

## Fragilidades del *queer-po*: *Ese torcido amor*, de Txus García<sup>1</sup>

Meri Torras Francés  
Universitat Autònoma de Barcelona

### 1. Premisa

El 29 de julio de 1997, cuando el término *globalización* era usado con menos frecuencia en los medios de comunicación y todavía necesitaba de aclaraciones semánticas, el investigador Manuel Castells cerraba un artículo de opinión, intitulado “La insidiosa globalización”, en la Tribuna del periódico *El País*, con estas palabras:

la globalización ha venido, nadie sabe cómo ha sido, y ha venido para quedarse. Salvo que haya un improbable retorno a comunidades autosuficientes no podemos escapar a su lógica, inscrita en las redes informáticas que arquitecturan nuestras vidas. No hay otro remedio que navegar en las encrespadas aguas globales, aprendiendo a sortear sus torbellinos y a aprovechar sus vientos... Para esa navegación es ineludible e indispensable contar con una brújula y un ancla. La brújula: educación, información y conocimiento, tanto a nivel individual como colectivo. El ancla: nuestras identidades. Saber quiénes somos y de dónde venimos para no perdernos a donde vamos (Castells, s.p.)

Desde entonces hasta ahora hemos asistido a respuestas de resistencia (y resiliencia) desde lo local frente a lo global; de manera que, en diversas ocasiones, lejos de borrar lo identitario singular, éste se ha visto reforzado, recurriendo a veces a determinadas gramáticas de preservación de esencias puras e incontaminadas, cuya existencia es quimérica y constituida a posteriori a modo de origen. De ahí que aplauda el hecho de que Castells nos señale un anclaje identitario que discurre en el tiempo, que conoce su genealogía y proyecta un futuro en común y que, por lo tanto, acaece en un tránsito, por lo que también me parece un acierto la antigua metáfora, tan propia a la tradición cultural occidental, de la navegación.

Si bien lo *glocal*, que constituye una tensión en sí mismo, ha dado lugar a desplazamientos de índole diversa, que implican al planeta por entero, se ha abordado sobre todo cómo estos recorridos llevaban a determinados cuerpos a atravesar fronteras nacionales o continentales, considerando las cuestiones éticas, socioculturales y económicas implicadas; o bien como los cuerpos representan esta perspectiva *glocalizada*. En definitiva, el cuerpo se ha puesto en evidencia como un territorio en tensión que, en su existencia en devenir, se encarna en ese entramado de fuerzas económicas, políticas, sociales y culturales. En él acontecen, otros desplazamientos categoriales (no tan ajenos a los mencionados) que, fundamentándose en hibridaciones –en este caso de sexo-género–, performadas por realidades corporales específicas y difícilmente definibles desde las nociones ortodoxas avaladas, proponen una reflexión

---

<sup>1</sup> Tenía dudas en usar la coma en el subtítulo de este artículo, puesto que si bien diferencia como está prescrito el título del poemario –objeto de análisis– del sujeto que lo ha creado, hay que decir que Txus García *es* en sí misma un torcido amor. De hecho, uno de los ejes fundamentales que cruza estas páginas como hipótesis contrastada es que su encarnación no puede separarse de su elaboración mediante los lenguajes. Por otro lado, aunque las propuestas de García me parecen muy *cuir*, uso el término *queer* (como también *queer-po*, acuñado por la poeta en *¡Cuidado!* –García 2011: 74-75) por ser el más presente en sus propuestas, donde se mezcla lo anglo con lo propio –a veces lo castizo– de un modo representacional que merecería ser analizado con profundidad, en tanto que inscribe torceduras e hibrideces. El presente texto se inscribe en el proyecto FFI2015-64978-P y forma parte de la investigación desarrollada en el seno del grupo Cos i Textualitat / Cuerpo y Textualidad (2017SGR 1207).

ético-filosófica del sujeto –entendiéndolo en relación dependiente y derivando de ello nuestra misma condición humana. Mi propósito es plantear estas cuestiones a través de uno de los medios en el que raramente se acude para pensarlas, concretamente la escritura de una poeta catalana que escribe en castellano, Txus García, y para ello revisaré sucintamente los aportes de su primer libro, para centrarme con mayor detalle y profundidad en su segundo volumen, *Este torcido amor. La ternura de los ahogados*, publicado en 2018, para el que la metáfora de la navegación no le es nada extraña.<sup>2</sup>

## 2. Lo que puede un *corpus*

En el colofón a la primera edición de *Poesía para niñas bien (Tits in my bowl)*,<sup>3</sup> se calificaba al que aparecía como primer poemario de Txus García (Tarragona, 1974) de “bomba de relojería”, y se cerraba afirmando, con cierta ambigüedad –puesto que no se sabe si se refería al año o al volumen–: “Es una rueda imparable, un tornado de plomo, una ola *como una ola*” (García 2011, 103).<sup>4</sup> Y, con el tiempo, se puede constatar que se trató de un colofón digno de Casandra y acertó en todo.

La labor literaria de García en este libro inicial generó la respuesta entusiasta del público y mereció la atención de la crítica. La irrupción explosiva de esta *bomba de relojería* en la escena literaria tuvo, por decirlo de algún modo, varias detonaciones, puesto que acompañaron al *corpus* neonato una diversidad de *corpora* en performance. De entrada, un video *teaser* establecía, en avance, algunas de las claves<sup>5</sup> y, además, las presentaciones-recitales, montadas ex profeso con mucha premeditación y alevosía, que devenían verdaderos espectáculos. García formaba entonces, junto a su compañera Laura Gutiérrez, la Compañía Human Trash (de extraños cabarets), cuyos éxitos más celebrados fueron especialmente dos: *Polipaleta!* (2008), un espectáculo entre tierno y canalla, con ciertas rescrituras del clown y coqueteos con lo descarado-casi-obsceno, en el que se celebraban las hibrideces múltiples poniendo de (re)vuelta crítica la identidad catalana más burguesa y rancia, a golpe de ironía, así como, de hecho, cualquier otra identidad anclada en puri(tani)smos. A este show siguió *El café de la Bizcocha (la copla con sangre entra)*, en 2011, donde se hacía protagonista uno de los referentes genealógicos de la compañía y sus creadoras, la copla y, con ella, la reivindicación de lo popular como una marca de clase, de lo marginal. Desde el inicio, pues, la escritura es

<sup>2</sup> Así lo señaló Meri Torras (2018) en uno de los dos prólogos que abren el libro: “Aviso a navegantes: poeta cuir vuelve a faenar en las aguas del verso.” En numerosas ocasiones he afirmado, de viva voz y por escrito, que todos los prólogos son innecesarios, y éste no es ni mucho menos una excepción. No obstante, me descubro a mí misma empujada a emitir, sucinta pero taxativa, casi a modo de titular en la prensa amarilla, este *aviso a navegantes-lectorxs*: Txus García ha vuelto, armada con todos los artilugios y aparatos de pesca, heredados del saber de sus antepasados, gente de mar, y de su condición de amante impenitente, fieramente tierna. Se revela –y rebela– como ser del mar, de la mar, del amar.” (Torras 2018, 9).

<sup>3</sup> Esta primera edición se realizó en Sevilla, por Cangrejo pistolero eds., en 2011. Mi ejemplar tiene una errata divertida en el subtítulo: *Tits is my bowl*, que aventura la interpretación otra que ofrece lúcidamente Madrigal (6) a partir de los dos títulos. La segunda edición apareció junto al segundo poemario, por la misma editorial barcelonesa Bellaterra, en 2018.

<sup>4</sup> No puedo contenerme en observar que en este cierre de colofón se apunta tanto al éxito de Rocío Jurado, la canción intitulada *Como una ola* (compuesta por José Luis Armenteros e interpretada con clamoroso éxito por Jurado, en un álbum homónimo, de 1981 y a lo largo de toda la década), como a la desautomatización de la frase hecha “y una polla como una olla”, que como es bien sabido implica el rechazo incrédulo, la negación o la oposición descreída a lo que se acaba de decir: en este caso, el poemario entero.

<sup>5</sup> Puede verse un fragmento de este video-teaser, que tenía una versión más extensa, en <[https://www.youtube.com/watch?v=zEsr2wB\\_mEk](https://www.youtube.com/watch?v=zEsr2wB_mEk)>.

para García una acción indiferenciable del espectáculo y de la intervención en la esfera social. En su *solapada* poética,<sup>6</sup> afirmaba:

La poética es un espejo, donde, borracha de vulgaridad, muestro lo que veo para que llegue rápidamente a la persona que me lee. Creo profundamente en la necesidad de acercar la poesía a la calle, a la fábrica, a la oficina, al instituto, así que mi voz poética final aparece circunstancial, obrera y tonta, pero claramente beligerante en contra de la hipocresía social y de la homofobia (García 2011, solapa).

Esta dimensión teatral que hubiera de contagiar irremediabilmente sus versos y convertirse en una peculiaridad de su poesía, acompaña a García desde, al menos, 1994, cuando entró a formar parte del Aula de Teatre de la Universitat Rovira i Virgili, que estaba dirigida entonces por Joan Pascual, Montse Palau y Francesc Massip. A lo largo de una trayectoria de más de 25 años, esas diferentes capas se han mezclado en la coctelera vital de esta educadora social, poeta y activista, de modo que Txus García se ha ido especializando en cuestiones que atañen a la responsabilidad colectiva, sin duda, pero de las que han hecho bandera las reivindicaciones (trans)feministas, a la vez que su cuerpo ha ido encarnándose en *queer*/cuir subido, hasta declararse recientemente *la señora rara* a la que más adelante habré de referirme. En estos mestizajes, pues, ahonda este texto; y si bien me centraré en el segundo poemario de la poeta-rapsoda, algunas de estas hibridaciones constituyeron la tarjeta de presentación o, podría decirse, la dinamita y la chispa de esa “bomba de relojería.”

La crítica recibió la entrada de García en la escena poética celebrando sobre todo esta dimensión híbrida desestabilizadora de las categorías de género y, en consecuencia, de sexualidad. Elena Castro en su imprescindible monografía *Poesía lesbiana queer* (2014), traza una genealogía de los ‘cuerpos y sujetos inadecuados’ desde el inicio del siglo XX hasta lo que ella caracteriza en el último capítulo de este ensayo crítico como “La España posgénero del siglo XXI”, que se corona con el análisis, en diálogo con las teorizaciones de Preciado, de esta *Poesía para niñas bien*, por aquel entonces único poemario de la artista tarraconense.

Por su parte, Claire Laguian la incluía en 2015 como parte fundamental del devenir del deseo sáfico-*queer* en la poesía del siglo XXI en territorio estatal español, en un excelente artículo, intitulado “Fureur dé(CON)structrice et viscéralité du désir saphique dans la poésie du XXI<sup>ème</sup> siècle en Espagne”, donde esta investigadora francesa leía a Silvia Bel, Maria Àngels Cabré, Mireia Calafell, María Castrejón, Txus García, Alicia García Núñez, Josefa Parra o Diana J. Torres, entre otras. Una nómina muy parecida a la que recurre Meri Torras en su intervención en la mesa poéticas lésbicas, y que ha aparecido publicada en un volumen reciente con el título de “Literal y poéticamente obsceno: el cuerpo contraescénico” donde, siguiendo una etimología probablemente falsa de *obsceno*, se propone cartografiar los cuerpos de carne y verso que acontecen poética y políticamente en oposición (o al menos frotación) con lo aceptado como integrante de la escena pública.<sup>7</sup> Y, nuevamente, Laguian en 2018 insistirá en “Mujeres poetas que deshacen normas de género: del canibalismo erótico al pornoterrorismo en la

<sup>6</sup> La denomino así porque se encuentra en la solapa delantera del libro, bajo una foto de la poeta vestida de primera comunión. Y nada de eso es gratuito en *Poesía para niñas bien*.

<sup>7</sup> La mesa, integrada por Elena Castro, Txus García y yo misma (y moderada por Lucas Platero y Alberto Mira), puede verse en <<https://www.youtube.com/watch?v=-gjK6BuCwzM>>. El acto tuvo lugar el 26 de junio de 2017, en el Centro Centro de Madrid, dentro del seminario Millones de Perversas, organizado por lxs compañerxs del Proyecto Europeo Cruising the 1970 [CRUSEV], que está realizando un trabajo excelente y necesario. La publicación se refiere a Berzosa, Platero, Suárez & Trujillo (2019).

España del siglo XXI”, proponiendo una línea de interpretación en consonancia con su artículo anterior, donde retoma el carácter paródico deconstructivo de *Poesía para niñas bien*, siendo la parodia –por supuesto– una figuración retórica en sí misma caníbal.

El desempeño de este rol desestabilizador desde la figuración irónica y paródica constituye también uno de los conceptos fundamentales en la aproximación que desarrolla Michelle Gama Leyva en “Construcciones de identidades inestables en el yo poético de Txus García”, puesto que a juicio de la investigadora mexicana supone uno de los vehículos estratégicos para dismantelar el prejuicio naturalizado de la norma(tividad) a través de procedimientos de des-identificación mediante el lenguaje y su poder de extrañamiento. Ya antes, en 2015, Lucie Lavergne, en otro texto dedicado exclusivamente a García, la reinscribe en el marco de lo erótico, aludiendo a esa misma inestabilidad en la que coincide la crítica y que, en efecto, abraza todas las categorías imaginables:

le sujet érotique semble toujours, chez Txus García, mouvant et insaisissable, toujours questionné. Ce qui semblait immuable vacille, tel le genre [...] et avec lui les rapports entre masculin et féminin, entre sujet désirant et objet du désir (Lavergne, 179-180).

Por último, el poemario de García ha sido objeto de lecturas comparadas, esto es en diálogo con propuestas poéticas afines. Así, Elena Madrigal lee el poemario de la poeta y rapsoda catalana en consonancia con el que publicara la boliviana Rosario Aquím dos años antes, con el título de *Nimfa queer* (2009), ya que comparten, en el entender de esta teórica mexicana, una misma operación de *queerencia*:<sup>8</sup>

En términos sucintos, considero como queer a las posibilidades hermenéuticas que propician las combinatorias inestables de los pares binarios y que ponen en entredicho la salida fácil de la oposición hombre/mujer y las improntas culturales adscritas a la biología. De tal manera, la querencia/querencia que estableciéramos entre un texto y la transgresión erótica integraría una vía alterna de deconstrucción (Madrigal, 2).

Para cerrar, hay que volver a Elena Castro que propuso, en la misma línea, una lectura de *Poesía para niñas bien* junto con la obra del malagueño José Infante (*El dardo en la llaga (Poemas porno satíricos)*, 2010), siguiendo los rastros de la repetidamente aludida inestabilidad identitaria y la apropiación de los códigos imperantes, para fracasar en el sentido *artístico-queer* que Halberstam, otorga al verbo:

lx sujeto poéticx realmente (re)presenta un “fracaso” escogido y estratégico y una proclamación de su rechazo a ser *normalizada*; al mismo tiempo que apuesta por la (trans)gresión de su programación de género (Castro 2017, 35).<sup>9</sup>

En *El arte queer del fracaso*, Jack Halberstam invita, en efecto, a repensar el fracaso:

Fracasar es algo que las personas queer hacen y han hecho siempre muy bien; para las personas queer el fracaso puede ser un estilo [...] o una forma de vida [...], y merece la pena cuando se compara con los escenarios lúgubres del éxito que dependen del “intentarlo una y otra vez.” En realidad, si el éxito requiere

<sup>8</sup> Madrigal toma el término de Mérida 2011 quien, a su vez, lo sacó de Torras 2002.

<sup>9</sup> Cabe decir que ya Castro (2014, 149) apuntaba esta misma idea.

tanto esfuerzo, quizá el fracaso es más sencillo a largo plazo y ofrece recompensas distintas. (Halberstam, 14-15).

No sé si me atrevería a decir que el fracaso del yo poético de García es *escogido*, lo que sin duda comparto es que es político, mostrado y celebrado, orgullosa y estratégicamente, en pos de visibilizar no solamente lo distinto, lo raro, lo diferente, lo inestable y no binario...; sino también esas otras recompensas, a las que alude Halberstam, y que nos acercan –según él– a “la maravillosa anarquía de la infancia” (15), cultivada especialmente en la vertiente *clown* de García. Todo eso (y más) es lo que puede un *corpus*, lo que ha podido García y su *Poesía para niñas bien*.

Nada de ello ha desaparecido en el segundo poemario; no obstante, en *Ese torcido amor* hay cambios. De tono por lo general más íntimo, nuestra poeta-rapsoda da cabida e incluso protagonismo en él a ese “conjunto de afectos negativos” que también acompañan al fracaso (Halberstam, 15), en relación con un *queer*-po que se enuncia en otra situación vital: ha envejecido, ha enfermado, ha vivido un desamor... y ha sabido/podido recuperarse. Mi propósito es leer todo este ciclo inscrito en el poemario a la luz de una red interpretativa que podría adscribirse al giro afectivo (afín a lo cuir y trans), la que tejen la concepción de la vulnerabilidad pensada por Judith Butler; Sara Ahmed y su fenomenología *queer*; o la dimensión política del dolor que recoge la antología *La fragilidad del cuerpo amado*, al cuidado de Magda de Santo, por citar algunas de las urdimbres por las que entrecruzaré la trama de este segundo libro (y por el momento último) de Txus García.

### 3. Fracasos e inclinaciones (Freakasos e inclownaciones)

Este texto, pues, se propone poner de manifiesto la inflexión que imprime, en este devenir poético y político del sujeto poético de García, el segundo poemario de esta poeta rapsoda, *Este torcido amor. La ternura de los ahogados*, aparecido en 2018. Como el título permite adivinar, la torcedura a la que hace referencia es la desviación respecto a lo *straight* (y otras rectitudes), que constituye la etimología del término *queer*. Como consignaba Ricardo Llamas en el prólogo de *Teoría torcida*: “Teoría *queer*, en definitiva, es decir, rarita. O, si apelamos a la etimología latina del término, (*torquere*), sencillamente, teoría torcida.” (Llamas, xi).

*Torcerse* tiene mala prensa, es algo mal visto. ¡*Se torció del recto camino!* ¡*Qué ser tan retorcido eres!* Todo se reivindica por derecho, con exigencias de rigor (¿*mortis?*) y rectitud: esto es lo que cotiza, tranquiliza y garantiza. La voz poética de García, como en el poemario anterior, se reivindica y reconoce (en lo) *queer*; así, en cursiva. El sujeto es identificable, aunque se nos ofrece más íntimo y con todas sus fragilidades en primer plano. Basta asomarse a los incipits de ambos poemarios para percatarse de las consonancias y (re)direcciones. *Poesía para niñas bien* echaba a andar con una triple presentación de tintes identitarios e identificadores, a juzgar por los títulos de los poemas: *Documento Nacional de Identidad*, *Pasaporte* y *Visado*, cuya gradación inscribe en sí misma el sujeto poético protagonista (y su identidad) en tránsito.

Aquí estoy. Me llamo Txus y soy transgénero.  
Llevo siglos siéndolo.  
Fui niño bollera y niña gay.  
(García 2011 11)

Afirma, *monstruándose* en DNI.<sup>10</sup> Y cierra los últimos versos de *Visado*, reafirmando en su existir en tránsito:

Aquí estoy. Me llamo Txus.  
Soy.  
(García 2011, 13)

Este tríptico se refleja y contrasta con el terceto de composiciones poéticas que abre *Este torcido amor*. Para no faltar a la tradición autorepresentacional, de entrada, un *Self Portrait*:

–Mira que señora más rara, mamá.  
[...]  
Me miro en el espejo  
y me veo bella  
también vieja  
peculiar  
y enferma.  
Una mujer de fuertes piernas  
papada barriga manos delicadas  
espalda ancha estrecho culo  
maricón seguro.

Pero no soy más  
que aquello  
que no veis: [...]  
(García 2018, 23)

A este poema le sigue *Ancestros*, donde se traza el recorrido vivencial consanguíneo, hasta desembocar en la poeta. En este caso, la dirección del tránsito es pues hacia atrás y en el ámbito familiar, como si se investigara a propósito del legado heredado, el árbol genealógico del que se nutre:

[...]  
Talo el árbol por aquí.  
Rompo ramas y arranco brotes:  
Justo y Josefa son inocentes.

Cuando los ojos de mis padres  
se encontraron  
otro tronco nació confiado.  
Y es que el amor todo lo restaña  
y ellos merecen versos aparte.

Su hija María Jesús,  
aunque sea sobre el papel,

---

<sup>10</sup> A menudo aparece en García la llamada al *monstruo*, un ser en su misma naturaleza fruto de hibridaciones impensables, que colapsa los lenguajes y supone –para decirlo con el título de Haraway– “una política regenerativa para los inadaptados/ables otros”; en Haraway. Los monstruos, etimológicamente (del verbo *monere*, “advertir”), también son “bombas de relojería” prodigios encarnados que avisan de lo que va a venir y ya llegó, en la precedencia prodigiosa y ontológica de su cuerpo.

aleja genealogía, miseria, pasado  
y decreta principio, perdón y ternura.

La ternura de los ahogados.  
(García 2018, 27)

Que el movimiento es íntimo, personal y regresivo lo acaba de sellar el tercer poema, *Padre*, que como indica su título se centra en la figura paterna, a la que volveré a referirme más adelante. Quiero, no obstante, detenerme en los versos citados más arriba, puesto que dan el subtítulo al poemario. La ternura de los ahogados nace por decreto, esto es por orden, de una ahogada, hija de pescador, María Jesús, esto es Txus, en un estado ancestral y descompuesto en forma de nombre propio que le es impropio (o inapropiado e inapropiable), por impuesto, por binario y por avalar la religión católica: el mesías y su madre, una mujer y un hombre.<sup>11</sup> El verso “aunque sea sobre el papel” deviene altamente ambiguo: a) puede hacer referencia a que el nombre María Jesús es solo sobre el papel (un nombre oficial, en el registro civil); o b) puede remitir a la acción de la escritura poética: es allí –sobre el papel–, en el ejercicio poético, donde se decide que *principio, perdón y ternura* pasen por delante de *genealogía, miseria y pasado*; aunque la existencia del yo poético sea equiparable o identificable a la de los ahogados (en tierra, en vida, en intentos, en fracasos...), o precisamente por eso.

La voz poética *queer* toma, en *Este torcido amor*, un giro confesional más íntimo, en un *close up* sobre la condición vulnerable de la/su humanidad. En *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Judith Butler nos invita a pensar el carácter revelador y transmutador del duelo, cuyo resultado –advierte– no puede ser previsto ni imaginado por anticipado: hay que atravesar el dolor de la vivencia en un yo desintegrado. La experiencia de vivir una pérdida conlleva un enigma sobre el yo, una pregunta a propósito de la subjetividad, que puede estar estrechamente ligada a la posibilidad de reconocer una dimensión política en el duelo. La cita que transcribo a continuación, puede leerse casi a modo de leitmotiv del poemario, sin dejar de subrayar –como se verá más adelante– que esa *sujeción* es relacional, que nos inclina y orienta hacia lxs otrxs.

El duelo nos enseña la subjeción a la que nos somete nuestra relación con los otros en formas que no siempre podemos contar o explicar –formas que a menudo interrumpen el propio relato autoconsciente que tratamos brindar, formas que desafían la versión de uno mismo como sujeto autónomo capaz de controlarlo todo–. Podría intentar contar la historia de lo que estoy sintiendo, pero sería una historia en la que el “yo” que trata de narrar se detiene en el medio del relato; el propio “yo” es puesto en cuestión por su relación con otro, una relación que no me reduce precisamente al silencio, pero que sin embargo satura mi discurso con signos de descomposición. (Butler, 49).

No es la primera vez que Txus García centra su atención en la vulnerabilidad de las personas que, como ella misma, no cumplen los cánones y por ello, como si su condición humana fuera menos valiosa, son relegadas a lugares sacrificiales. Si recurrimos al ya citado vínculo, tan estrecho, entre las distintas vertientes artísticas de la poeta-rapsoda, cabe señalar que, en 2013, con la Compañía Duquitas Negras (teatro corralero) –formada junto a Helena Fernández–, García estrenó *Garlochí, la comedia transformista en dos actos*, bajo la dirección de Arántzazu Ruiz y música en directo de Alicia Martel. El espectáculo esgrimía un reconocimiento homenaje desde el respeto y la ternura que nos provocaban La Manola (Fernández) y Antonio Díaz García “Toñi”

<sup>11</sup> O cabe entender todo esto como una nueva hibridación que ella encarna de manera literal, sincopada monstruosa y políticamente, en Txus.

(García) que, tras el esplendor travestí vivido en la Barcelona de las décadas de los 70 y 80 (en cabarets como Gambrinus, Barcelona de Noche o Copacabana), les encontramos malviviendo en los 90, expulsadxs del paraíso de la Barcelona olímpica. La obra está dedicada, precisamente, a Paco España, a Madame Arthur y a otrxs artistas olvidadxs, a la sombra de Coccinelle, Dolly van Doll o el propio Pierrot, un fragmento de cuyas *Memorias trans. Transexuales-travestis-transformistas* (2006), se cita en el show.<sup>12</sup>

En julio de 2011, Judith Butler y Adriana Cavarero departieron a propósito del cuerpo, la memoria y la representación, en unas jornadas que tuvieron lugar en la Facultad de Letras de la Universidad Autónoma de Barcelona y en el MACBA.<sup>13</sup> La vulnerabilidad fue en ellas un concepto clave que, a su vez, apuntaba a una reconsideración estructural del sujeto. Como señala Begonya Sáez Tajafuerce, organizadora del evento:

El sujeto contemporáneo al que alude[n] Cavarero y [...] Butler [...] es un sujeto inclinado. Mientras que el sujeto moderno, cartesiano y/o kantiano, es representado en la unívoca verticalidad del contundente trazo de la I del “I” (yo); sujeto que, en virtud de esa verticalidad, es y permanece ajeno a la relación. No cabe la relación sin inclinación y, a la vez, la inclinación atestigua la relación (Sáez Tajafuerce, 13).

Si Butler había ahondado en la cuestión en libros como *Marcos de guerra* o el ya citado *Vida precaria*, por su parte, Cavarero había planteado la cuestión en su ensayo *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea* (2009) y, en el ámbito de este encuentro, se centra en la relación madre-inerme<sup>14</sup> para repensar este sujeto-en-relación, a fin de descartar un pretendido ideal de horizontalidad-reciprocidad y subrayar, en cambio, el desequilibrio-dependencia existente:

Decir que el neonato, testimonio de nuestra condición de seres puestos al desnudo desde el inicio, *depende* no es todavía suficiente si se omite decir *de quien* depende. En la fenomenología de la relación que nos entrega el teatro del nacimiento, los humanos en escena son dos: el recién nacido y la madre. Si se expulsa a la madre del cuadro, el recién nacido, considerado de por sí, corre el riesgo de convertirse en una abstracción. [...] El inerme, como arquetipo de lo humano en su momento inaugural, es aquí totalmente entregado a la otra o, mejor, a su inclinación (Cavarero, 33).

Uno de los poemas más poderosos de *Este torcido amor* retuerce esta inclinación al enunciarse enteramente desde la im/posibilidad de ser madre respecto a un hijo, destinatario del texto que no va a venir. *Hijo mío que no existes* (García 2018, 85-87) se inaugura con dos epígrafes emblemáticos: el primero, de tradición cristiana, dirigido a

<sup>12</sup> Cabe destacar la fructífera e inestimable dedicación de Rafael M. Mérida por recuperar, a través de los textos auto(bio)gráficos de los (llamados) transformistas o travestís, la memoria cultural y sexual de la España de finales del siglo xx. Cfr. “Memoria marginada, memoria recuperada: escritura trans (c. 1978)”, que fuera uno de sus textos iniciales, basado precisamente en las memorias de Pierrot y al que luego seguirán los volúmenes fundamentales de 2013 o 2016, e incluso un estudio centrado en la figura de Ocaña: *Ocaña. Voces, ecos y distorsiones* (2018).

<sup>13</sup> Ello fue posible gracias a la coordinación de Begonya Sáez Tajafuerce, colega del Departamento de Filosofía y miembro del grupo de investigación Cos i Textualitat / Cuerpo y Textualidad, y a la disposición y entrega de las dos filósofas que nos regalaron una semana de discusiones intensas y apasionantes.

<sup>14</sup> Uso el término *inerme* muy conscientemente en consonancia con la propuesta de Cavarero, para desautorizar al sujeto ungido en lo beligerante, el guerrero del imaginario imperante y canónico que se constituye por la violencia.

la madre del mesías y que procede de la conocida oración del Avemaría: “...y bendito es el fruto de tu vientre”, mientras que el segundo pertenece a la “madre” poética de García, Gloria Fuertes: “-Yo quisiera ser ángel y soy loba-. / Yo quisiera ser luminosamente tuya / y soy oscuramente mía.” Formado por dos estrofas, el poema se inicia con un verso que es una constatación re-confirmada por el paso del tiempo: “Jairo, ahora ya sé que no vendrás.” Esta es una certeza de cuerpo, en el ámbito del deseo Jairo ha existido siempre, no obstante, hay torceduras *queer* que imprimen la inclinación maternal como un gesto repetido en la desmemoria del aire:

La falta es mía, que no soportaría estar  
hinchada por ti, ser hembra preñada.  
Y odio mi mente por este desacuerdo,  
porque te he deseado cada día  
y soy incapaz de venirme a buscar.  
Mi cuerpo no puede albergarte,  
y el de las demás ya estaba ocupado antes.  
(García 2018, 86)

García recorre a las expresiones y lugares comunes del embarazo, parto y cuidado del bebé (el vientre redondeado, las patadas, la canastilla, el dolor de parto, la música clásica, las nanas...) para re-direccionarlas en común desequilibrio de su *queer-po*, hacia la ausencia presente de Jairo: “contracción desgarradora de haberte / perdido sin encontrarte antes.” (García 2018, 86). La abstracción –para hacer eco del término usado por Cavarero– no es posible: Jairo no existe, pero es muy concreta y singularmente Jairo. No materializa ninguna entelequia de maternidad alternativa:

No entiendo las maternidades diversas,  
solo siento desolación a demanda.  
Nunca podré hablar desde el útero  
porque es baldío y confuso como mi sexo.

Jairo, quiero que perdones a tu madre.

He sido cobarde y ahora demasiado viejo.  
Ya no vendrás [...]  
(García 2018, 87)

Reconocemos en estos versos el uso de la adjetivación en masculino y femenino simultáneamente sobre el *queer-po* de la voz poética, al que recurría a menudo en las composiciones *Poesía para niñas bien*: aquí, justamente, de esa confusión se engendra Jairo en su feroz (y desoladora) presencia ausente.

Otros recursos presentes en el poemario anterior reaparecen, teñidos de blues, en esta recopilación. El tono un tanto canalla y descaradamente “pervertido” (*No me respetéis. I fucking loved it*; García 2018, 64-66), pero también esa dimensión *drag* inseparable de la voz que habla se muestra eficazmente activa en *Este torcido amor* y nos devuelve la poética performativa de Txus García en estado puro. Una de las máscaras del yo lírico es, precisamente, la de un enmascarado: se trata del famoso luchador Óscar Gutiérrez Rubio, conocido como Rey Misterio. No obstante, lejos de tomarlo en sus momentos de esplendor, García lo elige cuarentón y con achaques

crónicos a los que debe sobreponerse. Ya el epígrafe de Zignac Zanni,<sup>15</sup> que inaugura *Rey Misterio te ama* (García 2018, 56-57), da la clave de lectura: “Sentir que somos de cristal. / Sentir que soy una marioneta, un extranjero / en mi propio cuerpo.” Así:

[...]  
 El luchador te quiere  
 aun con su tráfico  
 de dolorcillos,  
 de pequeñas molestias.  
 Intenta tumbar  
 una y otra vez  
 al contrario,  
 sacar del cuadrilátero  
 a mala Salud de Hierro,  
 reventarle la cabeza  
 a golpes de optimismo,  
 de ganas de vivir,  
 de dignidad de la buena.

El *fighter* enmascarado  
 aprieta,  
 hace llaves a llagas,  
 heridas y dolores;  
 ahora tengo esto,  
 ahora lo otro:  
 ibuprofeno,  
 cortisona,  
 paracetamol,  
 antibiótico.  
 Desear que ya sea mañana  
 que quizá no dolerá tanto.  
 [...]  
 (García 2018, 56-57)

Un nuevo retorcimiento *queer*-poral de García, performando el luchador volador invencible expuesto aquí en toda su vulnerabilidad (y *gravedad* corpórea), manteniendo en silencio, durante su mímica coreografiada, una guerra sorda con/tra su propio cuerpo: la batalla más difícil y la más duradera, de la que solo vamos a salir muriendo.

No me parece gratuito que sea la máscara de Rey Misterio la elegida, no solo porque el dolor, como flaqueza, deviene impensable en el personaje (y es precisamente eso lo que desenmascara el poema, sin perder al personaje mismo), sino porque además García y Rey Misterio Jr. se llevan pocos días en lo que se refiere a su ingreso en la vida,<sup>16</sup> y ambos además están marcados de partida por una ex-centricidad: si Txus García llegó al mundo en Tarragona, en los términos que expone en *Ancestros*, Gutiérrez Rubio nació en San Diego, como cuarto hijo de una familia inmigrante mexicana. Una condición

<sup>15</sup> Se trata de un poeta blogger argentino (de Ushuaia), que se define a sí mismo como sigue: “Nacido en un ámbito sin relación alguna con el arte (padre obrero y madre ama de casa), el señor Zignac ha sabido conquistar a los grandes merodeadores de la palabra con el arma más fuerte: la palabra misma.” Un rey misterio para rey misterio. El hermoso poema recogido en el epígrafe puede leerse entero en <<http://elzamicyotrasinvasiones.blogspot.com/2009/12/extranjero-en-mi-propio-cuerpo.html>>.

<sup>16</sup> Ambos son de 1974, del 23 de noviembre García y del 11 de diciembre Gutiérrez Rubio.

humilde y des-centrada les hermana, un espacio de participación sin pertenencia, de exilio del lugar hegemónico del sujeto masculino, blanco, rico y cis-género.

En el prólogo al volumen intitolado *La fragilidad del cuerpo amado. Escritos cuir y trans en torno a la politicidad del dolor*, la curadora Magda de Santo denuncia el potente sesgo invisibilizador que reinscribe una y otra vez el modelo de sujeto que toma en consideración el discurso médico, como si de un sujeto universal se tratara:

Mediante ese modelo de sujeto mutilan cuerpos intersex, encajan los estándares de peso y estatura bajo los prototipos de un trabajador británico, sostienen los protocolos de temperatura normal en los cuerpos occidentales que viven el frío norte, atribuyen caracteres secundarios –secreción de hormonas, vello, distribución de grasa hasta el funcionamiento de las tiroides, el abultamiento de la papada, la prominencia de los ojos– dentro de los estándares del binomio de género de personas blancas. Además, ese hombre se asume habitante de ciudades europeas donde el efecto colonial del empobrecimiento de los países del sur, tanto por acceso a la salud, medicinas, rutas, pandemias y contaminación de los territorios parece no tener eco. Eso, sin contar el hecho de que un hombre blanco cis-género con trabajo probablemente no lleve en su cuerpo la carga ancestral de la violencia colonial, el genocidio, los desplazamientos forzados, tampoco los traumas de la diáspora, la esclavización y la indigenización. (de Santo, 16-17).

Varias de esas violencias son encarnadas en las fragilidades del *queer-po* que atraviesa el poemario.

#### 4. Los males del *queer-po* son retorcidos

La enfermedad es, pues, otro de los ámbitos, en relación con la fragilidad del *queer-po*, que cobra un enorme protagonismo en *Ese torcido amor*. El primer mal –que de hecho recorre el libro, aunque no lo vertebra– es el de amores: la relación con Laura terminó y el yo poético trata, con desigual e intermitente éxito, sobrevivir *a* y *tras* ese final. Así lo atestigua, por ejemplo, *Extinción del ultraje I* (García 2018, 42-43), donde se formula la terrible pregunta, siempre sin respuesta, a propósito del fin del amor (en la polisemia del término “fin”):

Qué le pasó  
a nuestro amor vesánico.  
Sólo  
que tú me dejaste  
tan y tan despoblada.  
(García 2018, 42)

para seguir adentrándose en el reino del desencanto en el que encierra el desamor ([*Quiero llorar porque me da la gana*], García 2018, 81), la punzada dolorosa del recuerdo o el sueño ([*Cariátide jurásica*], García 2018, 49 o *Extinción del ultraje II*, García 2018, 44), la paulatina reincorporación a la vida ([*Llir entre cards...*], García 2018, 53-55), las pócimas revitalizadoras (*Poculum Amoris*, García 2018, 38) y el regreso al amor, de nuevo, con más años y cicatrices en el cuerpo (*MWWS*, García 2018, 50-52):

Pudimos oír, todos, el crujido.  
Una profecía autocumplida me fracturó entonces:  
fui la columna de Frida y la locura de Anaïs Nin.

[...]

Ahora he decidido no seguir viviendo en la casa abandonada,  
no más aullidos de terror mientras rasco los cascotes  
que quedaban aún en pie.

Abandono la autocompasión.

Elijo mi reinicio y consigo sanarme;

estoy en paz con lo que era,

puedo perdonarme, perdonar y amar de nuevo.

Emprendo una senda nueva que me permita respirar libre.

Ya puedo sentir de nuevo el abrazo de otra persona.

Mi compañera de viaje se llama Helena.

No hay Troya que ganar, solo vida.

Camino de nuevo.

Yo Soy.

(García 2018, 50-52)

Quien por amor se ahogó vuelve a respirar, a amar, a escribir. De nuevo, como ya vimos en el caso de la maternidad, el proceso cobra tintes de una patología que no es acomodable a los miopes parámetros de la ortodoxia, como tampoco lo es quien la ha padecido/padece. Para así evidenciarlo, la voz poética se apropia de sintagmas y síndromes de origen múltiple para llenarlos de significados propios y más apropiados. Así, en *Mi pequeño síndrome de Cotard* (García 2018, 48), da muestras de reconocerse como muerto-viviente al mantener vivo el recuerdo de la amante ausente, cuyo amor, precisamente, murió:

Me acuesto sobre la misma sábana  
cada noche.

Debo de estar enferma

no lo sé

pero a mí tampoco

me apetece cambiar nada.

O quizá sí, y por eso me remojó

cada mañana.

(García 2018, 48)

El reconocimiento de una posible enfermedad no es su mayor preocupación sino ese apenas vivir a través de los vestigios del naufragio de amor, que trata de recuperar en soledad, en cotidianas humedades onanistas que le devuelven la sensación del cuerpo de su examante, ese amor ya muerto:

Me toco los pechos.

El jabón me escuece en la ingle.

Mi pequeño síndrome de Cotard

me hace temblar entera.

Me duermo junto a tu sombra,

el surco que dejaste

hace tres meses

al irte de ese modo.

Sin un beso,  
 sin revolcarme con un poco de odio,  
 sin una despedida  
 digna de una muerta  
 y una esquila en nuestro diario.  
 (García 2018, 48)

La despedida no estuvo, a juicio del yo poético, a la altura de su relación. Y lo que sucede con el síndrome de Cotard es que la falta de existencia de la (ex)amante en lo cotidiano acaba contagiando a la persona que la extraña de esa misma condición de muerta en vida:

Por todas estas cosas  
 no cambio las sábanas.  
 Quizá reconocerás tu olor  
 y algún día  
 vuelvas al nicho.  
 (García 2018, 48)

En *MWWS (Missing White Women Syndrome)* (García 2018, 50-52) realiza una operación similar al usar esta fórmula, que se refiere al foco de atención mayor que ofrecen los medios de comunicación a los casos de desaparición cuando el sujeto es una mujer blanca, joven, heterosexual y de clase media-alta, para aplicárselo a ella misma (que irónicamente no acaba de cumplir ninguno de los atributos) y, en ese mismo texto, recupera el término *síndrome de Ben Hur*, propuesto por el psiquiatra Santiago Lamas Crego (a quien cita a pie de página) para aludir a su incapacidad de dejarse ayudar por los seres amados que sí siguen ahí: “Afecta sobre todo a hombres de un tipo particular, orgullosos pero no arrogantes que sólo consienten ser amados cuando ellos mismos lo hacen. Basta una herida en su amor propio, un fracaso económico, o cualquier otro avatar intrascendente para los demás pero fundamental para ellos, para que no consientan la compañía ni el afecto de quienes desean acompañarlos en esos tránsitos” (García 2018, 51, nota al pie). Y al hilo de esta autocrítica del yo poético, podemos pensar el reconocimiento de una de las cuatro familias reivindicadas,<sup>17</sup> a mi entender, en el poemario y a las que inmediatamente habré de referirme y a las que ya aludí en el prólogo-presentación de *Ese torcido amor. La ternura de los ahogados*.<sup>18</sup>

Antes, quiero detenerme en la forma como Sara Ahmed nos propone (re)pensar la (des)orientación en su ensayo *Fenomenología Queer: orientaciones, objetos, otros*, porque sus consideraciones interpelan muy íntimamente al sujeto *queer*-poral encarnado en *Ese torcido amor* y, de hecho, en la poética de Txus García por entero, aunque este segundo poemario lo ponga más manifiestamente en evidencia. La aproximación de Ahmed –como la de Butler y/o Cavarero– es corporal, inclinada y relacional, interpersonal e intermaterial (entre las personas, y su materialidad carnal, y los objetos), y puede ponerse en diálogo con la idea de *fracaso queer* desarrollada por Halberstam en

<sup>17</sup> Uso el término ‘familia’ porque lo recojo del texto origen, pero no tiene en el poemario (ni en mi uso tampoco), ninguna voluntad de reinscribir su terrible sentido etimológico (según la Wikipedia): “El término *familia* procede del latín *familia*, ‘grupo de siervos y esclavos patrimonio del jefe de la gens’, a su vez derivado de *famulus*, ‘siervo, esclavo’, que a su vez deriva del osco *famel*.”

<sup>18</sup> Véase Torras (2018). La presentación fue en el espacio La Raposa (<<https://laraposacoop.wordpress.com/>>), el 23 de marzo de 2018, y en ella, además del recital de Txus García y la intervención festiva de diversxs amigxs, se proyectó el tráiler book <<https://www.youtube.com/watch?v=KzMPV9h16ac>>, en cuyo final hasta el mar, la mar (¿el amar?) se tuerce.

el ya citado ensayo. La hipótesis de Ahmed es que, basadas en la verticalidad, las orientaciones no son libres ni aleatorias, sino que trazan un deber ser en ascenso, sesgado, que condena a la desorientación (puede incluso que crónica) a determinadas existencias *queer*, racializadas, tullidas:<sup>19</sup>

La desorientación como sensación corporal puede ser desestabilizadora, puede destruir la confianza que la persona tiene en sus fundamentos, o en la creencia en que los fundamentos que tenemos pueden sostener las acciones que hacen nuestra vida más vivible. Estos sentimientos de destrucción, o de estar destrozada, pueden persistir y convertirse en una crisis. O el sentimiento mismo puede pararse, cuando los fundamentos vuelven o cuando volvemos a esos fundamentos. El cuerpo puede ser reorientado si la mano que se tiende alcanza algo para afianzar una acción. O la mano puede tenderse y no encontrar nada, y puede en cambio agarrar la indeterminación del aire. El cuerpo, cuando pierde su apoyo, puede perderse, deshacerse, verse arrojado (Ahmed, 217).

Esos apoyos que están al alcance de la mano tendida del yo poético, desorientado, inclinado y torcido de *Ese torcido amor*, provienen de lo que podríamos llamar su *familia* –que podemos diferenciar, a su vez, en cuatro familias. La primera de ellas es la *familia de elección*; esto es amantes, amigxs, compañerxs, compinches... escogidxs para compartir la vida: así, la propia ex amante Laura, Paula, Alicia G., Isa y la nueva amante, Helena, en el poema al que acabo de hacer referencia *MWWS (Missing White Women Syndrome)*; o Gina Burdel, en *Burdel 74*, forman parte de ese núcleo fundamental y necesario para el yo poético que (se) retuerce en *Este torcido amor*:<sup>20</sup>

Me mutilé al expulsar a Laura, abandoné en el camino a Paula,  
solté de la mano a Alicia G., renuncié a los consejos de Isa.  
Bloquéé y eliminé cualquier rastro amigo o sonrisa amable.  
Me escondí, traicioné a mi familia de elección  
y les mostré mi lado más arisco y desagradable.  
Huí del barco que se hundía. Rata.

Mi *Hybris* recibió el castigo: a partir de ahora sólo merecería  
la oscuridad y el más terrible de los aislamientos.  
Acepté la fatalidad en mi propia tragedia griega.  
Fui insolente, desmesurada,  
y mi alma enloqueció de miedo  
cuando volteé y vi mi propio cadáver.

Vida en descomposición.  
Tomé piedras y cemento para emparedarme  
y así morir de la inanición más triste,  
la culpabilidad del solitario.  
No merecía perdón, ni abrazo ni compañía,  
no podía volver y justificarme,

<sup>19</sup> “[...] los cuerpos que pasan por blancos, aunque sean queer o tengan otros puntos de desviación, siguen teniendo acceso a lo que se deriva de ciertas líneas; ser blanco, aun siendo queer, permite acceder a algunas cosas que no son alcanzables para los que somos de color” (Ahmed, 190-191).

<sup>20</sup> Listado al que habría que añadir las dedicatorias, empezando por la doble que antecede a los textos (*A Helena: amor, familia, puntal. // A Alicia Ivanow: salvación, corazón, libertad*) y a las presuntas implicadas autoras de los paratextos (por orden de aparición) Meri Torras y Princesa Inca (Cristina Martín), quien aparece citada en un epígrafe (García 2018, 36).

sólo hacer mutis por el foro.  
 Me desgarraba contemplar  
*cómo se pasa la vida*  
*cómo se viene la muerte tan callando.*  
 (García 2018, 50-51)

El poema, ya comentado, *Hijo que no existes* es el único pero contundente texto para hablar de ‘la familia de imaginación’, dado que la voz se dirige a Jairo, ese hijo deseado que no existirá, como ya he referido más arriba.

Junto a estas dos familias, que perfilan la idea de comunidad, el segundo y el tercer poema –*Ancestros* y *Padre*, respectivamente– trazan la genealogía de ‘la familia consanguínea’, de la cual ya se señaló como el yo poético de Txus García (María Jesús, sobre el papel –legal y/o poético–) se erige como heredero, no tanto de la genética como de las historias de vida, vejez y muerte que lo han precedido, abanderando la ternura de los ahogados. Ese es su legado, que no en vano da título al poemario, y que cada unx deberemos interpretar leyendo, escuchando, la voz que lo cruza. La ternura de la ahogada que nos habla la convierte a mis ojos en la ahogada más hermosa del mundo, visionaria, y que se gana a pulso la facultad de apostar por un perdón sabio, nada gratuito, cercano al cuidado y a la apuesta por la vida.

La cuarta y última familia con la que comulga el sujeto en inclinación tiene que ver con la escritura y se trata de *la familia poética*. En ella se incluirían lxs poetas citadxs en los epígrafes que acompañan cada poema y que comprenden autores como Jorge Manrique, Charles Baudelaire, Vicent Andrés Estellés, Federico García Lorca, Maria Mercè Marçal, Cristina Martín–La Princesa Inca, Vicente Huidobro, Darío Lemos, Ausiàs March, Zignac Zanni, Alicia García y, por supuesto, Gloria Fuertes, a quien habrá que volver. Igualmente, hay un texto de homenaje a Jesús Lizano de Berceo, así como un poema, intitulado *Poeto*, que recoge el término inventado por Fuertes para criticar determinado modelo de poetastro insufrible:

Intento respetable de aedo burgués,  
 pertrechado con viejuno chaleco de lana  
 y gafas bien espesas de la experiencia  
 mudas en calcomanía de maestros tuyos:  
 esos señores gagá de la poesía  
 que aún presentan en literarios *círculos*.

Subtitulas existencia, rango y películas checas.  
 Banda sonora en francés, coreano y luso  
 -Sabina, Camarón y Los Chichos si te sueltas la pelambarrera-.  
 [...]  
 (García 2018, 61)

De nuevo, esa voz tan particular capaz de mezclar el latín con referentes de la cultura popular y conseguir que todo ello esté al servicio de su decir. Así, por ejemplo, el disk jockey sueco Tim Bergling, Los Secretos, *Tosca*, F.R. David y su éxito ochentero *Words*, Chavela Vargas, Nosferatu, Galileo conviven en sus versos y, con ellos el ya mencionado Rey Misterio. Esta hibridación, la síntesis-colapso-*queer*, tiene lugar en los lenguajes y en su proceso de invocar sentido-significado, desafiando los procesos naturalizados por el llamado sentido común (que no lo es tanto), o los lugares comunes desde donde aceptamos lo inaceptable: la inhumanidad imperante, la

precariedad lacerante, la soledad miserable, el egoísmo indecente, la depresión y la desilusión como modos de existencia.

### 5. Todo *queer-po* encarna una revolución de los lenguajes

Para cerrar este texto, elijo detenerme en un poema que me parece que señala también una de las líneas primordiales de la concepción poética de la autora: *Uso de los signos de puntuación* (García 2018, 39-41). En él, escribir y amar se funden indiscerniblemente en concienzuda caligrafía dialogante:

Escribirte. Escribirnos.  
 Decir con verbos las ternuras  
 y los deseos, con osada pluma.  
 -Papel piel-  
 Regalarte los contornos de las letras sin pauta  
 -tinta saliva-.  
 Qué maravilla escribirte.  
 Uves y bes en revolución académica  
 y yo procurando no salirme de las líneas,  
 no equivocarme en las curvas:  
 hacer las oes redondas y tibias,  
 respetar los rabillos de las íes  
 las emes de tus montes,  
 las dulces eses de tu sexo.  
 Todo te lo dejo por escrito.  
 (García 2018, 40)

Porque, como reza el epígrafe huidobriano, que el verso sea la llave, pero ya no la 619 del insigne misterioso rey de la lucha, sino la *clave* que logre abrir texto y cuerpo a lo posible, a lo que el deseo sea capaz de convocar. Y esa es sin duda una de las luchas corpóreo-poéticas que ha librado esta autora en el territorio de la poesía: trabajar el lenguaje para que refiera la realidad de una identidad distinta, torcida, *queer/cuir*; sin dejar de construirla, puesto que no se trata de algo previo, sino que existe también gracias a la práctica poética performativa en la escritura. Y no solamente en ella... basta escuchar a Txus García recitar sus poemas para darse cuenta de ello, para percatarse de que *queer-po*, texto, performance, poesía y acción política, van a la una.

Así, junto a textos de carácter más íntimo-personal, encontramos en *Este torcido amor*. La ternura de los ahogados textos de clara denuncia social, como *Costilla* (García 2018, 32-33), donde le da la vuelta mordazmente a la misoginia de los padres de la religión, o *E lucevan le stelle...* (García 2018, 76-77), donde la famosa aria de Puccini se aplica al amor de una educadora social hacia lxs niñxs que tiene bajo su cuidado. Por citar un tercero, en *Yo soy la voz* (García 2018, 70-71), García denuncia sin tapujos la precariedad laboral. Inicialmente, en el contexto de un poemario, cualquier referencia a la voz tiende a cobrar tintes poéticos, incluso poiéticos, o políticos (tratándose de un sujeto *queer*, como en este caso); sin embargo, poca agentividad poética y política tiene el sujeto protagonista. A pesar de que en un principio se le reconoce cierta omnipresencia todopoderosa:

Yo soy la voz  
  
 La que te despierta por las mañanas,  
 la que te jode la siesta,  
 la que te importuna en un atasco,

en el metro o en el Mercadona.  
Mientras amamantas a tu hijo,  
mientras esperas entrar a una reunión.  
(García 2018, 70)

Pronto descubrimos la tecnología que la sostiene:

Cada día cojo el tren hasta mi cabina  
para llegar hasta tu desprecio más absoluto.  
Desgasto mi llama interior y devengo máquina.

754 euros para poder hacer frente a esta vida gris:  
6 horas emitiendo llamadas desesperadas, sin pausa.  
10 minutos para atragantarme tabaco y bocadillo.  
Pipí: no más de minuto y medio.

Si no llego a los objetivos semanales, *bye*.  
Y tú –tutututututu– me cuelgas.

Teleoperadora profesional. Quién dijo crisis.  
(García 2018, 70-71)

Hábilmente, la voz poética identifica su precario trabajo con el archiconocido cuplé de “La violetera”, de éxito internacional, ubicándolo así en una genealogía otra, folclórica y popular, más acorde con su persona(je):

Tras los tonos, mi saludo impersonal.  
–Buenos días, mi nombre es Txus:  
Cómprame este ramito que no vale más que un real.  
Y me cuelgas. No esperas.  
Me insultas, a veces:  
–Pesados.  
No me conoces,  
pero sientes por mí un gran odio.  
(García 2018, 70)

Y es a propósito de este desprecio gratuito que invita a reflexionar el poema, a tenor de ese existir (tan jodido) en relación y dependencia mutua, cuando ni siquiera somos capaces de ofrecernos un trato digno.

La compilación, de una treintena de textos, se cierra con un autorreferencial *Exitus* (García 2018, 91), que marca la salida para quien lee, el cierre del texto, pero señala igualmente la muerte, que se refiere, por lo pronto, a la de Gloria Fuertes, a quien van dirigidos estos versos, a modo de dedicatoria (con ecos a/de Chavela Vargas):

Fuertes que estás en la Gloria:  
léeme hoy el versito tontorrón  
mientras fumamos Bisontes sin filtro.

*Tómame esta botella conmigo  
y en el último trago nos vamos.*  
(García 2018, 91)

Igualmente, en ese *Exitus* muere un determinado yo poético o, simplemente, sale de escena y encuentra su desenlace inclinado sobre sus lectorxs, los otrxs. Me refiero a ese sujeto *queer-poral*, encrucijada híbrida, que ha existido a lo largo del *corpus* del poemario, enfermo de precariedades vitales diversas (amores, pobreza, síndromes...), vulnerable, expuesto, inclinado, desorientado para seguir existiendo en los límites, en la frontera misma, donde habita el *queer-po* en toda su fragilidad.

**Obras citadas**

- Ahmed, Sara. *Fenomenología queer: orientaciones, objetos, otros*. Trad. Javier Sáez del Álamo. Barcelona: Bellaterra, 2019.
- Berzosa, Alberto; Platero, Lucas; Suárez, Juan Antonio & Trujillo, Gracia eds. *Reimaginar la disidencia sexual en la España de los 70. Redes, vidas, archivos*. Barcelona: Bellaterra, 2019.
- Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Trad. Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Castells, Manel. “La insidiosa globalización.” *El País* 29.07.1997. <[https://elpais.com/diario/1997/07/29/opinion/870127203\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1997/07/29/opinion/870127203_850215.html)>.
- Castro, Elena. *Poesía lesbiana queer*. Barcelona: Icaria, 2014.
- . “Negociando igualdad y diferencia. Políticas y poéticas LGTBQ+ en José Infante y Txus García.” *Interalia. A journal of queer studies* 12 (2017): 21-39.
- Cavarero, Adriana. “Inclinaciones desequilibradas.” En Begonya Sáez Tajafuerce ed. *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*. Barcelona: Icaria, 2014. 17-38.
- de Santos, Magda ed. *La fragilidad del cuerpo amado. Escritos cuir y trans en torno a la politicidad del dolor*. Madrid: continta me tienes, 2019.
- . “Prólogo.” En Magda de Santos ed. *La fragilidad del cuerpo amado. Escritos cuir y trans en torno a la politicidad del dolor*. Madrid: continta me tienes, 2019. 7-28.
- Gama, Michelle. “Construcciones de identidades inestables en el yo poético de Txus García.” En Karolina Kumor, Aránzazu Calderón Puerta, Ana Garrido & Katarzyna Moszczynska-Dürst eds. *Escribir como mujer: ¿hacia una reescritura de la autoría?* Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 2017. 253-265.
- García, Txus. *Poesía para niñas bien. Tits is my bowl*. Sevilla: Cangrejo pistolero, 2011.
- . *Poesía para niñas bien (Tits in my bowl)*. Barcelona: Bellaterra, 2018.
- . *Este torcido amor. La ternura de los ahogados*. Barcelona: Bellaterra, 2018.
- Halberstam, Jack. *El arte queer del fracaso*. Trad. Javier Sáez. Barcelona/Madrid: Egales, 2018.
- Haraway, Donna. *Las promesas de los monstruos*. Trad. Jorge Fernández Gonzalo. Barcelona: Holobionte, 2019.
- Laguian, Claire. “Fureur dé(CON)structrice et viscéralité du désir saphique dans la poésie du XXI<sup>ème</sup> siècle en Espagne.” *Ambigua, Revista de investigaciones sobre Género y Estudios Culturales* 2 (2015): 181-198.
- . “Mujeres poetas que deshacen normas de género: del canibalismo erótico al pornoterrorismo en la España del siglo XXI.” *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 6/1 (2018): 61-81.
- Lavergne, Lucie. “Eros: marges et paradoxes. Une lecture du recueil *Poesía para niñas biende* Txus García (1974).” *Alkemie. Revue semestrelle de littérature et philosophie* 15 (2015): 179-197.
- Llamas, Ricardo. *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a la homosexualidad*. Madrid: Siglo XXI, 1998.
- Madrigal, Elena. “Queerencias del cuerpo-corpus: la poesía de Rosario Aquím Chávez y de Txus García.” Ponencia leída en el *XL Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. La literatura iberoamericana entre dos orillas*. Ciudad de México. 21-23 mayo 2014. 1-15. <[https://www.academia.edu/29691335/Queerencias\\_del\\_cuerpo-](https://www.academia.edu/29691335/Queerencias_del_cuerpo-)

corpus\_la\_poes%C3%ADa\_de\_Rosario\_Aqu%C3%ADm\_Ch%C3%A1vez\_y\_de\_Txus\_Garc%C3%ADa>.

- Mérida Jiménez, Rafael M. “Memoria marginada, memoria recuperada: escritura trans (c. 1978).” En Joana Masó ed. *Escrituras de la sexualidad*. Barcelona: Icaria, 2008. 106-126.
- . “Queerencias: Literaturas hispánicas y estudios LGTBQ.” *Lectora. Revista de mujeres y Textualidad* 17 (2011): 9-13.
- . *Minorías sexuales en España (1970-1995). Textos y representaciones*, Barcelona: Icaria, 2013.
- . *Transbarcelonas. Cultura, género y sexualidad en la España del siglo XX*. Barcelona: Bellaterra, 2016.
- Sáez Tajafuerce, Begonya. *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*. Barcelona: Icaria, 2014.
- Torras, Meri. “Que(e)rencias.” *Lateral. Revista de cultura* 95 (2002): 11.
- . “Aviso a navegantes: poeta cuir vuelve a faenar en las aguas del verso.” En Txus García ed. *Este torcido amor. La ternura de los ahogados*. Barcelona: Bellaterra, 2018. 9-17.
- . “Literal y poéticamente obsceno: el cuerpo contraescénico.” En Alberto Berzosa, Lucas Platero, Juan Natonio Suárez & Gracia Trujillo eds. *Reimaginar la disidencia sexual en la España de los 70. Redes, vidas, archivos*. Barcelona: Bellaterra, 2019. 213-225.