

EN BUSCA DE LA UTOPIA TRAVESTI/TRANS: GOCE Y BIENESTAR EN LA POESÍA DE GIA LUJURIA, GRETTEL WARMICHA Y SANDRA DIAZ

IN SEARCH OF A TRAVESTI/TRANS UTOPIA: JOY AND WELL-BEING IN THE POETRY OF GIA LUJURIA, GRETTEL WARMICHA, AND SANDRA DIAZ

Javier Muñoz-Díaz
Farmingdale State College (SUNY)
munozdj@farmingdale.edu
<https://orcid.org/0000-0003-4219-677X>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.247>

Fecha de recepción: 23.03.25 | Fecha de aceptación: 26.06.25

RESUMEN

Este artículo discute la poesía de tres artistas travestis/trans del Perú (Gia Lujuria, Gretel Warmicha, y Sandra Diaz), quienes realizan una práctica artística multidisciplinaria para denunciar el sistema heteronormativo colonial y celebrar la disidencia sexual racializada. En particular, me interesa comentar las experiencias de goce y bienestar travestis/trans que ofrecen los poemarios *Lucifer y los siete ocho pekados capitales* (Lujuria, 2022), *Antología Poética 19-21* (Warmicha, 2022) y *(A)post-illa: Tras el rayo* (Diaz, 2023). Propongo que estos poemarios articulan una dimensión utópica a partir de estrategias de “loca-lización” (Ochoa, 2004) y desidentificación (Muñoz, 1999) con el discurso mayoritario para construir mundos alternativos. En ese sentido, Gia Lujuria deconstruye el discurso cristiano que demoniza la disidencia sexual para postular la utopía antirreproductiva y anticapitalista del encuentro entre iguales; Gretel Warmicha rechaza el mandato de pasar por cis para explorar el bienestar de las relaciones entre lo humano y lo otro-que-humano; y Sanka Diaz postula la reindigenización de las disidencias de sexo-género y de los territorios colonizados para recuperar la fertilidad ancestral.

PALABRAS CLAVE: travesti/trans, poesía, Perú, utopía, goce.

ABSTRACT

This article discusses the poetry of three travesti/trans artists from Peru (Gia Lujuria, Gretel Warmicha, and Sandra Diaz), who engage in a multidisciplinary artistic practice that denounces the colonial heteronormative system and celebrates racialized sexual dissidence. In particular, I am interested in analyzing the experiences of travesti/trans joy and well-being presented in the poetry collections *Lucifer y los siete ocho pekados capitales* (Lujuria, 2022), *Antología Poética 19-21* (Warmicha, 2022), and *(A)post-illa: Tras el rayo* (Diaz, 2023). I argue that these poetry collections articulate a utopian dimension based on strategies of “loca-lization” (Ochoa, 2004) and disidentification (Muñoz, 1999) with the majority discourse to build alternative worlds. In this sense, Gia Lujuria deconstructs the Christian discourse that demonizes sexual dissidence to postulate the anti-reproductive and anti-capitalist utopia of the encounter between equals; Gretel Warmicha rejects the mandate of cis-passing to explore the well-being of the relationships between humans and other-than-humans; and Sanka Diaz proposes the reindigenization of sex-gender dissidence and colonized territories to recover ancestral fertility.

KEYWORDS: trans/travesty, poetry, Peru, utopia, joy.

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo discute la dimensión utópica de la poesía sexodisidente de tres escritoras del Perú: Gia Lujuria (nombre artístico de Gia Cruzado), Gretel Warmicha y Sandra Diaz. Su literatura es todavía marginal a los circuitos editoriales y académicos ya establecidos, pero estas escritoras están construyendo sus propios canales de distribución e intercambio. Se trata de un arte emergente y experimental que, además de enfrentar la transfobia institucionalizada, no encaja en los patrones que la institución literaria ha establecido para juzgar el arte verbal. En el Perú, la literatura de la disidencia sexual circula principalmente a través de la autopublicación en fanzines impresos y digitales, con algunas plataformas de difusión como la revista *Crónicas de la Diversidad*¹ o el festival *Pluma Desobediente*.² La mayoría de estas iniciativas son autogestionadas, pero algunas cuentan con financiamiento parcial del Estado peruano (los estímulos económicos para la cultura del Ministerio de Cultura) o de instituciones internacionales que promueven la diversidad sexual y la interculturalidad. Asimismo, si la aspiración de escribir profesionalmente y sustentarse económicamente con la literatura ha sido una quimera para la mayoría de los latinoamericanos, esta aspiración resulta aún más remota para las personas trans, quienes han sido excluidas de forma histórica del mercado laboral. A pesar de este contexto de precariedad material y de indiferencia generalizada, la escritura de la disidencia sexual continúa produciendo nuevos textos y diseminándose por canales y formatos alternativos.

Este artículo se enfoca en los poemarios *Lucifer y los siete ocho pekados capitales* de Gia Lujuria (2022), *Antología Poética 19-21* de Gretel Warmicha (2022) y *(A)post-illa: Tras el rayo* de Sandra Diaz (2023). Tales publicaciones son artefactos complejos que, insertos en la genealogía del fanzine contracultural, juegan con la tipografía y la diagramación, y combinan libremente poesía, ilustración y fotografía.³ Es un arte multidisciplinario y comprometido: sus objetivos son

¹ *Crónicas de la Diversidad* (2014-2015, 2019-presente) es la revista LGBTQ+ más influyente y de más larga duración en el Perú. Además de editar publicaciones periódicas y libros en formatos físico y virtual, *Crónicas de la Diversidad* ha construido un importante archivo audiovisual (disponible en su canal de YouTube) con entrevistas, reportajes y talleres sobre temática LGBTQ+.

² El Festival Literario Disidente Pluma Desobediente, organizado por el colectivo TransArte, se celebra en Lima anualmente desde el 2021. Pluma Desobediente es una de las plataformas más importantes para la exhibición y la discusión del arte interdisciplinario de las disidencias sexuales.

³ Dada su naturaleza autogestionada, estas publicaciones no han pasado por los procesos editoriales estandarizados que garantizan una “escritura correcta”. Nos encontramos ante una poesía con “errores” de ortografía y puntuación; en algunos casos, son modificaciones deliberadas y en otros, en cambio, “accidentes”. En las citas poéticas que incluyo en este artículo, no coloqué el adverbio latino *sic* para señalar la “escritura incorrecta” del original. Esta decisión se fundamenta en que estos poemas no son únicamente artefactos verbales, sino que también participan de circuitos de

denunciar el sistema heteronormativo colonial y celebrar la disidencia sexual racializada. Por ello, en el presente trabajo, me interesa comentar las experiencias de goce y bienestar travestis/trans de esta poesía, las cuales articulan una dimensión utópica a partir de estrategias de “loca-lización” (Ochoa, 2004) y desidentificación (Muñoz, 1999) con el discurso mayoritario. En las siguientes secciones, voy a empezar definiendo el par “travesti/trans” en el contexto de la colonialidad/modernidad. Luego, pasaré a revisar las estrategias de “loca-lización” y desidentificación que cada artista emplea para articular experiencias de goce y bienestar. Gia Lujuria parodia el discurso cristiano que demoniza el sexo no reproductivo para reivindicar una intimidad sexual entre iguales; Gretel Warmicha establece relaciones entre lo humano y lo otro-que-humano para superar el mandato normativo de pasar por cis; y Sandra Diaz recorre los territorios colonizados de los Andes para reindigenizar las disidencias de sexo-género y recuperar una fertilidad distinta a la de la lógica capitalista.

2. LA VOZ POÉTICA TRAVESTI/TRANS

En sintonía con una tendencia reciente en la literatura latinoamericana, la poesía de Gia Lujuria, Gretel Warmicha y Sandra Diaz pone en escena subjetividades travesti/trans que, en vez de subordinarse a propósitos alegóricos, practican la autorrepresentación de sus cuerpos y experiencias en toda su multiplicidad (Sánchez-Osores, 2025, p. 301).⁴ Asimismo, esta poesía problematiza los discursos globales de diversidad e inclusión LGBTQ+, los cuales, al promover la asimilación al sistema capitalista, reproducen la colonización de cuerpos racializados que habitan la periferia. La poesía de estas artistas expresa subjetividades marginalizadas que habida cuenta de su localización geográfica, socioeconómica y racial se resisten a la traducción desde el vocabulario norteamericano-europeo de los estudios LGBTQ+. En ese sentido, mi elección del par “travesti/trans” apunta a reconocer la opacidad que esta experiencia conlleva para el binarismo de

activismo, teatro y videoarte. La dimensión textual es solo un elemento (y no necesariamente el más importante) de un sistema alternativo de prácticas artísticas y códigos estéticos. Dado que mi artículo se enfoca en el trabajo verbal escrito, su alcance solo puede ser parcial.

⁴ En la literatura peruana, el ejemplo más celebre de un personaje travesti/trans que cumple principalmente una función alegórica es Rosita, la líder de los delincuentes en la prisión de *El Sexto* de José María Arguedas. En esta novela, Rosita simboliza la degradación que los hombres sufren en la costa peruana, sede del poder colonial y eje de articulación con el capitalismo internacional.

género impuesto por la colonialidad/modernidad.⁵ Dicha resistencia a la traducción (y su consecuente domesticación) implica un potencial de crítica y subversión.

Los libros de Gia Lujuria, Gretel Warmicha y Sandra Diaz incluyen alternativamente los términos “travesti” y “trans” como marcadores para autodefinirse y construir comunidad. La voz travesti/trans establece una subjetividad que, tras haber recibido la asignación de sexo masculino al nacer, se identifica con el género femenino y socializa como tal. Debido a la transfobia institucionalizada, esta subjetividad ha estado históricamente limitada al trabajo sexual. En la Argentina, por ejemplo, el término “travesti” se ha politizado para significar una crítica al patriarcado colonial y al binarismo de género. Al respecto, la activista travesti Marlene Wayar explora la polisemia de este término y los esfuerzos por resignificarlo:

Una travesti no puede decir que aquella no es travesti porque en lugar de elegir silicona elige hormonas o porque todavía tiene tetas de alpiste o porque es translesbiana. Ninguna puede establecer o definir la palabra “travesti”: es lo más indefinible. Dentro de esa definición, lo que tiene mayor peso hasta hoy, lamentablemente, viene desde fuera y es “las travestis son prostitución”. [...] Después terminamos dando toda la vuelta y volviendo a la palabra “travesti”, que tiene ver con algo fundante: es mentira que no podemos salir de ese corralito que une prostitución y travestis. Buscamos resignificar a palabra a fondo, a decir que estos no son los límites, es más, que no hay significado único. (2021, p. 71)

Aunque en el Perú el término “travesti” no se ha politizado de manera similar, considero que su uso es apropiado para nombrar la escritura insumisa de Gia Lujuria, Gretel Warmicha y Sandra Diaz, ya que su poesía travesti/trans está en sintonía con el siguiente postulado de Marlene Wayar: “No somos ni hombres ni mujeres, somos otra categoría humana con sustancia propia que no se define en relación al hombre, como suelen definirse todas las categorías ‘no hombre’ a partir del

⁵ El par colonialidad/modernidad es una crítica al eurocentrismo de la ontología y la epistemología modernas (de la que forman parte los estudios de género y sexualidad), y a su compenetración con el sistema socioeconómico de dominación global. Anibal Quijano (2000/2014) propuso el concepto de “colonialidad del poder” para describir la distribución global del trabajo entre las metrópolis capitalistas (Europa y Norteamérica) y las periferias colonizadas. Quijano identifica la “racialización” (la relación jerárquica entre lo blanco y lo no blanco) como el patrón de dominación que empezó con la invasión europea de América en el siglo XV y se consolidó con el sistema mundo capitalista. Asimismo, la crítica feminista señala que la racialización es simultánea a un proceso de “generización” (la relación jerárquica y binaria entre los géneros masculino y femenino). Según María Lugones (2008), el sistema de género colonial/moderno establece que las categorías de “hombre” y “mujer” son atributos de las personas blancas burguesas, mientras que las personas racializadas se encuentran fuera del binarismo de género y en una posición “infrahumana”. La tesis de Lugones acerca del binarismo de género colonial/moderno ha sido revisada por Rita Segato (2016), quien prefiere hablar de la combinación de los patriarcados precolonial y colonial/moderno.

androcentrismo” (2021, p. 140). Lo travesti/trans convierte la inconmensurabilidad en herramienta de acción política.⁶

Un aspecto aún poco estudiado de la literatura travesti/trans es la dimensión utópica, vale decir, las experiencias de goce y bienestar que, al ser articuladas por cuerpos y comunidades no normativas, aspiran a la transformación radical de las relaciones intersubjetivas y del tejido social. Aunque el término “utopía” está desprestigiado por las desventuras políticas del siglo XX y el ascenso del pragmatismo neoliberal, propongo recuperarlo como categoría de análisis para el arte de la sexodisidencia racializada en los Andes (Muñoz-Díaz, 2023, pp. 176-179). En contraposición a los discursos neoliberales sobre la felicidad y la salud, la utopía travesti/trans está marcada por la experiencia intersubjetiva de cuerpos y comunidades que, a partir de la desidentificación con el discurso normativo colonizador, imaginan mundos alternativos. Por su parte, José Esteban Muñoz (1999) propone el término “desidentificación” para describir las estrategias de supervivencia usadas por las personas *queer* de color (en el contexto de EE. UU.) para “negociar una esfera pública mayoritaria fóbica que continuamente suprime y castiga la existencia de sujetos que no se conforman con los fantasmas de una ciudadanía normativa” (*Disidentifications* 4; nuestra traducción). Las performances de desidentificación son necesariamente un ejercicio crítico, pues “ellas desarman la esfera de lo público y usan sus partes para construir una realidad alternativa. La desidentificación usa la cultura mayoritaria como materia prima para crear un nuevo mundo” (Muñoz, *Disidentifications*, 196; nuestra traducción). En el contexto peruano y latinoamericano (en los Andes y Abiyala), las intervenciones artísticas de Gia Lujuria, Gretel Warmicha y Sandra Diaz elaboran una dimensión utópica similar a la “*queer utopia*”, pero que es mejor reconocerla como “utopía travesti/trans”.

En este artículo, aspiro a evitar las dinámicas extractivistas que suelen caracterizar la investigación sobre poblaciones marginalizadas. Mi posicionalidad es la de un hombre cisgénero

⁶ En la literatura crítica sobre la opacidad de la experiencia travesti/trans, destacan las propuestas del “language of the in-between” y del “monstering (to monster)”. Erika Almenara (2022, pp. 77-113) analiza la escritura de Héctor Acuña/Frau Diamanta (Peru/España) y Claudia Rodríguez (Chile) como un “lenguaje del intermedio” que, en tanto es proliferante e ilegible, escapa del control de los aparatos estatales. Por su parte, Joseph Pierce (2020) analiza la práctica de “hacer monstruo” en la poesía de Claudia Rodríguez y Susy Shock (Argentina) como resistencia a las políticas identitarias del capitalismo neoliberal. Sobre este último enfoque crítico, recomiendo la crítica de PJ DiPietro (2020) a las limitaciones de la figura de lo “trans-monstruoso”, la cual repite la diferencia colonial entre lo “humano” (individual, burgués, blanco y generizado) y lo “infrahumano” (los cuerpos racializados fuera de la diferencia de género). Según DiPietro, lo “trans-monstruoso” es, en última instancia, un desplazamiento atrapado en la idea de discapacidad, en la aspiración por participar de lo “humano” de la colonialidad/modernidad.

gay/marica racializado que cuenta con el privilegio otorgado por la academia del norte global (EE. UU.); asimismo, asumo con seriedad el llamado de Marlene Wayar a no reproducir dinámicas paternalistas en torno al trabajo intelectual y artístico de las escritoras travesti/trans:

Por culpa, por moda o por inercia, en los últimos tiempos a la travesti, pobrecita, que tanto ha sufrido, se le aplaude por cualquier cosa que haga, pero no tanto como para que pueda competir en un ámbito no exclusivamente travesti (2021, p. 92)

Mientras trabajaba en este texto, me di cuenta de la necesidad de “pedirles permiso” a Gia Lujuria, Gretel Warmicha y Sandra Diaz antes de hablar sobre sus obras en un espacio académico.⁷ En el sistema capitalista en que vivimos, “pedir permiso” y declarar la posicionalidad corren el riesgo de ser gestos vacíos de realidad material. Para evitar esta contradicción, propongo que este artículo, aunque aparece con mi firma, sea leído como parte de los circuitos artísticos y de activismo que Gia Lujuria, Gretel Warmicha y Sandra Diaz vienen construyendo en los últimos años. Si el presente artículo ayuda a visibilizar las luchas por la emancipación de las disidencias sexuales, esto se debe a su participación en la práctica artística y política de estas artistas, en su “localización” en la escena limeña y peruana.

Discutiendo las limitaciones del activismo por los derechos LGBTQ+ en Venezuela, Marcia Ochoa propone en término “loca-lizar” (juego de palabras que revela el adjetivo “loca” en el verbo “localizar”) para reconocer la resistencia de las sexodisidencias a los procesos de normalización, educación e higienización que supuestamente aspiran a ayudarles. A raíz de su comportamiento antinormativo e inquietante para el sentido común liberal, a las personas travestis/trans (también calificadas como “locas”) “se les niega la participación social, se les violenta los derechos (como ciudadanas o seres humanos), y muchas veces ellas mismas se niegan a participar de forma que se espera de un buen ciudadano” (2004, p. 243). Como se verá en las siguientes páginas, la poesía de Gia Lujuria, Gretel Warmicha y Sandra Diaz afirma su “localización” por medio de estrategias retóricas y poéticas. Por otro lado, tales estrategias literarias

⁷ Quiero aclarar que al “pedir permiso” a las artistas no estoy proponiendo un retorno a la crítica literaria del romanticismo que epitomiza al autor como clave definitiva de su obra. Recordemos que la imagen hegemónica del “autor” es un hombre blanco, heterosexual, propietario y de cultura letrada eurocéntrica. De manera similar, la imagen del “lector ideal”, aquel que utiliza con precisión las herramientas de crítica literaria, está construida a partir de un individuo con los mismos marcadores de género, raza y de clase. Por otro lado, la práctica de “pedir permiso” se inserta en la tradición del feminismo de color y la crítica anti-colonial. Estas corrientes críticas cuestionan la epistemología moderna (en la que se inserta la crítica literaria), porque su supuesto universalismo justifica la explotación de sectores marginalizados y el silenciamiento de perspectivas alternativas.

deben insertarse en una red más amplia de prácticas simbólicas y materiales: recitales, intervenciones artísticas, talleres de escritura y otro sinnúmero de actividades organizadas por estas artistas y sus comunidades. Nos encontramos, por tanto, ante una poesía comprometida que busca nuevas formas de decir y hacer. Tal vez algunos críticos puedan acusarme de romantizar el arte de la disidencia sexual, pero refiero asumir que mi perspectiva es “utópica” y reivindicar la validez conceptual y política de este término.

3. EL PECADO DEL SEXO NO REPRODUCTIVO (GIA LUJURIA)

Lucifer y los siete ocho pekados capitales (ver Figura 1), de Gia Lujuria, contiene dieciséis poemas, la mayoría de larga extensión, que proponen un descenso al infierno heteronormativo para reivindicar la transgresión de la experiencia travesti/trans. La voz poética se (des)identifica con Lucifer, figura central del discurso católico, ángel caído y responsable de corromper a los seres humanos en el pecado. El libro se abre y se cierra con sendas versiones de los poemas “Infierno” y “Lucifer”, en los que la voz poética empieza hablando de una experiencia corporal marcada por la incertidumbre (y la medicación retroviral para controlar el VIH), pero finaliza asumiendo con frenesí el cuerpo lascivo y cósmico de Lucifer, ante el cual ningún cuerpo humano puede resistirse.

La primera parte del libro lo constituyen poemas titulados a partir de cada “pekado” capital que, como el título del libro lo indica, fueron originalmente ocho según la lista de Evagrio Póntico (c. 345-399 d. C.) en “Sobre los ocho vicios malvados”. Estos poemas reelaboran prejuicios y estereotipos que el discurso dominante utiliza para justificar la violencia transfóbica. En lugar de culpa y sufrimiento, la voz poética travesti/trans experimenta euforia y plenitud al abrazar estos “pekados”. Después de una sección intermedia llamada “El ascenso de Lilith”, que presenta fotografías en las que Gia Lujuria personifica a cada “pekado”, el libro se cierra con la sección “Otros pekados relevantes”. Estos últimos poemas repiten esquemas y tonos de la primera sección, pero también ofrecen innovaciones como la parodia de un Jesús ateo, cruel y masoquista (“Blasfemia”), y la construcción de una voz melancólica en un estado liminal (“Purgatorio”). El libro hace explícita su afiliación a la literatura maldita europea con una cita del Conde de Lautréamont (1846-1870) que abre la sección intermedia.

En este artículo, analizaré el poema más extenso, “Lujuria”, compuesto por cinco partes que sintetizan la propuesta global del libro. A lo largo del poema, la voz poética travesti/trans experimenta diferentes tipos de actos y relaciones sexoafectivas, esto es, la masturbación, el

trabajo sexual y la orgía. Dicho recorrido implica sufrimiento, aprendizaje y reconocimiento para la voz poética, quien supera la violencia transfóbica para afirmar su autonomía en el sexo no reproductivo y en la figura hermafrodita de Venus. Significativamente, en combinación con un lenguaje sexual explícito y con un tono combativo, se articula un espacio de intimidad entre iguales que apunta hacia una utopía del goce. En la primera parte del texto, la voz poética se encuentra sola en la práctica masturbatoria y anuncia el potencial desestabilizador de su cuerpo:

Hurgo mi ombligo lentamente
con la yema de los dedos,
bajo suavemente por la pelvis húmeda
hasta llegar al final de su parte triangular.
[...]
Aprieto mis nalgas fuertemente
como si fuera mi nuevo amante desconocido,
exploro su suavidad hasta
terminar hundiendo mis dedos en el punto exacto.
Hay un abismo dentro de mí,
quien caiga en él jamás podrá escapar de sus orgasmos. (Lujuria, 2022, pp. 28-29)

La segunda parte del poema interrumpe este potencial erótico a través de citas del lenguaje transfóbico que, si por un lado discrimina y patologiza a la disidencia sexual, por el otro lado la sexualiza y explota:

“Esas no acaban bien”
“¡Enferma eres!”,
mientras escuchas la voz de los sanos,
jactándose de lo bien que están.
Los sanos que creen poder decirte lo que pasa en tu cuerpo.
“¡Ahora arrástrate!”
“¡Arranca tu piel, cámbiala por una nueva” (Lujuria, 2022, p. 30)

Como respuesta a la violencia del mandato heteronormativo, la tercera parte del poema afirma la autonomía del cuerpo disidente: *“¡Mi serpiente está erguida!”* (p. 31). La analogía entre la forma de la serpiente y el pene es evidente, pero no agota la metáfora; de ahí que la figura de la

serpiente funcione en tanto mecanismo de desidentificación: la voz poética travesti/trans se arrastra como las serpientes que representan el pecado en el discurso cristiano, pero también ostenta el poder de regeneración (cambiar de piel) que estos animales poseen en culturas colonizadas. En el contexto del cristianismo andino:

si para los cristianos la serpiente encarna las fuerzas del mal, para los andinos representa el *amaru*, una fuerza destructiva surgida de las entrañas de la tierra en un intento de reconstruir la estabilidad cuando no se mantiene una relación de equilibrio en el universo social y natural. (Griffiths, 1998, p. 16)

Desde esta posición de resistencia y afirmación de una tradición alternativa, la voz poética cambia de tono para hacer una invitación a las voces transfóbicas:

Mi cabello está suelto.

Mi alma se encuentra dispuesta y mi cuerpo se ha rendido
ante mis oscuras pasiones, delirantes

orgasmos

infinitos.

Puedes dejarme entrar en ti,
para luego entrar en mí.

Puedes tomar el deseo que corre por mi sangre
y someterlo a tus propios deseos,

una configuración infame del placer prohibido. (Lujuria, 2022, pp. 31-32)

Frente a un discurso normativo que disciplina y explota, la voz poética travesti/trans emplea un discurso sereno y con un tono conciliador. Es cierto que inmediatamente después retoma la agresividad de su persona luciferina: “¡RÍNDETE, NO HAY ESCAPATORIA!” (p. 32); sin embargo, el espacio de intimidad entre iguales reaparece en la cuarta parte y permanece como trasfondo en el resto del poema.

La quinta parte del texto, en que se produce el encuentro sexual, es la más experimental. La tipografía tradicional de las palabras se altera con símbolos matemáticos, alfabeto cirílico y combinación de mayúsculas y minúsculas: “M4\$tu®βaci●n” (“masturbación”) (p. 34), “PΣИ3_Tr▲ción s©doM1†a” (“penetración sodomita”) (p. 34) y “●rGí▲” (“orgía”) (p. 36). Esta modificación tipográfica aspira a dar cuenta de una sexualidad que rompe con los mandatos

heteronormativos. El sistema dominante, articulado históricamente a partir de la colonización católica y la modernización capitalista, exige la reproducción en un doble sentido: la pareja heterosexual debe generar descendencia y producir plusvalía para los dueños del capital. Frente a este sistema opresor, la voz poética travesti/trans muestra una revolución sexual que se cimenta en la intimidad de una pareja de iguales:

Como si tu entrepierna fuera una flor,
tocaré su pistilo suavemente,
hasta que su néctar discurra.
Al ingresar me regalará calidez,
una calidez húmeda, resbalosa, que atrapa.
Nuestras miles de conexiones nerviosas
nos generarán ansiedad de más placer,
será imposible no desearnos nuevamente.
Dos cuerpos que violaron las reglas del género
están hechos para florecer en orgasmos negados,
no reproductivos, eternamente placenteros.
fΓήic4clón tr▲n\$GéHΣro η0 r3produ©t i▼Å. (Lujuria, 2022, p. 35)

A pesar de la modificación tipográfica, un lector acostumbrado a los códigos de las redes sociales puede reconocer el significado de última línea con relativa facilidad: “fornicación transgénero no reproductiva”. Se trata de una práctica de encriptación que, aunque tiene su origen en la imprenta, se difundió masivamente con el uso del internet a principios del siglo XXI. Hoy en día se emplea para evadir los algoritmos de redes sociales (YouTube, Meta, TikTok) que restringen o censuran el acceso a cierto contenido, porque incluyen palabras polémicas (típicamente vinculadas a la salud mental [“suicidio”] o a conflictos políticos [“genocidio”]). La modificación tipográfica del poema tiene otro propósito expresivo (expresar la intensidad del goce sexual), pero una lógica similar en el sentido de modificar la escritura para evadir los controles normativos. El resultado es una escritura “incorrecta” que, al mismo tiempo, funciona como código para los conjuros sacrílegos.

La última sección del poema “Lujuria” presenta a la entidad sacrílega invocada por estos conjuros: Venus, figura hermafrodita y autosuficiente que ha anulado el género y la reproducción:

“Sus orgasmos se transformarán en líquidos / anticonceptivos” (Lujuria, 2022, p. 37). Figura mítica y polimórfica, Venus encarna la combinación de los cuerpos envueltos por el goce sexual. Lo importante aquí es recordar que, para que Venus fuera invocada, primero tuvo que establecerse una relación entre iguales. El requisito para la “●rGí▲” fue resolver la dinámica de poder entre el sujeto masculino y el sujeto travesti/trans, una dinámica de poder impuesta por el patriarcado de la colonialidad/modernidad.

4. EL MANDATO DE PASAR POR CIS (GRETEL WARMICHA)

Antología poética 19-21 (ver Figura 2), de Gretel Warmicha, está compuesto por 27 poemas de diversa extensión, los cuales se distribuyen en cuatro secciones originalmente publicadas como fanzines: “Pasarela inolvidable”, “Espinass, flores y cicatrices”, “Transiciones y canciones” y “La vampiridad de la poesía”. Los textos poseen un amplio repertorio temático que puede organizarse en dos vertientes: (a) poemas combativos, que denuncian la violencia transfóbica (“¿Qué es la vida para un travesti?”) y (b) poemas intimistas, que exploran una identidad que, aun cuando sufrió disforia de género, ahora se asume proliferante y capaz de escribir sobre la intensidad de sus emociones (“Dicen del amor”). En ese sentido, el libro puede leerse como un diario o archivo con autorretratos de la voz poética travesti/trans, quien comparte sus tribulaciones sexoafectivas y asume los estereotipos negativos del discurso transfóbico a fin de resignificarlos.

Mi análisis se detendrá en la segunda sección (“Espinass, flores y cicatrices”), la cual está articulada por la relación entre la voz poética travesti/trans y Cereza Soledad, una entidad otra-que-humana que excede la definición de animal doméstico. Cereza Soledad es, en principio, un reflejo de las tribulaciones de la voz poética: “Cereza Soledad” es un juego de palabras con “Ser en soledad”. Asimismo, esta entidad otra-que-humana posee características similares a lo que Donna Haraway (2008) llama “*companion species*” (“especies compañeras” en español). En los poemas “Un nuevo amor” y “Los sueños de esta puta artista”, la relación entre la voz poética travesti/trans y Cereza Soledad permite criticar el mandato de pasar por cis impuesto por el sistema heteronormativo. El término “pasar por cis” señala la aspiración de ciertas mujeres trans a no ser reconocidas como tales, vale decir, a proyectar una persona pública que las vuelva indiferenciables de las mujeres cisgénero. En los poemas de Gretel Warmicha, la voz poética travesti/trans discute las dificultades de pasar por cis debido a los sistemas de racialización y precarización. En contraste

con la violencia de estos sistemas opresivos, la voz poética alcanza goce y bienestar con su especie compañera.

En el poema “Un nuevo amor”, por ejemplo, la voz poética empieza reconociendo lo arduo del proceso de decolonización subjetiva. El estilo de los versos es prosaico y el tono, por su lado, melodramático: “Hoy en estos días, / no dejo de desaprender, fumando marihuana, rompiendo cosas, / desinstalando todo lo que me enseñaron, / recordando lo conservadora y lo heterosexual que suelo ser” (Warmicha, 2022, p. 24).

La voz poética se lamenta por la imposibilidad de reproducir el ideal de la pareja cisgénero heterosexual que, al pasear por la ciudad, establece un espacio público donde la sociedad reconoce y legitima la normalidad. En ese espacio público, la voz poética travesti/trans y su pareja masculina son fatalmente identificadas como transgresores. Leamos:

Salir a la calle y ver parejas heterosexuales, Sólo hombres y
mujeres,
era algo que me dolía sin poder hacer nada al respecto.
Una vez salí con un chico de la mano y al ver como me miraba la
gente, Era algo que me hizo darme cuenta de lo cagada que estaba
y no lo sabía, Le dije al chico que dejé mi mano, que no era su
culpa, era la mía,
Regresé a casa llorando sola sin contarle nada a nadie de lo que
pasó... (Warmicha, 2022, p. 24).

Lilith Emperatriz, en la nota introductoria a *Antología poética 19-21*, utiliza el pronombre “nostrans” (versión intervenida e inclusiva de “nosotros”) para reflexionar en las dificultades de substraerse al mandato de pasar por cis: “El lugar del mal que habitamos las travestis es aquí revelado como una realidad que, no solo escapa del binarismo bondad y maldad, muestra que somos *nostrans* quienes sostenemos la fantasía cisgénera y blanca” (como se cita en Warmicha, 2022, p. 5; énfasis nuestro). Para salir de esta imposición, la voz poética travesti/trans de “Un nuevo amor” dirige sus afectos a Cereza Soledad, su especie compañera. El espacio público de la normalidad, constituido por las parejas cisgénero heterosexuales y productivas es ahora recorrido por la pareja de especies múltiples que experimenta gozosamente su transgresión:

Ahora cada vez que salgo y veo parejas,
Cereza y yo, yo con mi Soledad, Cereza Soledad se llama,
mientras ellos están de la mano, yo estoy de besos con mi Cereza.
Tranquila, bebida bonita, le digo cuando se desborda de la alegría.
Nadie podrá parar con el amor que te tengo cosita pechocha!!!
No hay amor más grande del que siento por mi negrita bella!!! (Warmicha, 2022, p. 24)

Los dos últimos versos expresan el bienestar de la voz poética y Cereza Soledad a través de un lenguaje más coloquial, un tono pueril y una puntuación que evoca los códigos de las redes sociales. La relación entre la voz travesti/trans y su especie compañera, entre lo humano y lo otro-que-humano, presenta afectos maternofiliales que se engarzan con lo sexoafectivo. Desde mi lectura, la conformación de esta pareja de especies múltiples desestabiliza las expectativas del sistema heteronormativo y, a partir de esta transgresión, construye experiencias de goce y bienestar. Siguiendo a José Esteban Muñoz (1999), el poema tiene un impulso utópico que, gracias a la proximidad entre los cuerpos humano y otro-que-humano, construye alternativas afectivas y ontológicas respecto de la normalidad dictaminada por el patriarcado y el binarismo sexual.

La crítica al mandato de pasar por cis se complejiza en “Los sueños de esta puta artista”, poema en el que la relación entre la voz poética travesti/trans y su especie compañera se subordina al anhelo irreprimible por una relación romántica heterosexual:

Yo creo que hay un gran futuro allí afuera, Con muchas cosas
maravillosas.
Pienso en mis sueños y en lo abandonados que los he dejado,
pienso en todos los sueños que renuncié mi mamá para darme el
acceso de la educación,
para que mis manos sean tan suaves...
Quiero un carro quiero una linda casa
quiero estar con Cereza, a la que amo quiero vivir una vida
normal feliz, quiero mi cambio de sexo,
quiero ser una mujer completa, quiero ser una supermodelo,
quiero celebrar mis quince años de transición (Warmicha, 2022, p. 30)

Por medio de anáforas y aliteraciones, la voz poética reproduce las fantasías del éxito y la felicidad del discurso neoliberal. Así, Cereza Soledad, que antes había permitido criticar el deseo conformista, aparece reducida a su rol de mascota, casi como un elemento más del decorado de la vida placentera que promete el discurso capitalista. Sin embargo, aunque el mandato de pasar por cis parece haber regresado, también aparece en primer plano la dimensión de clase social (la clase trabajadora racializada):

Yo nunca soñé con ser prostituta, yo escuché que el amor es
ciego, entonces no solo lo quiero ciego, también lo quiero sordo y
mudo,
con las manos ásperas de tanto trabajar, con los ojos morenos,
y que me quiera trans, no como él quiera.
Mis ilusiones y deseos están encerrados donde el agua dejó de ser
azul,
se ha transformado en un hediondo pantano. y los sueños, heri-
das son ... (Warmicha, 2022, p. 30)

La descripción de este amante masculino, de aspecto tosco y sin sofisticación, contrasta con la descripción que la voz poética ofrece de sí como una persona educada de manos suaves. La pareja que ambos conforman remite a los relatos melodramáticos y con amantes que pertenecen a clases sociales antagónicas y cuya relación está marcada por la fatalidad. La carga afectiva del poema se intensifica con sucesivos encabalgamientos que subvierten las pausas prosódicas para destacar significados clave: los versos “el amor es / ciego” y “lo quiero sordo y /mudo” describen la pasión desbordada del enamoramiento, mientras que “el agua dejó de ser / azul” y “heri- / das” presagian las desventuras que le esperan a esta relación. A pesar del esfuerzo por deconstruir los mandatos del sistema heteronormativo, la voz poética de “Los sueños de esta puta artista” reconoce, con una dicción entrecortada y un tono amargo, la persistencia de todo lo aprendido. No obstante, como se indica en el verso “que me quiera trans, no como él quiera”, la voz poética aspira que esa relación romántica no implique reproducir el mandato de pasar por cis.

5. REINDIGENIZAR LOS CUERPOS Y EL TERRITORIO (SANDRA DIAZ)

(A)post-illa: Tras el rayo, de Sandra Diaz, es un proyecto ambicioso, con referentes culturales andinos explícitos, un lenguaje quebrado y proliferante, y un tono militante de denuncia y

movilización política. Si bien es posible identificar veintitrés poemas y siete secciones, el barroquismo de la tipografía y la diagramación disuelve las fronteras entre los textos, lo que conforma un palimpsesto al que se suman ilustraciones y fotografías. El mismo título del libro, que desarticula la palabra castellana “apostilla” para revelar la palabra quechua *illa* (luz, brillo o rayo), ilustra este abigarramiento verbal. Como indica el prólogo de RAGGS (Rafael García Godos Salazar), el título “descompone [la palabra ‘apostilla’] atacando con paréntesis y guiones su necesidad de representación única, semántica y fonética, que solo acota, comenta o interpreta, y nos regala un monstruo polisémico, polifonético” (como se cita en Díaz, 2023, p. 5). Este ejercicio de descomposición y reconstrucción opera a lo largo de todo el libro e incluye a la misma autora, quien firma cada poema con una variante nueva de su nombre artístico: Sandra AKA Polisha. Asimismo, cada sección de libro posee un título doble (por ejemplo, “ILLIMANI “Águila Dorada” ♪ ♪ ♪ Chuquiaco (Sembradio de papa)”), con lo cual se busca una afiliación a la lógica dualista y complementaria (*hanan/hurin*) de la epistemología andina.

La ilustración principal (ver Figura 3), que constituye la portada del libro, es el *Mapamundi del Reino de las Indias*, incluido en la *Nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala (c. 1535-1616). Dicho documento, que combina esquemas cartográficos del medioevo europeo con una perspectiva andina sobre el territorio, es parte de la argumentación del cronista indígena para restaurar, en los Andes, la administración política establecida por el Inca Túpac Yupanqui (López, 2022). A su vez, la organización de los poemas de *(A)post-illa: Tras el rayo* se inspira en “El capítulo de este reino y sus ciudades y villas” de la misma crónica, y en la que Guamán Poma de Ayala ofrece una descripción de los asentamientos humanos más representativos del virreinato del Perú junto con su respectiva ilustración. Cuatro siglos después, la voz poética travesti/trans visita algunos de los territorios por los que transitó Guamán Poma de Ayala para constatar la persistencia del sistema de dominación colonial que explota a las personas racializadas e invisibiliza a las disidencias sexuales. Asimismo, de manera similar a los libros de Gia Lujuria y Gretel Warmicha, los poemas dejan constancia del camino de exploración que ha transitado su autora para rechazar los mandatos heteronormativos y promover la emancipación sexual.

Por motivos de espacio, no me será posible resumir las siete secciones de *(A)post-illa. Tras el rayo* y solo ofreceré apuntes generales mientras analizo con detalle algunos poemas representativos. Para iniciar su camino de descubrimiento personal, la voz poética se exilia de

Lima, ciudad de cielo gris y costumbres conservadoras, centro del poder colonial y eje modernizador del Perú. El viaje por los territorios andinos está marcado por el entusiasmo, pero la voz poética travesti/trans también experimenta extrañeza y aprensión frente a entornos desconocidos. Así lo refiere el poema “Palabras marikas desde una puna ajena”, firmado por “Polish(A)ltiplanik”, en La Paz, Bolivia: “Ahora tengo mucha nostalgia / De volver a ver a mis hermanes / Pero vine para auto-abortar(me) / Ese ser tóxico que crié en la gris” (Díaz, 2023, p. 16).

La referencia al aborto recuerda al lenguaje blasfemo de Gia Lujuria. De hecho, esta poeta y su comunidad artística (La Casa de la Lujuria) son homenajeadas en un par de poemas de *(A)postilla: Tras el rayo* en tanto ejemplos de militancia por la emancipación sexoafectiva. Otra similitud con la poesía Gia Lujuria es la modificación tipográfica para expresar la euforia sexual, tal y como se aprecia en el poema “Traka tono”, firmado por “Polish(A)ntro” en Lima:

N0 k3R3M0z z3R 3zt4 hVm4N1d4d /
DISPUESTA A MOVER EL CULO POR MI KABRIDAD
Cansadas de tanta enunciación
En pleno centro de satisf-acción
Venimos a este antro
A tomar lo que es nuestro
Eso que aún no nos han quitado
De tanto el culo haber rebotado
[...]
Peni-culadas bebidas, ano-mamadas zorritas
Sean bien-venidas en pleno cuart(*)scuro
A “La Jarrita”, “El Sachi”, “La Trece”
Inspiradoras del Traka Tono
Sepan que aquí no hay zona VIP pero fácil encuentras
unos HITS
Sin más ni menos, que empiece el rico meretreo
“DIME HIJA’E PERRA PORQUE SOY ASÍ
/ t4N V1HcH0z4 ¥ t4N f3L1z” (Díaz, 2023, p. 26)

La voz poética travesti/trans convoca una celebración de la que participan los cuerpos explotados e invisibilizados por el orden colonial/moderno que, en este caso, está representado por un sistema de salud que discrimina a las personas seropositivas. Como respuesta a la violencia médica, la voz poética propone el término “V1HcH0z4”, juego de palabras entre “bicho” (alusión al VIH) y “dichosa”. Estos cuerpos “V1HcH0z4[s]” recorren bares y discotecas “de ambiente”, lugares donde las disidencias sexuales racializadas y empobrecidas beben, bailan y tienen sexo casual. A partir de esta cartografía sentimental, el poema articula la nostalgia por las fiestas del pasado y la promesa de su repetición futura. En esta celebración, los cuerpos patologizados gozan de una emancipación plena.

El proyecto de *(A)post-illa: Tras el rayo* es reivindicar los cuerpos que experimentan la intersección de múltiples marginalizaciones: la etnia/raza, la clase social, la expresión de género/orientación sexual, la discapacidad, etc. En el contexto andino, la voz poética se enfoca principalmente en el racismo antiindígena y critica tanto a las instituciones que reproducen el sistema de dominación (el Estado y la Iglesia católica) como a los discursos contestatarios que, al pretender defender la herencia indígena en los Andes, construyen un sujeto indígena heteronormativo. Los mitos del nacionalismo indigenista proponen el binarismo sexual como una “tradicción ancestral” en los Andes: los hombres son viriles; las mujeres, femeninas; y la disidencia sexual, una amenaza del exterior. En oposición a este nacionalismo heterosexista, Sandra Diaz articula subjetividades travestis/trans para recuperar la sexodisidencia indígena que, en el discurso colonizador y evangélico, fue reducida a la figura del sodomita y expurgada del territorio andino (Falconí, 2016, pp. 11-25). Esta operación poética descolonizadora revela cómo el proyecto moderno/colonial impuso no solo jerarquías raciales, sino también un binarismo sexual que se ha camuflado como autóctono.

El poema “Marikayni”, firmado por “Qariw(A)rmi”, denuncia el conservadurismo católico de Arequipa, Perú, a partir de la figura del *qariwarmi*, neologismo quechua que combina los términos *qari* (“hombre”) y *warmi* (“mujer”) para comunicar identidades de género que exceden el binario masculino/femenino. El título mismo de este poema, que combina el insulto homofóbico “marika” (“marica”, en la ortografía tradicional) y el concepto quechua *ayni* (“reciprocidad”), comunica este proyecto de reactualizar la herencia indígena para vincularla con la experiencia de la sexodisidencia racializada. De manera similar, el poema “Marimoche”, firmado por “Muñec(A)

Rota” en Trujillo, Perú, combina “marika” con el término etnográfico “Moche”, que se refiere a la cultura precolombiana que prosperó en el desierto costero entre los siglos II y VII d. C. Esta cultura es célebre mundialmente por los llamados “huacos eróticos”, piezas de cerámica encontradas en contextos funerarios y que representan actividades sexuales no reproductivas (masturbación, sexo oral y anal, sexo con esqueletos, animales y deidades). El poema incluye dos acrósticos a partir de cada una de estas palabras (“Marika” y “Moche”), en las cuales se entrecruzan referencias a actividades sexuales (“masturbación”) y elementos culturales indígenas (“Aia Paec”, personaje sobrenatural de la iconografía moche):

¿Calzará una manada de maricas poetas en la ciudad de la
“Eterna Primavera”?

O la directiva de los medios locales logrará censurarnos...

Las trans-generidades siempre desempeñamos los roles y
guardas espirituales

Dos Naturas (Anqa Huallo / Qari Warmi): /xuxo rometec/
/chichi/, /mitan cuchis/

[...]

Masturbación prohibida como vaivén astral

Ocredad rebosante de coquetería paisana

Cariñito abultado entre las piernas del aquel vientro amilagrado

Hilos que conectan las leyendas de valles enseñoreados

Excitación monstruosamente eternizada, cual Aia Paec ensortijado

[...]

Magnífica noche de la zorra postrimería

Ayar-cuchis desbordada de suicidas colectivas

Rebosante de alegría entregada a las oraculas

Illaparí atemorizada, perdida en aquel santuario

Kabro, carga el falo de todas vuestras culpas, que tu...

Ayllu primigenio os reclama, Pachamama. (Díaz, 2023, p. 48)

La voz poética presenta a las “trans-generidades” como especialistas espirituales que, debido a la flexibilidad de su género, pueden establecer contacto con el ámbito sobrenatural y

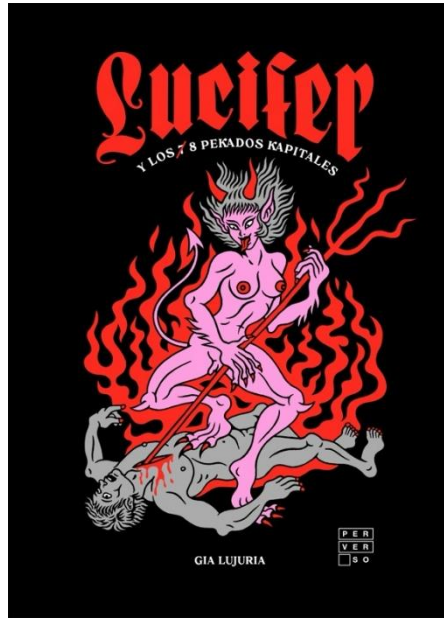
sagrado. Estas “trans-generidades”, que necesitan “auto-abortar(se)” para salir del sistema heteronormativo, aspiran a formar una comunidad nueva de raíz indígena (*ayllu*), la cual se afilia a las dinámicas ancestrales del territorio (*Pachamama* o Madre tierra en español). El territorio transformado por los sucesivos procesos de modernización/colonización recupera su fertilidad ancestral a través del ejercicio de una sexualidad racializada que ha sido emancipada. Se trata de una fertilidad nutrida de los fluidos corporales (el semen) y que se organiza a partir de las prácticas comunitarias (y anti-capitalistas) del *ayllu*. En coincidencia y desidentificación con Guamán Poma de Ayala, (*A*)*post-illa: Tras el rayo*, de Sandra Diaz, reivindica el sistema sexo/género pre-invasión: la integración entre el *ayllu* y la *Pachamama*, entre lo humano y lo otro-que-humano.

6. CONCLUSIONES

Mi objetivo en este artículo ha sido comentar la dimensión utópica en la poesía de Gia Lujuria, Gretel Warmicha y Sandra Diaz. En oposición al silenciamiento de los aparatos represivos del Estado y al sensacionalismo de los medios de comunicación, estas artistas travestis/trans articulan experiencias de goce y bienestar que emergen de la crítica radical a la heteronormatividad de la colonialidad/modernidad. En *Lucifer y los siete ocho pecados capitales*, de Gia Lujuria, la voz poética deconstruye el discurso cristiano (los pecados capitales, el infierno, Lucifer) que marginaliza, explota e invisibiliza a la disidencia sexual. En oposición a la violencia que el agresor masculino ejerce sobre la víctima feminizada, la voz poética postula la utopía antirreproductiva y anticapitalista del encuentro entre iguales. En *Antología Poética 19-21*, de Gretel Warmicha, la voz de los poemas rechaza el mandato de pasar por cis (no ser reconocida como persona trans) a partir del bienestar que le genera la relación con su especie compañera, Cereza Soledad. Aunque el sistema heteronormativo regresa por medio del melodrama, la voz poética reconoce las dimensiones de clase y de raza que marcan su deseo. Finalmente, en (*A*)*post-illa: Tras el rayo*, de Sanka Diaz, la voz del texto parodia la crónica de Felipe Guamán Poma de Ayala para exigir la reindigenización de las disidencias sexogénicas y de los territorios colonizados. La aspiración es recuperar una fertilidad que, nutrida por los fluidos corporales (el semen) y por las prácticas comunitarias andinas (el *ayllu*), se aleje de la que plantea la lógica de la colonialidad/modernidad. Mi lectura de estas tres artistas permite reconocer la multiplicidad de un mismo impulso utópico que, desde mi punto de vista, es una vertiente importante del arte sexo disidente en el Perú contemporáneo.

Figura 1

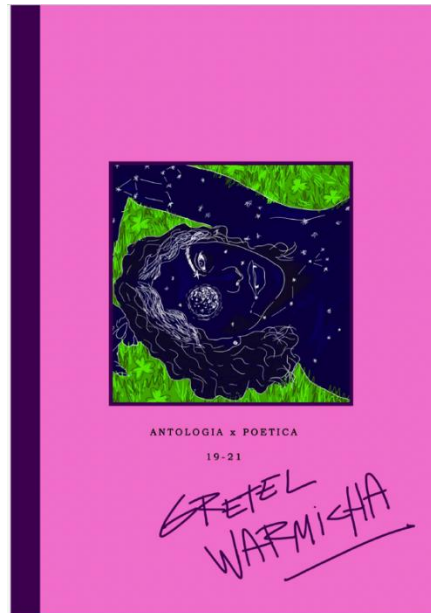
Portada de Lucifer y los siete ocho pekados capitales



Fuente: Lujuria (2022)

Figura 2

Portada de Antología poética 19-21



Fuente: Warmicha (2022)

Figura 3

Portada de (A)post-illa. Tras el rayo. Reproducción de *Mapamundi del Reino de las Indias* de Felipe Guamán Poma de Ayala



Fuente: Diaz (2023)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMENARA, E. (2022). *The Language of the In-Between: Travestis, Post-Hegemony, and Writing in Contemporary Chile and Peru*. University of Pittsburgh Press.
- DIAZ, S. (2023). *(A)post-illa. Tras el rayo*. Trakamemorias Talleres y Autopublicaciones.
- DIPIETRO, PJ. (2020). Ni humanos, ni animales, ni monstruos: la decolonización del cuerpo transgénero. *Eidos*, (34), 254-291.
- FALCONÍ, D. (2016). *De las cenizas al texto: Literaturas andinas de las disidencias sexuales en el siglo XX*. Fondo Editorial Casa de las Américas.
- GRIFFITHS, N. (1998). *La cruz y la serpiente: La represión y el resurgimiento religioso en el Perú colonial*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- HARAWAY, D. (2008). Companion species, mis-recognition, and queer worlding. In N. Giffney & M. O'Rourke (Eds.), *Queering the non/human* (pp. xxiii-xxvi). Ashgate.
- LÓPEZ, A. V. (2022). "As de sauer que todo el rreyno tenía quatro rreys, quatro partes": Organización política y representación espacial en el Mapamundi del reino de las Indias de Felipe Guamán Poma de Ayala. *Hispanófila*, 196, 3-19. <https://dx.doi.org/10.1353/hsf.2022.0062>.
- LUGONES, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, (9), 73-101. <https://doi.org/10.25058/20112742.340>
- LUJURIA, G. (2022). *Lucifer y los siete ocho pekados kapitales*. Perverso Ediciones.
- MUÑOZ, J. E. (1999). *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. University of Minnesota Press.
- MUÑOZ-DÍAZ, J. (2023). La utopía de la sexodisidencia indígena en la costa peruana: "Telúricas subterráneas" de Javier Vargas Sotomayor. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 59(98), 171-191.
- OCHOA, M. (2004). Ciudadanía perversa: Divas, marginación y participación en la 'localización. In D. Mato (Ed.), *Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización* (pp. 239-256). FACES, Universidad Central de Venezuela.
- PIERCE, J. M. (2020). I Monster: Embodying Trans and Travesti Resistance in Latin America. *Latin American Research Review*, 55(2), 305-321. <https://doi.org/10.25222/larr.563>
- QUIJANO, A. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Z. Palermo y P. Quintero (eds.), *Aníbal Quijano: Textos de fundación* (pp. 109-158). Ediciones del Signo

Signo; Center of Global Studies and the Humanities, Duke University (Originalmente publicado el 2000).

SÁNCHEZ-OSORES, I. (2025). Voces trans en la poesía iberoamericana: Subjetividades inéditas en Kütral Vargas Huaiquimilla, Flor Bárcenas y Claudia Rodríguez. *Revista Iberoamericana*, 91(290/291), 301-319.

SEGATO, R. (2016). Colonialidad y patriarcado moderno. En *La guerra contra las mujeres* (pp. 109-126). Traficante de Sueños.

WARMICHA, G. (2022). *Antología poética 19-21*. Viole(n)ta de la colectiva.

WAYAR, M. (2021). *Furia travesti. Diccionario de la T a la T*. Paidós.