenta, así, como parte de un mecanismo de supervivencia y resistencia ante la violencia a la que se ve expuesta. Nos parece oportuno, a modo introductorio, incluir algunos de los versos de “Manifiesto Horrrorista”<sup>12</sup>, ya que en este largo poema se exponen muchos de los temas que están transversalmente presentes en su obra<sup>13</sup>. En la primera parte del poema (versos 18-33), se expone explícitamente una situación de violencia que sufre una travesti y que la voz poética presencia en la calle cuando está ejerciendo la prostitución<sup>14</sup>. Ante esta violencia sistémica, la poesía de Rodríguez se articula como una respuesta resentida, como una venganza: “Las travestis [...] / tendríamos que desarrollar armas déspotas y horrorosas, para / gritar y en último caso sobrevivir” (Rodríguez, 2015: 11). Su poesía es un grito, pero también es un arma necesaria para sobrevivir. La escritura supone, así, un espacio de visibilidad, una “trinchera” desde la cual “escupir verdades que duelen” (Viveros, 2015: 6). Rodríguez escribe desde el resentimiento, desde la sed de venganza, desde el asumir la monstruosidad como propia, desde la violencia que sufre por ser travesti, desde el haber sido la hija y no el hijo de su madre. Este espacio de enunciación conforma, asimismo, un peculiar enlace entre su poesía y la consciencia de la opresión que conlleva ser travesti en términos sociales y políticos. En sus palabras: “La escritura surgió por tomar consciencia del resentimiento” (El Desconcierto, 2018, 1’30”). De este modo, escribir, para Rodríguez, “es una venganza. Para todo el mundo

---

heterosexual. En nuestro caso, consideramos necesario contextualizar la obra con otros materiales del autor y con su biografía, siempre que el corpus poético lo requiera, sea cual sea su identidad; sin que esto signifique asumir que debemos realizar siempre una lectura biográfica de los textos literarios.

<sup>12</sup> El poema “Manifiesto Horrrorista” puede consultarse en su totalidad en el anexo del trabajo.

<sup>13</sup> Asimismo, el título de “Manifiesto horrrorista” es muy significativo. Un manifiesto se define como “un escrito en el que se hace pública una declaración de doctrina o propósito de carácter general o más específico” (Mangone y Warley, 1994: 18), tratándose, así, de un género entre la literatura y la política. Un manifiesto generalmente critica la realidad existente para combatirla con una nueva propuesta alternativa. De este modo, podemos asumir por el título que este poema va a proponer una fuga, otro camino, a lo socialmente instituido. En este sentido, de hecho, podemos afirmar que la mayoría de la poesía de Rodríguez puede entenderse, a su vez, como un manifiesto ideológico y político.

<sup>14</sup> Rodríguez, en una entrevista, describe una situación similar a la que en la escena de “Maifiesto Horrrorista” protagoniza Francescha: “Yo hice el trabajo primero, le hice el mamón al cliente. Después de que eyaculó, se compuso un momento, abrió la guantera y sacó una pistola. Y me dijo: “bájate maricón y la *reconche* de tu madre de mi auto”” (El Desconcierto, 2018: 9’38”).

que no ve a las travestis como sujetas posibles. Parte de la maquinaria. Válidas. Importantes” (Rodríguez en Rojas, 2019: 103).

En este planteamiento también debemos considerar que la violencia sistémica que suponen las estructuras de poder para los sujetos disidentes los limita, define y, en última instancia, fuerza a desarrollar estos mecanismos de resistencia. En la poesía de Rodríguez se plasma la constante pugna y dicotomía entre lo que ha sido socialmente impuesto y lo que realmente se quiere ser<sup>15</sup>. Sin que ninguna de estas dos dimensiones se sobreponga en términos ontológicos a la otra, Rodríguez se define tanto por su propia narrativa como por la hegemónicamente impuesta: “Mi país y su fascismo hicieron de mí una travesti hambrienta, friolenta, cobarde” (Rodríguez, 2018: 7). Como veremos, el mecanismo de Rodríguez ante esta violencia estructural será reapropiarse y empoderarse por encima de los dictados sociales y hegemónicos, aunque esto no siempre sea posible: “Me han hecho incapaz de elaborar esta rabia que tengo y esta necesidad de venganza que tengo. Porque, además, la venganza no es permitida en esta colonización” (Rodríguez en Wayar, 2019: 31). La escritura desde el *re-sentimiento* implica, también, poner en el centro la corporalidad, las emociones y su validez, criticando, así, el imperio de la racionalidad platónica que impera en Occidente.

En la nota preliminar que encabeza el poemario *Manifiesto horrorista*, Rodríguez escribe:

Se cree que lo diferente es grotesco y monstruoso, he sido tan odiada que tengo razones para escribir. Nunca fui una esperanza para nadie. Junto las letras y escribo mediocrementemente sobre este vacío. Escribo porque no he sido la única. Con mis amigas travestis hemos sido rechazadas porque el cuerpo es sagrado y con él no se juega. Por eso escribo, por todas las travestis que no alcanzaron a saber que estaban vivas, por la culpa y la vergüenza de no ser cuerpos para ser amados y murieron jóvenes antes de ser felices. Murieron sin haber escrito ni una carta de amor” (Rodríguez, 2015: 5).

De este modo, debemos tener presente, como nos recuerda Toli Hernández, que su obra “ha sido construida en medio del riesgo a perder su vida y esto lo repito, porque Claudia nos recuerda que ha sido odiada — que lo sigue siendo — y que esa es su razón para escribir” (2014: 7). En este sentido, Judith Butler ha teorizado sobre la *precariedad* a la que se ven expuestas las personas que se escapan de la normatividad social de los roles de género. El concepto de precariedad, para esta filósofa, no se define únicamente en términos de precariedad económica, sino como la precariedad y fragilidad inherente a la vida y a los cuerpos, que es provocada por el sistema político y social<sup>16</sup>, tratándose, así, de una

---

<sup>15</sup> Porque “incluso cuando reina la discordia entre sociedad y poesía (...) el poema no escapa a la historia: continúa siendo, en su misma soledad, un testimonio histórico. A una sociedad desgarrada corresponde una poesía como la nuestra” (Paz, 2004: 188).

<sup>16</sup> De este modo, la precariedad se entiende como un reflejo de “los fallos e injusticias de las instituciones políticas y socioeconómicas” (Butler, 2017: 28-29).

“precariedad impuesta” (Butler, 2017: 29). Para Butler, la precariedad de ciertos colectivos es la mayor vulnerabilidad (entendida como el riesgo a perder la vida o a estar expuesto a la violencia) que sufren respecto a otros grupos de población<sup>17</sup>. Así, las personas travestis viven, debido a la violencia estructural, una “vida precaria”, porque se encuentran “en unas condiciones en que la vida se ve amenazada” (Butler, 2017: 17). En una entrevista, Rodríguez relata, en referencia a la violencia que sufren las travestis: “en esa época no se andaba de día. Tú no podías andar travestida de día. [...] el único espacio que era válido ocupar, como travesti, era la noche. El día no” (Rodríguez en Rojas, 2019: 99). Para un sujeto que vive una vida precaria, escribir supone, también, conquistar la luz del día que le ha sido violentamente negada, el espacio público arrebatado.

En esta línea, definimos la violencia estructural o simbólica que ejerce el sistema sobre los sujetos oprimidos — en palabras del filósofo marxista Slavoj Žižek — como “esta violencia que parece surgir ‘de la nada’ en la que acaso encaje lo que Walter Benjamin llamó [...] ‘violencia pura, divina’” (Žižek 2009: 18). Una violencia que “no es atribuible a los individuos concretos y sus malvadas intenciones, sino que es puramente objetiva, sistémica, anónima” (Žižek, 2009: 23). Tal y como también propone Hannah Arendt en *Eichmann en Jerusalén*, las causas de la violencia sistémica son naturalizadas y justificadas, presentadas como inevitables. Este mecanismo hace que este tipo de violencia sea menos identificable por parte de los propios sujetos que la sufren y por este motivo, es fundamental, para los sujetos oprimidos como Rodríguez, la toma de consciencia de esta realidad, siendo el resentimiento su consecuencia. En “Manifiesto horrorista” (versos 46-71), la voz poética realiza una reflexión acerca del concepto de la “banalidad del mal” de Hannah Arendt, citándola textualmente. Establece, así, un paralelismo entre la violencia sistémica ejercida contra las travestis y el Holocausto judío, en términos de la sistematización de la violencia que se acomete desde el Estado y los discursos de poder: “La banalidad del /mal [...]es la adherencia al funcionamiento de la estructura [...] donde el funcionario ‘...no es / ni demoniaco, ni monstruoso...’, sino un ser normal / [...] un contribuyente del /fuego de la catástrofe, sin remordimiento” (Rodríguez, 2015: 11). Cuando se ejerce este tipo de violencia desde el Estado, mecanizada y racionalizada en su estructura, “parece que todo hubiera ocurrido como resultado de un proceso ‘objetivo’ que nadie planeó ni ejecutó” (Žižek, 2009: 22) y, como tal, los ejecutores de esta violencia son “terriblemente normales”. Como constata Arendt en su estudio de Eichmann en

---

<sup>17</sup> “El término «precariedad» designa una condición impuesta políticamente merced a la cual ciertos grupos de la población sufren la quiebra de las redes sociales y económicas de apoyo mucho más que otros, y en consecuencia están más expuestos a los daños, la violencia y la muerte” (Butler, 2017: 40).



Jerusalén, este resultó ser una persona “terrible y terroríficamente normal” (Arendt, 2008: 402).

La escritura desde el resentimiento, en tanto que surge de una respuesta al sistema establecido, no puede ser canónica. Como veremos, Rodríguez rehúye intencionadamente la perfección formal. En sus propias palabras: “Aquí le digo ‘poesía’ a un texto sin forma o que problematiza la forma. Porque lo que interesa es lo que se está diciendo, la rabia que hay en ese texto” (Rodríguez en Rojas, 2019: 107). De este modo, extiende la misma dinámica de problematizar la estructura social — en el contenido de sus poemas — a problematizar también la forma y la estructura poéticas. En “Manifiesto horrorista” (versos 87-88), la autora define su propia práctica poética de la siguiente manera: “Soy una travesti que lleva a la práctica /una poesía horrorosa, soy una terrorista horrorista” (Rodríguez, 2015: 13). Como veremos, en un sistema donde la normalidad es violenta, su poesía — del mismo modo que su identidad — se articula como una enunciación de la no-normalidad, de la monstruosidad, del *horrorismo*, ya que únicamente así consigue “pensarse antes de que te piensen” (verso 181 en Rodríguez, 2015: 13).

## **PARTE 2. Análisis temático y formal de la obra poética de Claudia Rodríguez**

Sin abandonar las líneas teóricas propuestas en el análisis introductorio a la obra de Rodríguez, en esta segunda parte del trabajo analizaremos una selección de sus poemas, organizados en las tres temáticas propuestas. Si bien varios de los poemas podrían comentarse desde más de un foco temático, hemos decidido analizarlos únicamente a la luz de uno de los temas para facilitar la estructuración del trabajo. El análisis parte de los versos de Rodríguez, es decir, de nuestra fuente primaria de estudio, para ahondar en la visión — o, mejor dicho, en la experiencia — que transmite Rodríguez. No pretendemos universalizar de manera teórica sobre conceptos como la patologización de lo trans o la monstruosidad (contienda que no es el objetivo del trabajo), sino que intentaremos generar un hilo discursivo a partir de la propia voz de la autora.

1. **“Enferma del Alma”: la patologización de las identidades trans-travesti. Una crítica a la dimensión coercitiva de la salud y una subversión del binarismo de género**

*Para las travestis reales el Estado no puede existir*

CLAUDIA RODRÍGUEZ

El primer tema en el que queremos profundizar es la crítica que realiza Rodríguez en muchos de sus poemas a la dimensión coercitiva de la salud y al sistema binario de género que impera en la sociedad cisheteropatriarcal. Partiendo de su identificación como persona travesti y, por lo tanto, de su propia experiencia, en el poemario *Enferma del Alma* (2015), Claudia Rodríguez realiza una crítica a la patologización de las identidades trans-travesti. Para tratar esta temática hemos seleccionado cuatro poemas de los dieciséis pertenecientes a este poemario y un quinto compendiado en *Dramas pobres* (2016), en los cuáles creemos que puede identificarse de manera clara cómo Rodríguez aborda y plasma en la voz poética la patologización que recibe como persona travesti. Analizaremos, para empezar, el poema “II” de *Enferma del alma*:

En Santiago, en cada una de las calles debe haber por lo menos una familia pequeña y extraña como la mía, por eso estoy resignada, a nadie le importa. Dicen que no se contar historias porque desde la niñez poseo una salud que esquivo la costumbre, que me hace desaparecer de las ideas tradicionales. Mi problema de salud no es precisamente orgánico. La psiquiatra presume de un trastorno cerebral en las palabras y en la forma de mirar porque tiendo a repetir pensamientos y frases inconexas por causa de una necesidad interna. Mi problema de salud es atómico, como una especie de dislexia, una desconexión de la comprensión del estar y del ver. Una desazón del sentir. Se dice que conservo una pequeñez íntima de mí frente al mundo, un desajuste más allá de lo cerebral que impide que una especie de molécula me haga feliz como a todo el mundo, así que dicen que miento (Rodríguez, 2015: 18).

El poema, escrito en prosa poética y en primera persona del singular, empieza con una referencia a su ciudad natal, Santiago, que, como veremos, cobra en este poemario una dimensión simbólica para Rodríguez. En la tercera línea encontramos la primera referencia a la salud. La voz poética expresa tener una salud fuera de la costumbre, de la normalidad, y entremezcla el tema médico con la dimensión social y cultural, ligándolo con las “ideas tradicionales”. De este modo, Rodríguez no percibe la salud como un tema independiente a la estructura social y política, sino más bien como un apéndice o derivado de esta. Podemos inferir, por lo tanto, que la “enfermedad” o la patologización son construcciones culturales que socialmente son naturalizadas y biologizadas, interpretadas como externas a la dimensión político-social. Como bien apunta Wayar, “no es que mi identidad o cuerpo estén enfermos o porten enfermedad. Me los han enfermado” (2019: 21). Continúa afirmando que el trastorno que padece no es orgánico, es decir, no es intrínseco a los órganos — estos no están dañados — y, por ende, no es comprobable mediante pruebas médicas. No se trata,

así, de un problema o una falla de su cuerpo, sino de una falla en la sociedad que contempla su cuerpo como patológico. Con la mención a la “psiquiatra” sabemos que su problema de salud es tratado como un problema de salud mental — como un “trastorno cerebral”. Este poema — como la mayoría de Rodríguez — supone una crítica al binarismo de género presente en las sociedades patriarcales contemporáneas. Debemos tener presente que hasta el 2013, con la publicación del Manual Diagnóstico y Estadístico de Trastornos mentales V, para el sistema médico psiquiátrico “la transexualidad es considerada una expresión patológica de la sexualidad y el género”, concretamente bajo la nomenclatura de Trastorno de Identidad Sexual (TIS), tal y como se constata “en el Manual Diagnóstico y Estadístico de Trastornos Mentales (DSM-IV), publicado por la American Psychological Association (APA, 1994)” (Martínez e Íñiguez, 2010: 32).

Su trastorno cerebral es “en las palabras y en la forma de mirar”: es una identidad patologizada por lo que dice y por la visión que tiene del mundo. Sus poemas, escritos y palabras suponen una transgresión al sistema, evidencian sus fallas y la violencia que conlleva, y Rodríguez escribe desde su “necesidad interna” de oponerse a esta estructura social. Así, Rodríguez pretende politizar y colectivizar un problema que socialmente es percibido como individual y biológico<sup>18</sup>. Mediante el recurso literario de la ironía — “impide que una especie de molécula me haga feliz” — realiza una crítica a la necesidad que tienen las estructuras sociales de patologizar todo aquello que se salga de la normatividad y que, como tal, suponga un peligro para la permanencia de dicho sistema en el poder. La patologización es una herramienta del poder estructural para deslegitimar a las voces de las identidades disidentes, para sumirlas en el descrédito y quitarles toda posibilidad de autoridad — “así que dicen que miento”<sup>19</sup>. En este sistema, únicamente “se le otorga reconocimiento y valor a una persona en la medida en que es coherente con la cultura que nos domina” (Hernández, 2014: 3), es decir, que sigue los cánones tanto corporales como discursivos. Así, lo que se concibe, en un inicio, como un problema de salud psiquiátrico (y, por lo tanto, de dimensión individual), se nos devela — a través de un proceso de deconstrucción — como un mecanismo de control

---

<sup>18</sup> Rodríguez constata en una entrevista: “Hay un alto grado de influencia desde la psicología, desde la psiquiatría; porque, principalmente, las expresiones de estos cambios de géneros, corporales y sexuales están muy biologizadas, desde el tema de la salud. [...] “Desde esa perspectiva, entonces, poco politizadas” (La pez en bici, 2018: 1’49”-2’18”)

<sup>19</sup> Esta misma idea aparece también en el poema “X” de *Enferma del Alma* (línea 1-3): “Según mi diagnóstico, se recomienda [...] que no se me escuche por mi tendencia a la mala interpretación de la realidad y a repetir descontextualizadamente, frases que no juntan ni pegan” (Rodríguez, 2015: 21).

biopolítico que se traduce en violencia estructural sobre los sujetos disidentes en un sentido colectivo.

Tanto para Foucault como para De Lauretis, la sexualidad y el dispositivo de género es un mecanismo de control biopolítico: “La sexualidad<sup>20</sup> es una estrategia de poder, es algo que el poder utiliza o despliega para sus propios fines” (De Lauretis, 2014: 64). Asimismo, este control se ve mediado por lo que Foucault denomina el “pensamiento médico”, en tanto la dimensión coercitiva que ejerce el dispositivo de la salud: “Por pensamiento médico entiendo una manera de percibir las cosas que se organiza alrededor de la norma, esto es, que procura deslindar lo que es normal de lo que es anormal, [...] el pensamiento médico distingue lo normal y lo anormal” (Foucault, 2013: 35). Así, en las sociedades contemporáneas, sobre todo a partir del siglo XIX, las autoridades científicas y médicas ejercen un poder normalizador que, como toda voluntad de clasificación jerárquica, supone una violencia sobre todo lo excluido de dicha normalidad. De este modo, la salud supone una “especie de toma de consideración de los individuos en función de su normalidad” y esta “es, creo, uno de los grandes instrumentos de poder en la sociedad contemporánea<sup>21</sup>” (Foucault, 2013: 36-37).

En el poema “X” (línea 5-7), la voz poética expresa: “El mejor remedio, dijo la psiquiatra, es que se me deje cavilar plásticamente y en momentos de crisis, antes de dormir, que lllore como las mujeres” (Rodríguez, 2015: 21). La vía propuesta desde las instituciones médicas es que intervenga su cuerpo para así poder asimilarse al canon de mujer. De este modo, podemos inferir de las pablaras de Rodríguez que, ante la diferencia, ante las expresiones de género que difieran de lo normalizado, las instituciones médicas proponen procesos de modificación corporal para así asimilarlas a la norma. Asimismo, la psiquiatra también recomienda a la voz poética travesti que “lllore como las mujeres”, asumiendo, en primer lugar, que debido a la biologización de los roles de género que se da socialmente<sup>22</sup> nunca será considerada una mujer y, en segundo lugar, que un atributo que caracteriza a las mujeres es

---

<sup>20</sup> Entendemos, aquí, la sexualidad en su término más amplio, contemplando también los roles de género impuestos.

<sup>21</sup> En este sentido, Foucault analizó en diversas obras el componente de control biopolítico que suponían los sanatorios respecto a la salud mental. Aunque el filósofo no profundizó, en su análisis de la sexualidad, específicamente en el dispositivo binario de género, Butler toma muchas de sus consideraciones para aplicar aspectos de su visión a la opresión por parte del sistema médico y social que sufren las personas que no encajan en los roles de género preestablecidos.

<sup>22</sup> El género es un constructo social y, como tal, contingente y variable dependiendo del contexto histórico, social y político. En las sociedades patriarcales, el dispositivo binario de género se ha naturalizado como si fuera algo esencial e invariable y, como tal, se ejerce violencia estructural contra todo aquello que desafíe o ponga en entredicho dicha fantasía de naturalización.

la sensibilidad, la fragilidad y el llanto. En esta última idea reside el esencialismo<sup>23</sup> que caracteriza al sistema de género binario imperante.

Esta consciencia del poder opresivo de las estructuras sociales lleva a Rodríguez a afirmar, en un poema en forma de ilustración visual — que, de hecho, hemos utilizado como portada de este trabajo — que “para las travestis reales el Estado no puede existir” (Rodríguez, 2016: 39). El Estado se entiende, así, como la materialización política del sistema capitalista, patriarcal y cisheteronormativo. El agente desde el cual se refuerzan y constituyen las narrativas de opresión hacia los sujetos disidentes. Por ello, las travestis “reales”, entendido como las travestis que tienen consciencia de su precariedad, no pueden generar alianzas políticas con el Estado, sino que se ven forzadas a resistir a su poder opresor. Esta frase nos conecta con la ideología anarquista de Rodríguez, la cual, como ha expresado en diversas entrevistas, no cree en el poder “integrador” del Estado<sup>24</sup>, ya que este únicamente pretende asimilar lo que no encaja a la normatividad a sus leyes reguladoras, siendo imposible, así, una verdadera integración de la totalidad múltiple que conforma la identidad disidente.

El poema “IX” dice:

[...] no me alcanzan las letras unidas para decir que la ciudad se mueve, que nunca nada fue igual en las mismas calles. Se presume que mi trastorno es negarme a ser niño y querer ser hija de mi madre. La psiquiatra dice que si no hubiera sido hija, sería un niño alegre y fuerte y las palabras hubieron sido otras, y la forma de mirar, resistente. Se dice que la pequeñez íntima que conservo me debe excluir del mundo y determinar infeliz por cobarde y débil, por llorona (Rodríguez, 2015: 21).

En este poema, Rodríguez expresa explícitamente que su problema de salud — socialmente — es su identidad como travesti (línea 2-3). A través de la negación de su identidad que se nos expone que realiza la voz autoritaria<sup>25</sup> de la psiquiatra, Rodríguez afirma que sus palabras son las que son porque es travesti, que su identidad disidente condiciona su manera de escribir y de concebir el mundo. De nuevo, Rodríguez ironiza — y, por ende, critica — esta visión hegemónica: “que si no hubiera sido hija [...] la forma de mirar [sería] resistente”. La resistencia de la voz poética proviene, precisamente, de identificarse como travesti, de ser una falla para el sistema, y no estar alienada al discurso imperante. El motivo de su resistencia, de su lucha, es, de hecho, que es excluida del mundo. “Cobarde”, “débil” y “llorona” son

---

<sup>23</sup> Los roles de género binarios se constituyen a partir de dos pares de conceptos que son dicotómicamente opuestos (masculino y femenino) pero, además, esta dicotomía es jerarquizada, asociando lo masculino a valores positivos, y más aún, a los valores neutros de humanidad, al universal, y lo femenino a valores negativos y a la otredad.

<sup>24</sup> Este tema se encuentra ampliamente desarrollado en Wayar, Marlene, 2019, *Travesti. Una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires: Muchas nueces.

<sup>25</sup> Autoritaria, en este contexto, hace referencia a la autoridad que tienen los dispositivos médicos de pronunciar lo que socialmente se entiende como “la verdad” de la ciencia o como lo biológicamente “normal”.

calificativos que se asocian — de manera negativa — al rol de género femenino. De este modo, Rodríguez no únicamente está oprimida por no ser un sujeto cisnormativo, sino también por identificarse con características que socialmente se asocian a la feminidad (es decir, por el patriarcado). El feminismo y la reivindicación de su identidad van de la mano en su conceptualización de la resistencia.

En este poema, la “ciudad” (línea 1) adquiere un carácter simbólico. Del mismo modo que “la ciudad se mueve” y “que nunca nada fue igual en las mismas calles”, la identidad encarnada por Rodríguez también es fluida, ya que rehúye la esencialización y fijeza que implican los roles de género normativos. En contra de una identidad esencial y estática de la identidad, el “ser” travesti se concibe, más bien, como un “ir siendo”<sup>26</sup>. Esta concepción de la identidad conecta con la teoría de Judith Butler, la cual concibe el género como una performatividad de los actos. Esta idea parte del pensamiento del lingüista J. L. Austin, el cual afirma que ciertos enunciados tienen un carácter performativo del lenguaje, en tanto que generan realidades o efectos en la realidad al ser expresados (1982: I). Los enunciados sociales de género generan en los individuos unos determinados actos asociados a los dos roles de género binarios — masculino o femenino. En este caso, “generalmente son los médicos quienes declaran que un recién nacido es un varón o una hembra” (Butler, 2017: 35), y al enunciarlo acorde con un género, se instala todo un dispositivo de normas culturales y fantasías asociadas al rol de género que corresponde. Así, las normas asociadas a los roles de género “se nos imponen en términos psicosociales y poco a poco se nos inculcan” (Butler, 2017: 36), pasando a formar parte del propio imaginario individual, aunque se trate de una constitución performativa en tanto que socialmente construida.

Para Rodríguez, asumirse como travesti es asumirse como identidad no fija, en un constante combate con la rigidez de las identidades y sus roles de género. El siguiente poema reivindica el poder de las travestis, su fuerza de resistencia que reside, en parte, en el hecho de ser consencientes de que la identidad como fijeza es una ilusión:

Nosotras las travestis, ni siquiera so- / mos conscientes de las características / de nuestra potencia. / Un día podemos / llamarnos Lady Godiva o Rapunsell / otro día ser Marta-la-número-uno [...]. Cada / uno de los nombres que momentánea- / mente llevemos, nos establece como / sujetas con un verbo, un sujeto y un / predicado: hipótesis, ensayos y errores (Rodríguez, 2016: 58).

Los diferentes nombres que “momentáneamente” asumen las travestis como propios representan la fluidez de su identidad y, precisamente en esta característica reside su potencia:

---

<sup>26</sup> “Desde la Teoría Trans Latinoamericana afirmamos que ‘no queremos más ser esta Humanidad’, y al decirlo intentamos salirnos del par sistémico: ‘No soy hombre, no soy mujer, hoy voy siendo travesti’” (Shock, Susy en Wayar, 2019: 25).

en asumir, no únicamente que las identidades y los roles de género impuestos son una falsa idea constituida como “natural”, sino que una misma identidad personal enmarcada en la disidencia tiene la posibilidad de ser múltiple, diversa y cambiante. La identidad es asumida, para la voz poética, como una hipótesis, un ensayo, un error (verso 11). Ante el predominio que se le da en las sociedades neoliberales contemporáneas a la individualidad, al definir el “yo” como una entidad ontológica, la voz poética asume que esta no es más que una suposición, una ilusión de unidad, ya que, tal y como se constata desde las subjetividades disidentes y travestis, el “yo” es variable, es múltiple y, está constituido, también, por el error, por la falla, por aquello que socialmente es considerado “anormal”. La persona travesti, al crear su identidad de cero, desafiando e imponiéndose a la identidad de género que le ha sido impuesta, encuentra, en esta falta de definición y de referentes, también, un espacio de libertad en el que poder erigirse desde la decisión propia. A pesar de ello las travestis no son conscientes de su potencia (verso 1-2), lo cual nos sitúa en el marco social donde se inscribe esta voz: una sociedad que a través de diversos mecanismos de control y poder, niega la validez y la potencia de los sujetos oprimidos y, como tal, los aliena a su discurso e invisibiliza el propio de las travestis. A pesar de esta realidad, la voz poética se constituye como una voz dentro del colectivo travesti que sí tiene esta consciencia, que resiste a la alienación y deconstruye el discurso hegemónico. Más aún, esta voz, al enunciar su toma de consciencia en el poema, se convierte en una voz de referencia para otras travestis. Así, Claudia Rodríguez, en este poema, escribir *desde* las travestis y *para* las travestis. Por ello, la voz poética se enuncia en primera persona del plural, creando una narrativa que, a pesar de estar escrita desde una subjetividad individual, funciona como la voz de toda una realidad colectiva.

El carácter de construcción social que tiene el género se plasma de manera clara en el poema “XIII”, donde la voz poética establece un escenario utópico presocial y prelingüístico, en el cual aún no ha sido impuesta ninguna normativización social para, continuadamente, exponer la realidad violenta que se impone sobre el individuo disidente, y que lo niega como tal:

[...] Imagínate nacer [...] abrir los ojos y desde ya, ser completa, estar en tí, y que nadie tuviera la posibilidad de decirte lo contrario, ni de hacerte dudar de que tu eres tú, pero en un fatal principio, trágicamente, lo develan, te hacen creer en la rutina, que el hecho de abrir los ojos es necesidad, urgencia de ser continuidad de todo, [...] y que ahí, a partir del acto de mirar la ciudad, se concreta el encadenamiento al padecer de todas, el de ser feliz con ese fracaso de que otra felicidad no nos pertenece [...] y que de a poco, centímetro a centímetro, calculadamente, de la ciudad nos deberíamos ir. Es una sensación desoladora saber que el cuerpo tiene la capacidad de prolongarse con torpeza por sobre cualquier intermediación y rebullir una ciudad por dentro (Rodríguez, 2015: 23).

Si bien en el poema “IX” la ciudad era un reflejo simbólico de la interioridad de la voz poética que, como la ciudad, no permanecía en la esteticidad, en este poema el símbolo de la ciudad adquiere otra dimensión que complementa a la anterior. La ciudad es una metáfora, en este caso, de la exterioridad, del mundo social que se impone violentamente con sus normas constrictivas y que supone “el padecer de todas”<sup>27</sup>. La ciudad es un ente externo, que precede al individuo — a la voz poética — y que lo modifica, le da forma, tanto en un sentido positivo de identidad y ubicación en un contexto, como en un sentido negativo refiriéndose a las imposiciones sociales de género que conllevan precariedad, violencia y sufrimiento. La ciudad es “los otros” (línea 9 y 11) y también “una misma” (línea 13), representa el punto donde convergen la otredad y la mismidad. Como habíamos mencionado con anterioridad, en la poesía de Rodríguez está muy presente esta dimensión de construcción de la identidad desde dos puntos de referencia. En primer lugar, lo socialmente impuesto, lo contextual, aquello que se impone sobre el individuo y es anterior a él y, en segundo lugar, lo que emerge del interior, lo que se erige en contraposición a lo socialmente aprendido, lo que esta en constante lucha con el contexto precario y violento que le rodea<sup>28</sup>. En este sentido, Butler apunta que, en la constitución de los roles de género como una performatividad de los actos, por mucho que seamos conscientes de que el género es un constructo social aprendido y, por lo tanto, variable, las imbricaciones que tiene en la psicología del individuo, en la creación de su identidad, son, asimismo, innegables (Butler, 2017: 37).

En el poema “XII”<sup>29</sup>, Rodríguez también utiliza la imagen de la ciudad jugando con este doble sentido. En las líneas 5-6, la ciudad simboliza el discurso hegemónico y las leyes sociales que se imponen: “Desde un fatal principio, la ciudad miente y se toma toda voluntad y nos hace creer en la seguridad de la rutina, en la solidez del ahora” (Rodríguez, 2015: 22). Como tal, “la ciudad miente”, ya que la verdad, para Rodríguez, confronta necesariamente con la estructura de poder. Sin embargo, aunque la voz poética sea consciente de que el sistema miente, de que hay otras realidades y posibilidades alternativas, “nos hace creer”, es decir, nos aliena psicológicamente a lo impuesto. En contrapunto, en las líneas 9-10, la ciudad se nos muestra como una metáfora del mundo discursivo propio e identitario de la voz poética: “[...] desde que me diagnosticaron me dejaron sin nada que decir. Enmudecieron la ciudad que llevo dentro” (Rodríguez, 2015: 22). Así, la ciudad externa, la cual miente e

---

<sup>27</sup> La ciudad, así entendida, supone una exclusión de los sujetos disidentes: “de la ciudad nos deberíamos ir”.

<sup>28</sup> La ciudad que “rebulle por dentro” (línea 13).

<sup>29</sup> El poema “XII” se analizará a la luz del tema 2, “El anti-platonismo”. Sin embargo, consideramos oportuno imbricar estos versos con el análisis expuesto sobre el símbolo de la ciudad en su poesía.



impone la normatividad social, ha desacreditado violentamente el valor de la ciudad interna, la subjetividad y la voz propia de Rodríguez.

## 2. El anti-platonismo en Claudia Rodríguez: una escritura a partir del cuerpo

El segundo tema que hemos identificado en la obra poética de Claudia Rodríguez es el anti-platonismo<sup>30</sup> presente en sus poemarios. Aunque quizás no se trata de una temática explícitamente identificable, creemos que puede abstraerse como una de las líneas temáticas — o ideológicas — que están presentes, de manera transversal, en toda su obra poética. Asimismo, este enfoque antiplatónico se liga a la voluntad de Rodríguez de poner el cuerpo — y no la razón — en el centro tanto de la escritura como de la política y de la vida, constituyendo, al mismo tiempo, una crítica al dominio de la racionalidad que predomina en Occidente. Para el análisis hemos seleccionado un largo texto en prosa ubicado en *Dramas Pobres* y dos poemas de *Enferma del Alma* que, por lo tanto, se ligan en cierta manera con el análisis anterior.

Hemos identificado, tanto en el poema “VII” como en el poema “XII” una misma visión acerca de la fosilización de la “rutina” y — por extensión — de las costumbres sociales y las tradiciones<sup>31</sup>. En el primer poema, la voz poética pone en evidencia su consciencia sobre la naturalización de la estructura social como algo inevitable para desmontar esta idea, pero en esta ocasión, no con rotundidad o ironía, sino a través de la dicotomía:

Una da tanto crédito a la rutina, que se pierde toda sensación de movimiento, incluso, cuando se camina se cree tener la certeza de que se está en un mismo lugar, nunca relativo, sin dudar ni un segundo de una seguridad que es imposible” (Rodríguez, 2015: 20).

Según nuestro análisis de este poema, la rutina es una metáfora de lo que desde la estructura y la narrativa sociales se entiende como necesario y natural. Esta visión impuesta es aprendida socialmente y, como tal, “una la de tanto crédito” — sin ni siquiera cuestionárselo. La palabra “tanto” ya nos indica que se le da *demasiada* importancia. La primacía de la “rutina” nos impide fijarnos en el movimiento, en la variabilidad que toda definición conlleva. Una falsa “certeza” nos lleva a pensar que siempre estamos en el mismo lugar, que siempre habitamos la misma ciudad y que nuestra identidad es siempre la misma. Todas estas construcciones

---

<sup>30</sup> El concepto “antiplatonismo” lo entendemos, aquí, como una crítica al imperio de la razón que domina en el pensamiento y en la cultura occidentales desde la antigüedad clásica. El imperio de la razón es una de las características más identificables de los sistemas que podemos definir como capitalistas y patriarcales. Como expondremos a continuación, esta idea se ve respaldada en la teoría de filósofos como T. W. Adorno o F. Nietzsche.

<sup>31</sup> Esta idea también la encontramos en el poema “XIII”, analizado anteriormente.

sociales, nos revela la voz poética, son en el fondo relativas. Ningún concepto puede expresar una fijeza, ninguna realidad puede ser completamente aprehensible. Este poema supone una crítica a la fiabilidad que se le otorga al sistema. La mayoría de las personas no se cuestionan el sistema establecido, la rutina, y viven sobre fijezas, sobre ideas, sobre meras abstracciones y construcciones culturales y sociales que son, en realidad, de una seguridad imposible. También en “Manifiesto horrorista” (versos 69-71) la autora expone esta idea: “a través del estado, los vecinos, los medios /de comunicación, el cine o la radio, las costumbres se hacen /buenas” (Rodríguez, 2015: 12). A través de los dispositivos de socialización, se naturalizan “las costumbres” y, como tal, no se subvierten.

Este poema puede leerse, así, a través de la teoría de Lukács sobre la primera y la segunda naturaleza. Para este filósofo, la primera naturaleza hace referencia a aquello que es regido por el mundo de la necesidad (y no de la libertad), es la suma de todo aquello que caduca (la corporalidad, la vida, los sentidos, el mundo inmediato y fenoménico). En el mundo social existen toda una serie de leyes (la moral, el estado, el derecho, las normas de género, las leyes del capital, etc.) que son realidades consensuadas, constructos sociales y, como tales, contextuales y arbitrarios. Todas estas construcciones sociales pertenecientes a “el mundo de la convención” (Lukács, 2016: 60), a pesar de su carácter variable y contingente, son naturalizadas y percibidas como necesarias. A estas leyes fosilizadas como si fueran naturales es a lo que Lukács denomina “Segunda Naturaleza”. Debemos tener presente, como bien apunta Adorno, que “si la ley es natural, lo es por su inevitabilidad bajo las condiciones dominantes de producción” (Adorno, 2002: 322), siendo, estas últimas contingentes. Asimismo, en este mecanismo de petrificación de la segunda naturaleza – es decir, de las leyes sociales contingentes – la lógica dominante establece una identidad que, como todas, no deja de ser subjetiva (la burguesa, masculina, blanca y cisheterosexual) como “universal” y objetiva. De este modo, todas las identidades particulares que no sean la dominante pasan a constituirse como la alteridad sobre la cual, a través de su negación, se constituye el universal: “nos deja fuera del universal “seres humanos” a las travestis, transgénero, transexuales [...]” (Wayar, 2019: 22). Esto se traduce en una violencia estructural y sistémica, como hemos constatado con anterioridad, del absoluto sobre lo particular que difiera del universal impuesto, siendo, así, una “identidad cerrada sobre sí misma que se conserva por la violencia sobre todo lo diferente” (Nahuel, 2009: 3). Aunque Lukács y Adorno apliquen esta teorización sobre todo en referencia al sistema capitalista, esta también es extensible al patriarcado y a los roles de género impuestos como naturales. De este modo, el crédito a la rutina que se expone en el poema es un reflejo de la naturalización de las leyes sociales como

segunda naturaleza. Estas se perciben como fijas, “nunca relativas”, “sin dudar ni un segundo de una seguridad que” — y aquí la voz poética devela su conciencia de esta realidad, confirmándonos la contingencia de lo impuesto — “es imposible”. La escritura de Rodríguez, así, pretende cuestionar dicha universalización de la norma — de las leyes del capital, de género, patriarcales, etc. — escribiendo desde un espacio que constata una fuga consciente, una alternativa de resistencia, a lo hegemónicamente impuesto.

El poema “XII” también parte de esta misma idea:

Desde un principio, una cree tener la razón de que lo sólido nunca podría ser relativo y nos hacemos de una seguridad imposible, falsa, porque lo incierto sabe mostrarse a sí mismo, fulminantemente, para caer sobre todas nosotras, en venganza. [...] la ciudad miente y [...] nos hace creer [...] de lo irrelevante de los movimientos del mar presente debajo de todas y que podría venir a abrazarnos, fulminantemente, en venganza. [...]" (Rodríguez, 2015: 22).

A pesar de que lo sólido (línea 1) parezca incuestionable, la voz poética, a través de la figura retórica del oxímoron (“nos hacemos de una seguridad imposible”), nos va develando las fugas que tiene este planteamiento. Lo “incierto”, es decir, lo que se escapa de las normas impuestas, la particularidad de las subjetividades, la identidad travesti, emerge a la superficie, sale a la luz, y lo hace “en venganza”. Esta venganza (línea 3), que se reitera en la línea 8, la interpretamos, aquí, como la violencia estructural que supone expresar la identidad travesti. El sistema, no únicamente “nos hace creer en la seguridad de la rutina”, impidiéndonos ver las fugas posibles, sino que también nos impide tomar conciencia de los mecanismos de resistencia a este (línea 6-7<sup>32</sup>). El mar, como en otros poemas de Rodríguez<sup>33</sup>, es una metáfora del poder de resistencia y lucha política que tienen los sujetos disidentes del que, debido a la alienación al sistema, muchas veces no son conscientes. Este poder subversivo “podría venir a abrazarnos, fulminantemente, en venganza”, podría suponer un contrapunto resistente a la violencia a la que se ven expuestas y, en esta segunda mención, la venganza no sería contra las travestis, sino en contra del sistema capitalista y cisheteropatriarcal.

El tercer escrito que analizaremos, compendiado en *Dramas pobres*, es en el que quizás se ve más clara la tendencia antiplatonista en la poesía de Rodríguez. Debido a su extensión, únicamente citaremos los fragmentos más significativos. No tiene título, pero consideramos que la primera frase es muy clarividente: “la vida y el cine quieren aplastarse una a la otra”. En este texto, la voz poética parte de la visualización de unas escenas de la que asumimos

---

<sup>32</sup> Nótese que las líneas están citadas conforme a la extensión de la totalidad del poema, que puede consultarse en el anexo del trabajo.

<sup>33</sup> Como en el poema “I” de *Enferma del Alma* (Rodríguez, 2015: 18).

que es Marilyn Monroe<sup>34</sup> para exponer la violencia de la industria cinematográfica y, como, esta, a través de su idealización, niega la vida en su sentido fenoménico y antiplatónico<sup>35</sup>. El cine es una metáfora del mundo platónico de las ideas, de las fantasías impuestas, de la rigidez de la normatividad de género, del universal; mientras que la vida se asocia al mundo de la experiencia, a la particularidad que caracteriza a la otredad, y al cuerpo en su ausencia de idealidad. El texto está dirigido a una segunda persona (tú), por lo que encontramos diversas interpelaciones directas al lector<sup>36</sup>, que le otorgan una mayor contundencia expresiva. Este empieza evidenciando la crudeza de la violencia que ejerce el sistema capitalista, patriarcal y cisheteronormativo, el cual se mantiene a costa del asesinato a mujeres y otros sujetos disidentes, migrantes, pobres, etc.:

[...] vi unas pruebas de cámara, inéditas, de la última película de ella, de esa que no terminó porque la encontraron muerta, se debe tomar en cuenta que para quienes viven de la industria, para ganar y asegurar comida en la mesa, nunca va a importa de quién es el cadáver (Rodríguez, 2016: 73).

Se nos describe, sobre el vídeo que la voz poética ha visualizado:

[...] la escena se pierde porque [ella] libera una monstruosa carcajada [...] rabiosa de deseos de que no hubiera en frente de ella una cámara, un director y uno de esos hombres que redactan guiones, toda una estruendosa caída del glamur cinematográfico. En el siglo de oro del cine, una mujer puede hacer escenas de desnudos, pero no será nunca posible que una estrella se ría así, como un animal, como una fiera adolorida (Rodríguez, 2016: 73).

Describe una escena en que la monstruosidad, es decir, la parte humana “animal” o, en términos de Nietzsche, dionisiaca — en tanto que primera naturaleza — se escapa involuntariamente y se antepone a la racionalidad y a la norma de género que la actriz debe cumplir en sociedad, “enfrente de las cámaras”. Así, el contexto cinematográfico es una metáfora de la sociedad y de un sistema en el que priman las apariencias, los ideales y el raciocinio frente a la corporalidad. Nótese, asimismo, que las personas que presencian la escena son todo hombres, como símbolo de la opresión patriarcal. El texto continúa:

---

<sup>34</sup> Son varios los textos en que Rodríguez utiliza el símbolo de Marilyn Monroe, como en el poema “A veces me parezco a la Marilyn (Rodríguez, 2016: 22) que analizaremos más adelante o un texto en prosa que escribió Rodríguez para la revista *Grijo. Anticuerpos: Voces de la carne* (Rodríguez, 2018: 6-7). Asimismo, también encontramos una referencia a la actriz norteamericana en una entrevista del 2015 realizada por Macarena Gallo para *The Clinic Chile* (“Claudia Rodríguez, poeta: ‘Las travestis igual que la Marilyn Monroe, somos hijos no deseados para todo sistema’”). En suma, en su obra de teatro *Cuerpos para odiar* (2013), la protagonista es una Marilyn Monroe travesti, como una encarnación de la propia Rodríguez. Partiendo de la famosa figura de Marilyn, Rodríguez establece una analogía con los sujetos que son socialmente oprimidos y que sufren la violencia del sistema capitalista y patriarcal. En este texto identificamos a la actriz con Marilyn Monroe a través de referencias como “la encontraron muerta” o “una hija no deseada de una obrera demente” – ya que la madre de la actriz fue internada en un centro psiquiátrico.

<sup>35</sup> El hecho de que Rodríguez no mencione explícitamente, en todo el texto, el nombre de Marilyn Monroe nos indica que, a través de su figura, pretende expresar una realidad que afecta, de manera general, a todo un colectivo.

<sup>36</sup> Entre otras, identificamos: “vieras”, “podrías”, “¿Sabes?” “¡Y fíjate!”, “del que te hablo”.

“[...] su cara, con una insistente pasta de rímel en los ojos y una cabellera totalmente platinada, [...] la actriz personifica a una joven que disfruta de un feliz regreso a casa, entre órdenes de corte y grabando por sobre ella, ahí por uno o dos instantes, aparece, una maldita tristeza que la consume. Sus ojos lúcidos se retuercen, se congelan y mueren frente a las cámaras. Al sonar la plaqueta, en cosa de segundos, ella, se desconecta, se va lejos y se pierde, otra vez, como una hija no deseada de una obrera demente. Como una niña despreciada, pero esa verdad no será nunca provechosa para las películas de la época, para el aparataje que engarzó el gusto y la necesidad de Hollywood en nuestros corazones. Por historias con infinidad de versiones de una misma y única historia ajena. Pobres que se convierten en héroes y princesas que cantan bajo la lluvia. Es eso finalmente lo que me afecta el entramado fastuoso que se cortó y pegó en nuestras vidas, y que provocó que todas crecíamos engañadas y falsas. ¿Te dai cuenta cómo la vida pende de un hilo? ¡Cuidate! A esas fuerzas del cine no les podí tener confianza. ¡Cuidate! Al cine no le podí perder el miedo (Rodríguez, 2016: 74-75).

Nos describe a la actriz maquillada, es decir, acorde con los ideales de género femeninos, y “entre órdenes”, pero, en esta escena, se escapa de la performatividad del género, aparece la “maldita tristeza” como una fuga que evidencia la violencia con que la normatividad de género y social se impone sobre los sujetos. Sin embargo, “esa verdad no será nunca provechosa” para el sistema, que pretende que los sujetos se adhieran a ideales que son inalcanzables hasta para esta actriz que personifica el máximo exponente del rol femenino canónico. Las historias de “Hollywood”, la industria cinematográfica, así como otros dispositivos culturales, imponen unas necesidades, unos ideales “en nuestros corazones”, que son al mismo tiempo asumidos en la configuración de la propia identidad como impuestos desde el exterior y ajenos. La “única historia ajena” frente a la “infinidad de versiones de una misma” representa la voluntad del sistema de asimilar en un único ideal fijo y normativo una realidad que es múltiple, variable y que, por lo tanto, es imposible de “idealizar” y universalizar. Estos relatos sociales ideales provocaron “que todas crecíamos engañadas y falsas”, porque la realidad, la del cuerpo, la de la particularidad, la de la experiencia, se escapa de la norma ideal socialmente impuesta<sup>37</sup>. Frente a este predominio de la idealidad y de la razón, la voz expresa que la vida, en el sentido que venimos apuntado, está en peligro: “¿Te dai cuenta cómo la vida pende de un hilo?”. El cine, como la sociedad, imponen una narrativa ajena que aliena a los sujetos de sus propios discursos, fantasías, cuerpos y experiencias, por lo que la voz concluye el texto recordándonos que “al cine no le podí perder el miedo”. De la misma idea alertaba Nietzsche, en su crítica a la metafísica, señalando la naturalización de los conceptos, los cuales, una vez son creados, se naturalizan y pasan a percibirse como una “certeza”, nunca relativa: “Vosotros me veneráis: pero ¿qué ocurrirá si un día vuestra veneración se derrumba? ¡Cuidad de que no os aplaste una estatua!” (Nietzsche, 2003: 126).

---

<sup>37</sup> “No hay un cuerpo único, estable, asemejando a una verdad platónica, inmóvil, incorruptible” (Sicerone, 2017: 9), sino un conjunto de particularidades que, de una manera u otra, se escapan del ideal impuesto.

De esta crítica al mundo racional e idealista platónico, surge, como contrapunto, una reivindicación del cuerpo, de la carne, de la experiencia inmediata no mediada por las categorías taxonómicas y cognitivas. Rodríguez pretende escribir desde el cuerpo, desde la vulnerabilidad y el *re-sentimiento* — poniendo el foco en la emocionalidad que ha sido, desde el sistema patriarcal y colonizador, negada como una fuente de conocimiento válida. Como bien apunta Foucault, “en la historia de Occidente es importante que se hayan inventado sistemas de dominación de extrema racionalidad” (Foucault, 2013: 60), de modo que hacer frente al sistema conlleva una reivindicación necesaria de todo aquello que rehúya dicha voluntad de racionalización. Como expone la propia Rodríguez, resistir también es poner el foco en el sentimiento: “incluso llegué a sentir que era importante sentir, que era un derecho sentir” (Rojas, 2019: 104). En el plano formal, el texto destaca por el uso de expresiones gramaticales y léxicas chilenas, como “Te dai cuenta” o “al cine no le podí perder el miedo”, con la voluntad de plasmar una voz que esté inscrita, no en la academia, sino en la calle, en la cotidianidad y en la experiencia corporal. Como veremos a continuación, la reivindicación del cuerpo se traslada para Rodríguez, en la reapropiación de su monstruosidad.

### **3. La monstruosidad del cuerpo travesti: reapropiación y reivindicación**

*La búsqueda de palabras que harán nacer el revés de este infierno*

CATHERINE R. ÉCARNOT

Todo lo socialmente excluido de la norma, se ha percibido, en el imaginario patriarcal, como monstruoso: las mujeres que no siguen los cánones dictados por los roles de género, los homosexuales, los locos, y, también, las personas trans-travesti. La reivindicación de la monstruosidad esté íntimamente ligada a la corporalidad, ya que es el cuerpo el que encarna la monstruosidad. Desde la cultura clásica, el monstruo ha sido representado por una figura que se escapa de lo humano, que difiere en términos corporales o morales de lo que se entendía por humanidad — relacionado, asimismo, el concepto de humanidad con el de racionalidad. Esta categoría social ha justificado el exterminio y asesinato, la violencia estructural, que se ejerce sobre los sujetos oprimidos. En tanto que no son consideradas personas humanas — sino monstruos — no poseen, a ojos de la sociedad, una dignidad que los ampare de la violencia. Lo vemos en el discurso patriarcal y transfóbico, pero también en otros como los discursos antisemitas, colonizadores, o en la violencia estructural que afecta y asesina a las personas refugiadas. Para ahondar en como Rodríguez escribe para reivindicar

la monstruosidad del cuerpo, hemos seleccionado tres poemas pertenecientes a *Dramas pobres*. El primero, aunque sin título, empieza “A veces me parezco a la Marilyn...”:

A veces  
me pa-  
rezco a la  
Marilyn.  
Cuando  
tomo el  
cigarro y  
miro fija-  
mente al  
pasado:  
me vuel-  
vo a le-  
vantar, a  
sentirme  
travesti  
y mino-  
taura.

(Rodríguez, 2016: 22).

Lo primero que nos llama la atención es la disposición formal del poema. Son versos muy cortos y de medida irregular (entre 2 y 4 sílabas). En la mayoría de los versos podemos identificar encabalgamientos que podríamos denominar “extremos” ya que no únicamente cortan la unidad sintáctica de la expresión, sino que, además, cortan directamente una misma palabra que empieza en un verso y continua en el siguiente, rompiendo así las palabras con la utilización del guion. La extrema brevedad de los versos genera que, visualmente, el espacio ocupado por las palabras sea muy poco, en contraposición al espacio en blanco que las rodea. Así, esta disposición otorga una sensación de fragilidad, una presencia “delgada” al cuerpo del poema, que se liga, asimismo, con la fragilidad que emana de la voz poética en las primeras sentencias del poema. De este modo, lo que se expresa queda connotado de vulnerable y pequeño, enfrente del espacio en blanco que se nos presenta como amenazante, como si lo que se dijera fuera dicho en voz baja, sin querer ocupar demasiado espacio. Sin embargo, en contraposición, esta disposición del texto hace que ocupe una mayor verticalidad que si estuviera escrito en versos más largos. Así, podemos establecer una analogía tanto con la precariedad y la vulnerabilidad a la que se ven expuestos los sujetos disidentes cuando se expresan en voz alta o cuando ocupan el espacio público como con el contrapunto resistente y poderoso que implica dicha enunciación (el texto, verticalmente dispuesto, gráficamente es asociado a un cuerpo que, aunque se vea constreñido por la opresión externa, lucha para tomar presencia).

En el plano temático, el poema también se liga a esta interpretación sobre su forma. La fuerza que emana la voz poética va ascendiendo, del mismo modo que su disposición refleja

verticalidad. Los dos puntos del verso 10 marcan las dos partes del poema. En la primera parte, la voz poética se asemeja a Marilyn<sup>38</sup>, triste y anclada en el pasado. El pasado es una metáfora tanto del sufrimiento que la voz poética ha experimentado, como de la causa de este sufrimiento, es decir, de la estructura social que impone violentamente las normas de género. Así, que este discurso hegemónico sea algo situado en el pasado, nos prepara para la segunda parte del poema, en la que la voz poética deja atrás las constricciones sociales para empoderarse por encima de estas y mirar, en contraposición, hacia el futuro, hacia la alternativa posible. “Me vuelvo a levantar” indica que este empoderamiento no es un proceso vivido únicamente una vez, sino que asumirse como monstruo y como válida requiere un esfuerzo y una resistencia constantes. La voz poética encarna las dos realidades que, aunque podrían parecer antagónicas, forman parte de su misma persona. Rodríguez se levanta a sí misma en contra de lo establecido para reivindicarse y empoderarse “a sentirse travesti y minotaura”. Es importante, en este contexto, la palabra “sentir” frente del “ser”. El sentir es un reflejo de la corporalidad (ella se siente, desde el cuerpo, travesti), rehuyendo, así, la definición ontológica que implicaría el verbo “ser”<sup>39</sup>.

La figura del minotauro nos indica que su reivindicación pasa por asumirse como monstrua mitológica, mitad humana y mitad animal. Al mismo tiempo, nos conecta con el final fatídico que se busca para toda bestia: la muerte, en este caso en manos del héroe Teseo, encarnación del ideal de hombre, blanco, civilizado y poderoso. Una cruda analogía del destino de muchas travestis que son asesinadas sistémicamente por el mismo motivo: no encajar en la normatividad social. Como bien teoriza Foucault, el monstruo se define como “la mixtura de dos especies. [...] la mixtura de dos individuos, [...] la mixtura de dos sexos” (2001: 68) y, por ende, “el monstruo es un exiliado del concepto de lo humano” (Balza, 2013: 96). Así, se definen como monstruosos todos los sujetos que difieran de la norma generalizada, de lo que se constituye como “normal”<sup>40</sup>. Esta no pertinencia a la categoría de humanidad es la que, en última instancia, supone una justificación discursiva y moral para el exterminio de los individuos catalogados como monstruosos, ya que no poseen una humanidad que les ampare o los haga dignos de la vida y sus derechos. Tal y como apunta Butler, la disidencia de género es una de las características que excluyen a dichos sujetos del concepto de lo humano: “Para

---

<sup>38</sup> La figura de Marilyn simboliza, de nuevo, la tristeza y la violencia que implican las normas de género (tanto si estas son acotadas por el sujeto, como en el caso de la actriz, como si estas son rehuidas, como en el caso de Rodríguez).

<sup>39</sup> Asimismo, el “sentir” es reflejo de la multiplicidad, de las infinitas particularidades, mientras que el “ser” se conforma como algo estático, cerrado y universalizador.

<sup>40</sup> “La categoría de monstruo ha englobado las subjetividades que se hallan fuera de la norma naturalizada” (Balza, 2013: 95).



ser considerado como legítimamente humano, hay que estar coherentemente sexuado. La incoherencia de sexo es, precisamente, lo que separa a los abyectos y a los deshumanizados de los que son reconocidos como humanos” (Butler, 1995: 18).

Otra definición de la monstruosidad que nos interesa es la de Aristóteles, que nos sitúa en el contexto clásico en el que se forjaron los inicios del sistema racionalizador que perdura hasta la actualidad. Para el filósofo de la antigüedad griega, “desde luego, el que no se parece a sus padres es ya en cierto modo un monstruo, pues en estos casos la naturaleza se ha desviado de alguna manera del género. El primer comienzo de esta desviación es que se origine una hembra y no un macho” (Aristóteles, 1994: 248). Así, como bien apunta Balza, nos encontramos que en una de las primeras definiciones de la monstruosidad se relaciona al monstruo con las mujeres y que el género supone una categoría de clasificación entre lo que es considerado humano o monstruoso (2013: 96). Es extensa la genealogía que relaciona al monstruo con lo femenino y es una asociación que perdura hasta la actualidad, como bien apuntan Gall y Mattio: “La misoginia del imaginario patriarcal occidental, pareciera necesitar de lo femenino para revelar la raíz del horror” (2017: 7). Son concebidas como monstruosas todas aquellas mujeres que no sigan el ideal de feminidad impuesto por los roles de género, como es el caso de las travestis. Así, encontramos en Medusa — una sola cabeza sin cuerpo humano — o en Medea — una mujer que no sigue la moral establecida — ejemplos de las representaciones clásicas de la monstruosidad. La humanidad, en términos de neutralidad, “ha sido definida por el hombre varón a partir de la otredad” (Lima, 2015: 179). Mientras que el universal se constituye como lo masculino, lo excluido de esta definición — lo femenino, lo travesti — queda relegado a la otredad, y es la figura del monstruo la que “ha representado la alteridad, el otro por excelencia” (Balza, 2013: 86).

En este poema Rodríguez rompe con la forma esperada de las palabras, transgrediendo la norma ligada a la escritura — que, como hemos comentado, es, asimismo, un cometido de la escritura poética en sí misma. De este modo, tal y como apunta Carrasco, la escritura de Rodríguez “devela la fisura, el error y el horror con la determinación que al poner en evidencia aquellas fallas, se logra fundir cuerpo y texto al unísono como forma de denuncia desde una voz que a través de su escritura desborda las normativas escriturales de los sentires y representaciones de la clase/raza/sexo/genero” (2015: 5-6). De este modo, la monstruosidad del cuerpo encarnado se extiende a la monstruosidad de la propia escritura: “Para la poeta Claudia Rodríguez, las escrituras travestis son “arrebataadas, feas y monstruosas” (Sánchez, 2021: n/p).

En el siguiente poema de *Dramas Pobres*, Rodríguez parte, así como en otros analizados con anterioridad, de una analogía cinematográfica. La voz poética, en primera persona del singular, nos contextualiza en la famosa película de King Kong para exponer lo que socialmente les pasa a los individuos percibidos como monstruosos:

Sé que cuando vea una película voy a llorar. Holliwood<sup>41</sup> destruyó la ilusión de mi infancia. Siempre los malos de las películas morían o quedaban tullidos, ninguno se salvaba de su cruel destino. Cuando vi morir a King Kong supe que era a mí a quien la industria estaba matando. No se puede ser tan grande, tan fea y vivir en el centro de la ciudad (Rodríguez, 2016: 70).

King Kong representa al monstruo y su destino cuando intenta vivir en el entramado social, siendo una clara metáfora de la identidad travesti de la voz poética. Asimismo, no se dice que King Kong muera, sino que es la industria — cinematográfica — la que lo está matando, del mismo modo que es la sociedad y las estructuras de poder las que la matan a ella. El cine se constituye, así, como uno de los referentes culturales que se tienen en la infancia, por lo que “Hollivood destruyó la ilusión de mi infancia”. La voz poética no se identifica con la chica rubia de la película, con el ideal de mujer, sino con King Kong, porque su identidad disidente la etiqueta como monstrea. Como bien apunta Isabel Balza en su análisis de *El cuerpo lesbiano* de Monique Wittig, “Las mujeres son monstruosas porque no son mujeres: son abyectas, masculinizadas, agresivas o seductoras, lesbianas; esto es, no responden al ideal de mujer sumisa y heterosexual que necesita la sociedad patriarcal” (2013: 99). Es interesante, partiendo de esta referencia a la aclamada película, tener en consideración lo que la escritora y teórica feminista Virgine Despentes escribe sobre esta en *Teoría King Kong*. Define a King Kong en tanto que monstruo como una figura que sobrepasa el concepto de la humanidad — es híbrido con lo animal — y, asimismo, traspasa, también, la sexuación binaria socialmente impuesta:

“King Kong, aquí, funciona com la metàfora d’una sexualitat d’abans de la distinció entre sexes (...). King Kong està més enllà de la femella i més enllà del mascle. És la frontissa entre l’home i l’animal (...). Híbrid, abans de l’obligació de la binarietat. (...). Allò que el cinema vol capturar, exhibir, desnaturalitzar i, finalment, exterminar” (Despentes, 2018: 118).

King Kong es un símbolo de aquello que no encaja en la normatividad, que va en contra de la norma de género establecida y, como tal, el cine, es decir, el sistema, quiere exterminarlo, del mismo modo en que Teseo extermina al minotauro. King Kong representa la fuerza y la amenaza para el sistema de todas las identidades disidentes, por lo que destroza la ciudad a

---

<sup>41</sup> “Hollivood” está escrito de esta forma, con la voluntad de Rodríguez de no seguir las normas ortográficas. Como bien expone William Viveros en el prólogo a *Manifiesto horrorrista*: “Claudia no tiene reglas al escribir, no separa diálogos, juega con la ortografía, y esto hace honor inconsciente a su vida ya que la calle no tiene reglas definidas y que sobre su cuerpo ningún legislador se ha atrevido a normalizar” (2015: 6).

su paso. Finalmente, son los hombres — símbolo del patriarcado — los políticos y el Estado, los que matan al monstruo:

“Aquesta força que no s’ha volgut ni domesticar, ni respectar, ni deixar allà on era, és massa grossa per a la ciutat, que esmicola només caminant. [...] Els homes d’uniforme, el polític, l’Estat, intervenen per matar la bèstia” (Despentes, 2018: 119-120).

Rodríguez concluye el poema con esta misma idea: “No se puede ser tan grande, tan fea y vivir en el centro de la ciudad”. La ciudad, es decir, el núcleo donde todas estas violentas leyes que rigen el mundo social se materializan, y, específicamente, el centro<sup>42</sup>, no es lugar para la disidencia. Los sujetos disidentes son demasiado<sup>43</sup> grandes y feos, demasiado monstruosos, como para encajar en la normatividad y, como tal, son violentamente expulsados tanto de la ciudad física, del espacio público, como del plano social; siendo, el último eslabón de esta expulsión, el asesinato de King Kong y de las travestis.

El último poema que queremos comentar, escrito en prosa poética y en primera persona singular, expone una escena en que, partiendo de una inicial situación de violencia hacia la voz poética, esta la revierte dejando entrever su monstruosidad:

En la calle un seductor poeta de la construcción me dijo: ¿por qué no me regala una sonrisa?, y la boca se me abrió de par en par, mostrando mi ensalá de dientes chuecos, como disponiéndome a comerme al hombre, porque mi sonrisa es la de un monstruo. Mi resistencia, mi arma, mi puñal, mi fusil es mostruosiarme; admitir que no soy otra cosa que un fracaso para cualquier modelo [...]. Soy un monstruo, señores, sobre todo cuando me seducen y me hacen reír, porque tiendo a comérmelos (Rodríguez, 2016: 83).

El poema se inicia con la ironía que caracteriza la poesía de esta autora: el “seductor poeta de la construcción” es un hombre que, ejerciendo su violento privilegio como tal, piropea a la voz poética. Subvirtiéndola la respuesta de mujer pasiva que se espera ante una situación así, el sujeto disidente abre su boca que, al diferir del canon, es monstruosa, desviada, “chueca”. Los monstruos son conceptualizados como sujetos peligrosos, como una amenaza para el sistema en tanto que lo subvierten por lo que la voz del poema está dispuesta — irónicamente — “a comerme al hombre”, a acabar con la que lo oprime. De este modo, constata que su resistencia reside en identificarse como monstrea, en empoderarse desde los márgenes para resistir contra la violencia que sufre (línea 3-4). Para Rodríguez, “la monstruosidad, el fracaso, la fealdad, la enfermedad, la intervención del cuerpo, la pobreza, la intervención del cuerpo en la pobreza... me ha dado a problematizar y a asumir la monstruosidad en resistencia a estos discursos neoliberales, que incluso están en nuestra mirada” (La pez en bici, 2018:

---

<sup>42</sup> Aquí, Rodríguez utiliza la imagen de la ciudad en un sentido físico para relacionar los espacios dicotómicos de centro/periferia con los conceptos sociales de normatividad/disidencia o universalidad/alteridad.

<sup>43</sup> “Lo monstruoso consiste en la carencia o exceso de algo” (Aristóteles, 1994: 259).

14'52"). Asumirse monstruosa, es así, asumirse “un fracaso para cualquier modelo”. Es la no adhesión al modelo, a la normatividad de género, la que la convierte en monstruosa<sup>44</sup>.

En este poema se identifica el cuerpo monstruoso también con lo grotesco. Para Balza, también el cuerpo lesbiano es “un cuerpo grotesco” (2013: 99). Ambos, el cuerpo lesbiano y el cuerpo travesti tienen en común que “las prácticas sexuales de las personas travestis” — así como las de las personas lesbianas — “la explotación sexual, son prácticas no reproductivas, no heterosexuales y eso es monstruoso” (Rodríguez en Rojas, 2019: 96). Tanto la identidad travesti como la lesbiana van en contra del ideal heterosexual y suponen una peligrosa fuga para el modelo impuesto, ya que lo monstruoso implica una “transgresión [...] de los límites naturales, transgresión de las clasificaciones, transgresión del marco, transgresión de la ley como marco” (Foucault, 2001: 68). La monstruosidad se encuentra excluida del régimen de la ley, la desafía, y por eso mismo es monstruosa. La monstruosidad supone, en su misma existencia, una resistencia al modelo estructural porque evidencia la contingencia, la falsa universalidad, de la ley impuesta: “Puede decirse que lo que constituye la fuerza y la capacidad de inquietud del monstruo es que, a la vez que viola la ley, la deja sin voz. Pesca en la trampa a la ley que está infringiendo” (Foucault, 2001: 62). De este modo, haciéndose monstruo, “la corporalidad travesti resiste al control biopolítico del estado” (Pierce, 2020: 187).

De este modo, la monstruosidad se presenta como el único espacio en el que habitar libremente, aunque esto conlleve dolor: “la monstruosidad, desde mi perspectiva, te da un espacio, pero un espacio doloroso” (Rodríguez en Rojas, 2019: 97). Asumirse como monstruosa es, también, enfrentarse “a la soledad”, “al reconocimiento del hambre”, y cuando esto se lleva a cabo, se hace “renunciando” (Rodríguez en Rojas, 2019: 97), ya que el ser monstruo se define como una “categoría de exclusión social” (Lima, 2015: 179). Por esto escribir desde la monstruosidad supone también escribir desde el dolor y desde el *resentimiento*. A través de su poesía, Rodríguez transforma su “cuerpo para odiar” en legítimo y válido, no en términos sociales — no asimilándolo a la norma — sino reivindicándose desde sus propios términos monstruosos. De este modo, asumirse como monstra es asumirse como diferente, tanto a nivel identitario como de escritura. Dice Toli Hernández sobre Rodríguez que “en su lenguaje habita la diferencia” (2014: 5). Es precisamente la ubicación en este lugar de enunciación, fuera de la norma, lo que permite cuestionarla y subvertirla, ya que únicamente desde la diferencia es posible la transformación. Así, la monstruosidad es

---

<sup>44</sup> “No adherirse al modelo neoliberal es lo monstruoso. Ahí está la monstruosidad.” (Rodríguez en Rojas, 2019: 96).

también el lugar desde el cual es posible crear mecanismos de resistencia para subvertir lo establecido, perimiendo “crear un nuevo espacio subjetivo que puede ser habitado por cualquier cuerpo” (Balza, 2013: 87).

Como bien expone en la última línea del poema — “Soy un monstruo, señores” — para Rodríguez, ser travesti es ser monstruosa: “ser travesti no es necesariamente querer ser mujer en mi caso” [...] “una tiene derecho a ser un monstruo. [...] La diversidad debe ser monstruosa” (Presente LGBT, 2017: 2’10”-2’53”). También Paul B. Preciado<sup>45</sup> identifica su identidad como persona trans no binaria con la monstruosidad. En su famoso discurso en l’*École de la Cause Freudienne* en París, dirigía al auditorio estas palabras:

Yo soy el monstruo que os habla. El monstruo que vosotros mismos habéis construido con vuestro discurso y vuestras prácticas clínicas. Yo soy el monstruo que se levanta del diván y toma la palabra [...] (Preciado, 2020: 18-19). “Prefiero mi nueva condición de monstruo a las de mujer u hombre, porque esa condición es como un pie que avanza en el vacío y señala el camino a otro mundo” (Preciado, 2020: 44).

La monstruosidad, así, es el espacio desde el que es posible generar un futuro alternativo. Los monstruos guiarán los caminos no normativos y, como tal, libres.

## CONCLUSIONES

*Uns temes, uns silencis, unes ferides, dignes de  
convertir-se en memòria. En memòria articulada.*

MARIA MERCÈ MARÇAL

Para Claudia Rodríguez, como hemos podido constatar, la contienda al escribir poesía está muy relacionada con la voluntad de generar una narrativa identitaria e histórica, tanto colectiva como biográfica, que, dados los mecanismos de poder instituidos, no tiene un lugar en el campo histórico-cultural universal y hegemónico: “Si las mujeres no existen en la historia, cómo podrían existir las travestis en la historia. Ahí comenzó como mi desafío en problematizar ese tema de la historia, de una posible historia travesti” (El Desconcierto, 2018: 3’02”). Ante esta problemática, Foucault se pregunta, “¿Existió alguna vez la lengua de los vencidos?” (2013: 55). A nuestro parecer, tal y como hemos podido constatar con nuestro análisis, Rodríguez constituye un ejemplo de esta lengua. Con sus poemas, expresa su voz travesti para hablar desde su realidad, “para decir la verdad [...] aunque sea dolorosa”, y así

---

<sup>45</sup> Rodríguez reconoce haber leído a este autor, tal y como expresa en la entrevista que le realiza Gonzalo Rojas (2019: 110).

corporeizar “un montón de temas que están ahí presentes y que han sido solamente campos de la ciencia pero no de nuestra piel, de nuestra carne, de nuestro cotidiano” (Rodríguez en Wayar, 2019: 34-35).

Conquistar el espacio de enunciación — como una manera de conquistar el espacio público negado a través de la invisibilización — constituye, para Rodríguez, el inicio de la lucha política y de la resistencia a la opresión: “La lucha comenzó a ser lucha cuando comenzamos a alzar la voz (...) a problematizar nuestro analfabetismo” (La pez en bici, 2018: 4’50”). Tomar la voz es revolucionario en tanto que implica la toma de consciencia<sup>46</sup>, la deconstrucción de la alienación al sistema para poder expresarse desde la propia voz y no a través de la impuesta. Asimismo, que las travestis tomen la voz “es peligroso para el sistema porque justamente podríamos develar cuánto odio, violencia, generan nuestros cuerpos” (Al Borde Producciones, 2011: 1’20”). Escribir desde la monstruosidad travesti es revolucionario en tanto que constituye un acto de visibilidad de todas estas realidades que el sistema intenta silenciar. Escribir, así, para una travesti, no es únicamente escribir sobre un espacio en blanco, dada la ausencia de referentes, sino, además, escribir en contra de lo socialmente inscrito — no únicamente en el papel, en la historia, en las producciones culturales, etc.; sino también en la piel, en el propio cuerpo, en las actitudes socialmente aprendidas, etc. Por ello, Rodríguez dice que las travestis, en tanto que excluidas socialmente, “somos analfabetas y estamos aprendiendo, aprendiendo a levantar nuestras razones” (Rodríguez en Wayar, 2019: 41) y, consecuentemente, desaprendiendo las razones impuestas. Para ello es necesario destruir lo constituido para poder generar y crear sobre esta destrucción. Rodríguez, con su poesía, con su ironía, dinamita todo lo que la violenta para emerger con fuerza desde su propia voz. La voz poética de Rodríguez está llena de referencias a otras travestis, a sus compañeras, a otras voces que “quisieron hablar de su miseria y murieron sin saber que podían hablar” (Viveros, 2015: 7). Ellas constituyen un espejo a través del cual Rodríguez construye su identidad monstruosa, así como Rodríguez deviene una referencia para otras travestis: “si yo viviese experiencias tan negativas, quiero que sirva para algo” (El Desconcierto, 2018, 11:30). Concluimos, así, que es fundamental la dimensión colectiva en la generación de una narrativa travesti: “No es fácil inventar una nueva lengua, acuñar todos los términos de una nueva gramática. Se trata de una tarea ingente y colectiva” (Preciado, 2020: 55).

---

<sup>46</sup> Para las travestis, “la conquista de la voz [...] era el inicio de la toma de consciencia” (La pez en bici, 2018: 11’55”).

En contra de lo establecido como hegemónico, de la “ciudad que miente” e impone un modelo de normalidad, para Rodríguez, la verdad se haya en su poesía, en poder “demostrar el sentir travesti” (Rodríguez en Rojas, 2019: 110). Para la autora, escribir poesía es afirmar: “ese relato es verdad” (Rodríguez en Rojas, 2019: 106), es *su* verdad y es extensible, en un ejercicio de empatía, a la de todas las travestis, pobres, lesbianas, mapuches, mujeres... y, en definitiva, a todas las “vidas precarias”. La verdad de la poesía se constituye, así, como un arma de resistencia en contra de un sistema neoliberal, patriarcal y cisheteronormativo que no atiende si no a su propia definición de universal — al hombre, blanco, cisgénero, heterosexual. Escribir es una herramienta para evidenciar dónde está la mentira del sistema, para visibilizar su hipocresía cuando aboga por un discurso pacifista y democrático mientras incluye únicamente ilusoriamente a la diversidad en sus esquemas. Ante todo, escribir es una venganza sanadora:

“Yo quiero hacer de la venganza algo posible (...), que sea una sublimación. Quiero hacer de la venganza una sublimación porque ciertamente no me puedo convertir en los asesinos que crítico, pero la palabra... que la palabra sea mi venganza, que el develar dónde está la mentira... y creo que podría ser nuestra posibilidad como travestis. Ahora el aporte travesti podría ser: “Eso es para la verdad” (Rodríguez en Wayar, 2019: 42).

Para finalizar, nos gustaría acabar con el poema que constituye también el final del poemario *Dramas pobres*. La gravedad de este breve poema, de dos versos, a nuestro parecer alumbra el sentido del conjunto del poemario, y, por ende, del motivo mismo de la escritura de Rodríguez:

“Él me mintió, pero yo le dije toda la verdad:  
soy travesti”

(Rodríguez, 2016: 95).

Ante la mentira del poder estructural y la normatividad impuesta, representada, en el poema, por la referencia al sujeto masculino, ella dice, valientemente, toda la verdad: “soy travesti”. Con esta contundente afirmación “se autoriza a sí misma a existir, a ser” (Pierce, 2020: 185). Y lo hace mediante la poesía, el “reino en donde el nombrar es ser” (Paz, 2004: 106). A través de su obra, Rodríguez transforma aquello que socialmente debería ser vergüenza y fracaso, en palabras que recordar. Y nosotros, como lectores, llegamos a la misma conclusión que la propia poeta ha verbalizado: “Ser travesti es ser valiente” (Rodríguez en Gallo, 2015: n/p).

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **FUENTES PRIMARIAS**

#### **Poemarios**

RODRÍGUEZ, Claudia, 2015, *Manifiesto Horrorista y otros escritos*, Santiago de Chile: Autoedición.

RODRÍGUEZ, Claudia, 2016, *Dramas Pobres*, Santiago de Chile: Ediciones del Intersticio.

#### **Entrevistas y otros escritos de Claudia Rodríguez**

AL BORDE PRODUCCIONES, 2011, “Loka, loka, loka” [Documental]. Vimeo: <https://vimeo.com/59629116>

EL DESCONCIERTO, 2018, “No Hay Una Sola – Claudia Rodríguez” [Vídeo online]. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=PXRQAxUVRdQ>

GALLO, Macarena, 2015, “Claudia Rodríguez, poeta: “Las travestis, igual que la Marilyn Monroe, somos hijos no deseados para todo sistema”” en *The Clinic*. Entrevista. Disponible en: <https://www.theclinic.cl/2015/07/29/claudia-rodriguez-poeta-las-travestis-igual-que-la-marilyn-monroe-somos-hijos-no-deseados-para-todo-sistema/>

LA PEZ EN BICI, 2018, “Claudia Rodríguez, activista travesti chilena” [Vídeo online]. Youtube: [https://www.youtube.com/watch?v=zRmfuaT0\\_ig](https://www.youtube.com/watch?v=zRmfuaT0_ig)

PRESENTE LGBT, 2017, “Entrevista a la activista trans chilena Claudia Rodríguez” [Vídeo online]. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=4SZxlVE7cvs>

RODRÍGUEZ, Claudia, 2018, “Poesía travesti” en *Grifo. Anticuerpos: Voces de la carne*, n°35, pp. 6-7. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales. Disponible en: <https://culturadigital.udp.cl/dev/wp-content/uploads/2018/07/revistagrifo35-anticuerpos.pdf>

ROJAS Canouet, Gonzalo (comp.), 2019, “Entrevista a Claudia Rodríguez” en *Poesía sobre poesía. Ensayos de poetas chilenos (Cerman Berenguer, Marina Arrate, Claudia Rodríguez y Mauricio Torres Paredes)*, Santiago de Chile: Universidad academia Ediciones, pp. 93-113.



WAYAR, Marlene, 2019, “El arte de re-sentir. Puentes transfronterizos entre lo oral y lo escrito. Entrevista a Claudia Rodríguez” en *Travesti. Una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires: Muchas nueces, p. 29-44.

## **FUENTES SECUNDARIAS**

### **Obra de Claudia Rodríguez**

CARRASCO, Dimarco, 2015, “Las travestis no necesitan interlocutores, por que en cualquier momento te pueden explotar en la cara, o cómprame por kilo de huesos”. Una presentación para “Cuerpos para odiar””. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/273834255/Las-Travestis-No-Necesitan-Interlocutores-Por-Que-en-Cualquier-Momento-Te-Pueden-Exploitar-en-La-Cara-o-Comprame-Por-Kilo-de-Huesos>

GALL, Noe y MATTIO, Eduardo, 2017, “Biopolítica y dispositiva de la sexualidad: una revisión de las críticas feministas” en *Boletín Onteaiken*, n°24, pp. 1-10. Disponible en: <http://onteaiken.com.ar/ver/boletin24/onteaiken24-01.pdf>

HERNÁNDEZ, Toli, 2014, “No es simpática, ni amorosa. La Claudia es maldita”. Texto leído en la presentación de *Cuerpos para odiar* de Claudia Rodríguez. Universidad de Humanismo Cristiano.

PIERCE, Joseph, 2020, “Yo monstrúo. Encarnando la resistencia trans y *travesti* en Latinoamérica” en *Revista de Estudios y Políticas de Género*, n°4, pp.165-194.

SÁNCHEZ Osore, Ignacio, 2021, “Nosotras somos las muñecas monstruosas, sucias y hediondas: retóricas de la monstruosidad y la suciedad en la poesía travesti del Cono Sur” en *Políticas y narrativas del cuerpo. Congreso Virtual Internacional*, Universidad de Notre Dame.

VIVEROS, Williams, 2015, “Prólogo. Interludio para un horror” en RODRÍGUEZ, Claudia, *Manifiesto Horrorista y otros escritos*, Santiago de Chile: Ed. Isidora Cartonera & Juanita Cartonera

WAYAR, Marlene, 2019, *Travesti. Una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires: Muchas nueces.

## Marco teórico general

- ADORNO, T. W., 2002, *Dialéctica negativa*. Madrid: Editora Nacional.
- ADORNO, T. W., 1962, “Apuntes sobre Kafka” en *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel, pp. 260-292.
- ARENDT, Hannah, 2008, *Eichmann en Jerusalén*, Barcelona: DeBolsillo.
- ARISTÓTELES, 1994, *Reproducción de los animales*. Madrid: Gredos.
- AUSTIN, John Langshaw, 1982, *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona: Paidós.
- BALLART, Pere, 2007, *El riure de la màscara*. Barcelona: Quaderns Crema.
- BALZA Múgica, Isabel, 2013, “Hacia un feminismo monstruoso: sobre cuerpo político y sujeto vulnerable” en Suárez Briones, Beatriz (ed.), 2013, *Las lesbianas (no) somos mujeres. En torno a Monique Wittig*. Barcelona: Icaria, pp. 85-115. Disponible en: [https://www.academia.edu/34599986/Hacia\\_un\\_feminismo\\_monstruoso\\_sobre\\_cuerpo\\_pol%C3%ADtico\\_y\\_sujeto\\_vulnerable](https://www.academia.edu/34599986/Hacia_un_feminismo_monstruoso_sobre_cuerpo_pol%C3%ADtico_y_sujeto_vulnerable)
- BUTLER, Judith, 1995, “Las inversiones sexuales” en LLAMAS, Ricardo (comp.), *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de la pandemia*. Madrid: Siglo XXI, pp. 9-28.
- BUTLER, Judith, 2017, *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Bogotá: Paidós.
- DE LAURETIS, Teresa, 2014, “Cuerpos y placeres”, en Muñiz, Elsa (Ed.), *Prácticas corporales: Performatividad y género*, México, La Cifra Editorial, pp. 64-78.
- DESPENTES, Virginie, 2018, “La noia King Kong” en *Teoria King Kong*. Barcelona: L'altra editorial, pp. 117-136.
- FOUCAULT, Michel, 2001, *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, Michel, 2013, *El poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- LIMA Caminha, Melissa, 2015, “Payasas. Historias, Cuerpos y Formas de representar la comicidad desde una perspectiva de género”. Barcelona: Universitat de Barcelona [tesis doctoral].
- LUKÁCS, György, 2016, *Teoría de la novela*. Barcelona: Debolsillo.

MANGONE, Carlos; WARLEY, Jorge, 1994, *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos.

MARTÍNEZ Guzmán, Antar e ÍÑIGUEZ Rueda, Lupicinio, 2010, “La fabricación del Transtorno de Identidad Sexual: Estrategias discursivas en la patologización de la transexualidad” en *Discurso & Sociedad*, vol. 4(1), pp. 30-51. Disponible en: [https://ddd.uab.cat/pub/artpub/2010/145171/Antar\\_Lupi.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/artpub/2010/145171/Antar_Lupi.pdf)

MÉNDEZ, Begoña, 2020, *Heridas abiertas*. Girona: WunderKammer.

MISSÉ, Miquel, 2013, *Transexualidades, otras miradas posibles*. Madrid: Editorial Eagles..

NAHUEL Martín, Facundo, 2009, “¿Qué es la historia natural? Notas sobre la relación entre historia y naturaleza en el pensamiento de Adorno”. *A Parte Rei*, num. 66. Disponible a: <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/nahuel66.pdf>

NIETZSCHE, Friederich, 2003, *Así habló Zaratustra*, Madrid: Alianza.

PAZ, Octavio. 2004, *El arco y la lira: el poema. La revelación poética. Poesía e historia*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

PRECIADO, Paul B., 2020, *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*, Barcelona: Anagrama.

SELDEN, Raman, 1989, *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona: Ariel

ŽIŽEK, Slavoj, 2009, “Adagio ma non troppo e molto espressivo: SOS Violencia” en *Sobre la violencia*. Barcelona: Paidós. Pp. 17-45.

## **IMAGEN DE PORTADA**

RODRÍGUEZ, Claudia, 2016, *Dramas Pobres*, Santiago de Chile: Ediciones del Intersticio. P. 39.

## **ANEXO: POEMAS CITADOS COMPLETOS (POR ORDEN DE APARICIÓN)**

**“Absolutamente por haber nacido aquí...”** (Rodríguez, 2016: 89)

Absolutamente por haber nacido aquí,  
cuando hablo y cuando escribo relato  
la historia de este territorio. De ma-  
nera implícita, infratextual o incluso  
desde la negación, describo a las abue- [5]

las de mis abuelas y su subordinación.  
Hablo de ser migrante, de la misma  
forma en que hablo de haber nacido  
en un mundo con cordillera y de la  
misma forma del espacio baldío que [10]

implica ser travesti, en las narracio-  
nes de quienes han nacido aquí y no  
nos nombran. Así mismo, con la poca  
importancia que tienen las biografías,  
aunque no lo crean, cuando hablo de [15]

ser analfabeta, también estoy hablan-  
do del miedo que ha significado tener  
una voz después del once de setiem-  
bre, porque también nacimos aquí.

**Manifiesto horrorista** (Rodríguez, 2015: 10-15)

**DEL ERRORISMO, A UN MANIFIESTO**

**HORRORISTA TRAVESTI**

**El manifiesto errorista dice:**

Todos somos erroristas

1.-El "Errorismo" basa su concepto y su acción, sobre la idea [5]  
que el "error" es el principio ordenador de la realidad.

2.-"Errorismo" es una posición filosófica equivocada, ritual de  
la negación, una organización desorganizada: La falla como  
perfección, el error como acierto.

3.-El campo de acción del "Errorismo" abarca todas las [10]  
prácticas que tiendan hacia la LIBERACION del ser humano y  
del lenguaje.

4.-Confusión y Sorpresa - Humor Negro y el Absurdo son las  
herramientas preferidas de los "erroristas"

5.-Los "lapsus" y actos fallidos son un deleite "errorista" [15]

Fuente: <https://reexistenciaworpres.com/todas-las-revistas/revista-julio-2011/manifiesto-errorista/>

### **DESDE MI LUGAR, LOCALIDAD ARBITRARIA... MANIFIESTO:**

"Que ni un pobre deba ser normal"

Travestida y putiando en la parte trasera, por la bodega de un  
supermercado, de madrugada, en penumbras, por el 84, fue  
que conocí a la Franshesca, cuando les pidió a los guardias algo [20]  
para comer. La loca andaba dando pena me dije, hasta que uno

sacó una pistola y la amenazó con matarla. No la dejaron pasar  
del portón, y se burlaron ¿Qué querí maricon feo? En medio de

la trifulca la travesti gritó ¡! Mátame po!! ¿Creí que te tengo  
miedo? ¡! Dispara po!! Y los guardias que defendieron la [25]

propiedad privada del empresario, se quedaron mudos. La

Franshesca, fracasada, hambrienta y sin ningún glamour, igual  
que la Silvia Rivera, esa travesti de stonwell, se enfrentó a la

posibilidad de morir y me dejó boquiabierto. Fue la Franshesca la que me mostro sin que lo pudiera entender en ese mismo momento: que las travestis igual que los peores indigentes, tendríamos que desarrollar armas déspotas y horrorosas, para gritar y en último caso sobrevivir. [30]

Mi problema, no son los ricos. En realidad mi problema, son los pobres de este país, que defiende la propiedad privada como si fueran los ricos, como si fuera una riqueza suya. [35]

Cuando pregunto ¿Quieren show? Lo que hago es llevar a la práctica una horrorosa pregunta a quienes quieren divertirse a mi costa, a quienes quieren pintarse la boca y seguir riendo ¿eres un pobre trabajador que defiende la propiedad privada del empresariado? ¿Un pobre trabajador que se conforma? ¿y te sientes superior a mí? ¿y quieres sacar provecho de mí? ¿y quieres que te guarde el secreto? [40]

Gritarle a la cara al pobre sobre su poder pasivo, es gritarle al inconsciente ¡Inconscienteeeee!! [45]

Hanna Arendt habla respecto del régimen nazi, respecto de su mantención activa y pasiva, con la conceptualización de "la banalidad del mal" en estos términos: "es la capacidad de cometer actos objetivamente monstruosos sin motivaciones malignas específicas... los peores crímenes no requieren [50]

grandes motivos... no contienen ni ideologías, ni maldad, ni orgullo, ni envidia, ni odio o resentimiento... La banalidad del mal reside en la ausencia de elaboración de razonamiento", es decir, es la adherencia al funcionamiento de la estructura, donde la mirada es la de un engranaje de una maquinaria, de [55]

un sistema donde la acción es la de un funcionario que cumple ordenes con escrupuloso deber y donde "El hombre se transforma en algo superfluo, un ser del montón... incapacidad de juzgar o cuestionar sus actos", donde el funcionario "...no es ni demoniaco, ni monstruoso...", sino un ser normal, un copiadador activo del mantenimiento del sistema, un contribuyente pasivo del régimen..." un contribuyente del fuego de la catástrofe, sin remordimiento. [60]

"...La banalidad del mal, es la manifiesta superficialidad que hace imposible vincular la incuestionable maldad a ningún nivel más profundo de enraizamiento o motivación..." es decir, los ciudadanos-normales siguen las costumbres, no reflexionan frente a una crisis, dejan pasar y se vuelven cómplices de la injusticia, dado que, a través del estado, los vecinos, los medios de comunicación, el cine o la radio, las costumbres se hacen buenas. [65]

Desde este marco, es interesante RE mirar a los pobres, es decir RE mirarse, para visibilizar esa horrorosa necesidad de ser ciudadano normal, NO POBRE. Ese ciudadano que finalmente defenderá la propiedad privada del empresariado y delatará al parias, al peste, al lastre. [75]

¿Cuándo el pobre se podrá poner en el lugar de otras  
pobrezas?

Pero debe quedar claro, que no pienso con palabras, es más bien imposible pensar en palabras ordenadas, frases coherentes, ideas fijas, por lo que no habrá ninguna posibilidad [80]

de que se presenta lo que pienso, con esa certeza científica  
que se espera. Incluso para llegar a explicar esto debí  
esforzarme para no traicionar lo que fue.

Si es que dices " Que linda es la Claudia" ese no es mi problema, [85]

lo que demuestras es la parálisis de tu mente; yo no soy linda  
ni tuve que serlo jamás. Soy una travesti que lleva a la práctica  
una poesía horrorosa, soy una terrorista horrorista. Me niego a  
creer que es mentira, que todo lo que me hace monstruosa, no  
sea mi identidad. [90]

¿Quieren Show?

¿Quieren reírse de mí?

¿Quieren burlarse de mi historia?

¿Quieren reírse de mi sida?

¿Quién convenció a los pobres, de que lo que quieren es show? [95]

¡Los pobres no quieren show!!

¡Lo que quieren los pobres es justicia!!

Ser horrorista es asumirse un caballo de Troya, un retrovirus,  
un traslape, un mestice.

El acontecimiento escandaloso es querer ser un ciudadano [100]

ordinario.

Mi peor enemigo será todo pobre que defienda a los ricos.

Los pobres no saben que son poesía porque ningún rico se los  
ha dicho y no escuchan a las poetas pobres.

¿Por qué los pobres se hacen parte de la dominación [105]

totalitaria?

Mi principal enemiga será toda travesti que desconozca y  
niegue que es pobre.



Si un pobre es incapaz de ponerse en el lugar de otro pobre  
¿Cómo lo hará la multitud? [110]

Los pobres que me traicionan son los que no fuerzan los  
límites.

Mi principal enemiga será toda mujer y lesbiana que defienda  
las costumbres y la propiedad privada.

Hay pobre que se hacen de comodidades banales. [115]

¿Cuánto niños han matado los pobres?

Al poto le gustan los pobres

Hay pobres que hoy ocupan puestos de poder.

Hay hombres homosexuales pobres en el gobierno que toman  
decisiones en contra de los derechos sexuales de toda una [120]  
multitud de pobres.

hay homosexuales pobres que dominan y controlan a multitud  
de comunidades empobreciéndolas.

Hay pobres que no educan, ni dejan educar.

Hay pobres que se avergüenzan de los pobres. [125]

Hay pobres homosexuales que se avergüenzan de otros  
homosexuales pobres.

Hay pobres que se avergüenzan de la pobreza.

Hay estudiantes que odian a las mujeres.

Hay pobres que no reconocen más que su propia pobreza. [130]

Hay pobres que se pintan la boca pero no son travestis pobres.

Hay pobres que son mujeres y abortan.

A los pobres les gusta el poto.

Los pobres quieren odiar pero tienen miedo.

Hay pobres que son arte. [135]

Hay pobres que no son mujeres y no pueden abortar.

Hay pobres que son mapuches y no luchan por sus tierras.

Hay pobres que quieren hablar del hambre de los pobres que no escuchan.

Hay pobres y niños que viven en la calle. [140]

¿Puede haber pobres que acumulen pobreza?

Hay pobres que solo ven por un ojo.

La marginalidad es arte.

Hay pobres que limpian la ciudad con la lengua.

Hay pobres que no se miran al espejo. [145]

Los pobres somos mayoría.

Los pobres someten a los pobres.

Hay pobres que no rayan las murallas.

Hay pobres que nunca fueron cualquier pobre, sino que fueron descendientes. [150]

Hay pobres que matan a los pobres.

Solo los pobres podrán salvar a los pobres.

Hay pobres que no se ven.

El metro está lleno de pobres que no se ven a la cara.

Hay tumbas pobres llenas de flores. [155]

Hay pobres que odian.

Hay pobres que no quieren caminar.

Los pobres no solo son hombres, también son mujeres y mapuches, y trabajadoras y lesbianas y homosexuales y travestis y niñas y migrantes y anarquistas y cristianas y personas que no pueden marchar. [160]

Hay pobres y perros callejeros.

Hay pobres que olvidan.

Hay pobres que no saben escribir.

Hay pobres que viven con SIDA [165]

Hay pobres que están matando.

Hay pobres que violan a los pobres.

Hay pobres resentidos como yo.

Hay pobres que les mienten a los pobres.

Hay pobres comunistas que les roban a los pobres. [170]

Hay pobres acomodados en la iglesia.

Hay pobres apitutados en el gobierno.

Hay pobres que no les roban a los ricos.

Hay pobres que no dejan nunca de ser pobres.

Hay pobres que están malditos. [175]

Hay pobres que no quieren dejar de reír.

Hay pobres que murieron y están aquí.

Hay pobres que no saben pa' onde' va la micro.

Hay pobres que son normales, ordinarios.

Hay pobres que no pueden caminar. [180]

El horrorismo es pensarse antes de que te piensen.

Quien dijo que los pobres necesitan show?

Los pobres quieren justicia.

Por los pobres los ricos no necesitan defensa.

"Que ni un pobre deba ser normal" [185]

## II (Rodríguez, 2015: 18)

En Santiago, en cada una de las calles debe haber por lo menos una familia pequeña y extraña como la mía, per estoy resignada, a nadie le importa. Dicen que no se contar historias porque desde la niñez poseo una salud que esquivo la costumbre, que me hace desaparecer de las ideas tradicionales. Mi problema de salud no es precisamente orgánico. La psiquiatra presume de un trastorno cerebral en las palabras y en la forma de mirar porque tiendo a repetir [5] pensamientos y frases inconexas por causa de una necesidad interna. Mi problema de salud es atómico, como una especie de dislexia, una desconexión de la comprensión del estar y del ver. Una desazón del sentir. Se dice que conservo una pequeñez íntima de mí frente al mundo, un desajuste más allá de lo cerebral que impide que una especie de molécula me haga feliz como a todo el mundo, así que dicen que miento. [10]

## X (Rodríguez, 2015: 21)

Según mi diagnóstico, se recomienda que no se me ponga demasiada atención, que no se me escuche por mi tendencia a la mala interpretación de la realidad y a repetir descontextualizadamente, frases que no juntan ni pegan. Esto se me podría agudizar si se me contradice o se me corrige. Se sugiere que frente a mi mal, quienes me rodeen, no se elaboren interrogantes complejas, ni se me confronte. El mejor remedio, dijo la psiquiatra, es que se me deje cavilar plásticamente y en momentos de crisis, antes de dormir, que lllore como las mujeres.

## IX (Rodríguez, 2015: 21)

Mi problema de salud es la agobiante persecución de las palabras y los ojos, y es que no me alcanzas las letras unidas para decir que la ciudad se mueve, que nunca nada fue igual en las mismas calles. Se presume que mi trastorno es negarme a ser niño y querer ser hija de mi madre. La psiquiatra dice que si no hubiera sido hija, sería un niño alegre y fuerte y las palabras hubieron sido otras, y la forma de mirar, resistente. Se dice que la pequeñez íntima que conservo me debe excluir del mundo y determinar infeliz por cobarde y débil, por llorona.

**“Nosotras las travestis”** (Rodríguez, 2016: 58)

Nosotras las travestis, ni siquiera somos conscientes de las características de nuestra potencia. Un día podemos llamamos Lady Godiva o Rapunsell. otro día ser Marta-la-número-uno o la Quintrala y terminar la semana como Madame Butterfly o la Momia. Cada uno de los nombres que momentáneamente llevemos, nos establece como sujetas con un verbo, un sujeto y un predicado: hipótesis, ensayos y errores.

[5]

[10]

**XIII** (Rodríguez, 2015: 23)

Imagínate, que el abrir los ojos es nacer, que nunca antes había entrado un fucilazo de luz en tu organismo, en tus fluidos, y que, en ese estado primario, ni siquiera existía la palabra luz, ni la misma palabra. Imagínate nacer y no tener ninguna necesidad ni de esa luz, ni de las palabras, abrir los ojos y desde ya, ser completa, estar en ti, y que nadie tuviera la posibilidad de decirte lo contrario, ni de hacerte dudar de que tu eres tú, pero en un fatal principio, [5] trágicamente, lo develan, te hacen creer en la rutina, que el hecho de abrir los ojos es necesidad, urgencia de ser continuidad de todo, de que a partir de ese momento, todo prosigue en ti, siendo norte o sur, falta, carencia, y que ahí, a partir del acto de mirar la ciudad, se concreta el encadenamiento al padecer de todas, el de ser feliz con ese fracaso de que otra felicidad no nos pertenece, que es posible ser feliz sin felicidad y que de a poco, [10] centímetro a centímetro, calculadamente, de la ciudad nos deberíamos ir. Es una sensación desoladora saber que el cuerpo tiene la capacidad de prolongarse con torpeza por sobre cualquier intermediación y rebullir una ciudad por dentro.

**XII** (Rodríguez, 2015: 22)

Desde un principio, una cree tener la razón de que lo sólido nunca podría ser relativo y nos hacemos de una seguridad imposible, falsa, porque lo incierto sabe mostrarse a sí mismo, fulminantemente, para caer sobre todas nosotras, en venganza. Es algo que presiento desde niña. Una cree tener la razón de una fijeza, porque siempre es posible negar aunque ésta se demuestre súbita. Desde un fatal principio, la ciudad miente y se toma toda voluntad y nos hace creer en la seguridad de la rutina, en la solidez del ahora, de lo irrelevante de los movimientos del mar presente debajo de todas y que podría venir a abrazarnos, fulminantemente, en venganza. Dice que no se contar historias, pero no hay nada que contar porque dicen que estoy enferma y desde que me diagnosticaron me dejaron sin nada que decir. Enmudecieron la ciudad que llevo dentro. [10]

**“La vida y el cine quieren aplastarse la una a la otra”** (Rodríguez, 2016: 73-75).

La vida y el cine quieren aplastarse una a la otra. Se puede ignorar lo que digo pero cuando vi unas pruebas de cámara, inéditas, de la última película de ella, de esa que no terminó porque la encontraron muerta, se debe tomar en cuenta que para quienes viven de la industria, para ganar y asegurar comida en la mesa, nunca va a importa de quién es el cadáver. Eso es lo que me afecta. Si vieras esas pruebas de cámara en Youtube, podrías conmoverte conmigo. [5] ¿Sabes? En una escena, donde la estrella debe interactuar con un perro que no obedece las indicaciones de su amo (instalado detrás de las cámaras) ella, inesperadamente se conecta como una niña desesperada con la mascota, y la escena se pierde porque libera una monstruosa carcajada, un sonido gutural estrepitoso que parece venir del raspeo del aire por los cartílagos, rabiosa de deseos de que no hubiera en frente de ella una cámara, un director y uno de esos hombres que redactan guiones, toda una estruendosa caída del glamur cinematográfico. En el siglo de oro del cine, una mujer puede hacer escenas de desnudos, pero no será nunca posible que una estrella se ría así, como un animal, como una fiera adolorida. La industria del cine, debe mantener esos rollos de películas muy ocultos, hasta mucho tiempo después de la muerte de ella, porque representan otra cosa, una mucha [15] humana miseria. ¡Y fíjate! En el segundo registro del que te hablo, el de la prueba de cámara, su cara, con una insistente pasta de rímel en los ojos y una cabellera totalmente platinada, para esa prueba en la que ella avanza y se devuelve en el interior de un set dentro de otro set, para probar formas y fondos, en una monótona situación de primeros y planos totales, con

continuos cortes de plaquetas, en las que la actriz personifica cortes de plaquetas, en las que la actriz personifica a una joven que disfruta de un feliz regreso a casa, entre órdenes de corte y grabando por sobre ella, ahí por uno o dos instantes, aparece, una maldita tristeza que la consume. Sus ojos lúcidos se retuercen, se congelan y mueren frente a las cámaras. Al sonar la plaqueta, en cosa de segundos, ella, se desconecta, se va lejos y se pierde, otra vez, como una hija no deseada de una obrera demente. Como una niña despreciada, pero esa verdad no será nunca provechosa para las películas de la época, para el aparataje que engarzó el gusto y la necesidad de Hollywood en nuestros corazones. Por historias con infinidad de versiones de una misma y única historia ajena. Pobres ante. que se convierten en héroes y princesas que cantan bajo la lluvia. Es eso finalmente lo que me afecta el entramado fastuoso que se cortó y pegó en nuestras vidas, y que provocó que todas crecíamos engañadas y falsas. ¿Te dai cuenta cómo la vida pende de un hilo? ¡Cuídate! A esas fuerzas del cine no les podí tener confianza. ¡Cuídate! Al cine no le podí perder el miedo.

**“En la calle un seductor poeta de la construcción me dijo”** (Rodríguez, 2016: 83)

En la calle un seductor poeta de la construcción me dijo: ¿por qué no me regala una sonrisa?, y la boca se me abrió de par en par, mostrando mi ensalá de dientes chuecos, como disponiéndome a comerme al hombre, porque mi sonrisa es la de un monstruo. Mi resistencia, mi arma, mi puñal, mi fusil es mostruosarme; admitir que no soy otra cosa que un fracaso para cualquier modelo, que no sé amar como dicen que hay que amar, que el amor es privativo y no inconmensurable. Soy un monstruo, señores, sobre todo cuando me seducen y me hacen reír, porque tiendo a comérmelos.