



Un Archivo Inexistente XIII (2023). Imagen generada con IA. © Felipe Rivas San Martín.

Travesía Travesti: La Mirada Trans* como Autoteoría

Travesía Travesti: Trans* Gaze as Autotheory

JACINTO ÁNGEL HANNAH PELIOWSKI DOBBS

Pontificia Universidad Católica de Chile
hpeliowski@uc.cl

RESUMEN

Al estar inmersxs en una cultura visual, es necesario tensionar las representaciones audiovisuales de nuestras experiencias como personas trans, para así entender cómo estas imágenes son componentes esenciales en la construcción de nuestros cuerpos dentro del imaginario colectivo. Dado que estas experiencias se basan en la práctica encarnada de habitar fuera de la cisheteronorma, sus representaciones deben considerar los registros tácitos de lo disidente. Con este cometido, nos adentraremos en las políticas de representación trans* presentes el documental Travesía Travesti (Nicolás Videla, 2021). En este relato a múltiples voces, las vivencias travestis personales —de lx directorx— y colectivas —de una comunidad de mujeres— se encuentran explícitamente entrelazadas con el contexto donde esta película fue producida: en medio del “estallido social” del 2019. Aquí, se produce un cruce entre la autobiografía de estas mujeres, y la teoría que analiza críticamente las estructuras sociopolíticas en que nuestras disidencias se encuentran insertas; por ende, podemos entender esta obra como una exploración autoteórica de las experiencias y memorias trans*/ travesti en el Chile de hoy. A través de*

una mirada encarnada, la obra de Videla proporciona una dimensión sensible a nuestros cuerpos como signos en el imaginario común.

Palabras Clave: *trans*, autoteoría, cine chileno, experiencia encarnada.*

ABSTRACT

Being immersed in a visual culture requires to tension the audiovisual representations of our experiences as trans people, to understand how these images are essential components in the construction of our bodies within the collective imagination. Since these experiences are based on the embodied practices of dwelling outside the cis-hetero-norm, their representations must consider the tacit registers of what entails to incarnate queerness. With this aim, we will delve into the politics of trans* representation present in the documentary *Travesía Travesti* (Nicolás Videla, 2021). In this multi-voiced story, transvestite experiences are introduced through a personal —of the director— and a collective —of a community of women— perspective, while being intertwined with the specific context in which this film was produced: during the Chilean “social revolts” of 2019. Here, there is a crossover between the autobiography of these women and the theory that critically analyzes the sociopolitical structures in which our queer bodies are inserted; thus, we can contemplate this motion picture as an autotheoretical exploration of the current trans*/ transvestite experiences and memories in Chile. Through an embodied gaze, Videla’s work provides a sentient dimension to our bodies as signs within the collective imagery that socially, culturally and politically shape our lives.*

Keywords: *trans*, autotheory, Chilean cinema, embodied experience.*

Travesía Travesti es una película documental chilena dirigida por Nicolás Videla, estrenada a mediados del año 2021. Frente al telón de un contexto político sobrecargado con la revuelta social en Chile del 2019, este filme documenta los variados

encuentros y desencuentros entre Maracx Bastardx y Anastasia María Benavente, dos mejores amigas travestis que están en medio de una riña después de haber dado término a su exitosa obra *Cabaret Travesía Travesti*. Desde la posición de un personaje más dentro de la diégesis, lx directorx —últimx integrante en unirse al reparto de la obra— le realiza numerosas entrevistas a ambas mujeres por separado, quienes relatan los sucesos que lxs llevaron a romper una amistad que mantuvieron durante largos años. A medida que avanza la película, los desacuerdos entre las protagonistas de la obra empiezan a hacerse cada vez más explícitos: disputas por el amor de distintos hombres, por la autoría de la obra, por celos y maltratos entre ambas, por resentimientos transformados en maltratos, por secretos y traiciones, por rabias fermentadas a lo largo de mucho tiempo.

Debido al contexto en el cual esta obra audiovisual fue situada, incuestionablemente se formula un símil entre la fractura del estatus-quo sociopolítico del país en esos momentos, y el quiebre entre las amistades que reunían a las integrantes del elenco de *Cabaret Travesía Travesti*. Tal como la revuelta social indicó el inicio de una crisis, donde se cuestionaron las condiciones populares en que vivimos y nos relacionamos, este documental también evidencia las problemáticas que se presentan al navegar la vida y las relaciones interpersonales trans^{*1}/ travestis. De este modo, la película es un análisis —desde lo personal y desde lo colectivo— del proyecto artístico *Cabaret Travesía Travesti*, de las experiencias sociopolíticas de personas de sexo-género disidente, de los encuentros y desencuentros de una amistad rota, de Nicolás mismx, y de un Chile encolerizado por el movimiento social más grande desde el retorno a la democracia.

¹ El término “trans” se ocupa intercambiamente con el término transgénero, tanto en un lenguaje académico como coloquial. Para efectos de este texto, se utilizará el término “trans*” escrito con un asterisco, el cual funciona como un concepto paraguas que agrupa a todas las identidades de género disidente, incluyendo a las personas travestis y a todxs quienes habitan fuera del binario de género, pero que no necesariamente se autoidentifican con el término “trans”.

El formato de este filme está armado a partir de una recopilación de archivos, como un collage de distintos momentos de la memoria personal (de Videla) y colectiva (tanto del grupo de travestis como también del país). Con audios de WhatsApp, videos domésticos del *Cabaret*, rodajes en los espacios íntimos de las protagonistas, antiguas fotografías de travestis históricas, imágenes de lx propix directorx editando la película, grabaciones de manifestaciones en las calles de Santiago, e imaginarios disidentes a través de tacones, pelucas y maquillaje, el film va construyendo un recorrido por distintas vivencias travestis. En la constitución de este archivo de una memoria colectiva, se renuncia a intentar contar una historia única de la experiencia travesti en Chile. Así, esta obra escribe una narrativa que reconoce la pluralidad, emprendiendo un proyecto a múltiples voces que no intenta jerarquizar ni apropiarse una historia ajena a su propia perspectiva. Esto es lo que la cineasta Camila José Donoso denomina una metodología de transficción:

[...] una ética entre el trabajo del director/a y “su sujeto de pesquisa”, poniendo en duda la relación distante y utilitaria que muchas veces se puede tener en ciertas prácticas del documental. En la transficción, el proceso creativo está centrada en la relación de amistad que se genera entre autor/a y personajes. (2019 201)

De este modo, más que un simple retrato documental de personajes, *Travesía Travesti* es una exploración coral y colectiva a través de una mirada endógena, acerca de los lazos entre las travestis locales y los vestigios de la dictadura militar en la sociedad chilena. El acto de Videla de hablar en primera persona (singular y plural) nos comparte un relato sensible desde la mirada travesti; un posicionamiento desde la cercanía y la familiaridad que genera que los personajes (incluyendo a lx directorx) se acerquen a lx espectadorx, estrechando la distancia generada por la barrera invisible de la pantalla.

La exhaustiva recopilación de archivos ejecutada por Videla interpela directamente a la noción de la memoria. Podemos aquí

preguntarnos: ¿cómo se ha construido la memoria trans*/travesti en nuestro país? Nuestras corporalidades y experiencias no aparecen grabadas en los libros de historia “oficiales”; nuestras existencias no forman parte de una memoria histórica popular. En gran parte, ha sido a partir de las representaciones recientes en el cine y en la TV que nos hemos podido establecer como cuerpos socialmente reconocidos²; sin embargo, la mayoría de aquellas imágenes —mediadas a través de una mirada cis-heteronormativa— no logran capturar ni preservar adecuadamente nuestra estética en una historiografía disidente. Cabe aquí destacar el aporte de variados agentes culturales disidentes también ha sido un importante elemento al momento de desafiar la mirada hegemónica en la escena nacional, donde a través de sus obras han creado un archivo disidente colectivo y multimedial para la posteridad. Artistas visuales como Carlos Leppe y Seba Calfuqueo (a través de la performance), escritors como Pedro Lemebel y Pablo Simonetti (y, en menor medida, Gabriela Mistral y José Donoso), músics como Alex Anwandter y Javiera Mena, entre muchxs otrxs artistas, han podido brindarle visibilidad a la experiencia disidente, creando un archivo de representaciones mediadas por sus propios ojos disidentes de la normativa sexual y de género.

Estas representaciones también influyen en el imaginario común sobre los cuerpos que se escapan de la cis-heteronorma, tal como lo han hecho las imágenes cinematográficas o de TV. Así, por el lado de lo audiovisual, Videla se posiciona —a través de esta película— como unx gestorx de la representación particularmente trans*, lo cual provoca al escenario gobernado por el ojo hegemónico, con el propósito de revertir la ausencia de cuerpos trans*/travestis en los archivos de la historia nacional. Gracias a

² Es importante mencionar que los pocos archivos históricos de cuerpos disidentes también significaron un aporte a nuestra visibilidad. Muchos de estos documentos —provenientes, por ejemplo, de reportajes televisivos o de diarios— se han perdido en el tiempo, pero organizaciones como la CUDS (Colectivo Universitario de la Disidencia Sexual) o el Museo Di (en formato virtual) han realizado trabajos para la recuperación y la recopilación de estas imágenes de memoria.

todo el material recopilado, la estructura a base de diversos recursos audiovisuales construye la obra desde la memoria tanto de lx propix Videla, como también desde la colectividad: del grupo de amigas, de la historia travesti de Chile, y de los movimientos sociales locales. Este film se cuestiona sobre la hegemonía narrativa sobre los cuerpos disidentes, funcionando como reescritura del imaginario común de trans* / travesti, desde el punto de vista de la experiencia encarnada. Al indagar en distintos rincones de los ámbitos de la vida de estas mujeres, esta película nos muestra cómo su identidad travesti no es lo único que marca su narrativa: ellas también tienen relaciones de amor y odio con sus amigas, ellas también protestan junto al resto de la revuelta social, ellas también gozan de sus creaciones artísticas que las conmueven, ellas también se sienten atractivas frente al espejo y disfrutan de su propia imagen. Ellas no son solo travestis, sino personas multidimensionales que viven vidas plenas y satisfactorias.

De este modo, más que denunciar las dificultades y pericias de una vida disidente, esta obra funciona como una compilación de la memoria trans*. Así, a través de la recolección de archivos en un extenso catálogo de variadas memorias, lx directorx también está construyendo un archivo de registro disidente para la posteridad al basar esta narrativa en los recuerdos colectivos de un grupo de travestis. Consecuentemente, la creación de este archivo personal y colectivo es una construcción de la memoria que está en un constante procesamiento, que puede ir actualizándose a través de la continua inclusión de más voces trans* / travestis que han sido históricamente silenciadas.

La memoria, ya sea personal o colectiva, es una estructura frágil y flexible (Loftus 2018): nuestros recuerdos se olvidan, se transforman y se reestructuran con el pasar del tiempo. A veces nos acordamos de detalles y perdemos información clave, o a veces alteramos nuestras memorias según su impacto emocional. A veces los registros y archivos históricos intervienen y distorsionan nuestros recuerdos mancomunados, y a veces son las imágenes audiovisuales las que manipulan nuestra memoria sociocultural. A veces formulamos recuerdos de situaciones que

nunca experimentamos personalmente; a veces internalizamos evocaciones ajenas como propias; a veces nos convencemos de que nuestras memorias fueron un simple sueño, y viceversa. El poeta y crítico literario Severo Sarduy cuestiona el papel de la memoria y la convención tradicional del tiempo, donde la historia (personal o colectiva) se basa en la discontinuidad temporal, en la memoria distorsionada y en el olvido:

La memoria no es importante; lo importante es el olvido, El poeta escribe para salvar del olvido, no los datos históricos, ni las fechas, sino cosas que ha percibido. [...] No me preguntes cuándo nací, no me preguntes grandes eventos de mi vida; lo olvidé todo. Pero recuerdo aún la música con que mi hermano entró en el jardín de infancia. (1987 38)

En este sentido, un relato personal se forma a través del recorrido por aquellas pistas grabadas en la memoria, tal como si fueran cicatrices; del mismo modo, la recolección de archivos disidentes es determinante para esbozar nuestra propia historia. Para Sarduy, solo se cuenta con lo que queda escrito en el cuerpo, como marcas indelebles en la memoria que aún hablan de un pasado que las marcó para siempre. El formato de la película basado en el archivo juega con esta memoria que, en pedazos, se contradice y se pelea consigo misma según sus diferentes interpretaciones, como una plasticidad cognitiva frente la narrativa que refleja el conflicto entre Maracx y Anastasia. Aquí, la constante disputa entre dos puntos de vista —muchas veces opuestos y contradictorios entre sí— demuestran la delicadeza con que se registran, se guardan y se interpretan las vivencias e historias en la memoria. Del mismo modo, dentro del contexto de la revuelta social, podemos ver un fuerte cuestionamiento de las condiciones de vida actuales en el país, al interpelar la idiosincrasia histórica del retorno a la democracia. Por ende, la inestabilidad de los recuerdos está vinculada a los procesos de la memoria personal, pero también a la formulación de la memoria colectiva: en esta obra, se evidencia cómo la historia personal (de Videla) y la historia

colectiva (de las travestis, de la disidencia, del país completo) se encuentran fragmentadas.

De esta misma manera, *Travesía Travesti* exhibe cómo la memoria se va construyendo a pedazos, en un intento de volver a hilar el pasado fracturado y olvidado producto de la represión institucional contra las disidencias, pero también como consecuencia del neoliberalismo en la sociedad chilena. Por una parte, al recolectar archivos del *Cabaret*, del quiebre del conjunto artístico, y de la polémica entre las protagonistas, Videla reconstruye sus propias memorias de sus experiencias en el escenario, de su relación con sus amigas, y también de su realidad como artista travesti. Esto le brinda un sustancial tono autobiográfico a la película, además de una mirada muy íntima, dolorosa y a la vez reflexiva de la vida, la obra y los conflictos de este grupo de mujeres.

Por otro lado, al recolectar imágenes históricas de la comunidad travesti, y también de una ardiente sublevación sociopolítica en el territorio, la directora intenta reconstruir una historia social a través de una mirada provocadora y a la vez desgarradora de la realidad en Chile, tanto de las disidencias como del pueblo en su totalidad. Es el lugar (espaciotemporal) en que se sitúa la obra de Videla —en medio de la riña de estas mujeres tras años de amistad, y también en medio de una importante revuelta social— donde se hace esencial esta reconstrucción de la memoria. Este filme nos permite evaluar personal y socialmente aquellos eventos clave de nuestra historia reciente, las repercusiones que estos han tenido en la actualidad, y las transformaciones que podemos proyectar a futuro. De esta manera, Videla hace hincapié en la importancia de la conciencia de que “sin memoria no hay futuro”, por lo que la necesidad de un archivo de memoria travesti y popular es imperante. El archivo crea la historia y rectifica la memoria, aunque sea a retazos de recuerdos que aún persisten en nosotros. El archivo le prohíbe al imaginario común olvidarse de nuestros cuerpos; permite que nuestras voces queden grabadas, en su propio tono, con sus propias palabras. El archivo nos permite persistir, traspasar el olvido, permanecer; le da agencia y

autonomía a nuestro pasado, a nuestro presente y, eventualmente, a nuestro futuro. El archivo es la cicatriz de la memoria que llevamos en la piel: cuando recorremos el camino marcado por estas huellas, somos capaces de relatar nuestras propias narrativas.

“Lo personal es político” es un reconocido lema feminista, el cual se originó durante la segunda ola del movimiento. Esta consigna destaca la urgencia de tratar asuntos entendidos como “privados” como temas políticos. La historiadora Ruth Rosen explica que “[esta frase] tenía la intención de transmitir la —entonces impactante— idea de que había dimensiones políticas en la vida privada, y que las relaciones de poder moldeaban la vida dentro del matrimonio, de la cocina, del dormitorio, de la guardería y del trabajo.” (2000 196) Este sentimiento es transpirado en *Travesía Travesti* desde sus primeras escenas.

Desde un inicio, la película indaga en la vida personal de este grupo de mujeres; así también, los archivos utilizados dan indicios de domesticidad, lo cual indica que esta obra fue pensada, creada y producida en la intimidad del espacio privado de lx directorx, desde un lugar donde tanto ellx como sus amigas se sentían cómodxs de poder abrirse frente al lente observador. Es importante recordar cómo el plantearse en el mundo como un cuerpo disidente, donde las subjetividades y los afectos —elementos que comúnmente se relegan a la vida privada— difieren de la norma hegemónica, es tomar una posición política. El vivir como persona disidente es declararse en contra de los mandatos sociales, culturales y políticos que controlan al cuerpo. El existir como disidencia es hacer de lo personal, lo sensible, lo encarnado, lo estético, político. Por lo tanto, podemos apreciar cómo, en *Travesía Travesti*, la incidencia de la realidad política-social y el proceso biográfico (individual y colectivo) están intrínsecamente conectados: el viaje a través de una mirada íntima es una politización de las imágenes que representan nuestras vidas en la gran pantalla.

La cinta reserva una escena post-créditos, donde Anastasia declara que “debemos contar nuestras propias historias.” A través de esta frase, creo que este filme también apunta a la idea de

que tenemos que sanar nuestras propias heridas. Esto es debido a que hay un punto en la película en donde se habla de que existe una gran cicatriz en la comunidad trans*/travesti. Esta cicatriz representa una herida simbólica, cultural, social y política, la cual se arrastra en los cuerpos disidentes: esta herida está en un proceso de sanación, cicatrizando, pero aún persiste como un claro vestigio de su impacto (en nuestros cuerpos, en nuestra memoria, en nuestra historia). Los sistemas institucionales de opresión han fragmentado nuestras historias, al invalidarnos, ignorarnos, rechazarnos y hasta asesinarlos por ser quienes somos, permeando nuestras propias lógicas narrativas, de organización y de contención mutua. Han sido estos mismos sistemas los que han desvirtuado a la sociedad chilena en una era postdictadura, donde por 30 años nos conformamos con la situación sociopolítica. Esta herida terminó por abrirse una vez más en octubre del 2019: en el quiebre de la obra *Cabaret Travesía Travesti*, en la pelea entre Maracx y Anastasia, en la revuelta social. Sin embargo, la cicatriz de la cual se habla en la película representa una herida que, a través de la lenta reconstrucción de una memoria personal y colectiva disidente, va lentamente sanando. A pesar de que nunca podremos recuperar todo aquello que se ha perdido de la historia disidente de nuestro país, la formulación de nuevas formas de resistencia social, política y cultural de las disidencias — particularmente a través de nuestras propias experiencias— permitirá que la cicatriz, aunque nunca desaparezca por completo, se haga cada vez más tenue.

De este modo, y frente a la ausencia de cuerpos disidentes en la memoria personal y colectiva de nuestro país, *Travesía Travesti* nos redirige hacia aquellas variadas formas de organización disidente frente a un sistema patriarcal y neoliberal opresivo. Son los vínculos afectivos, la comunidad, el traspaso generacional de historias y relatos, el archivo de nuestras experiencias, la acción política, la puesta en escena performática, o las revoluciones sociales, las distintas maneras y formatos que tenemos para subsistir en un sistema que no está pensado para nosotrxs. Por ende, es importante recordar que, a pesar de sus problemas,

ambas Anastasia y Maracx continuamente enfatizan el cariño que existe entre ellas, en base a la amistad que compartieron durante mucho tiempo. Es importante recordar que el hacer amigxs, el trabajar juntxs, el ayudarnos mutuamente, el traspasarse conocimiento y el organizarnos colectivamente, nos da la agencia para romper aquellos esquemas binarios de género en el cuerpo, y también en el cine —tal como lo denota la metodología de creación compartida propuesta por Camila José Donoso. (2019 201) Es importante saber que el tenernos lxs unxs a lxs otrxs, nos lleva a hacer de lo personal, lo político.

El posicionamiento de Videla tanto frente como tras la cámara transparenta la mediación que su lente cinematográfico realiza, lo cual brinda un espacio cómodo para que estas tres travestis narren sus vivencias como personas disidentes usando su propia voz. Así, se va construyendo una historia rica en matices y dinamismos sobre lo que significa encarnar la experiencia disidente, llena de goces y penas; esto permite que el filme modifique integralmente aquella habitual supeditación de las subjetividades trans* y travestis —como vidas sufridas y unidimensionales— bajo la mirada dominante cisgénero. Este acto revolucionario les devuelve agencia y autonomía a nuestros cuerpos, avalando un espacio en el que podamos contar nuestras propias historias, a través de nuestras propias miradas y guiadas por nuestras propias experiencias. *Travesía Travesti* propone así una radicalidad en su formato, en su género, en su narración y en su perspectiva, rompiendo con las viejas prácticas configuradas por aquellas estructuras de poder patriarcales y neoliberales que han históricamente moldeado nuestros cuerpos, historias y experiencias. El retrato íntimamente personal, colectivo y político de esta película nos invita a establecer un vínculo entre la teoría y la autobiografía. En el ámbito personal, el relato expuesto desde el punto de vista de lxs protagonistas se basa en sus biografías como personas travestis, en relación con su obra artística y su estrecha convivencia como compañeras.

De la misma manera y en el ámbito colectivo, el filme habla de la necesidad por un archivo disidente, por el cuidado mutuo

de la comunidad trans*/ travesti, y por la lucha social en pos de una mejor calidad de vida de la población chilena. Por último, en el ámbito político, *Travesía Travesti* toma la perspectiva de las realidades disidentes para demandar la autonomía de nuestros cuerpos, lo que se traduce en un poder de autodeterminación, lo que nos emancipa de las restricciones impuestas —por parte de las estructuras hegemónicas— sobre nuestras vidas. A lo largo de esta travesía entre lo personal, lo colectivo y lo político, esta película reflexiona desde la autoteoría acerca de las políticas de la experiencia, de la sensibilidad y, por ende, de la estética trans*.

Situada en la intersección de la filosofía postestructuralista con la experiencia encarnada, o de lo político con lo doméstico, la autoteoría es —en las palabras de la autora y curadora Lauren Fournier— “[...] la integración de la teoría y la filosofía con la autobiografía, con el cuerpo y con otras modalidades pensadas como personales y explícitamente subjetivas.” (2021 18) Esta es una manera consciente y lúcida de interactuar con un discurso, con un marco teórico, o con un modo de pensar y practicar las estructuras que organizan el mundo que nos rodea, situada desde la fenomenología, la experiencia vivida y la encarnación subjetiva. En esta línea, la académica en literatura y estudios de género Robyn Wiegman explica que, en el espacio liminal entre la academia y la práctica, la autoteoría se posiciona como “[...] un encuentro entre la narración en primera persona y la teoría, como cuerpo establecido del pensamiento académico contemporáneo.” (2020 1) Como lo especifica Fournier, “De hecho, la historia del feminismo es, en cierto sentido, una historia de autoteoría, una que busca activamente unir la teoría y la práctica y defiende principios como ‘lo personal es político’.” (2021 21) Desde los inicios del movimiento feminista —al menos, en occidente— la práctica de la autoteoría se ha establecido como una herramienta para hablar sobre lo político desde lo personal: “El acto de revelar a otras mujeres lo que alguna vez fue privado, fue fundamental para la formación del movimiento de liberación de la mujer.” (Fournier 2021 20) Utilizando la experiencia encarnada como catalizador, la reflexión teórica acerca las preocupaciones

sociopolíticas del feminismo fue tomando cada vez más fuerza, lo cual permitió que estas discusiones se instauraran dentro de las instituciones educativas, legales y del Estado. A pesar de que estos argumentos se basan en estructuras intelectuales rigurosas y hegemónicas, el poder de la autoteoría permitió la traducción entre aquello que es considerado como personal, en aquello que es considerado como político, lo cual ha logrado ejecutar cambios tangibles en los sistemas de opresión que afectan a las marginalidades.

Esta práctica feminista tomó gran fuerza durante los inicios de la tercera ola del movimiento. Al reapropiarse del lema “lo personal es político”, la autoteoría se expandió como una herramienta para pensamiento crítico interseccional durante los años ‘80, a través la literatura escrita en primera persona por parte de autoras feministas, particularmente por mujeres negras, indígenas y latinas. Por ejemplo, los textos de Audre Lorde *The Cancer Journals* (1980) y *Sister Outsider: Essays and Speeches* (1984) relacionan las propias experiencias de la autora como mujer negra, lesbiana y feminista con sus experiencias interseccionales en torno al cáncer de mama, la opresión sistémica y el feminismo radical. De la misma manera, el libro llamado *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987) de Gloria Anzaldúa examina su experiencia de habitar en la frontera entre Estados Unidos y México, a través de un lente crítico de las políticas de género, de raza y del colonialismo. Asimismo, y en conjunto a Cherrie Moraga en su publicación titulada *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* (1981), ambas autoras centran sus experiencias como mujeres racializadas, para irrumpir desde la interseccionalidad la supuesta “sororidad” del feminismo de la segunda ola. bell hooks, autora y activista queer y negra, también realizó importantes publicaciones en esta misma época donde teorizaba desde el “yo”. En su ensayo titulado “Theory as Liberatory Practice” (1994), ella describe cómo “Llegué a la teoría porque sentía dolor [...] Llegué a la teoría desesperada, con ganas de comprender, de captar lo que pasaba a mi alrededor y dentro de mí.” (hooks 1994 59) Así, desde una necesidad personal, la autora reflexiona

críticamente que la teoría que nos ayuda a entender sensiblemente el mundo, para también imaginar posibles futuros donde sea posible una liberación colectiva: “Porque en su producción yace la esperanza de nuestra emancipación, en su producción yace la posibilidad de nombrar todo nuestro dolor, de hacer desaparecer todo nuestro dolor.” (hooks 1994 75)

La autoteoría responde a la necesidad imperante de aquello que la autora feminista Sara Ahmed describe como “[...] arrastrar la teoría de vuelta, para devolverle la teoría a la vida.” (2017 10) Al asumir que la teoría es un modo de pensamiento abstracto —donde se le reserva a un espacio abstraído y distanciado de la vida diaria— no se consideran los efectos que estos marcos teóricos tienen en las corporalidades, justamente sobre las cuales las hipótesis de estas teorías se encuentran basadas. Sin embargo, para las vivencias feministas, disidentes, racializadas, o de cualquier otro modo marginalizadas en su interseccionalidad, la teoría abstracta no significa beneficio alguno. ¿De qué sirve teorizar críticamente sobre los cuerpos y sus experiencias, si las reflexiones acerca de nuestras diversidades —y, por ende, sus implicancias sociopolíticas— se restringen a lo discursivo? Si la teoría no tiene una conexión directamente simbiótica con la práctica, esta no puede realizar una transformación real en los sistemas estructurales que restringen nuestras vivencias. De este modo, “La teoría puede hacer más cuanto más se acerca a la piel.” (Ahmed 2017 10) Al “pasar” la teoría por el cuerpo, y al reflexionar sobre la teoría desde un punto de vista fenomenológico, la autoteoría se sitúa como un modo discursivo, apelando por el cuerpo como el lugar para la praxis de la teoría, donde nuestras biografías demuestran las distintas maneras en que la filosofía puede accionar en la tangibilidad de nuestra realidad mundana. Como consecuencia, la autoteoría funciona como una mediación entre la teoría corporeizada y el cuerpo teorizado, la cual nos moviliza a llevar a cabo acciones revolucionarias que signifiquen un cambio en el status-quo colectivo contemporáneo. A partir de esto, hooks afirma que “Si creamos teoría feminista, y movimientos feministas que aborden este dolor, no tendremos

dificultad para construir una lucha de resistencia feminista de masas. No habrá brecha entre la teoría feminista y la práctica feminista” (1994 75)

En este punto, creo importante volver a considerar la visceralidad del cuerpo, como el sitio en donde la teoría y la práctica se entrecruzan entre sí. hooks insiste que teorizar desde la encarnación abre nuevos horizontes para cuestionarse a quién se le permite hablar desde el discurso teórico, quién está invitadx a formar parte de los espacios teóricos institucionalizados, con quién o quiénes está conversando aquella teoría, y cómo y por qué se está teorizando (1994 63-4). Fournier indica que estas preguntas “[...] ciertamente pertenecen al feminismo interseccional, y se complican aún más cuando se abordan con un lente activamente anticolonial” (2021 25) Sin embargo, es ese lente anticolonialista el que justamente pone en tensión la supuesta firme separación entre teoría y práctica. Según la académica en semiótica María José Contreras, el anticolonialismo, como proyecto político,

[...] pretende justamente devolver al cuerpo su posibilidad de acción. Este proyecto político, aunque criado fuera de nuestros territorios, se emparenta con la necesidad en nuestros países de repensar la forma [...] cómo se genera conocimiento, y con qué criterios se valida el conocimiento en nuestra sociedad. La práctica como investigación permite valorar y validar los saberes del cuerpo, su accionar, su creatividad, su sensorialidad y psicomotricidad, no como saberes ornamentales, sino como saberes que fundan nuestra subjetividad. (2013 83)

En su núcleo, la difuminación entre supuestos límites categóricos es algo fundamental para el anticolonialismo. El borrar las barreras entre lo que se piensa como mente racional y cuerpo sensible, entre práctica y teoría, entre lo personal y lo público, cambia el paradigma establecido por las nociones coloniales de categorizar, separar, alienar y jerarquizar cuerpos, sexualidades, géneros, saberes, costumbres, clases sociales, cosmovisiones, culturas, políticas y comunidades entre sí. Este quiebre también cuestiona quién es determinadx como suficientemente racional o intelectual como para establecer un marco teórico, o qué tipo de

conocimiento se puede considerar apto para una investigación institucionalizada. Según Henk Borgdorff, académico en investigación artística, “En el momento en que las formas de conocimiento no discursivas (encarnadas), los métodos de investigación no convencionales y las formas alternativas de documentar y comunicar hacen su entrada en la investigación académica, se producen cambios en la forma en que la academia se concibe a sí misma”. (2006 44) Del mismo modo, la autoteoría requiere de la deconstrucción de los límites institucionales entre disciplinas académicas. Por ende, esta requiere de la colaboración consciente y consensuada entre saberes, estableciéndose en el intersticio tanto de la interdisciplina (como una interacción de múltiples disciplinas), como de la transdisciplina (como una colaboración entre múltiples disciplinas para generar conocimiento trascendental a ellas).

La práctica como metodología para la investigación considera que el cuerpo es un ente que genera “[...] conocimientos que exceden el lenguaje verbal y las codificaciones matemáticas que tanto ha privilegiado la ciencia moderna.” (Contreras 2013 74); por ende, ya no solamente se teoriza acerca del cuerpo, sino que también se teoriza desde el cuerpo, expandiendo así el horizonte de las posibilidades políticas y epistémicas del saber. Si se considera a la carne disidente como una posible fuente para la construcción de un marco teórico, se les brinda autonomía a nuestros cuerpos como agentes cognoscitivos, y así se nos emancipa de las supeditaciones del racionalismo puro, del método científico, y de la mirada hegemónica que constantemente nos considera únicamente como objetos de estudio. Al desdibujar las fronteras disciplinares entre teoría y autobiografía —y así situarse en el espacio liminal entre ellas— la autoteoría es una pieza clave para el anticolonialismo, imaginando nuevas respuestas frente a lo que es la investigación, cómo se aprende de ella, y qué formas se utilizan para su realización.

De esta manera, los objetivos y finalidades de la autoteoría plantean un proyecto político que desafía radicalmente los paradigmas del conocimiento académico, polemizando la hegemonía

del imperialismo textual, y de la diferencia entre conocimiento intelectual y saber práctico. Esto necesariamente tensiona las facetas ontológicas, epistemológicas y metodológicas de la investigación académica, abriendo los horizontes hacia nuevas concepciones, fuentes, y métodos para el conocimiento. *Travesía Travesti* es una obra que también desarma las estructuras que distinguen entre la teoría y la práctica, entre lo personal y lo político, entre lo individual y lo colectivo, y entre la razón y la sensibilidad. Esta deconstrucción, además de ser un acto anticolonialista, es también una manera de entender el mundo desde lo queer. Para el académico en estudios de performance José Esteban Muñoz, lo queer excede todo límite establecido, atravesando las barreras que lo contienen, y disputando aquello que firmemente se considera como real, presente y objetivo (2009 1). En este sentido, Muñoz apunta que lo queer —o, leído desde este territorio, lo disidente— es una disposición intrínsecamente estética, dado que está basada en la experiencia, en la sensibilidad, y en la fenomenología que niega a ver la realidad como única y objetiva. De este modo, se cuestionan las jerarquías que organizan a la hegemonía: “Una estética queer puede funcionar potencialmente como un gran rechazo [que] genera nuevas formas de percibir y actuar sobre una realidad que es en sí misma potencialmente cambiante”. (Muñoz 2009 1) Así, esta película es una reflexión teórica sobre la práctica feminista de conocer, aprender y evidenciar a través de la experiencia encarnada. A partir de las autobiografías colectivas que Videla realiza junto a sus amigas, del recorrido por propios recuerdos, de la recolección del conocimiento tácito de los cuerpos disidentes en nuestro territorio y del material de archivo doméstico, lx directorx logra hacer una sensible reflexión colectiva acerca de la situación sociopolítica de las disidencias en nuestro país.

La autobiografía se ha cementado como un elemento esencial al momento de teorizar acerca de las vidas y los cuerpos trans*. Adoptando un carácter autoteórico, el académico y crítico cultural Jay Prosser recalca la importancia del relato basado en la historia personal en su publicación *Second Skins: The Body*

Narratives of Transsexuality (1998), al integrar su propia narrativa corporeizada, su propio devenir, y su propio cuerpo en su análisis teórico acerca de la visceralidad del género: “La autobiografía, como la primera mirada del transexual en el espejo, descompone al sujeto en el yo reflejado y el yo que refleja.” (1998 102) El autor tensiona las ideas postestructuralistas de Judith Butler acerca de la performatividad del género³, argumentando que la teoría no solo se encuentra fuera del cuerpo con un efecto únicamente discursivo, sino que está inscrita dentro de la carne cruzada por la experiencia personal. Así, “La genealogía de la autoteoría se forja en colaboración con los estudios transgénero, ya que ambos abordan una ruptura de las normatividades salvaguardadas por las convenciones tradicionales establecidas, en torno al género y la disciplina por igual”. (Wiegman 2020 7) Es por esta misma razón que, a lo largo de este escrito, y al momento de emprender un recorrido por las distintas miradas academiizadas sobre nuestras experiencias y corporalidades, he recurrido mayoritariamente —contando con unas pocas excepciones— a trabajos, escritos, teorías y reflexiones realizadas por personas trans*. Es así como, hacia los años 2000 y en el apogeo de la tercera ola feminista, variadx autorxs recurrieron a la autoteoría como una manera de escribir, reflexionar y criticar —desde sus propias vivencias— acerca de asuntos relacionados con el género, la sexualidad y el cuerpo. Este término tomó gran velocidad de circulación entre los círculos literarios y académicos luego de la publicación titulada *Testo Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era* (2008) del filósofo Paul B. Preciado.

Este texto es una intrincada incursión por los distintos recovecos de las historias de la sexualidad, de la pornografía y de las drogas farmacéuticas, desde el punto de enunciación de la academia. Preciado inicia su escrito declarando que “Esto no es una memoria”, sino más bien un “ensayo corporeizado”, como una

³ Para indagar más en la teoría del género performativo, ver: Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 1990. New York, NY: Routledge, 2007.

práctica de “ficción somato-política, una teoría del yo.” (2008 11) Sin nombrarla como tal, el autor recurre a la autoteoría para hablar acerca de su transición de género y los impactos de las hormonas en su cuerpo, describiendo su uso de testosterona como una manera de “deshacer” su género, el cual argumenta que es instaurado por un sistema capitalista que mercantiliza la sexualidad y reproductibilidad de los cuerpos. Además, su íntima relación con Guillaume Dustan y Virginia Despentes le permite a Preciado acercarse afectivamente —“desde la piel”— a las ideas filosóficas estxs autorxs disidentes, situado en un momento específico de su propia biografía. Más adelante, la escritora Maggie Nelson publicó *The Argonauts* en 2015, quien describe su texto —inspirada en los escritos de Preciado— como una ponderación autoteórica. Este trabajo interdisciplinario excede los géneros y formatos de un texto crítico y se adentra en la libertad propuesta por la autoteoría, al experimentar con los protocolos de la autobiografía, y yuxtaponer relatos de su vida diaria con reflexiones filosóficas, teorías críticas y un análisis artístico. De esta manera, la publicación de Nelson creó una conversación entre el feminismo y la teoría queer, generando respuestas —desde este marco teórico— a cuestionamientos sobre las capacidades del lenguaje para traducir sus experiencias encarnadas como mujer feminista, madre, persona disidente, pareja de un hombre trans* (Harry Dodge, reconocido artista visual), poeta, y ensayista filosófica.

A pesar de que existe una cercana relación entre los trabajos de Preciado y Nelson (particularmente en su interés por la construcción y composición del género disidente encarnado), ambas obras mantienen distintas maneras de intervención crítica y forma estética. Mientras que Preciado utiliza la posición del yo “como una intrusión virtuosa de la confesión autobiográfica en las convenciones de la escritura académica”, Nelson hace uso de su voz personal “como una interpretación de la teoría crítica como parte del mundo de la vida cotidiana.” (Wiegman 2020 2) Estas diferencias, más que exigir una estandarización de la autoteoría, demuestran la expansividad de este género en sus múltiples modos de escritura y pensamiento, tanto en la academia como en la

literatura. Sin embargo, al entretejer teóricamente las narrativas de su vida diaria con las de su pareja —para así poder discutir la imposibilidad de nombrar ciertas experiencias encarnadas— *The Argonauts* posiciona a Nelson en lugares que no corresponden en su propia autobiografía. A pesar de que la noción de “queer” represente un horizonte cada vez más expansivo, a través de la intención por equiparar fenomenológicamente las experiencias de su embarazo con la transición de género de Dodge bajo este concepto, la autora se inserta dentro de la experiencia encarnada trans* de su pareja. Nelson realiza una documentación de la transición de género de Dodge —a quien cita frecuentemente a lo largo de su texto— mas no le admite en una posición de colaborador. Frente a la pregunta de si Nelson tiene potestad de escribir acerca de una experiencia que ella no encarna, Fournier nos recuerda cómo “las subjetividades trans han sido [históricamente] excluidas de escribirse a sí mismas en la filosofía” (2021 174); esto resulta en que “El propio Dodge permanece extrañamente silencioso en el texto, posiblemente, en cierto modo, incluso explotado.” (2021 180)

La autoteoría es una espada de doble filo: por una parte, la autoteoría afirma la noción de que existen nuevos modos para la generación de teorías críticas, influenciadas directamente por los proyectos políticos interseccionales y decoloniales. Sin embargo, en la autoteoría también existe el “[...] riesgo de un individualismo metodológico potencialmente excesivo que otorga primacía al ‘auto’ de una manera que podría cerrar el círculo de las lógicas cuestionables del posmodernismo tardío, [...] o las lógicas de esas formas más militantes del pensamiento interseccional.” (Fournier 2021 315) De esta manera, a pesar de encontrarse basada en las experiencias personales del cuerpo politizado, la autoteoría debe tener especial cuidado de no caer en un predicamento solipsista, para así poder hablar de asuntos que afectan a comunidades completas, y no simplemente a cuerpos singulares. La autoteoría no está destinada al narcisismo infértil; en cambio, la autoteoría debe encontrar las maneras para ser capaz de cruzar, desde lo individual, el umbral hacia lo colectivo. Fournier apunta

que “[...] al teorizar en conjunto podremos, después de todo, escucharnos a nosotrxs mismxs.” (2021 319) Por ende, la autoteoría nos llama a crear teorías desde una autobiografía colectiva: al relacionarnos con el resto, lo “propio” deviene lo “nuestro”.

Esto es exactamente lo que sucede en *Travesía Travesti*: la recolección de archivos y la realización del documental, a pesar de ser un trabajo producido por Videla, requiere del clave apoyo y soporte de su comunidad. En este sentido, el hecho de que Videla no aparezca frente a cámara —donde su imagen solo se ve momentáneamente en material de archivo utilizado— indica que su relato, por mucho que lo interpele a ellx, habla de una experiencia colectiva y no solo personal. Así, las mujeres entrevistadas construyen una historia que atraviesa cada una de sus vidas dentro del contexto de Chile del 2019; incluso, esta historia va aún más allá, denunciando las injusticias que atraviesan no solo a nuestros cuerpos disidentes, sino que a todos los cuerpos que habitan este territorio herido. Solo a través de un esfuerzo colectivo, esta película puede levantar el proyecto político de un grupo de travestis que desean, tal como lx directorx, autodeterminarse y agenciar sus propios cuerpos en su carne, en su género, en su estética y en su imagen. Al teorizar en conjunto acerca del posicionamiento del cuerpo disidente en el territorio, el discurso político de esta travesía se entremezcla con la sensibilidad experiencial, por lo que el film logra formular una representación de una experiencia trans* autoteórica. En este sentido, la película nos permite tomar la posición disidente de una mirada trans*, para así observar el mundo diegético desde un punto de vista disidente, contextualizado y particular, en una travesía que se resiste a ser despojada de su disidencia.

La tarea de emplazar la autoteoría —asociada mayoritariamente a la academia y la literatura— para poder representar la experiencia trans* en el cine, implica la necesidad de recurrir a una mirada trans*. Según el teórico de género Jack Halberstam —respondiendo directamente a la teoría de la mirada masculina

de Laura Mulvey⁴— la mirada trans* propone que el personaje de género disidente, más que ser un objeto para el placer cinematográfico cisgénero, invita a lx espectadorx a “mirar” el mundo diegético con su mirada trans* (2005 78). En consecuencia, esto transformaría a las películas en “[...] producciones verdaderamente independientes dentro de las cuales la ambigüedad de género no es una trampa ni un dispositivo, sino parte de la producción de nuevas formas de heroísmo, vulnerabilidad, visibilidad y encarnación.” (Halberstam 2005 96) Sin embargo, la autoteoría compromete reflexionar tanto sobre, como desde el cuerpo: esto, traducido al cine, involucra poder mirar el cuerpo tanto desde afuera de él, como desde adentro de su experiencia encarnada. A partir de esto, la formulación de una representación trans* autoteórica necesitaría poder mirar no solo con los ojos trans*, sino que a través de los ojos trans*: tanto desde la posición del personaje, como también desde la posición de lx espectadorx. Es justamente la perspectiva de lx espectadorx algo que no se encuentra presente en la teoría de Halberstam: en su proyecto, se asume que lx espectadorx es una persona cisgénero, a quien novedosamente se le permite mirar con los ojos trans* para así experimentar —temporalmente— el mundo como un cuerpo disidente. Sin embargo, hay que considerar que las personas trans* también podemos ser espectadorxs frente a la pantalla, y no solo personajes para el placer visual hegemónico. Tal como explica Cael Keegan, académico en estudios de género,

Si bien Halberstam ilustra con éxito la miopía de la crítica de cine feminista y psicoanalítica dominante que no reconoce la existencia de espectadores queer y/o trans*, su teoría repite la misma problemática en la formulación de Mulvey: no teoriza sobre un espectador trans*. (2016 29)

En su ensayo titulado “The Oppositional Gaze: Black Female Spectators” (1992), bell hooks propone que la mirada se cultiva

⁴ Para indagar más en el concepto de la mirada masculina, ver: Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Screen* 16-3. 1975, pp. 6-18.

en el poder de sostener un punto de vista, desde la experiencia y la voz propias. Al representar cuerpos interseccionalmente marginalizados dentro de las narrativas cinematográficas, no solo como objetos utilitarios dentro de las narrativas hegemónicamente dominadas, sino más bien como un reconocimiento de la mirada crítica de las audiencias, se crea un espacio de “nuevas posibilidades transgresoras para la formulación de la identidad.” (hooks 1992 191) De este modo, se invita a lxs espectadorxs marginalizadx a no solo ver su imagen representada en pantalla, sino que también a mirar a través del lente cinematográfico. En la misma capacidad que la propuesta de hooks, Keegan plantea que las personas trans* tenemos el derecho de invitar —desde la posición de personaje— a la audiencia a mirar con nuestros ojos, y también a sentarnos frente a la pantalla como espectadorxs críticxs, con el conocimiento y la subjetividad provista por nuestra experiencia encarnada (2016 29). Así, una mirada autoteórica trans* se traduce en otorgarnos el poder de mirar a nuestros cuerpos, desde nuestros propios cuerpos. A su vez, esto enuncia la elaboración de una estética trans*, como una experiencia sensible de mirar y ser miradx en pantalla. En *Travesía Travesti*, podemos claramente apreciar cómo la mirada trans*/travesti adopta un aspecto autoteórico, con Videla posicionándose tanto dentro como fuera de la película, al ser directorx (quien mira) y personaje (quien es miradx) a la vez. Esto le permite reflexionar —junto a sus compañeras— acerca de las relaciones entre su grupo íntimo de amigas, entre la comunidad disidente, y entre la sociedad chilena de este momento tan crítico en la historia de nuestro país. A partir de estas consideraciones, lxs directorxs logra demostrar —con la ayuda de quienes lxs acompañan a lo largo de la película— la importancia de la autoteoría como una metodología para la representación de una estética trans*. Tal como lo demuestra la película, las imágenes de nuestros cuerpos, de nuestras experiencias y necesidades —y por ende las políticas que nos conciernen— deben considerar una estética trans*, anclada en el tiempo y en el espacio: desde el cuerpo trans*, para el cuerpo trans*.

Cabe admitir que a los argumentos aquí presentados deben de ser considerados a través de un lente interseccional, dado que no todos los cuerpos trans* viven las mismas experiencias, sobre todo por los distintos factores identitarios que potencialmente les atraviesan y que modifican su relación con el mundo. Sin embargo, al proponer una mirada trans* desde la autoteoría, quisiera invitar a que cada cuerpo trans* se apropie de este término según sus propias necesidades. De este modo, se respalda la imperativa de nuestros cuerpos por la exigencia de la diversificación de nuestras representaciones, las cuales deben considerar nuestros variados puntos de vista según factores identitarios. Quizá esta invitación es un poco utópica, pero tal como lo plantea Muñoz,

El aquí y ahora es una prisión. Debemos esforzarnos, frente a la representación totalizadora de la realidad del aquí y el ahora, en pensar y sentir un entonces y un allá. Algunxs dirán que lo único que tenemos son los placeres de este momento, pero nunca debemos conformarnos con ese mínimo éxtasis; debemos soñar y representar nuevos y mejores placeres, otras formas de estar en el mundo y, en última instancia, nuevos mundos. (2009 1)

En este anhelo por un futuro idealmente libre de límites, de categorías, de binarismos y de normativas hegemónicas, se invoca también a la democratización de los procesos de creación, producción y distribución en los circuitos cinematográficos, lo cual diversifica inagotablemente las posibilidades narrativas, representacionales y estéticas que pueden tomar lugar en la pantalla.

* * *

Obras citadas

- Ahmed, Sara. "Introduction: Bringing Feminist Theory Home." *Living a Feminist Life*. Durham, NC: Duke University Press, 2017.
- Borgdorff, Henk. *The Debate on Research in the Arts*. Bergen: Bergen National Academy of the Arts, 2006.

- Contreras, María José. "La Práctica Como Investigación: Nuevas Metodologías Para La Academia Latinoamericana." *Poiésis* 21-2. 2013, pp. 71-86.
- Donoso, Camila José. "Desde La Creación: Textos de Camila José Donoso, Fernando Lavanderos Y Tiziana Panizza." *Comunicación Y Medios* 39. 2019, pp. 200-207.
- Fournier, Lauren. *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*. Cambridge, MA: MIT Press, 2021.
- Halberstam, Jack. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York, NY: NYU Press, 2005.
- hooks, bell. "The Oppositional Gaze: Black Female Spectators." *Black Looks: Race and Representation*. Boston, MA: South End Press, 1992, pp. 115-31.
- hooks, bell. 1994. "Theory as Liberatory Practice." *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*. New York, NY: Routledge, 1994, pp. 59-76.
- Keegan, Caél M. "Revisitation: A Trans Phenomenology of the Media Image." *MedieKultur: Journal of Media and Communication Research* 61. 2016, pp. 26-41.
- Loftus, Elizabeth. "Speaking of Psychology: How memory can be manipulated. Entrevista por Kaitlin Luna". *American Psychological Association*. 2018. <https://www.apa.org/news/podcasts/speaking-of-psychology/memory-manipulated>.
- Muñoz, José Esteban. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York, NY: NYU Press, 2009.
- Nelson, Maggie. *The Argonauts*. Minneapolis, MN: Graywolf Press, 2015.
- Preciado, Paul B. *Testo Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*. 2008. New York, NY: The Feminist Press, 2013.
- Prosser, Jay. *Second Skins: The Body Narratives of Transsexuality*. New York, NY: Columbia University Press, 1998.
- Rosen, Ruth. *The World Split Open: How the Modern Women's Movement Changed America*. New York, NY: Viking Books, 2000.
- Sarduy, Severo. "Lo Importante Es El Olvido. Entrevista por L. Alas." *El País Semanal*, 28 Octubre de 1987.
- Wiegman, Robyn. "Introduction: Autotheory Theory." *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory* 76-1. 2020, pp. 1-14.

* * *