



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
MAGISTER EN ARTES

EMERGENCIA Y REBASE  
EN LA POSE Y PUESTA EN PRÁCTICA  
DEL CUERPO TRANSFORMISTA/TRAVESTI (TRANS/TRAVE)  
EN CHILE

POR  
ROXANA GÓMEZ TAPIA

Tesis presentada a la Facultad de  
Artes de la Pontificia  
Universidad Católica de Chile,  
para optar al título de Magister en Artes,  
Mención Estudio y prácticas teatrales.

Profesor guía:  
Andrés Grumann Sölter

Diciembre, 2013  
Santiago, Chile  
© 2013, Roxana Gómez Tapia

© 2013, Roxana Gómez Tapia

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autor.

A mi Gringa,  
a mis papás amados  
y a mi locura Anaís,  
ellos son mi familia,  
Mi amor y trabajo son para ellos.

## TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN.....	3
I. INTRODUCCIÓN.....	4
II. MERODEAR EL CUERPO TRANS/TRAVE DESDE LA ACADEMIA.....	10
<b>2.1. ¿Por qué decir ‘trans/trave’?</b> .....	10
<b>2.2. Algunos tratamientos para el cuerpo trans/trave</b> .....	19
2.2.1. Algunos tratamientos de la Sexología y el (los) Feminismo(s) para el cuerpo trans/trave .....	19
2.2.2. Algunos tratamientos de las Ciencias Sociales para el cuerpo trans/trave .....	29
2.2.3. Algunos tratamientos para el cuerpo trans/trave desde las Artes y las Humanidades .....	34
<b>2.3. Desplazamientos de la producción de conocimiento:     recorridos y puntos ciegos</b> .....	39
<b>2.4. La cualidad del enfoque escénico para la práctica trans/trave</b> .....	46
III. HISTORIAS LAS CONDICIONES PARA LA PRÁCTICA TRANS/TRAVE EN CHILE.....	57
<b>3.1. El Barroco como lugar común para los cuerpos trans/trave: Patencia y     consecuencias de la sensibilidad barroca en Latinoamérica.</b> .....	58
<b>3.2. Para una genealogía del cuerpo trans/trave:     Un breve y subjetivo contexto histórico</b> .....	67
3.2.1. De la práctica prostibularia de provincia hasta el mito de las ahogadas por Ibañez del Campo.....	69
3.2.2. Panorama histórico de la tía Carlina y análisis de los usos de sus espacios a través de <i>La Manzana de Adán</i> .....	74
3.3.3. Algunos otros contextos de aparición del cuerpo trans/trave: Circo Timoteo, Fausto Discotheque, Las fiestas Spandex y Fausto Discotheque. ....	90

IV. LA PUESTA EN CUERPO Y REBASE DE LA PRÁCTICA TRANS/TRAVE: ESTRATEGIA Y EMERGENCIA PARA LA CORPORIZACIÓN .....	103
<b>4.1. El presente en devenir: Procedimientos y variantes de la corporización trans/trave en Josefa Nazar, Hija de Perra y Botota Fox ..</b>	105
<b>4.2. Co-presenciar: composiciones desde el efecto a través de la corporización de Katiuska Molotov .....</b>	114
<b>4.3. El presente dislocado: La realización de la pose en la imagen fotográfica.....</b>	125
4.3.1. Evelyn en <i>La Manzana de Adán</i> (1990): de poner el cuerpo a la copresencialidad de su devenir.....	129
4.3.2. Josefa Nazar en <i>El Truco...</i> (2009): la pose deliberada del cuerpo. ....	139
4.3.3. Hija de Perra en <i>El glamour de la basura</i> (2009) y en <i>Perdida Hija de Perra</i> (2010): La pose en su corporización del cotidiano.....	143
V. LAS POLÍTICAS DE LA EMERGENCIA DEL CUERPO TRANS/TRAVE.....	152
<b>5.1. Una distinción necesaria para la práctica trans/trave: La política, las políticas, lo político.....</b>	153
<b>5.2. Políticas del cuerpo en su emergencia: Herencias, transferencias y apropiaciones en la práctica de Katiuska Molotov. ....</b>	155
<b>5.3. <i>El Juego E la Botota</i> con Hija de Perra: La política de la circulación, contrabandos del cuerpo y repartos del espacio en Fausto Discotheque .....</b>	161
VI. CONCLUSIONES Y PROYECCIONES .....	172
VII. BIBLIOGRAFÍA .....	179
VIII. ANEXOS.....	191

## **RESUMEN**

La siguiente investigación aborda los procesos y procedimientos implicados en la emergencia del cuerpo transformista/travesti (trans/trave) en Chile. Ello se analiza desde una perspectiva escénica y, en particular, desde los procesos de corporización presentes en algunas practicantes aquí recogidas. En función de ello, se da revisión tanto al estado del estudio de estos cuerpos en la academia, así como también, al desarrollo histórico de esta práctica, mediante una revisión de los espacios en que se ha desarrollado. En concordancia con lo anterior, se profundiza en los procesos de corporización y sus procedimientos de escenificación. A través de lo anteriormente expuesto, esta tesis revisa el ‘fenómeno de rebase’ presente en casos singulares de la realización del cuerpo trans/trave. A través de este fenómeno se cuestionan los soportes en que aparece el cuerpo trans/trave y los modos de relación que ellos imponen en su medialidad. Además de ello, hacia el final se analiza la dimensión política implicada en la realización escénica de los cuerpos aquí tratados y las consecuencias que de ahí se desprenden para sus circuitos y plataformas de aparición.

## I. INTRODUCCIÓN

En la investigación que aquí presento, me propuse comprender escénicamente la práctica transformista/travesti ejercida en Chile. Que mi corpus se sitúe en Chile no quiere decir que aquí analice en detalle todas las prácticas que en Chile ocurren, sino que, al enmarcarlas en Chile, reconozco la dificultad de situarlas en un lugar (o una región) determinado (a), dado que muy a menudo las practicantes itineran a lo largo de todo el país y sus discotecas. Del mismo modo que estas prácticas suelen no tener un lugar fijo de inscripción, así también, no poseen correspondencias fijas a los modos de corporización y escenificación a los que recurren. A lo largo de esta investigación, la corroboración de estos fenómenos implicó varias decisiones y complejidades; quizás las preguntas metodológicas más importantes fueron relativas al corpus: si elegir sólo a una transformista/travesti, si hacer un corte temporal que me permitiera recoger varias transformistas/travestis a la vez o, si acaso, resultaba más conveniente extraer de cada caso su particularidad y exponerla en torno a una lectura propia. Esta última alternativa me convenció de forma definitiva, ya que me permitía profundizar en los procedimientos de corporización y en lo que posteriormente identificaría como el fenómeno de rebase. De este modo, quería dar cuenta de la diversidad de cuerpos practicantes del transformismo/travestismo y, por consiguiente, de la diversidad de formas en que ese fenómeno se presentaba. Centrar el análisis en varios cuerpos transformistas/travestis también permitió la aplicación de un modo de análisis particular, concentrado en las formas de poner en práctica el cuerpo, las estrategias dispuestas para su presentificación y las consecuencias políticas implicadas en sus apariciones.

Al principio, parecía que la práctica transformista/travesti tenía mayor vinculación con el estudio de las Ciencias Sociales o con el (los) Feminismo (s) que con lo Escénico. Sin embargo, durante estos años, me he llevado gratas sorpresas al respecto. Desde ya, el interés creciente que han demostrado tener, por ejemplo, mis compañeros de pregrado (actores) para con la investigación de estas prácticas fue uno de los motivos que me hizo perseverar en esta perspectiva de análisis. Ello, más allá de confirmarme lo necesario de

esta investigación, me hace reflexionar a diario sobre en qué puede esta investigación ser un aporte, tanto respecto de las preocupaciones y la formación de mis compañeros, como también para otros campos del conocimiento. Muy en el fondo, la pregunta que articuló esta investigación siempre fue: ¿Cuál es el tipo de conocimiento presente en estas prácticas escénicas?; ¿Hay en ello alguna cualidad -y si la hay- en qué medida contribuye al desarrollo de la teoría y práctica escénica? A lo largo de esta tesis, sostengo un tipo de conocimiento y entrenamiento corporal, el cual, no se extrae desde la alta cultura y la tradición proveniente de los edificios teatrales, sino que corresponde a un modo alternativo de poner en práctica el cuerpo, el cual, a su vez, implica procesos de corporización y estrategias de escenificación que confío sirva poner de relieve en su singularidad.

Los desafíos metodológicos fueron enormes. Desde la escasa bibliografía respecto de estas prácticas, hasta el escaso interés de parte de los investigadores escénicos de referirse a ellas de un modo serio. También vale mencionar la brecha entre la llamada ‘teoría’ y la llamada ‘práctica’, la cual, si bien, sistematiza los modos en que nos aproximamos a nuestro estudio, también yergue un muro en el momento en que deseamos comprender un fenómeno escénico en su magnitud total. Si bien, en este trabajo no logro ni aspiro resolver estas problemáticas metodológicas, creo necesario visibilizarlas y decir que influyeron en mis decisiones referidas tanto a la selección bibliográfica, como también a la selección de los cuerpos transformistas/travestis que por esta tesis desfilan.

Este trabajo se compone de una serie de materiales que, en su heterogeneidad de formato y procedencia, dan cuenta de la marginalidad del estudio de estas prácticas, al mismo tiempo que proponen un alto grado de complejidad en su tratamiento. Si bien, he intentado que en la sección “Anexos” esté disponible todo el material gráfico fundamental, estos cuerpos exigen también su observación en movimiento. Por ello he diseñado una plataforma web<sup>1</sup> de anexo a esta investigación, en ella se encuentran los videos, fotografías y unas breves reseñas del material aquí citado. Espero que ello sea de utilidad, para volver más amable y más vinculante la lectura de esta tesis respecto de los

---

<sup>1</sup> [www.corpustranstrave.blogspot.com](http://www.corpustranstrave.blogspot.com)

cuerpos que ésta cita. Tal como mencionaba anteriormente, esta tesis está acompañada por la sección ‘anexo’ (correspondiente al cap. VIII), la cual se replica y complementa en el contenido del DVD que se adjunta. Este DVD, además de contar con las imágenes de referencia básica, también cuenta con los videos citados en el análisis.

Cabe decir que esta investigación tiene de mí tanto mi oficio de investigadora como mi hábito de ser espectadora de este tipo de prácticas. Esto supone que mi propia experiencia también la he entendido como un modo legítimo de conocimiento respecto de estas prácticas. Tanto el disfrute de participar como público de ellas, como la cercanía que he podido establecer con algunas trans/trave, me han permitido establecer con claridad mis políticas de investigación y mis modos de aproximación, reforzando aún más mi convicción en la necesidad de entender estas prácticas desde un enfoque escénico. Si bien, este enfoque lo detallo en el sub-capítulo “La cualidad del enfoque escénico para la práctica trans/trave” (2.4.), cabe decir, muy brevemente, que este modo de acercamiento se concentra en los modos singulares y diversos en que la emergencia del cuerpo se materializa en la (co-)presentificación del mismo en un tiempo y en un espacio definidos. Este enfoque se alimenta tanto de mi experiencia como espectadora así como también de entrevistadora directa a alguna de las transformistas/travestis que aquí cito. Agradezco de antemano estas entrevistas personales, a las que algunas transformistas/travestis accedieron, incluso más de una vez, y lamento no poder contar con otras que se frustraron en el camino.

Si bien, en un principio, pensé en analizar sólo la práctica trans/trave espectacular actual (Hija de Perra, Katiuska Molotov, Stephanie ‘Botota’ Fox, entre otras), me di cuenta que las variaciones y la documentación valiosa que presentan publicaciones de inicios de los noventa como lo es *La Manzana de Adán* (cuerpo de Evelyn, por ejemplo) o publicaciones más contemporáneas, tales como *El Truco: imagen y alma del arte del transformismo* (cuerpo de Josefa Nazar (1990)) precisaban un análisis que diera cuenta de esas particulares corporizaciones que, en el soporte dado por cada fotógrafo, daban cuenta también de la complejidad del cuerpo registrado en la imagen. A ello se suma el

rico contenido histórico y la fuerte dimensión espectacular en los modos de (co-)presentificación que fueron adoptados en cada caso.

Los objetivos que se plantea esta investigación son poner en el centro del análisis el cuerpo transformista/travesti en su materialidad y en su condición de realización escénica. Eso supone entenderlo también en su dimensión histórica, recorriendo los lugares en los que pudo desarrollarse, al mismo tiempo, que entenderlo en la diversidad de sus materialidades de escenificación. Por ello, las corporalidades que articulan este análisis son variadas y no descansan en un único ejemplo. Así mismo, y considerando fundamentalmente su dimensión material y medial, es que hacia el final emprendo una lectura sobre la política de su particular puesta en práctica del cuerpo. Otro objetivo, que se desprende de los ya mencionados, es darle registro a estas prácticas en su dimensión escénica y entender las tradiciones a las que posiblemente suscribe su realización corporal. Esta no es una investigación que pretenda defender estos cuerpos en su legitimidad social, mucho menos aspiro a reivindicarlos desde su potencial político. Esta investigación, más bien, se pregunta sobre cómo funciona el aparecer escénico en este tipo de prácticas y, en consecuencia, sostiene que estas prácticas rebasan los soportes en los que aparecen, puesto que generan una intensificación de la (co-)presencia implicada en su aparición.

Los capítulos que se desprenden de este trabajo están vinculados a cuatro dimensiones generales: el estado de la cuestión (“II. Merodear el cuerpo trans/trave desde la academia”), donde me pregunto por el estudio de estos cuerpos desde otras disciplinas, al mismo tiempo, que desarrollo la interrogante de por qué le son pertinentes al enfoque escénico. Por su parte, en otra dimensión, trato las condiciones históricas para el desarrollo de estas prácticas, a la vez que explico en qué medida el uso de los espacios, que han utilizado históricamente las transformistas/travestis, entrañan condiciones de escenificación que, así mismo, excede el puro desempeño funcional (“III. Historiar las condiciones para la práctica trans/trave en Chile”). En otra dimensión, doy curso al análisis del cuerpo transformista/travesti en su realización, bajo los parámetros que dicta su emergencia y la materialidad de su corporización (“IV. La puesta en cuerpo y rebase

de la práctica trans/trave: estrategia y emergencia para la corporización”). Por último, advierto las implicancias políticas de los modos que asume su corporización, tanto a nivel del uso de estrategias de corporización como en modos de realización conjunta. Esto último en relación con las políticas que le impone el espacio de escenificación y, así mismo, con los circuitos de promoción, a los cuales, estos cuerpos (des-)obedecen (“V. Las políticas de la emergencia del cuerpo trans/trave”).

Cada capítulo se compone a su vez de subcapítulos que aportan en especificidad a la dimensión de la cual se responsabilizan. Un alto porcentaje de los subcapítulos corresponden a material producido durante estos dos años, el cual, hilvané y edité para dar coherencia al conjunto. Destaco lo anterior porque fue una decisión al momento de formalizar mi tesis en este manuscrito. Siempre quise que el proceso de estos dos años se viera reflejado en la puesta en práctica de mi tesis en la escritura. Por lo tanto, el recorrido también se refleja en los saltos, posibles reiteraciones y caminos ramificados que cada apartado construye, en su autonomía y en las relaciones que establece con el conjunto.

No quiero agradecer a nadie en particular, creo que la generalidad me defiende de lo injusta que es a veces la memoria. Sólo me gustaría decir que fueron muchos quienes me ayudaron y de muy distintas formas. Mi profesor guía de manera fundamental así como también otros profesores con sus consejos cariñosos. Del mismo modo, compañeras (os) y amigas (os), que muchas veces se arriesgaron conmigo, y, por sobre todo, a mi amada familia y a mi leal compañera de vuelo, mi Gringa, ellos me han enseñado a amar con honestidad y sencillez. A tantos les debo un abrazo apretado y espero que me alcance el tiempo para cumplir esa promesa. Tengo mucha suerte porque tengo mucho de qué agradecer, realmente he sido muy afortunada. En el camino me he encontrado con las mejores compañías. Tengo la fortuna infinita de no haberme sentido sola nunca y de haber hecho camino con paso seguro, aunque el camino haya sido escarpado y cuesta arriba. Este programa de estudios ha sido un espacio privilegiado para desempeñar mi investigación sin ningún límite. De este programa me llevo el placer de haber disfrutado su curso, así como la firme certeza de que esta tesis no es el fin, sino el permanente volver

sobre un camino que en las siguientes páginas doy inicio y, el cual, disfruté mucho caminar.

Espero que, como interesada (o) lectora o lector, disfrutes de este recorrido en la compañía de mi voz y que, este breve camino que escribí para ti, te invada de preguntas que no te pueda responder y que te impulsen a abrir otros caminos, mejores que este.

## **II. MERODEAR EL CUERPO TRANS/TRAVE DESDE LA ACADEMIA**

En este capítulo se dará revisión al estado de las investigaciones que han abordado la práctica trans/trave, ya sea en su uso como concepto así como también en su análisis asumido como corpus. Los subcapítulos que siguen abordan el problema de los tratamientos del cuerpo trans/trave desde un prisma académico. Esto quiere decir que se describe y pone en diálogo aquello que en la academia se ha dicho ‘sobre’ o ‘a través de’ estos cuerpos. Este merodeo es necesario, ya que instala la necesidad de una perspectiva escénica para la comprensión de este tipo de prácticas, al mismo tiempo, que establece, a modo general, el estado de las investigaciones que se han emprendido al respecto.

Antes de dar curso a este panorama, me permitiré una digresión, la cual, explica por qué hago uso de la abreviación trans/trave, a la vez, que intenta rastrear el significado de sus componentes (2.1.). Luego de lo cual, daremos pie a la descripción de ese panorama que ya anunciábamos más arriba. Este panorama corresponde a dos grandes dimensiones; por un lado, la dimensión del uso y tratamiento del cuerpo trans/trave (2.2.) y, por otro lado, la dimensión que corresponde a una lectura de los desplazamientos sobre los modos de producción de conocimiento (2.3.).

Para concluir, y en consecuencia con las problemáticas y brechas que abre el panorama anterior, este capítulo finaliza con un apartado dedicado a la cuestión del enfoque escénico (2.4.), respondiendo a sus dimensiones de análisis, al mismo tiempo que explicando en qué medida este enfoque comprende estos cuerpos y en qué medida estos cuerpos suscitan tal enfoque de análisis.

### **2.1. ¿Por qué decir ‘trans/trave’?**

Para empezar resulta necesario explicar de dónde nace mi inclinación por el término ‘trans/trave’, aunque en principio queda claro que obedece a la abreviación ‘transformista/travesti’, como ya habrán supuesto. Además de responder a ese ánimo funcional, dada la síntesis y unión de ambas palabras, así mismo, mi decisión también es

consecuencia de una política de investigación. Desde esta decisión defino ejes fundamentales que articulan mi lugar de enunciación que, a su vez, se vinculan al espíritu general con el que he llevado a cabo la investigación que aquí comienza a desplegarse. En este apartado, comenzaré desde la primera huella que identifica las prácticas que aquí analizo, desde la problemática que nace de su polisemia y, espero poder evidenciar del mismo modo, el significado escurridizo que rebasa la expresión de los términos que supone el término ‘trans/trave’, tanto en su uso común como en los intentos de acuñarlo desde su estudio sistemático.

Las palabras ‘transformista’ y ‘travesti’ comparten un mismo prefijo (‘tran[-s]’) que, en la gramática latina se realizaba como una preposición de carácter autónoma. El morfema ‘Trans’ en latín, según el diccionario latín-español/español-latín Sopena, comprendía los siguientes significados: “prep. de ac. De la otra parte, del otro lado, más allá de, a través de” (1975, p. 1608). Por otra parte, la partícula ‘formista’, la cual, podríamos rastrear desde la raíz ‘forma’, según el mismo diccionario, para los antiguos significaba: “forma, figura, conjunto de rasgos exteriores que caracterizan un objeto, exterior, tipo” (1975, p. 668), así mismo, ‘vesti’, como morfema del español se puede vincular con la palabra latina ‘vestire’, la cual posee el siguiente significado: “vestir a alguno con algo” (1975, p. 1688). En este breve análisis podemos concluir al menos dos importantes sentidos para las palabras ‘transformista’ y ‘travesti’, según su origen latino. En primer lugar, que al compartir ambas el prefijo ‘trans’, ambas dicen relación con el sentido de dirección (‘más allá de’) al mismo tiempo que con el sentido de movimiento y acción (‘a través de’). Es fundamental considerar ambos rasgos (su función deíctica y kinésica) ya que determinan y caracterizan los respectivos morfemas que se adhieren al morfema ‘trans’ que en el español funciona a modo de prefijo. En segundo lugar, en su construcción lingüística desde el latín, tanto el morfema ‘vestire’ de ‘travesti’ como el morfema ‘forma’ de ‘transformista’ son fenómenos que tienen en común su sentido relativo a, por una parte, la posibilidad de constatar observando (viendo ‘los rasgos exteriores’ o viendo a ‘alguien ser vestido’), o bien, por otra parte, de constatar practicando (corporizando ‘rasgos exteriores’ o ‘vistiéndonos o siendo vestidos con

algo’). En cualquiera de ambos casos, se pone en evidencia una acción en curso de la cual participamos, independientemente del rol que adoptemos.

La Real Academia de la Lengua Española (RAE), por su parte, aporta los significados actuales del español para ‘transformista’, definiendo esta palabra -en su tercera acepción- como: “3. com. Actor o payaso que hace mutaciones rapidísimas en sus trajes y en los tipos que representa” (2013), así mismo, en sus registros para la palabra ‘travesti’ (‘travestí’) nos ofrece la siguiente definición: “Persona que, por inclinación natural o como parte de un espectáculo, se viste con ropas del sexo contrario” (2013). En sus definiciones, la RAE distingue uno y otro término, diferenciándolos a través del carácter relativo al ‘sexo’ que hacen de la palabra ‘travesti’, en tanto resulta mucho más específico (y relativo a la sexualidad) que la palabra ‘transformista’, la cual, por su parte, porta más bien el sentido de ‘práctica’ u ‘oficio’ representacional.

Tanto en el rastreo de los términos a nivel etimológico así como en sus definiciones actuales del español, surgen dos fenómenos que es necesario evidenciar. En primer lugar, existe una relativa ambigüedad de la construcción lingüística de ambos términos; es decir, no es posible determinar a través de la sola etimología cómo es que se dio en el uso y con respecto a qué tipo de práctica uno y otro término fueron empleados (construidos lingüísticamente). En segundo lugar, y como veremos más abajo, la definición que hace la RAE de ambas palabras es ambigua, porque –según nos indica la referencia del diccionario- un transformista podría ser eventual y simultáneamente travesti, a la vez que un travesti podría calificar al mismo tiempo como transformista. Para la RAE ‘transformista’ y ‘travestí’ (sic) refieren al espectáculo, a la práctica de ‘vestirse de su opuesto’ o ‘mutar’ con habilidad, lo cual, no describe en específico las palabras ni tampoco logra diferenciarlas con éxito. Estos dos fenómenos que remiten a la ambigüedad de los términos, guardan relación directa con el tipo de fuentes que usé para exponer este primer estado de la cuestión. El carácter normativo de los formatos (‘el diccionario’) de estas fuentes puede ser un fundamento inmediato para objetarlas como fuentes idóneas, en tanto privilegian modos autorizados del uso del lenguaje, así como formas autorizadas de valoración social. Además de ello, también se podría protestar el

hecho de que los significados de las palabras realmente se ven en su uso, por lo que el diccionario etimológico, por un lado, respondería a un estado antiguo de las acepciones, mientras que la RAE, a un registro normativo que no se corresponde al uso ordinario y, por lo tanto, real del español. Por estos argumentos es que a continuación revisaré otras acepciones, que me parecen pertinentes, dada su vinculación directa con las palabras expuestas, al mismo tiempo, que con el valor connotativo que cada expresión puede suponer en su uso corriente y en su uso académico.

En los albores de la fundación de la sexología a principios del siglo XX, Magnus Hirschfeld fue el primero en acuñar el término ‘travesti’ cuando publica “Die Transvestite: Eine Untersuchung über den erotischen Verkleidungstrieb” en el año 1910, en la ciudad de Berlín. Según Vern L. Bullough: “in Hirschfeld’s view, transvestism was a sexual variation in itself. He sharply criticized psychoanalysts who thought that it was simply an aspect of homosexuality”<sup>2</sup> (Hirschfeld, 1991, p. 12). El travestismo para Hirschfeld era un fenómeno distinto al de la homosexualidad. A través de los 17 casos que expone en su libro (1991), concluye que el travestirse se vincula en mayor medida con la realización corporal-sexual individual (véase como ejemplo su capítulo dedicado al vestirse como forma de expresar una condición mental, por ejemplo (pp. 203-214)) que con el deseo sexual por otro. De hecho, entre los 17 casos que expone, la mayoría de ellos corresponden a personas heterosexuales. La diferencia entre aquellos que eran homosexuales y aquellos que era heterosexuales (entre sus casos había una mujer) radicaba sólo en una cosa, según Hirschfeld: “only there is a great difference, that the sex drive of the one, namely, the transvestites, better matches the physical characteristics; the homosexual, more the psychological complex”<sup>3</sup> (1991, p. 148). Me interesan las distinciones de Hirschfeld porque nos hablan desde una raíz histórica de la palabra en la academia, la cual, está vinculada a la producción de conocimiento de una ciencia que

---

<sup>2</sup> “En la visión de Hirschfeld, el travestismo fue una variación sexual en sí misma. Él criticó sostenidamente a los psicoanalistas que pensaban que esto era simplemente un aspecto de la homosexualidad” (en adelante, todas las traducciones son mías).

<sup>3</sup> “Sólo existe una gran diferencia, que el deseo sexual de unos, los llamados travestis, se vincula más a las características físicas; el homosexual, más al complejo psicológico”.

sentó sus bases de la mano de este sexólogo. Además de ello, son interesantes los desplazamientos médicos del uso de estas palabras. La ciencia médica se las han apropiado en su tecnolecto para connotar y generar asociaciones, las cuales, resultan más bien distantes a este temprano intento de Hirschfeld, quien trató de definir ‘travesti’ al margen de las llamadas ‘perversiones sexuales’.

Entre las acepciones que distinguen al travesti del transformista nos encontramos con el libro de fotografías y entrevistas a trans/trave chilenas, *El Truco: Imagen y alma del arte del transformismo*, publicado en Chile el 2009 con el apoyo de FONDART. Este libro es muy importante a lo largo de toda esta tesis, ya que es una de las pocas publicaciones realizadas en Chile con respecto al tema que aquí nos convoca. Por ello, me parecen fundamentales las palabras del sicólogo y director teatral Guillermo Ward, quien es co-autor del libro citado, dado que define de forma diferencial los términos ‘transformista’ y ‘travesti’, en uno de los artículos que inaugura *El Truco...*:

Transformista.- *Es la persona que trabaja en el rubro del espectáculo ‘transformándose’ en otro, principal y fundamentalmente en mujer, para crear un personaje –con llamativo nombre propio- que cumple la función de animadora o anfitriona de algún local nocturno o en un show como cantante – si tiene condiciones – o doblando (imitando) a alguna artista famosa o bailarina. Generalmente el resto del día de su vida es una persona común y corriente (sea o no gay) quien se identifica con su nombre real de varón más que por su nombre de transformista.*

Travesti.- *Es una patología sexual que se caracteriza por el deseo insuperable de asumir atuendos y ser aceptado como miembro del sexo opuesto. Es quien siendo varón vive vestido de mujer, trabaja en labores ‘femeninas’ (nana, modista, etc.) o se prostituye. Se le conoce por su nombre femenino. Generalmente no desean cambiarse de sexo, asumiendo ambos roles en la intimidad sexual. Se inyectan silicona para tener senos, mediante tratamiento hormonal, pierden la barba y cambian el registro de voz. (Carpio y Ward, 2009, p. 15) (Las cursivas son mías)*

Más allá de todo lo cuestionable y violenta que pueda resultar esta definición a nivel simbólico (e ideológico), las palabras de Ward muestran un estado de la concepción sobre lo que significa ‘travesti’ y ‘transformista’ con un fuerte arraigo en el uso local. Por un lado, se destaca la patologización del término ‘travesti’, lo cual, junto con su connotación negativa, supone una vinculación directa con el ‘comportamiento sexual’ (en palabras de Ward: “asumiendo ambos roles en la intimidad sexual”), además de asociársele modos de desempeño social (se la suscribe a un espacio y a un tipo de actividad relativa a su aspiración al ‘rol de mujer’). Por otra parte, para Ward, el transformista se legitima socialmente en base a dos valores; en primer lugar, se hace referencia a la práctica del transformismo como una actividad de producción económica (“Es una persona que trabaja”), mientras, en segundo lugar, se le ampara bajo el alero de la ficción (“es un personaje”). De modo tal que ‘el travesti’ para Ward es la persona enferma que padece un trastorno (patología), el transformista, en cambio, es la persona que se sube al escenario para trabajar ‘haciendo como que es otro’. Este ánimo diferenciador que se extrae de las categorías de Ward se contradice, sin embargo, con las trans/trave que colaboran en su propio libro. Si bien, el título del libro nos promete “la imagen y el alma del transformismo”, en su contenido se nos presentan a la par: Drag Queens, transexuales (y/o transgéneros) y travestis/transformistas.

Es interesante también como suele ser aprehendido este tipo de valoración por las mismas practicantes. He recuperado alguno de los discursos que definen estos términos desde las mismas practicantes, los dos que aquí cito pueden encontrarlos en mi plataforma de anexo virtual<sup>4</sup> en la pestaña “varios” (también en el dvd adjunto: [video 1.1. y video 1.2.]). En un capítulo del docureality que realiza la Discotheque Fausto, una transformista/travesti (vestida de tal), expresa, en explícita referencia a otra conocida transformista/travesti del ambiente discotequero: “no, qué vergüenza, Kassandra Romanini, por lo menos yo soy transformista porque me veo hombre: lindo y estupendo. En cambio, tú siempre vas a ser exactamente lo mismo: un travesti más” (2009). Ya en

---

<sup>4</sup> En el link: [corpustranstrave.blogspot.com](http://corpustranstrave.blogspot.com), en la pestaña “Varios”. Titulado “travesti/transformista”, recuperado de: <http://corpustranstrave.blogspot.com/p/blog-page.html>

este ejemplo podemos ver la oposición entre transformista y travesti, la valoración negativa al término ‘travesti’, a la vez que la valoración positiva al término ‘transformista’ en su aparente posibilidad de reversibilidad. Por su parte, Rodrigo (quien corporiza a Francisca del Solar), es aún más enfático en esta diferencia, con un tono más serio y con el fin claro de insultar a su colega de práctica:

...Y te lo voy a decir así, de hombre. Cosa que tú jamás podrás ser, porque eres un simple travesti pobre, que trabaja allá en las calles, donde tú sabes.... Y te lo voy a decir así, porque yo puedo dar mi cara de hombre, porque soy un transformista, no un travesti como tú... (2010).

Nuevamente, en este ejemplo, asistimos a la valoración negativa de la figura del ‘travesti’ como aquel que no puede (por falta de valentía o llana imposibilidad) presentarse como un “hombre”, a ello se le suma la filiación implícita al trabajo prostibular.

Por otra parte, cabe señalar, en función del rastreo del significado de ‘travesti’ y ‘transformista’ que aquí hacemos, que en otros idiomas, como el inglés, en este caso, a diferencia del idioma español, existe el término ‘cross-dress’ (to cross: ‘cruzar’ y dress: ‘vestido’) que refiere a cualquier práctica de ocupar ropas/vestimentas opuestas a lo que se debería llevar puesto. Esta palabra es relativamente nueva en el lexicón anglosajón y se asocia a una práctica que no guarda relación directa con alguna concepción de identidad de género. Tal como lo constata Marjorie Garber, la fuerte vinculación de la palabra travestismo con el tecnolecto médico y su marcada tendencia a la patologización, ha impulsado a algunas ONGs a ocupar el término ‘cross-dresser’, dado el espacio de empoderamiento que esta palabra puede proyectar: “needless to say, members of the TV-TS community do not think of themselves as 'patients', nor do they particularly like the word 'transvestite', which seems to imply a compulsive disorder; they prefer 'cross-dresser', which suggest a choice of lifestyle”<sup>5</sup> (2011, p. 4).

---

<sup>5</sup> “Demás está decir que los miembros de la comunidad TV-TS no se piensan a sí mismos como ‘pacientes’, ni les gusta particularmente la palabra ‘travesti’, la cual parece implicar un desorden compulsivo; ellos prefieren [la palabra] ‘cross-dresser’, la cual sugiere un cambio de estilo de vida”.

Dada las razones ya expuestas he decidido usar el término transformista/travesti, abreviándolo, bajo el término ‘trans/trave’, a falta de una palabra más clara y más libre de valoraciones, a las cuales no adhiero y no resultan pertinentes para esta investigación. Pienso que elegir por uno de los dos términos podría confundir al lector, haciéndolo creer que estoy de acuerdo con las distinciones aludidas. Mi desacuerdo con esta distinción no es sólo a nivel ético, sino que también obedece a las necesidades de mi investigación: dado que ésta no se interesa por el comportamiento sexual ni por la identidad de género ni, mucho menos, por investigar si alguna de mis sujetas de estudio es prostituta o no, no hay motivo alguno que me impulse a elegir uno u otro término. Espero que quede claro, en el desarrollo del análisis y en la narración de esta tesis en su conjunto, que ni en los relatos de estos cuerpos, así como tampoco en su corporización, existen diferencias sustanciales o distintivas para uno y otro término al nivel que aquí nos convoca: esto es, a nivel de su realización escénica. De ahora en más utilizaré el termino trans/trave para referirme a cualquier realización que implique un ‘cruce de vestimenta’, la cual, para efecto de esta tesis será en su puesta en cuerpo femenina. Si bien, me detendré en mi episteme más adelante, desde ya valga decir que mi política de investigación se instala en la puesta-en-acto del cuerpo, es decir, en el fenómeno producido por su realización. Es por ello que siempre me referiré a mis sujetas de estudio como ‘ellas’, dado que, si bien recupero sus estrategias de presentificación, mi análisis se concentra en su realización ya siendo ellas con su cuerpo ya puesto-en-acción.

Antes de finalizar este apartado, quisiera, al menos, visibilizar dos preocupaciones que asumo presentes en mi decisión de usar la palabra ‘trans/trave’ para referirme a estas prácticas. Por un lado, esta decisión podría acarrear consigo la higienización del término, restándole su carga valorativa y, por lo tanto, restándole la valencia política que esa valoración lleva inscrita según el contexto de uso. Si bien, es claro que podría ocurrir en una lectura parcial, creo que esto queda superado en la presencia protagónica de estos cuerpos y el tipo de tratamiento que para ellos propongo. Es decir, las prácticas trans/trave son el eje articulador de esta investigación y, dado que comprendo su valor político, es que le he dedicado a esta dimensión un espacio vasto (véase el cap. V). Por otra parte,

otro problema que se desprende del término adoptado ('trans/trave') es el riesgo de ser leído como un constructo metodológico. Es decir, el riesgo patente se encuentra en la lectura que desde la recepción pueda hacerse a esta decisión. Con esto último quiero distinguir que estoy muy lejos de considerar o pretender que esta decisión tiene por intención verter en el término 'trans/trave' toda una significación de tipo utilitaria y cultural, disponiendo a través de él una gran metáfora totalizadora de fenómenos artísticos y/o sociales, pudiendo eventualmente –y en tal abstracción- volverse todo trans/trave. Desde ya, quede de manifiesto que esto no responde en absoluto al espíritu de esta investigación. Este último riesgo queda subsanado por la perspectiva de análisis que asumo, en tanto, ésta pone de relieve la materialidad singular que cada práctica trans/trave utiliza situada en el contexto de sus respectivas realizaciones (y/o estrategias) escénicas.

Tal como hemos visto, los significados de 'travesti' y 'transformista' no son específicos en su acepción entre diccionarios, ni entre los estudiosos, ni tanto más entre los propios practicantes. En sus acepciones se generan contradicciones, o bien, de igual manera, se generaliza teniendo por consecuencia la indiferenciación de los mismos. Estas han sido algunas de las razones que he esbozado para adoptar la abreviación 'trans/trave' para estas prácticas, junto con las razones que ya desarrollé más arriba. Este preludeo, además de explicar el uso de la abreviación 'trans/trave', resultó necesario en la medida en que rastrea la historia de estos términos en su origen, al mismo tiempo, que establece un panorama de sus usos en el ambiente local de su estudio y su práctica. A continuación, revisaré brevemente alguno de los tratamientos que ha tenido el cuerpo trans/trave y su práctica en la investigación académica (2.2. y 2.3.), según áreas disciplinares y objetivos políticos de investigación. Con ello, espero poder establecer el campo donde se inserta mi episteme (explicada en el último apartado, 2.4.), al mismo tiempo que organizar un panorama general de las condiciones de la producción de conocimiento académico referidas a las prácticas trans/trave.

## **2.2. Algunos tratamientos para el cuerpo trans/trave**

En este apartado, revisaré tres grandes áreas del conocimiento que han aportado en el estudio de la práctica trans/trave desde sus respectivos enfoques. Ello, principalmente, tiene por fin distinguir el enfoque al que aquí adherimos y el que justifica esta investigación en el marco de este programa de estudios. La intención entonces radica en conocer el panorama de la producción crítica que habla de estos cuerpos, a la vez que diferenciarnos de sus modos y objetivos de investigación.

### **2.2.1. Algunos tratamientos de la Sexología y el (los) Feminismo(s) para el cuerpo trans/trave**

Para la investigación de los cuerpos trans/trave es necesario revisar el enfoque feminista, en tanto permite entender las particularidades presentes en sus modos de aproximación hacia estos cuerpos, a la vez, que nos permite diferenciar y distinguir el enfoque adoptado para esta investigación (2.4.). En función de sistematizar esta revisión propongo revisar tres hitos, en sus orígenes y relaciones entre sí. Estos tres hitos fundamentales para el desarrollo del feminismo y para entender sus tratamientos al respecto de las prácticas trans/trave son: la gestación y desarrollo de la sexología, el activismo político y, en tercer lugar, el impacto de las teorías deconstructivistas desarrolladas por Michel Foucault y releídas más tarde por Judith Butler. En estos tres hitos hay una importante presencia de los cuerpos trans/trave, tanto en su uso (utilización) como en la contribución que directamente estos cuerpos hicieron al manifestarse por sí mismos. Vale la pena revisar, al menos panorámicamente, los vínculos que entre estos tres hitos se establecen y considerar su importancia para el estudio de los cuerpos trans/trave que aquí emprendo.

Desde la segunda mitad del siglo diecinueve se empieza a crear, bajo el alero de la naciente sexología, toda una batería de conceptos asociados a los ‘comportamientos sexuales’ (Hekma, 1994, p. 213). Esta nueva ciencia registró casos de variables del

travestismo/transformismo, asociándolo a distintas patologías (Hekma, 1994: pp. 217-218). Si bien, la constante era la inclinación a la patologización médica, hubo otros intentos, como el de Karl-Heinrich Ulrichs, que abogaron por la normalización de estas ‘conductas sexuales’, planteando un estudio enfocado desde el hallazgo y la postulación de un “tercer sexo”. Así lo explica Hekma, cuando cita la famosa frase que abanderaron los postulados del abogado, Ulrichs: “a female soul enclosed in male body”<sup>6</sup> (1994, p. 219). Ulrichs, fue importante para la sexología tanto por su tesis sobre un ‘tercer sexo’ (*uranismo*), como por su lucha política por despenalizar las prácticas correspondientes a esta otra forma sexual. En 1910 –como ya más arriba señalé–, se publica *Conductas sexuales humanas* del alemán Magnus Hirschfeld, donde se acuña por primera vez el término ‘travestismo’. Para Vern L. Bullough: “Hirschfeld coined the term ‘transvestites’ to describe people who had the urge to wear the clothes of the opposite sex”<sup>7</sup> (1991, p. 11). Esta definición que lee Bullough de Hirschfeld resulta muy interesante, ya que pone de relieve tanto la idea de urgencia de la práctica del ‘travestismo’, a la vez que la define como el uso de ropas del sexo opuesto. Lo anterior no hace sino reafirmar y recordarnos la idea primigenia de Magnus Hirschfeld, cuando define el travestismo como una ‘conducta’ independiente de la inclinación del deseo sexual (1991, p. 148).

No obstante, los intentos de estudiosos como Ulrichs o Hirschfeld, quienes invirtieron sus esfuerzos en situar la discusión sobre las conductas sexuales al margen de la medicina, la tesis de la normalización no tuvo éxito, pues tal como lo expone Jeffrey Weeks: “a través de su simbiosis con la profesión médica, la sexología adquirió respetabilidad. Era, de hecho, la nueva ‘mirada médica’ del siglo XIX, el nuevo concepto de una exploración y comprensión sistemática del cuerpo” (1993, p. 135). La sexología entonces, al amparo del enfoque científico biologicista, lograba credibilidad, al mismo tiempo que acordaba lo permisible para los parámetros que definían lo humano. Una de las consecuencias colaterales de estas políticas es que, todavía hoy, existen movimientos activistas que emprenden campañas a nivel mundial apelando a la despatologización de

---

<sup>6</sup> “Un alma femenina, encerrada en un cuerpo masculino”.

<sup>7</sup> “Hirschfeld acuña el término ‘travestis’ para describir personas que tenían urgencia de usar vestimentas del sexo opuesto”.

la transexualidad. Ejemplo de ello es la campaña “Stop Trans Pathologization STP”, la cual denuncia que todavía hoy:

La transexualidad se considera un ‘trastorno de identidad sexual’, patología mental clasificada en el CIE-10 (Clasificación Internacional de Enfermedades de la Organización Mundial de la Salud) y en el DSM-IV-R (Manual Diagnóstico y Estadístico de Enfermedades Mentales de la Asociación de Psiquiatría Norte-americana) (2012).

Si bien, para efectos de esta tesis la transexualidad no es materia de análisis, me parece importante poner de manifiesto estos antecedentes ya que hablan de un estado de las políticas sociales, a la vez que de un estado (y herencia) de las políticas de producción de conocimiento patente en ciencias como la siquiatria y la medicina.

En segundo lugar, otro hito importante que tuvo como protagonista la presencia trans/trave fue la revuelta del bar ‘Stonewall Inn’, ubicado en Greenwich Village. Este hecho revolucionó el panorama del activismo político, incluyendo en él –a partir de este hito- la figura del homosexual como sujeto político. Según reza la historia, los hechos sucedieron como sigue:

La redada del día 28 empezó a la 1:20 de la mañana del sábado, liderada por el inspector Seymore Pine. Como era habitual los empleados del bar fueron empujados a la parte de atrás mientras los clientes eran separados en dos grupos: los travestis y transexuales, que tenían que ser examinados en el baño, mientras el resto, tras mostrar su identificación, podía salir por la puerta de entrada (Tovar, 2010, pp. 35-36).

Lo que haría singular y volvería emblemático aquel día sería la subversión hacia la represión policial por parte de los asistentes de la fiesta, quienes se negaron a someterse a las órdenes de la policía y exigieron la liberación de sus compañeros de juergas (travestis y transexuales), a quienes la policía hacía subir a sus camiones para llevarlos presos. Esta desobediencia tuvo consecuencias políticas trascendentales para el movimiento gay a

nivel mundial, este acto visibilizó la posibilidad de negarse a las órdenes policiales y, así mismo, de rebelarse ante el abuso:

La revuelta de Stonewall fue un punto de no retorno. Desde ese momento en adelante la imagen de los homosexuales, lesbianas, transgéneros y transexuales, como seres permanentemente enclaustrados, atemorizados, humillados y avergonzados de sí mismos iba a dar paso a la conformación de un colectivo organizado cada vez más consciente de la necesidad de luchar en contra de la opresión./ En la actualidad, en gran parte del mundo se celebran, cada 28 de junio, las llamadas marchas del orgullo (Tovar, 2010, p. 37).

Tanta importancia tiene este acontecimiento, que estudiosos como José Amícola consagran este hecho, junto con el de Mayo del 68, como fechas claves para el desarrollo de la estética *camp*, vinculada a las políticas de aparición del mundo gay (2000, p. 48-51). Del mismo modo, la llamada ‘comunidad gay’, desde lo ocurrido en el motín de Stonewall, conmemora la fecha efectuando su ya famosa ‘marcha del orgullo gay’. Es importante este hito porque muestra un episodio histórico que habla de la llamada ‘comunidad gay’, impulsada en estos inicios por la desobediencia (y visibilidad) de los cuerpos trans/trave. Si bien, esta idea ha sido muy difundida, cabe destacar que la dimensión comunitaria, muchas veces se realiza de modo parcial en lo que cabe a lo trans/trave. A este respecto, integrantes como las trans/trave a veces han quedado marginadas, tanto de participar dentro del activismo gay (o feminista) así como de sentirse parte de esa ‘comunidad gay’ que se ha unificado en distintas organizaciones. Así lo constata la trans/trave argentina Lohana Berkins cuando testimonia: “buena parte de las organizaciones gay y lesbianas de entonces, sentían nuestra presencia como una invasión. (...) Los gays oscilaban entre maravillarse por el glamour travesti y el rechazo al mismo” (2003, p. 128).

En tanto, desde el movimiento sufragista es posible identificar un primer feminismo aunado en el derecho civil de participar de las elecciones, como derecho igualitario e igualador ante el conjunto de la ciudadanía. Así también, este primer feminismo se caracteriza por la constitución y validación del sujeto ‘mujer’ en oposición

y distinción al sujeto ‘hombre’. Si bien, esta lucha universal de los inicios del feminismo fue exitosa, pronto las mujeres negras y lesbianas alzaron la voz contra las mujeres blancas heterosexuales, quienes obviaban las diferentes condiciones relativas a la clase, raza y sexo: “la supuesta hermandad universal comenzaba a mostrar sus pies de barro y la identidad ‘Mujer’ a dar cuenta de su carácter excluyente y, por lo tanto, violento” (Fernández, 2003, p. 139). Este primer feminismo estuvo acompañado del desarrollo de teorías que abordaban las condiciones de dominación patriarcal. Académicas como Josefina Fernández caracterizan este primer feminismo por su enfoque “moderno” (2003, p. 140). Desde aquel desarrollo teórico se llega a una concepción sobre el cuerpo que tiende hacia, ya sea, lo esencialista, o bien, hacia la idea construccionista sobre la sociedad y el género. La primera visión descansará en postulados biológicos correspondiendo los conceptos de anatomía/biología al género, por su parte, la segunda visión entiende que: “lo que es opresivo desde el punto de vista del construccionismo social no es la biología per se sino los modos en los que el sistema social se organiza y le da significado” (Fernández, 2003, p. 142). En ambos casos, los dualismos cartesianos y los binarismos culturales son legitimados, constituyendo su política de investigación en base a: “una mirada moderna, [...la cual] considera al cuerpo fijo, por naturaleza, en su sexuación” (Fernández, 2003, p. 145).

Conjuntamente a la aparición de las investigaciones realizadas por Michel Foucault en su *Historia de la sexualidad*, por ejemplo, se han revisado los postulados del feminismo sobre el cuerpo y se han puesto en cuestión bajo la lupa deconstructivista. Cuando Foucault pone en contexto y reproduce críticamente las condiciones en que se han modelado los cuerpos a partir del desarrollo de artefactos de control, sostiene que:

Lo que marca nuestros tres últimos siglos es la variedad, la amplia dispersión de los aparatos inventados para hablar, para hacer hablar del sexo, para obtener que él hable por sí mismo, para escuchar, registrar, transcribir y redistribuir lo que se dice (1977-89, p. 45).

Estos artefactos –sostuvo- fueron operados a través de sistemáticos mecanismos biopolíticos de disciplinamiento, los cuales, a su vez, funcionaron deliberadamente (y funcionan) en las sociedades modernas para el control de la producción de la sexualidad (en *Vigilar y castigar*, 1976). A partir de estos hallazgos y de la vasta producción crítica de Foucault al respecto, se ha complejizado y reescrito el pensamiento sobre la teoría de la sexualidad y el género, además de poner en crisis categorías en las que antes se confiaba su potencial político. Así lo expuso y evidencia el pensamiento de Teresa de Lauretis, el cual, comienza a preguntarse por las cualidades de las categorías utilizadas comúnmente por las feministas y por las consecuencias de los estudios realizados por Foucault con respecto a la sexualidad:

Puede ser un punto de arranque pensar al género en paralelo con las líneas de la teoría de la sexualidad de Michel Foucault, como una “tecnología del sexo” y proponer que, también el género, en tanto representación o auto-representación, es el producto de variadas tecnologías sociales -como el cine- y de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana (1989, p. 8).

En este contexto, otro importante aporte dentro de la discusión en torno al género fue el impacto de la teoría de la performatividad del género formulada por Judith Butler. Esta teórica norteamericana desarrolla su pensamiento, recuperando las teorías sobre los ‘actos realizativos/performativos’ (*Actos de Habla*) de Austin y la teoría de la ‘iterabilidad’ (de Derrida). A través de la revisión de estos conceptos, postuló el carácter realizativo del género (*performatividad*). El principal valor de los aportes de Butler y de Lauretis para el campo de producción crítica sobre el género, según Fernández radica en: “que el cuerpo generizado sea performativo implica que no tiene un status ontológico fuera de los numerosos actos que constituyen su realidad” (2003, p. 149). Es decir, tanto Butler como de Lauretis determinan los primeros cimientos hacia una teoría que se distancia del estatuto cartesiano, arraigándose en primera instancia a una visión deconstruccionista del sexo y el género.

Bajo este paraguas de producción crítica, las visiones (pos) feministas sobre lo trans/trave se instalan desde múltiples perspectivas. Quisiera centrarme en distinguir tres tratamientos distintos, tanto a nivel de cómo conciben la práctica de los cuerpos trans/trave, así como también, al nivel de sus tratamientos metodológicos a la hora de analizarlos. En primer lugar y respecto de ese primer feminismo o feminismo temprano, heredero del activismo y de las luchas sufragistas, podemos identificar un ánimo excluyente con respecto al sujeto trans/trave como un sujeto político no válido para acompañar las voces que exigían cambios políticos. Esto se evidencia en el relato que realiza Josefina Fernández cuando menciona las discusiones internas generadas por la intención de integrar trans/trave a un encuentro feminista que en esa ocasión estaba organizando, junto a otras académicas y activistas: “buena parte de estos argumentos por medio de los cuales varón y feminista son términos mutuamente excluyentes, se reactualizaron frente a la propuesta de incorporar travestis al encuentro mencionado” (2003, p. 140). Este primer feminismo, alzando la bandera de la categoría ‘mujer’, presentaba en sí la profunda aversión hacia un cuerpo extraño a lo que en esencia, biológica y ‘culturalmente’, era considerado ajeno a tal categoría.

Respecto del segundo feminismo, emergen de éste dos visiones referidas a lo trans/trave que se vinculan a las políticas de investigación que cada teoría comprende en sí. Por un lado, la visión de Butler ha definido al ‘travesti’ (y a su variación ‘drag queen’) como una ‘actuación del género’ que sería a su vez parodia de una identidad de género original (Butler, 2001, p. 168). En consecuencia a ello, el ‘travesti’ pone en evidencia las fisuras en la ‘iterabilidad’<sup>8</sup> cultural intrínseca al sistema de producción performativa del género. Por otra parte, Beatriz Preciado acusa a Butler de desarrollar una teoría performativa que descansa en la discursividad y que obvia: “la materialidad de las prácticas de imitación como los efectos de inscripción sobre el cuerpo que acompaña a toda performance” (Preciado, 2002, p. 74).

---

<sup>8</sup> Concepto que Butler recupera del pensamiento de Derrida. Éste hace referencia a la reiteración permanente de un modelo ideal que en la práctica es inexistente. Así, por ejemplo, cuando un doctor declara “es una niña”, esta niña a lo largo de su vida intentará cumplir de la mejor forma la idea que la sociedad establece bajo el rótulo de “niña”.

Para Preciado el cuerpo ‘travesti’ cobra relevancia en el uso de tecnologías que desestabilizan y se resisten al sistema heteronormativo que controla y regula la producción de cuerpos. Mientras para Butler, el cuerpo trans/trave deviene fenómeno e indicio de dinámicas culturales relativas a la ‘iteralidad’ y ‘normatividad de la performatividad del género’. Para Preciado, en cambio, lo trans/trave se vuelve valioso en tanto tecnología capaz de rebelarse a los “esencialismos constructivistas” y, así también, como potencial de ser una modalidad de construcción técnica (“hacer sexo”) dadora de identidad, de modo de prescindir de oposiciones como sexo-género, naturaleza-tecnología, etc. En este sentido, Susan Bordo va incluso más allá, situando su crítica a Butler desde la materialidad de las prácticas y acusándola de un academicismo que no tendría efectividad política. Para Bordo estamos en un tiempo en que: “in place of materiality, we now have what I will call cultural plastic. In place of God that watchmarker, we now have ourselves, the master sculptors of that plastic”<sup>9</sup> (1998, p. 45). Por consiguiente, para Bordo: “Butler’s world is one in which language swallows everything up, voraciously, a theoretical pasta-machine through which the categories of competing framework are pressed and reprocessed as ‘tropes’. Characterizing Butler’s position as ‘celebratory postmodernism’”<sup>10</sup> (cit. en Hekman, 1998, p. 64).

Mientras un primer feminismo anula la presencia trans/trave dada su potencial amenaza para las reivindicaciones de ‘la mujer’, para el segundo feminismo, en cambio, lo trans/trave se convierte en una efectiva estrategia política para dar cuenta de los errores en los que se funda el primer feminismo. La práctica/presencia trans/trave afianzaría pues la idea deconstructivista sobre la cultura, desechando la tesis esencialista de la correspondencia plena y total del absoluto sujeto-mujer. De este modo lo explica Nelly Richard, cuando sostiene sobre el travesti que éste: “no podría sino decepcionar y ridiculizar la fe patriarcal en las teologías del sentido que creen en la verdad interior, en

---

<sup>9</sup> “En lugar de la materialidad, nosotros tenemos lo que llamaría en su lugar cultura plástica. En lugar de Dios como hacedor del tiempo, ahora nosotros nos tenemos a nosotros mismos como maestros escultores de lo plástico”.

<sup>10</sup> “El mundo de Butler es uno en el cual el lenguaje lo acapara todo, vorazmente, una máquina [para hacer pasta] teórica, a través de la cual las categorías del marco de trabajo que compiten son presionadas y reprocesadas como ‘tropes’. Caracterizando la posición de Butler como un ‘posmodernismo celebratorio’”.

la expresión sincera del yo auténtico y profundo” (1993, p. 72). Así también lo entiende Annie Woodhouse cuando sostiene la importancia del estudio de estas prácticas: “The particular angles that travestism can offer to the study of gender as a social construction”<sup>11</sup> (1989, p. xi).

Desde lo ya expresado, pareciera que la teoría de género reclama con más fuerza y urgencia estos cuerpos que el enfoque escénico. Aun cuando así parece, pronto entenderemos que los objetivos de cada enfoque son los que varían. Si bien lo trataremos en profundidad más adelante, podríamos distinguirnos desde ya de la teoría de género, en tanto ésta busca en los cuerpos trans/trave fines ulteriores, que superan los del enfoque escénico. Mientras el feminismo de Butler convierte los cuerpos en un indicio de un sistema mayor que es la performatividad del género regulada por la norma del ‘sexo’, para la academia *queer* (ilustrada en Preciado), en cambio, estos cuerpos poseen el potencial de artefactos y tecnologías capaces de subvertir el sistema heteronormativo. Dado que la *queer theory* busca ser: “una teoría de la acción performativa, que tiene efectos políticos en los cuerpos (...), para desestabilizar la homo-norma, la estabilidad gay, la normalización de la gaycidad” (Sutherland, 2009, p. 14). La práctica trans/trave se ciñe a la medida tanto para visibilizar y portar el discurso activista que supone esta academia como para dar cuenta, por efecto de contraste, de cómo funciona el sistema de producción de ‘cuerpos normales’ (Butler, 2002). Sin embargo, cabe aquí una salvedad: en estos casos, el cuerpo trans/trave es una herramienta de puesta en cuerpo de un discurso académico, por lo tanto, no cualquier cuerpo trans/trave se ajustará de forma innata a este discurso predeterminado.

Antes de terminar esta breve revisión, no puedo dejar de mencionar la lucha activista que han realizado destacadas trans/trave en la organización de colectivos, que a su vez, dialogan en pro o en contra del feminismo. Un ejemplo cercano es el de la chilena Claudia Rodríguez, quien fue integrante del “Colectivo Paila Marina”, preocupado por impulsar y visibilizar las prácticas (e identidades) trans/trave, y, así mismo, se reconoce

---

<sup>11</sup> “El ángulo particular que el travestismo puede ofrecer a los estudios de género como una construcción social”.

heredera del ‘Movilh histórico’<sup>12</sup>. Lohana Berkins, por su parte, en Argentina, ha sido fundadora de grupos como ATA (‘Asociación de Travestis Argentinas’) y ALITT (‘Asociación de Lucha por la Identidad Travesti y Transexual’). En su trabajo se esfuerza bajo el mismo prisma que Claudia Rodríguez, de tal modo que, trabajando desde la academia bonaerense, instala su discurso que narra tanto las historicidades del “movimiento travesti”, como su vinculación al feminismo (2003). En este sentido, tanto Berkins como Rodríguez comparten la reapropiación del término ‘travesti’ en un gesto político, similar a la ya conocida apropiación anglosajona del término ‘queer’: “el término travesti ha sido y sigue siendo utilizado como sinónimo de sidoso, ladrona, escandalosa, infectada, marginal. Nosotras decidimos darle nuevos sentidos a la palabra travesti y vincularla con la lucha, la resistencia, la dignidad y la felicidad” (Berkins, 2006, p. 2).

En este breve recorrido, a través de distintas voces y por distintos hitos del feminismo, nos podemos dar cuenta que, tal como señala Jeffrey Weeks, tanto en el discurso de la sexología como en el desarrollo de los feminismos y la aparición del activismo: “Cada vez más, el verdadero objeto de debate no es la ‘sexualidad’ como se entiende comúnmente, sino ‘el cuerpo’ con sus múltiples posibilidades para el placer genital y no genital” (1993, p. 382). Es decir, cada vez más, lo que se pone en cuestión desde las disciplinas, y las militancias que desde ahí se desprenden, es el cuerpo en su potencial simbólico y práctico. De tal modo que, como ya vimos, desde el pensamiento feminista la práctica trans/trave al mismo tiempo que funciona como prueba fáctica del funcionamiento de un sistema de producción ‘performativa’ de cuerpos, propone también modos y estrategias para visibilizar y -eventualmente- subvertir los mandatos por medio de los cuales ese sistema condiciona las realizaciones del cuerpo.

Si bien, a través de este panorama hemos comprobado la presencia y vinculación de la práctica trans/trave a estas teorías y discursos, también pudimos entender las brechas que abre su tratamiento a través de estos hitos. Estas brechas que abre su estudio desde estas perspectivas, tienden a utilizar el cuerpo trans/trave para explicar un sistema de

---

<sup>12</sup> Para la distinción entre el ‘Movilh histórico’ y el ‘Movilh’ actual, véase *Bandera Hueca* de Víctor Hugo Robles. En este libro se explican las diferencias entre una y otra organización, además del origen común que aún presenta a través de la conservación de su nombre (‘Movilh’).

producción de corporalidades mayor, así como también, tienden a utilizarlo como una estrategia que, en su oposición, da cuenta nuevamente de ese sistema. En cualquiera de estos casos, el cuerpo trans/trave es un rasgo conducente a conclusiones insertas en un sistema cultural y político amplio.

Aun cuando el fin sea el sistema performativo del género, estas perspectivas ponen en evidencia la urgencia del tratamiento del cuerpo trans/trave en su materialidad y en su potencial político. Ello abre perspectivas de análisis para mi enfoque escénico, pero también ayuda a diferenciarlo. Mientras las teorías de género (considerando sus tres hitos) buscarán o repelerán lo trans/trave como un producto en oposición del sistema performativo, nuestro enfoque escénico busca darle análisis al cuerpo trans/trave en sus dimensiones de materialidad y realización. En este sentido, a diferencia del enfoque de género, el enfoque escénico busca que el sistema performativo sea una conclusión ulterior, fruto de una lectura relacional y personal. De modo tal, que el enfoque escénico, dado que enfatiza en los procesos de corporización y los modos de realización escénica (como experiencias sensibles singulares) del cuerpo trans/trave, deja de pretender dar cuenta de un sistema de producción performativa para concentrarse en la particular materialidad de la emergencia que cada cuerpo trans/trave ofrece.

### 2.2.2. Algunos tratamientos de las Ciencias Sociales para el cuerpo trans/trave

Según Bryan S. Turner el desarrollo de las investigaciones sobre el cuerpo en ciencias sociales y, sobre todo, desde la sociología, adquirió importancia y urgencia debido a tres factores. En primer lugar, identifica un estudio enfocado en el cuerpo dada su susceptibilidad de ser un medio y una prueba, a través de la cual, criticar la racionalidad capitalista, para estos efectos menciona como ejemplos la línea cronológica que va desde Arthur Schopenhauer hasta Michel Foucault (1994, p. 25-26). Por otra parte, un segundo factor que recoge es el feminismo, tanto en sus manifestaciones público-activistas como en el desarrollo teórico que desde los setenta empezó a emerger bajo su alero: “el feminismo ha engendrado un grado de cuestiones teóricas en las que el status analítico y

político del cuerpo humano se ha convertido, una vez más, en crítico” (1994, p. 27). Por último, y como un tercer factor, identifica el fenómeno de transición demográfica, que ha dado origen al envejecimiento de las poblaciones, teniendo por consecuencia un alto impacto en las dinámicas de los mercados de trabajo, las políticas asumidas en torno a la jubilación, entre otras dimensiones socio-políticas (1994, p. 28). Al igual que Turner, Thomas J. Csordas se esfuerza por explicar el impacto de la teoría sobre el cuerpo desde la antropología, en esta empresa también recupera a Foucault como hito, reconociendo los aportes que desde su aparición y desde la consecuente teoría feminista han efectuado para la problematización del estudio del cuerpo y de las diversas epistemologías que de él se desprenden. Antropólogos como Csordas han puesto de relieve los aportes de precursores como Marcel Mauss, dado que sus perspectivas repercuten aún hoy en las consideraciones producidas sobre el cuerpo. En su investigación, Mauss sostuvo que: “el cuerpo es el primer instrumento del hombre y el más natural” (1979, p. 342) y que es a través de él que nos desempeñamos como seres sociales: “en la sociedad, todo el mundo sabe y debe saber y aprender lo que debe hacer en cualquier situación” (1979, p. 354). Para Mauss las “técnicas corporales” que instrumentalizan el cuerpo se definen por el: “uso [del] cuerpo en una forma tradicional” (1979, p. 337). Es por esta razón que Mauss será uno de los promotores de entender el cuerpo más allá de sus condiciones biológicas, devolviéndole sus dimensiones psicológicas y sociales al estudio dependiente de la antropología. Desde aquí se comprende que autores como Csordas, asistiéndose también del paradigma fenomenológico, se haya preguntado: “Why not then begin with the premise that the fact of our embodiment can be a valuable starting point for rethinking the nature of culture and existential situation as cultural being?”<sup>13</sup> (1994, p. 6). De este modo, se evidencia que las preocupaciones en torno al cuerpo han echado raíces también en las Ciencias Sociales y con tanta fuerza que lo han reclamado para sí como un objeto desde donde es urgente hablar, así también lo entiende el antropólogo y sociólogo francés David Le Bretón cuando sostiene que: “del cuerpo nacen y se propagan las significaciones

---

<sup>13</sup> “¿Por qué no entonces comenzar con la premisa de que [el hecho de] nuestra corporización/encarnación puede ser un valioso punto de partida para repensar la naturaleza de la cultura y la situación existencial como seres culturales?”

que constituyen la base de la existencia individual y colectiva” (2002, p. 7). Ahora bien, cabe preguntarse, en qué medida estas teorías se han preocupado de las prácticas trans/trave y qué dimensiones han puesto de relieve en sus modos de entenderlas. Para estos efectos, revisaremos tres estudios que dan cuenta de tres perspectivas que nos ayudarán, a su vez, a construir este merodeo por la academia y sus modos de aprehensión para el cuerpo trans/trave.

En 1984 el antropólogo español Alberto Cardín publica su libro *Guerreros, chamanes y travestis; indicios de homosexualidad entre los exóticos*, en el cual, revisa y da registro a prácticas relativas al travestismo (en su vinculación o no con la acción ritual) y, así mismo, da cuenta de comportamientos homosexuales entre las poblaciones originarias en el mundo (incluso, las mapea indicando su lugar de origen). En este estudio, Cardín identifica un tipo de travestismo: “en los que no aparece ligazón alguna con funciones sagradas o rituales, y sí, en cambio, con actividades prácticas (...) cuya productividad no resulta fácilmente medible, como las actividades artísticas” (Cardín, 1989, p. 147). Si bien, es cuestionable a nivel metodológico que confunda permanentemente homosexualidad y travestismo (Cardín, 1989, p. 42), podemos situar desde su estudio un ánimo, dado por su activismo y sus motivaciones de investigador, de normalizar estas prácticas a la luz de su presencia histórica. Para Cardín, lo más destacable de este tipo de prácticas, radica en que confirman su pensamiento con respecto a que en:

Las sociedades en general, incluida la nuestra, aceptan o rechazan la homosexualidad en la medida en que pueden categorizarla, y en esa misma medida la homosexualidad deja de ser un problema sustantivo para convertirse en un simple caso de los problemas de categorización del imaginario sexual, que distribuye en cada sociedad el campo fungible y verbalizable de los comportamientos simbólicos (1989, p. 49).

Para Cardín, lo más valioso al investigar estas prácticas, más allá de su plano material, en tanto las condiciones del cuerpo y los modos en que se realiza (-ban), es dar cuenta que se escapan de la producción simbólica verbalizable y, por tanto, categorizable. En

consecuencia, entiende estos comportamientos como aquello original que se perdió en la hibridación producida por la colonización y conquista, por lo cual, cuando se visibiliza queda de manifiesto, a su vez, la crisis que se produce en la cultura en cuanto a lo que cada sociedad concibe como la naturaleza de lo posible.

Por su parte, la feminista y activista argentina, Josefina Fernández, nos propone una lectura de las prácticas travestis desde la sociología. En *Cuerpos desobedientes; travestismo e identidad de género*, Fernández estudia la práctica prostibular de travestis argentinas. En su estudio concluye estudiar a travestis en “dos grandes bloques”. Por un lado, decide dar cuenta de: “las prácticas y representaciones que el travestismo organizado se auto asigna (sic) en un orden de sus vidas que puede llamarse cotidiano” (2004, p. 71). Mientras que, por otro lado, la autora señala que se preocupará de: “aquellas prácticas y representaciones expresadas en la lucha y confrontación por ganar visibilidad y legitimidad social en dos dominios públicos: los grupos socio-sexuales agrupados en el Movimiento Gay, Lésbico, Travesti, Transexual y Bisexual y en los medios de comunicación masiva” (2004, p. 72). Una tarea similar se propone la chilena Marisol Facuse, cuando pone su interés en el estudio de la práctica prostibular trans/trave en Concepción. Para Facuse, su trabajo intenta: “construir una suerte de cartografía de la identidad travesti en nuestra ciudad [Concepción] a partir de los acontecimientos y vivencias que los entrevistados incluyan en sus relatos” (1998, p. 33).

Tanto para Fernández como para Facuse, el intento de desentrañar la identidad trans/trave es un eje fundamental. Para la primera, el intento radica en desarticular las estrategias de la constitución del yo (en su dimensión corporal, familiar y prostibular) y sus usos para la lucha política (en movimientos sociales), mientras que, para la segunda, los esfuerzos se centran en la interpretación del relato autobiográfico que cada una las trans/trave que entrevista le aportan a su estudio. En ambos casos, prevalece el interés por articular una identidad de estas sujetas sociales que practican la prostitución, sin embargo, sus conclusiones difieren y se presentan como resultados leídos desde distintas perspectivas. Para Fernández, por un lado, su investigación concluye que:

[En] La práctica prostibular la identidad travesti se presenta –ni valor, ni mujer- encarnada en un cuerpo de varón y de mujer que actuará generizado femenino o masculino, activo o pasivo, según situaciones de interacción concretas y según los escenarios en donde esté inscripto, pero siempre rompiendo la relación mimética que, en el sistema occidental binario, guarda el género con el sexo (2004, p. 113).

Lo cual, evidentemente, se vincula con una consecuencia política, en la medida en que, para Fernández, la identidad travesti desestabiliza el sistema de género en tanto se revela ante la correspondencia a la cual debería suscribirse su “producción mimética”. Por su parte, el discurso de Marisol Facuse sugiere la imposibilidad del hallazgo o la conclusión de la identidad travesti: “La identidad travesti se construye ante todo como una pluralidad, en la que cada historia representa un modo singular de subjetivación.” (1998, p. 158), por lo cual, su identidad sería justamente ese flujo sincrético, indeterminable. En este sentido, Facuse agrega: “El discurso y la práctica de los sujetos travestis no puede escapar definitivamente al modo general en que se asumen las identidades en nuestra cultura occidental, la que ha generado un discurso del yo autoconcentrado y continuo.” (1998, p. 161).

A través de estas lecturas sobre la práctica trans/trave se podrían concluir al menos tres caracteres de la aproximación que ha asumido parte de las Ciencias Sociales para con estos cuerpos. En primer lugar, la evidente vinculación que han establecido con las teorías de género y con el activismo político es una constante que es posible ver a través del trabajo de Fernández. Aquí cabe poner de manifiesto que cada análisis a este respecto está sujeto a las condiciones políticas presentes desde donde se produce el estudio; sin ir más lejos, la investigación de Fernández ofrece una visión detallada de los movimiento sociales LGTB y de sus victorias, claramente el caso chileno dista en mucho a la realidad que ofrece la legislación argentina para estas prácticas (Fernández, 2004, p. 26). En segundo lugar, la constitución corporal (su materialización y realización) resultan ser útiles en beneficio de la construcción entitaria de las sujetas estudiadas. La práctica trans/trave en ambos casos, da cuenta de un modo de instalarse dentro del sistema social,

y en relación con el mismo. Cultura y sociedad, son dos términos que vienen aparejados para el estudio de la práctica trans/trave desde esta perspectiva, ello se ve tanto en el enfoque persistentemente dirigido hacia las condiciones sociales, así como también a la homologación e indistinción entre ‘travestismo’ y ‘homosexualidad’. Tal vez por lo anterior, surge un tercer rasgo que es evidente, existe una inclinación por el estudio de la práctica prostibular trans/trave en omisión a prácticas trans/trave espectaculares o aquellas que se aparecen en espacio privados de intimidad. Este último rasgo sugiere un interés común, entre las investigaciones citadas, por entender las prácticas trans/trave en un desempeño laboral, asociado a las condiciones de “precariedad” (Butler, 2009) vinculadas al comportamiento, desempeño y comercialización de su potencial sexual.

### 2.2.3. Algunos tratamientos para el cuerpo trans/trave desde las Artes y las Humanidades

Otro importante tratamiento para la práctica trans/trave proviene de las Artes y las Humanidades. Este enfoque es interesante, ya que pone de manifiesto valores y usos aplicados al cuerpo trans/trave, los cuales, se activan con el objetivo de dar cuenta de la práctica trans/trave en sí misma, así como también, de sus posibilidades de aplicación a otros fenómenos de la cultura. Mi objetivo en este apartado no es transcribir cada lectura de los autores que en el curso de estos años he descubierto, sino, más bien, poner de relieve aquellos hitos que destacan de modo particular -y diferente a lo ya planteado en apartados de más arriba- respecto de cómo es esta apropiación del cuerpo trans/trave y en qué medida sus ideas y pensamientos descansan en este cuerpo.

Si intentamos hacer un poco de historia al respecto, nos daremos cuenta que tal como nos propone Aliaga:

El interés por el travestismo o, mejor dicho, la mascarada indumentaria (...) es anterior a los años veinte del pasado siglo. Y también es anterior a las

imágenes de Rose Sélavy concebidas por Marcel Duchamp [Imag. 1]<sup>14</sup>, la obra de la fotógrafa y escritora Claude Cahun [Imag. 2] (2004, p. 19).

Esta herencia, anterior a 1900, se tradujo -en los años veinte y treinta del siglo XX- en el interés por el travestismo expresado en la aparición de garçons [Imag. 3.] en la bohemia francesa de esos años: “la garçonne, con su pelo corto, su ropa recortada, su silueta tubular y sus pantalones, es una figura andrógina que duda entre la masculinización y la invención de una nueva feminidad” (Aliaga, 2004, p. 18). Esta fue sólo una de las múltiples manifestaciones que en torno al cuerpo fueron públicas en la época; sin ir muy lejos, este desarrollo moderno de técnicas de modificación o superación del cuerpo se puso al límite en los casos de las divas del cine que conformaron el star system de aquel tiempo: “al creciente travestismo cosmético contribuyeron algunas famosas actrices. Piénsese en la muy comentada ambigüedad sexual de Greta Garbo o en los juegos equívocos en los que se descolló Marlene Dietrich en *El ángel azul* (1930) o en *Morocco* (1931)” (Aliaga, 2004, p. 19) [Imag. 4.].

Avanzando en el curso temporal de la historia, el ya mencionado motín de Stonewall Inn en Nueva York trajo consigo el llamado activismo de género, el cual, bajo la bandera de lo *queer*, trabajó las prácticas trans/trave como estrategia crítico-paródica de las condiciones políticas a las que se oponían. El desarrollo de talleres drag-king, por ejemplo, impulsaban la militancia por medio de la puesta en visibilización del sistema masculino-opresor, desde el cuerpo propio (piénsese en la fotografía de Del LaGrace Volcano: *Jack & Jewels. Best Buds*, London, 1996; [imag. 5]). Desde los setenta, y junto con el éxito de la Performance Art, los artistas comienzan a concientizar el uso del cuerpo propio como material político y como un espacio legítimo de reivindicación, así se consigna en autoras como Sally O'Reilly cuando constata que el cuerpo: “had been employed by feminist artists of the 1970s, who considered the body as the point where

---

<sup>14</sup> En adelante, los corchetes cuadrados indican una imagen disponible en la sección de “Anexo”, así como también disponible en el DVD adjunto.

nature and culture meet, where difference is both inherently biological and culturally projected, and therefore viewed it as a site of struggle”<sup>15</sup> (2009, p. 39).

Por su parte, artistas excéntricos como Pierre Moliniere en *Doble autorretrato con velo, máscara y chital* [imag. 6], harán uso del cuerpo trans/trave como un objeto fetiche para la consumación de sus deseos y para la materialización de una obra que trabaja y se inspira en la fantasía sexual y lo abyecto<sup>16</sup>. Los trabajos de Moliniere son considerados como precursores del Body Art y, al mismo tiempo, son referentes inmediatos para el desarrollo de las Performance Art realizadas en torno al cuerpo sexual y al género, en su auge en los años 70.

La Performance Art, que usó el cuerpo trans/trave en Chile, por su parte, se manifestó a través de prácticas que buscaban repercusiones políticas en el campo del Arte como también en el campo social. Ejemplo de ello es el trabajo realizado por ‘Las Yeguas del Apocalipsis’. Este colectivo, conformado por Francisco Casas y Pedro Lemebel, en sus Acciones de Arte e Intervenciones Públicas ponía en cuerpo un discurso de denuncia y visibilización de los cuerpos marginados. En *Las dos Fridas* (1987) [imag. 7], por ejemplo, a través del uso de la cita a la pintura de Frida Kahlo, este colectivo se traviste/transforma en función de materializar los tabúes de ese tiempo referidos al género y al fenómeno expansivo del virus del VIH. Cabe destacar que este tipo de ‘Performance Art’ desarrolladas en Chile, si bien son clasificables en sus características generales a su versión norteamericana y europea, guardan entre sí diferencias importantes tanto a nivel del contexto de producción como del discurso propio de cada artista. Al respecto, el poeta chileno Raúl Zurita, miembro de otro importante colectivo de Acciones de Arte en Chile (CADA) aclara y distingue:

---

<sup>15</sup> “Ha sido desarrollado por las artistas feministas de la década del ’70, quienes consideraron el cuerpo como el punto donde naturaleza y cultura se encuentran, donde la diferencia es tanto inherentemente biológica como culturalmente proyectada, y por lo tanto éste es visto como un lugar de lucha”.

<sup>16</sup> Aquí entendemos lo abyecto como la zona de inhabitabilidad que constituye el límite, mediante el cual, se define el terreno demarcado para el sujeto: “Designa una condición degradada o excluida dentro de los términos de socialidad (...) Dentro de la socialidad hay ciertas zonas abyectas que también sugieren [la amenaza que sugiere la forclusión] y (...) constituyen zonas de inhabitabilidad que el sujeto (...) supone amenazadoras para su propia integridad pues le representan la perspectiva de una disolución psicótica. (“Prefiero estar muerto antes de hacer tal o ser tal cosa”)” (Butler, 2002, p. 59).

El uso del cuerpo del artista como soporte (que es algo casi consustancial a la noción de performance) en el CADA estuvo suspendido en función de un colectivo, es decir, de una desidentidad. (...) A una dictadura se le oponen acciones, no performance, porque la palabra acción corroe las fronteras entre lo político y el arte. La acción de arte fue entendida directamente como una acción política y el artista que hacía acciones de arte fue entendido como un activista político, sin mediaciones (cit. en Taylor, 2012, p. 38).

Este pensamiento, da cuenta tanto de las diferencias contextuales (dictadura) como de las aprensiones de un discurso autorral que se esfuerza por diferenciar su práctica de la pura plasticidad artística, dándole el estatuto de herramienta política y, del mismo modo, evitando que en la palabra ‘performance’ se le reste su principal valor de eficacia y resistencia política a un régimen de Estado.

Respecto del uso del cuerpo trans/trave y su presencia en obras de resistencia política, Nelly Richard sostiene que: “el imaginario artístico que gira en torno a la figura del travesti (arte, fotografía, video, literatura, teatro) explota bajo dictadura” (1993, p. 65). De tal modo, que aparecerá primero en las artes visuales, con las famosas y controversiales obras de Carlos Leppe y de Juan Domingo Dávila. Tanto *El Perchero* (1975) [imag. 8.], realizada en plena dictadura, como *El libertador Simón Bolívar* (1994) [imag. 9.], realizada en los años de regreso a la democracia, son obras fundacionales en el campo del arte. Estas obras, visibilizan el uso del cuerpo trans/trave con repercusiones no sólo locales. Por ejemplo, la obra de Dávila (*El libertador Simón Bolívar*) implicó problemas diplomáticos entre Chile y Venezuela, por poner el nombre del héroe americano en la carne del cuerpo trans/trave.

En cuanto a la producción masiva y su vertiente popular, la renovación musical también se hizo parte del uso de estrategias de corporización trans/trave. Si bien no fue explícito y tuvo una lectura ambigua, el estallido y apogeo del glam-rock, originado en Gran Bretaña, también es un antecedente para la época. Ilustrado en bandas como Queen y cantantes como David Bowie y Boy George, el movimiento glam-rock volvía permisible el uso de la cosmética en el cuerpo del varón, produciendo a través de este

gesto toda suerte de corporizaciones que aquí no podemos detallar dada su vastedad, pero que sí podemos mencionar como un antecedente que aportó en la aparición de estéticas alternativas, masivas y públicas a la producción normal/normada de cuerpos [Imag. 10].

Retomando la discusión del cuerpo trans/trave bajo la visión de la academia, es posible entender, desde la producción de la Crítica Cultural (*Cultural Criticism*), una lectura común de la figura del cuerpo trans/trave relacionada con los sistemas de representación socio-político. Para la Crítica Cultural lo trans/trave ha sido analizado desde su condición de representatividad de una subjetividad otra, alternativa a las representaciones producidas por las lógicas del poder hegemónico. De modo tal, la figura de lo trans/trave se ha instalado como un lugar, desde el cual, materializar efectivamente la condición subalterna. En el cuerpo trans/trave se darían luces sobre cómo en la cultura, a lo largo de la historia, funcionan las políticas de la identidad (Garber, 2011), las cuales, el cuerpo trans/trave, y también como vimos en obras como la de Leppe o Dávila, puede subvertir, en tanto dispositivo cultural.

Por su parte, para el sociólogo chileno Tomás Moulián, en cambio, el cuerpo trans/trave funciona como una metáfora para ilustrar la valoración negativa que otorga a un episodio de nuestra historia. De este modo, define ‘transformismo’ como aquel: “largo proceso de preparación, durante la dictadura, de una salida de la dictadura, destinada a permitir la continuidad de sus estructuras básicas bajo otros ropajes políticos, las vestimentas democráticas” (1994, p. 145). Del mismo modo, y en clave de lectura, Nelly Richard define al uso y el efecto del travesti como:

La fantasía travesti del posar de lo que no se es conjuga en el dispositivo de la mirada el saber que ‘ambiguamente, el deseo se logra y, simultáneamente, por provisorio, se frustra’ ya que ‘la cosmética y la moda son alteraciones pasajeras, así como fugaz y transitorio es el pasaje logrado por el hombre que quiere y, sólo por un breve instante, puede ser mujer’. La red de atracción y seducción en la que se enreda la pulsión narcisista del mostrarse travesti es necesariamente óptica, ya que es la mirada del otro la que sanciona el éxito o

el fracaso de la trampa visual del pasar efectivamente por mujer (1993, pp. 68-69).

De modo tal, en estas visiones se entretrejen valoraciones que se desprenden de sus lecturas hacia lo trans/trave. En este sentido, es recurrente encontrar la imagen de lo trans/trave vinculada, ya sea a una forma de militar y protestar desde una realidad política, así como también es usual que el cuerpo trans/trave se asocie a valoraciones que presuponen una condición marginal o subalterna dentro de la dimensión de lo social. Uno de los calificativos, por ejemplo, de la lectura que Rosenzvaig hace de Copi reza como sigue: “muertos en el ser y vivos en la apariencia, en el engaño, en una infinidad de máscaras” (2003, p. 127). Esta última visión evidencia la decodificación del cuerpo trans/trave ligada estrechamente a la mascarada y al artificio; desde aquí que se concluya como signo de ocultamiento y resulte una metáfora idónea para referir al falseamiento de algo. En el caso de Moulián, por ejemplo, lo trans/trave se resuelve como imagen del disfraz engañoso usado por las políticas gubernamentales de un momento histórico. Por su parte, en el caso de los artistas citados, el cuerpo trans/trave es un espacio valioso de irrupción y subversión. En ambos casos, las Humanidades y las Artes han resignificado el cuerpo trans/trave, agregando, según el prisma social, nuevos valores a esta práctica, cuya materialización en estos discursos y puestas en cuerpo se ha determinado más por las condiciones sociales de su recepción, que por la correspondencia a la realización de la práctica trans/trave misma.

### **2.3. Desplazamientos de la producción de conocimiento: recorridos y puntos ciegos**

Antes de definir mi episteme y, a partir de todo lo ya expuesto respecto de los tratamientos del cuerpo trans/trave en algunas áreas del conocimiento, me permitiré una segunda digresión. En el paréntesis teórico, que inicio en este apartado, podré concluir algunos desplazamientos en las teorías del conocimiento respecto de sus epistemologías, al mismo tiempo, que demostrar la necesidad y auge del análisis de lo escénico, en la relevancia del cuerpo como lugar de enunciación investigativa, así como también en su

importancia en tanto constituye el principal corpus para las disciplinas en los tiempos recientes. Considero fundamental esta revisión, en tanto da cuenta de un paradigma vigente que reclama al cuerpo y que lo entiende como una dimensión compleja en su cualidad de realización. Además de esto, resulta importante este paréntesis dado que nos ayuda a poner en contexto las políticas de investigación y análisis que revisaremos en el siguiente apartado, y que son a las que adhiero en esta tesis. Al mismo tiempo, esta digresión expresa el panorama desde donde se comprenden mejor las posturas sobre el cuerpo trans/trave ya revisadas.

Desde el desarrollo de la Fenomenología (Edmund Husserl), las teorías del conocimiento han cambiado sustancialmente sus modos de relacionarse con sus objetos de análisis. Las metodologías y los objetivos propuestos por la investigación occidental en las Humanidades y las Ciencias Sociales cambiaron de modo radical en sus ambiciones. A la renuncia por la objetividad, se sumaron la pregunta por el lugar de enunciación del investigador y por la relación de co-partícipes establecida entre el investigador y el objeto estudiado. El desarrollo de la fenomenología de Husserl, su continuidad y revisión de la materialidad de la corporalidad con Merleau-Ponty, anuló en cierta medida las distancias generadas por la pretensión de objetividad que proponía el objetivismo y recuperó la experiencia sensible como base de las relaciones de conocimiento y (co-)existencia en el mundo. Quizás el influjo más importante de la teoría iniciada por Husserl sea posible notarlo en las teorías desarrolladas por la escuela de Ginebra y, en específico, en la revolución que significó la cátedra de Ferdinand de Saussure para el estudio de la comunicación. Desde Saussure, la lengua ya no sólo será considerada como un sistema sintagmático, sino que también se comprenderá en su dimensión paradigmática, de tal modo, se pondrá predominancia en su dimensión de realización: el *habla*. Por su parte, El Círculo Lingüístico de Praga profundizó los postulados de la semiótica de Saussure, enfatizando en la funcionalidad del lenguaje en sistemas comunicantes y en la recuperación del habla como objeto de estudio fundamental, en su puesta en realización de la lengua. Para El Círculo de Praga: “el estudio de una lengua exige que se tenga rigurosamente en cuenta la variedad de las

funciones lingüísticas y su modo de realización en el caso examinado” (1929, p. 30). De modo tal, los praguenses encontraron en el teatro un sistema comunicante complejo y privilegiado para entender las relaciones funcionales y estructurales de los signos en su realización. El teórico teatral italiano, Marco De Marinis, así lo advierte cuando explica: “[El Círculo Lingüístico de Praga supo] conceptualizar con gran pertinencia y adecuación el objeto teórico en una semiótica del teatro, identificándolo correctamente con el espectáculo, con la puesta en escena, y no con el texto escrito” (1997, p. 20).

Al otro lado del mundo, y considerado un antecedente para lo que será años más tarde la Pragmática, Charles Sanders Peirce en su concepción triádica del signo (1987, p. 167), continúa la tradición fenomenológica en su *semiótica-lógica*, reconociendo en el signo un fenómeno que da cuenta de un proceso de cognición (*semiosis*) en continuidad entre el interior y el exterior del sujeto que percibe. Estas concepciones, contribuyen a visibilizar el conocimiento como algo distinto a la búsqueda de la objetividad y como algo posible de extraer a partir de lo llamado ‘aparente’ (exterioridad) considerando su efectividad (o efecto), así lo deja entrever el propio Peirce, cuando sostiene que: “la única forma de investigar una cuestión psicológica es por inferencia a partir de hechos externos” (1987, p. 52).

En los sesenta, Roland Barthes, en consonancia con la Escuela de Constanza (Iser y Jauss), le quita primacía al texto en su intencionalidad y recupera al lector como valor dentro de la experiencia de lectura (en “La muerte del autor” (1987), p.e.), este es el mismo espíritu que envuelve “el placer del texto” (1993), donde la experiencia de la lectura la relaciona con una erótica del efecto. Así mismo, el semiólogo francés en su famoso ensayo “El teatro de Baudelaire” (2003) sostiene que el concepto de *teatralidad* es más bien un carácter, que no es propio de cualquier dramaturgia, sino que es un rasgo dado por la virtualidad de la materialidad (densidad de signos) que reside en la creación, pero que no necesariamente coincide con el texto escrito.

El post-estructuralismo, que devendría de alguno de estos postulados, en su oposición al estructuralismo, evidenció los binarismos sobre los que se había trabajado en las humanidades y el poderío que han detentado algunos términos respecto de otros,

en la teoría cultural. En medio de este clima de reformas del pensamiento crítico-humanista, Jean Baudrillard (1978) y Guy Debord (1995) también hacen lo propio, recuperando el simulacro y el espectáculo como constructos conceptuales que explican las condiciones políticas del presente de lo que Fredric Jameson llamaría “pauta cultural del capitalismo avanzado” (1991); sus formas de representación y reproducción. La deconstrucción, por su parte, en voz de Jacques Derrida propondrá métodos para el develamiento de los términos marcados por la cultura; de este modo, los binarismo hombre/mujer, escrito/oral, palabra/cuerpo serán alguno de los binomios más citados para comprender las condiciones culturales que la lógica de poder impone en el sistema socio-cultural de la posmodernidad (*falologocentrismo*).

También es importante destacar el auge que desde los años 70 alcanza la pragmática, y luego el análisis del discurso, en su recuperación de los diversos escritos (en cantidad y en formatos) dejados por Pierce y en conjunto con la teoría de los actos de habla desarrollada por Austin, explicada en la serie de conferencias dictadas en la Universidad de Harvard (1955) y publicadas posteriormente bajo el título *Cómo hacer cosas con palabras* (1972). En este sentido, Derrida (1971) aportará lo propio en su revisión de la teoría de Austin y en entender la enunciación performativa no sólo como una repetición codificada, sino como una *iteración* de una *cita* vaciada del *contexto* original y reinsertada en uno nuevo. La importancia de estas teorías es fundamental dado que son antecedentes directos de lo que será la teoría performativa del género, desarrollada por Judith Butler, quien, a su vez, ha contribuido en la discusión y promoción de la academia, radicada en Nueva York, de los Performance Studies y es considerada como un referente importante para la *Estética de lo Performativo*, cuyo pensamiento desarrolla Erika Fischer-Lichte desde Alemania.

En la segunda mitad de los sesenta, el director teatral estadounidense, Richard Schechner, conocido por su Teatro Ambientalista y su estrecha vinculación con las teorías antropológicas de Víctor Turner, recupera el sentido ritual/liminal y lúdico de las “actividades humanas” para postular el concepto de performance, el cual, define bajo la idea –tantas veces citada– de una: “conducta practicada dos veces” (2000, p. 13).

Schechner explica que para estudiar este fenómeno se puede optar por dos modos de aproximación: ya sea reconocer las convenciones culturales ('performance'), o bien, se puede utilizar el término 'performance' como constructo teórico de análisis (estudiando los fenómenos 'como si' fueran performance). Una vez instalado en los setenta y frente al auge de los movimientos y formas artísticas del Performance Art, los Performance Studies, fundados en las ideas de Schechner, se han convertido en la gran academia de las Américas, generando vínculos con las Artes, las Ciencias Sociales, las Ciencias Biológicas y las Humanidades en su espíritu "post o antidisciplinar" (Taylor, 2011, p. 15). La ductilidad del concepto 'performance' ha sido aprovechada a modo de "lente metodológico" (Taylor, 2011, p. 20) aplicable a prácticamente cualquier fenómeno<sup>17</sup>. Por su parte, la escuela alemana considera que este "giro performativo" (Fischer-Lichte, 2011, p. 37) producido en las artes desde principios de los años sesenta, junto con el énfasis en la aparición del cuerpo fenoménico en su estar-físico-en-el-mundo (Fischer-Lichte, 2011, p. 167), plantea como núcleo de la performatividad la "realización escénica" (2011, p. 59) (*Aufführung*<sup>18</sup> (Fischer-Lichte, 2011, p. 37)) y con ello cobra más urgencia, según Fischer-Lichte, una estética que comprenda esa dimensión realizativa propia de estas prácticas, distinta al proyecto de la teoría Hermenéutica o de la Semiótica. Este proyecto de Fischer-Lichte, cabe decir, así como también el de su colega Christopher Balme, reconocen la influencia de las investigaciones fundacionales de Max Hermann (Balme, 2013, p. 92-93) para los Estudios Teatrales Alemanes (Fischer-Lichte, 2011, p. 61), de quien se traza la política disciplinar que comprende un enfoque historiográfico así como el énfasis en la realización escénica (*Aufführung*), lo cual, pone de relieve la presencia de

---

<sup>17</sup> La gama de ejemplos por dar al respecto es muy variada. En el libro *Estudios avanzados de performance*, editado por Diana Taylor y Marcela Fuentes, y publicado el año 2011, se compila una serie de artículos que ponen como ejemplos y corpus de análisis, performance relativas al Performance Art (Peggy Phelan, p. e.), performances vinculadas a formas propias de existir en el sistema de género (Judith Butler), así como también, performances presentes en técnicas ancestrales de movimiento y escenificación (Richard Schechner) y, del mismo modo, performances de orden político-social, como lo son las manifestaciones de las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina (Diana Taylor).

<sup>18</sup> Respecto al concepto de *Aufführung*, véase la discusión a pie de página en torno a la traducción del mismo (Fischer-Lichte, 2011, p. 37).

un corpus perteneciente a la tradición germano-occidental, al mismo tiempo, que enfatiza en la urgencia del acontecer del cuerpo como eje articulador de sus investigaciones.

La semiótica, por su parte, reformuló sus preocupaciones, desde su afán por la producción de sistemas de comprensión lógicos (provenientes de la literatura o la lingüística, más arriba mencionados), hasta su preocupación por la generación de significado en el cuerpo y por entender los procesos en que éste se articula. Si bien, aún permanecen vigentes en el campo cultural autores como Patrice Pavis o Anne Ubersfeld, preocupados por definir y estructurar el conocimiento escénico (piénsese en la publicación de diccionarios, p.e.), también se ha reconocido, por parte de la semiótica, el “giro performativo” como fenómeno insoslayable, al mismo tiempo, que se ha desplazado su episteme –como ha sido la política general- desde el enfoque puesto en la palabra como signo hasta poner como eje de su estudio la producción de significado en y desde el cuerpo, como un proceso sensible. De modo que actualmente los objetivos de la Semiótica se han orientado a definirse como: “un campo de estudios que intenta dar cuenta del cuerpo como sede y resorte de la experiencia sensible y la articulación semiótica” (Contreras, 2012, p. 14).

Los desplazamientos epistemológicos de la teoría del conocimiento en lo que concierne al cuerpo y a su dimensión escénica, han derivado desde el estudio de la lengua escrita hacia las realizaciones del habla, desde la condición de la palabra a la presencia del cuerpo y desde la sociedad entendida como cultura/naturaleza a la comprensión de sus modos de producción a través del espectáculo/simulacro. Por su parte, las prácticas teatrales, en el intento de reformular y encontrar nuevas formas respecto al teatro realista, han optado por la búsqueda y profundización de las técnicas y modos de vida orientales. Entre las nuevas preocupaciones de estas prácticas se encuentra el valor de lo procesual y la resistencia a la obra como finalidad, volcándose el interés hacia la focalización en la experiencia conjunta con el espectador (o co-participante). Los ejemplos a este respecto sobran: desde Artaud a Grotowski, desde Eugenio Barba a Peter Brook, entre otros. Más allá de sus diferencias ideológicas y metodológicas, lo interesante es que todos ellos recurren a las formas del Teatro No, o bien, a las formas de la Ópera China (entre otros),

para proponer nuevos lenguajes y desarrollar autorías que se distingan a lo que ha sido tradicionalmente el teatro occidental.

De lo anteriormente expuesto se desprenden al menos tres fenómenos importantes para la presente investigación. Por una parte, la necesidad de una teoría de lo escénico que asuma una perspectiva analítica y práctica propia. En este sentido, mi investigación se opone a cierto paternalismo dado –sobre todo– por la antropología y la sociología hacia la producción artística y, como hemos visto, hacia las prácticas del cuerpo trans/trave. Tómese como ejemplo las palabras de García-Canclini: “*la sociología, que ante la imaginación artística siente la exigencia de pensar juntas las estructuras y los acontecimientos, las determinaciones y su transformación, puede a su vez instruir a la estética sobre la manera de tratar con lo posible*” (2006, p. 150) (las cursivas son mías). En consecuencia con lo anterior, las Humanidades han visto en el teatro ya sea un cúmulo de herramientas teóricas para el análisis (Goffman, p.e.), como también una metáfora del comportamiento social (Duvignaud, p.e.), así también, como un corpus que tiene urgencia (o que no es capaz) de ser comprendido (autocomprenderse) (en las palabras de García-Canclini, p.e.). Por ello, se vuelve urgente una teoría que comprenda tanto las prácticas como las teorías desarrolladas por los distintos enfoques de lo escénico, para desde ahí desprender la cualidad de la producción de conocimiento escénico en su reflexividad y en la puesta en práctica del cuerpo. En segundo lugar, todas estas teorías corresponden a una historicidad que no nos pertenece o que, en el mejor de los casos, nos pertenece sólo parcialmente. Igual de urgente que entender la cualidad de las prácticas del cuerpo trans/trave en su dimensión escénica, es importante también entender las prácticas del cuerpo –y de este cuerpo en particular– en su historicidad, en vinculación con su tradición, en este caso la tradición de su contexto de producción latinoamericano<sup>19</sup>. Por último, esta investigación se instala desde una perspectiva analítica escénica para desprender el potencial del cuerpo y concentrarse en su particularidad de la puesta en práctica que cada trans/trave hace del suyo. En este sentido se busca comprender el valor de lo escénico

---

<sup>19</sup> Algunos teóricos que han enfatizado en el carácter de lo latinoamericano desde sus respectivas áreas han sido: el sociólogo Pedro Morandé, la antropóloga Sonia Montecinos y novelistas del llamado “Boom Latinoamericano”, como lo fueron Alejo Carpentier y, posteriormente, Severo Sarduy, entre otros.

presente en la realización corporal de los cuerpos trans/trave, reconociendo su tradición latinoamericana y concentrándose en la singularidad de cada práctica corporal, en función de establecer algunos de sus rasgos distintivos y, del mismo modo, dar cuenta de los modos particulares de conocimiento presentes en estas corporizaciones.

#### **2.4. La cualidad del enfoque escénico para la práctica trans/trave**

¿En qué medida el análisis escénico contribuye al conocimiento de las puestas en práctica del cuerpo trans/trave? ¿Qué tipo singular de conocimiento recuperan de estas prácticas? ¿Qué dimensiones comprende el análisis escénico? Antes de contestar estas preguntas, mencionaré brevemente desde dónde surgen estas preocupaciones y qué conceptos se vinculan a ellas. A través de estos conceptos podré aclarar en qué medida estos conceptos se ajustan a las lógicas del cuerpo trans/trave y, en consecuencia, se visibilizarán las políticas de investigación que aquí asumo para analizar la realización de estos cuerpos. Si bien, a lo largo de toda esta investigación está presente este enfoque, en este apartado quisiera evidenciar las contribuciones de esta perspectiva para la práctica trans/trave. Ya hemos revisado qué se ha dicho desde otras disciplinas sobre o desde el cuerpo trans/trave, a continuación, y en lo que sigue de este manuscrito, daré cuenta de la pertinencia del teatro para entender estas prácticas y, más específicamente, en qué medida para estas prácticas resulta urgente un enfoque teatral. Por consiguiente, desde ahora me propongo entender estos cuerpos y sus realizaciones escénicas dentro de los marcos que el teatro propone. Es decir, el intento radica en comprender la práctica trans/trave desde un enfoque escénico y, al mismo tiempo, demarcar este enfoque en su vinculación con el teatro y el tipo de análisis que de esta área se desprende.

Para contextualizar esta discusión es necesario entender las consecuencias de la instalación del concepto 'performance' para el campo de estudio desde el que se ubica esta investigación. En el apartado anterior (2.3.), ya hemos revisado los desplazamientos de la teoría del conocimiento, al menos, en lo que respecta a las Artes y Humanidades. Así mismo, entendimos que aquel desplazamiento estaba determinado en gran medida

por el establecimiento y desarrollo del paradigma fenomenológico al interior de estas teorías del conocimiento. Dentro de los marcos que ya definimos, el concepto ‘performance’ se vincula estrechamente a los giros disciplinares que han sido consecuencia de la adhesión (intrínseca o no) de este nuevo paradigma, el cual, pone como eje central al cuerpo. Es así como, junto con la instalación del concepto ‘performance’, para el investigador se visibiliza una nueva forma de ponerse en relación con su objeto de estudio, a la vez, que lo faculta de adherir a nuevas políticas a la hora de elegir y definir el objeto de estudio que busca comprender.

Desde los estudios iniciados en el marco de los años 70 del siglo XX, podríamos detectar dos grandes campos para el concepto “performance” (cultural y relativo a las acciones de arte), tal como advierte Marvin Carlson (2003, pp. 1357-1360), mi interés no es instalar en uno u otro lugar la discusión sobre los cuerpos trans/trave. Más bien, la intención en este punto es reconocer las contribuciones que el concepto ‘performance’ ha aportado a la discusión sobre el carácter de lo escénico. El éxito de este concepto ha tenido por consecuencias grandes cambios dentro de dimensiones epistemológicas y prácticas del saber teatral, de tal modo, ha abierto espacios para la democratización tanto de las prácticas como de los estudios sobre el teatro. Con esto me refiero a que, en la adopción de este término, ha habido una apertura a poder investigar y analizar prácticas, sin que necesariamente debamos justificar su estudio y sin tener que diferenciarlas (o equipararlas con) de las prácticas artísticas. Desde esto último, se desprende una primera política propia de esta investigación: tanto en el análisis como en su posterior lectura, el cuerpo trans/trave es considerado en su práctica y, por lo tanto, para esta investigación adquiere la misma relevancia que cualquier otro fenómeno de corporización que pudiera ser analizado, en tanto ejercicio actoral o performático.

Además de lo anteriormente expuesto, el concepto ‘performance’ es importante en esta investigación, en tanto propone nuevos modos de percepción, al mismo tiempo que provee nuevas formas de entender lo escénico. En este sentido, por ‘performance’ entenderemos la acción de realizar la acción misma, sin apelar a una codificación a posteriori intrínseca (Fischer-Lichte y Roselt, 2008, p. 119). Es decir, por ‘performance’

comprendemos la aparición del cuerpo fenoménico del performer en su estar-físico-en-el-mundo (Fischer-Lichte, 2011, p. 167). Tal como reconoce Diana Taylor, a pesar de su significado esquivo y polisémico<sup>20</sup>, podríamos consensuar que, tal como lo propuso Richard Schechner, una performance es una “conducta restaurada” o “practicada dos veces” (Richard, 2000, p. 13)<sup>21</sup> y, dado su carácter posdisciplinario, rechaza una definición fija. Diana Taylor agrega que, a pesar del problema de traducción que está presente en la palabra ‘performance’, el valor de esta perspectiva es entender que el tipo de acciones que podría calificar como performance: “operan como actos en vivo o acciones corporales que transmiten saberes sociales, memoria y sentido de identidad a partir de acciones o comportamientos reiterados” (2012, p. 52). De modo que, desde estas nociones, es posible poner de relieve tanto la dimensión de realización corporal (corporización) como la dimensión (co-)presencial subentendidas en la práctica de la performance.

Así mismo, otro valor que destaca de esta definición, es que este concepto (en su realización) comprende actos de transferencia que, a través de la corporización y realización, tienen un efecto comunitario de aprendizaje y memoria. Esto último se expresa en el proceso donde se corporiza lo aprendido en comunidad, a la vez que, a través de su corporización, se vuelve a poner a disposición del aprendizaje comunitario, en una suerte de incorporación y traducción constante del conocimiento derivado de estas prácticas del cuerpo. Es decir, la dimensión performática del cuerpo o, en términos más gruesos, de la cultura, conlleva formas de ‘saber hacer’ que son comunicadas en marcos performáticos de desempeño. Este efecto y efectividad de la ‘performance’, pone énfasis en los modos de aprendizaje y conocimientos dados en sociedad. Más importante aún que todo lo anterior, resulta entender que esta transmisión de conocimiento social pone como

---

<sup>20</sup> “Término que connota simultáneamente un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo, excede ampliamente las posibilidades de las otras palabras que se ofrecen en su lugar” (Taylor, 2004, p. 27). O bien, véase “Hacia una definición de performance” también en: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>)

<sup>21</sup> “Las performance marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adornan y remodelan el cuerpo, cuentan historias, permiten que la gente juegue con conductas repetidas, que se entrene y ensaye, presente y re-presente esas conductas.” (Schechner, 2000, p. 13)

eje articulador de su funcionamiento la realización del cuerpo, en tanto encorporizador (aprendiz de otros cuerpos) y co-partícipe de corporizaciones (rearticulador y medio de lo aprendido).

Desde la práctica teatral, el director teatral, Peter Brook, sostiene un valor similar respecto del potencial cuerpo, apenas comenzando su libro *El Espacio Vacío* señala: “un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (1986, p. 5). Esta tesis, que da pie a su libro, da cuenta de dos premisas que se sostiene en la teoría teatral contemporánea. En primer lugar, la reivindicación del actor como responsable casi absoluto de la experiencia teatral y, en segundo lugar, la presencia complementaria y necesaria de otro que, en los términos expresados por Brook, “observa” para terminar de cumplir con el “acto teatral”. Por su parte, con la aparición del Performance Art y las teorías en torno a la performance, se refuerza la importancia del ‘performer’ y se relee al antaño espectador que sólo observaba, ahora bajo la figura del co-partícipe o co-jugador. Las palabras de Fischer-Lichte refuerzan lo anteriormente expuesto, por cuanto define:

Por copresencia física se entiende más bien la relación de cosujetos. Los espectadores son considerados parte activa en la creación de la realización escénica por su participación en el juego, es decir, por su presencia física, por su percepción y por sus reacciones (2011, p. 65).

La relación establecida en la experiencia de copartícipes, que describe Fischer-Lichte, se ve potenciada por el auge de nuevas formas de presentificación en las prácticas escénicas. La nueva tradición instaurada por la ‘performance’ se opuso a una larga tradición dada por las formas del teatro realista. Una de las oposiciones más insignes, radicó en las nuevas formas de entrenamiento y ejercicio actoral. Inserto en las nuevas lógicas de la performance, el actor ya no se presentaba como un otro (*encarnación*), sino que se presentaba en tanto sí mismo, como mente corporizada (*embodiment*) (Fischer-Lichte, 2011, p. 159-191). Ya lo mencionábamos en las proposiciones de Csordas en su estudio desde las Ciencias Sociales (1.2.2.), ‘la corporización’ (*embodiment*) se instala

como un concepto imprescindible en su teoría antropológica y, para la teoría escénica, resulta un pilar fundamental para mirar fenómenos como los que propone la performance. Si bien, como ya vimos, para Csordas el *embodiment* es un estado, al cual, no se ha atendido por parte del estudio antropológico, para Fischer-Lichte, en cambio, se vincula a los modos de concebir la actuación en el teatro occidental, según lo cual, la ‘corporización’ (*embodiment*) correspondería a una no-actuación, donde coincide el actor con el desempeño de su acción, en su estar fenoménico *hic et nunc* (Fischer-Lichte, 2011, p. 176).

En concordancia con lo anterior, esta investigación obedece a este tiempo de producción teórica y práctica, el cual, reconoce la importancia del cuerpo y la necesidad de entenderlo en tanto tal. Es por ello que, para efectos de esta tesis, el análisis propuesto se concentra en la materialidad y la emergencia de la corporización trans/trave, en sus singulares modos de aparecer. La materialidad, aquí entendida, se percibe: “en el tiempo, la intensidad, la fuerza, la energía y la dirección de los movimientos.” (Fischer-Lichte, 2011, p. 175), considerando que se podría simplificar asumiendo tres caracteres insertos en la materialidad, conformados por la corporalidad, la espacialidad y la sonoridad. (Fischer-Lichte, 2011, p. 255). Es decir, la materialidad es todo aquello que se percibe en virtud de que se nos presenta corporizado (Fischer-Lichte, 2011, p. 283). Tal como Pavis explica, experimentamos la materialidad cuando: “[se] percibe materiales y formas, y siempre que se mantenga del lado del significante” (2000, p. 33).

Por su parte, la *emergencia*, en este sentido, es aquella sensación del instante que experimentamos en nosotros y que, a la vez, percibimos en la materialidad de la corporización a la que asistimos. Es decir, la *emergencia*, por un lado, comprende tanto el fenómeno del aparecer material de lo corporizado (*presencia*) en la realización escénica, así como también, por otro lado, la urgencia que su aparecer produce en nosotros para concentrar nuestra atención en ese acontecer (*agencia*). Para ser específicos, en adelante cada vez que nos refiramos al concepto *agencia*, estaremos haciendo alusión a la posibilidad del cuerpo de ponerse en presencia intencionadamente, a la vez que a la urgencia de entrañar la atención de otro, que es quién lo copresencia. Es decir, por *agencia*

comprendemos la “capacidad operativa” del cuerpo para dar emergencia a su corporización intencionadamente (Fischer-Lichte, 2011, p. 168). De modo que, como podemos intuir, tanto la corporización como su acontecer escénico involucran un proceso complejo, compartido y engarzado entre sus partes. Este proceso implica tanto las estrategias de corporización, así como también la materialidad de su emergencia y, del mismo modo, la relación de copartícipes, dada en la medialidad que se establece en la realización escénica como macro sistema.

En lo que sigue, veremos cómo los cuerpos trans/trave ponen en crisis estas dimensiones del aparecer, en la emergencia de sus realizaciones. A través del análisis de sus corporizaciones y el uso de las materialidades que escogen, estos cuerpos tensionan la propia estabilidad de tales conceptos, rebasando sus modos de aprehensión y escurriéndose en su singular puesta en práctica del cuerpo. En este sentido, revisaremos la dimensión ‘medial’ de la práctica trans/trave, en tanto sus realizaciones son interacciones y experiencias complejas, donde siempre prima la copresencialidad, independientemente de los formatos de sus soportes. La ‘medialidad’ de las realizaciones trans/trave es insoslayable en tanto condición inherente de su realización escénica. La dimensión ‘medial’ está presente tanto en realizaciones ‘conviviales’, así como también, en las realizaciones en las que la emergencia de su corporalidad proyecta una ‘medialidad’ específica: “la condición medial de la realización escénica radica en la copresencia física de actores y espectadores” (Fischer-Lichte, 2011, p. 77). Tal como veremos en adelante, esta dimensión estará presente tanto, por un lado, en la realización ‘en vivo’ de Katuska Molotov, por ejemplo, como también, por otro lado, en el análisis a las poses en la imagen fotográfica de Evelyn, Josefa Nazar e Hija de Perra, en su realización corporal y en el fenómeno de entañamiento medial y, por consiguiente, copresencial de sus corporizaciones.

Desde lo postulado por Merleau-Ponty se concibe la presencia como aquella realidad que emana de los cuerpos en consonancia con el mundo y, en consonancia con ello, sostiene que: “no hay que decir, pues, que nuestro cuerpo está en el espacio ni, tampoco, que está en el tiempo. Habita el espacio y el tiempo” (1997, p. 156). Desde estas

palabras de Merleau-Ponty, el término *corporización* ha adquirido valor, en tanto recupera la experiencia del *hic et nunc* y se dispone como un lugar de análisis posible para comprender esa experiencia.

Aunque ya lo mencionábamos, vale la pena recordar cómo es definido ‘corporización’ en la teoría estética de lo performativo de Fischer-Lichte, para esta autora *corporización* comprende el proceso de: “hacer que con el cuerpo, o en el cuerpo, venga algo a presencia que sólo existe en virtud de él” (2011, p. 172). La corporalidad, como dimensión arraigada de la performance, se afilia a la teoría de la performance y de lo performativo, para dar cuenta del cuerpo en presencia y en realización. Por su parte, para autores como Varela (et. al.), insertos en el campo de las Ciencias Cognitivas, el término ‘enacción’ viene a cumplir los significados de ‘corporización’. Así mismo Varela (et. al.) reconocen en este concepto los mismos problemas que ya hemos revisado respecto del concepto de ‘performance’, es decir, la intraductibilidad y la complejidad metodológica, dada la dimensión de estudio que supone: “el neologismo "enacción" traduce el neologismo inglés enaction, derivado de enact, "representar", en el sentido de "desempeñar un papel, actuar". De allí la forma "enactuar", pues traducir "actuar", "representar" o "poner en acto" llevaría a confusión.” (Varela et al., 1992, p. 176). Sin ánimo de entrar en una discusión extensa, también cabe aquí destacar la vinculación entre ‘enacción’ y ‘representación’ definida por los autores, lo cual, si no corresponde a una mala traducción (lo cual, no sería la primera vez<sup>22</sup>) pone en tensión la premisa sobre la que trabajan los procesos cognitivos. Baste decir en este punto que, para esta investigación, la palabra ‘representación’ se ubica lejana a los procesos que aquí daremos cabida, por cuanto, el análisis se aproxima en mayor medida a la dimensión de realización (performance) y, en especial, a sus procesos de corporización. Por otra parte, que tanto las ciencias cognitivas como la teoría escénica (o de la performance) coincidan en poner

---

<sup>22</sup> Piénsese en el libro de Richard Schechner *Performance studies: an introduction* (2002), el cual, fue traducido al español por Rafael Segovia Albán y publicado bajo la edición de la editorial Fondo de Cultura Económica (México) el año 2012, titulándose *Estudios de la representación: una introducción*. Esto suscitó una gran polémica, dado la traducción de la palabra ‘performance’ por la palabra ‘representación’. En términos generales, ambas palabras responden a tradiciones de estudio distintas e, incluso, opuestas entre sí.

de relieve el cuerpo en su devenir presente, es un antecedente que habla de la urgencia del análisis de prácticas que, como la trans/trave, son sobre todo fruto y activación constante de un estado del presente y de un momento dado por la presencialidad de sus realizaciones.

En adelante, el eje que ensambla esta investigación se centra en las experiencias del cuerpo trans/trave, pero ya no bajo el interés de entender a través de ellas un estado de lo social, ni tampoco con el ánimo de querer desentrañar una identidad propia de sus prácticas y, mucho menos, el interés que funda este trabajo ve las prácticas trans/trave como un medio para concluir un estado del mundo o concebir, así mismo, a través de su corporización, una estrategia política que da cuenta de las formas de fisurar un sistema en que nos insertamos. Más bien, las prácticas trans/trave serán analizadas desde su realización, es decir, de su corporización en el presente de su acontecer escenificado.

De tal modo, intentaré recuperar la singularidad de cada puesta en práctica del cuerpo trans/trave en la diversidad de los modos en que aparecen. Es decir, dado que, para los fines que persigue esta investigación no es relevante su anatomía carnal, sino su anatomía escénica, la cual, es producto y proceso de la intervención y aparecer material de las corporizaciones trans/trave, es que no es el interés principal de esta tesis analizar estas prácticas desde su paso de hombre a mujer o viceversa, sino que, más bien, entenderlas como un modo de realización corporal que, si bien, subentiende que aquel paso existe y, por tanto, se trata parcialmente bajo el nombre de ‘estrategias de corporización’, prefiere, sin embargo, concentrar el análisis en su consumación en tanto ‘acontecimiento escénico’. Es decir, esta investigación pone énfasis principalmente en la realización efectiva de la puesta en práctica del cuerpo trans/trave ya realizado como tal. Esto último, si bien implica tratar las estrategias, mediante las cuales, las trans/trave se corporizan, se concentra sobre todo en la dimensión de acontecimiento y de copresencialidad que su puesta (ya) en cuerpo suscita. Ello también explica mi decisión narrativa de siempre tratarla(s) con el artículo ‘ella(s)’.

A través de varios casos daremos análisis a las corporizaciones trans/trave y a las negociaciones que surgen desde el ‘acontecimiento convivial’ (Dubatti, 2003) que

producen. Veremos el fenómeno de diversidad y oscilaciones en los modos de corporización (4.1.), centrándonos en el ejercicio de tres trans/trave chilenas (Hija de Perra, Stephanie 'Botota' Fox y Josefa Nazar). En estos modos de corporización reconoceremos aprendizajes desde la observación y circulación de las practicantes. Así mismo, veremos cómo estos modos de corporización sugieren nuevas concepciones respecto de las formas de la actuación tradicionales. Así mismo, a través de Katiuska Molotov, comprenderemos los efectos inmediatos de sus realizaciones escénicas (4.2.) al mismo tiempo que los efectos 'mediados' y, luego, revisaremos sus políticas de aparición (5.2.). En el mismo sentido que ya hemos revisado, considerando el corpus en su dimensión performática, es que revisaremos 'la pose' en su corporización a través de la realización de Evelyn, Josefa Nazar e Hija de Perra. Este último análisis, responde a la intención de dar análisis al instante de la emergencia del cuerpo en la intención misma de realizarse en ese instante, condición que es propia de la conjunción entre el retrato y la técnica fotográfica como soportes.

Por otro lado, nos centraremos en la presencia y desarrollo de estas prácticas en lugares particulares como, por ejemplo, el prostíbulo de la tía Carlina en Vivaceta. Desde esta constatación, entenderemos cómo estas prácticas se han desplazado, según la historicidad de las plataformas de producción escénica que se le han ofrecido para su realización (3.2). En este mismo sentido, resulta valioso entender las consecuencias de su corporización en sus espacios de exhibición y en sus modos de aparecer particulares, según esos espacios de exhibición. En términos gruesos, la investigación que sigue se centra en la realización del cuerpo trans/trave, en tanto comprende decisiones materiales, a la vez, que negociaciones dadas por la 'medialidad' de la puesta en práctica de su corporización. Además, es importante entender la suscripción espacial de sus cuerpos y la proyección del espacio en que se realizan sus corporizaciones. Otro valor importante de estas prácticas, y que apela a los constructos teóricos ya mencionados, es la activación de repertorios y de una tradición que persevera en sus cuerpos, respondiendo a un modo de poner (se) en práctica dependiente de los espacios en los que acontece.

En tanto que el teatro (su investigación y práctica) pone en el centro de sus realizaciones el cuerpo y porque supone que, para que ese cuerpo exista, deben existir otro u otros cuerpos que lo reconozcan como tal, es que esta investigación se asienta en un nicho teatral. Mi objetivo es entender el cuerpo trans/trave y pensar cómo ese cuerpo se despliega relacionamente con otros y cómo se construye a sí mismo en su presente inmediato y en devenir. Las trans/trave chilenas son dueñas de ‘estrategias de corporización’ que aprenden de la pura observación. A pesar de que ellas no se vinculan necesariamente a un movimiento político, sostengo la hipótesis que portan politicidad y que esto queda de manifiesto en la agencia y emergencia de su realización (cap. V). Desde ya confío en que el teatro puede comprender estos cuerpos ya no como un medio para dar cuenta de otra cosa, ni como una palabra que funciona como constructo teórico, sino que como entramado que, por su hibridez teórico-práctica, puede dar luces de otro tipo de realización y aprendizaje respecto a la corporización y sus modalidades, en tanto emergencias corporales singulares. Lo trans/trave no es para mí un artefacto, ni una metáfora, ni un indicio, sino que es sobre todo un cuerpo escénico material, medial y escenificado en un espacio-tiempo determinado.

En este capítulo hemos dado revisión al origen incierto de las palabras ‘transformismo’ y ‘travestismo’ (2.1.), desde lo cual, concluí un modo sintético y político de referirme a estas prácticas (trans/trave) en lo que sigue de esta investigación. Así mismo, recorrimos tres grandes perspectivas que han abordado estos cuerpos desde sus distintos enfoques (2.2.). Esto último, fue contextualizado en una panorámica revisión de las epistemologías y metodologías patentes en el desplazamiento de la producción de conocimiento hacia las teorías y tratamientos del cuerpo (2.3.). En este último apartado (2.4.), he querido centrarme en el concepto ‘performance’ y su valía para el tratamiento de los cuerpos trans/trave. Desde este concepto, he descrito las cualidades que comprende el análisis de la emergencia de la corporización trans/trave y, a través de sus consecuencias epistemológicas, he definido y desplegado las dimensiones del análisis a desarrollar (‘corporización’, ‘materialidad’ y ‘medialidad’). Si bien, en lo que sigue de este escrito asumo esa dimensión de análisis como patente, rehuyo, sin embargo, del uso

de la palabra 'performance' como tal. En el caso de las prácticas trans/trave, al menos, creo que es necesario forzar el lenguaje en busca de la especificidad que este pueda aportar al análisis y descripción de estos cuerpos. En consonancia con lo anterior, he preferido los conceptos de 'materialidad', 'corporización' y 'medialidad', dado que dan cuenta de las dimensiones implicadas en el análisis de la dimensión performática que, a su vez, constituye mi perspectiva de estudio en tanto dimensión procesual. En consecuencia con lo expuesto es que, en el curso de este escrito, el uso del término 'performance' quedará de manifiesto en muy particulares ocasiones, en las cuales, sea imprescindible su utilización. Por consiguiente, para las lógicas que guían la escritura de esta investigación, se preferirá usar términos adecuados y oportunos según sea lo que propongan los fenómenos a analizarse, esto junto a un ánimo primario de especificidad en la descripción y análisis. De este modo y, en concordancia con lo ya expuesto, espero que en este apartado haya quedado suficientemente clara y manifiesta mi perspectiva de análisis y la cualidad del enfoque que de ella se desprende. Así mismo, espero que este apartado sea útil en tanto fuente directa del uso y definiciones de los conceptos, a los que más adelante echaré mano para efectos del análisis.

Antes de dar curso al análisis prometido más arriba, cabe generar un marco de espacios y tiempos que implican lo trans/trave en tanto manifestaciones y modos de expresión condicionados por su contexto de producción. De tal modo, en el capítulo que sigue comenzaré por construir un marco desde donde es posible entender estas prácticas, como síntoma a la vez que insertas en las lógicas del tipo de producción latinoamericana y, en este mismo sentido, entenderemos en qué medida estas prácticas se vinculan a lo escénico dentro de los marcos de la producción y sensibilidad local.

### **III. HISTORIAS LAS CONDICIONES PARA LA PRÁCTICA TRANS/TRAVE EN CHILE**

Uno de los puntos ciegos que identifiqué, en apartados pasados (2.3.) y que también se presentaba en las distancias entre la Performance norteamericana y las Acciones de Arte desarrolladas en Chile (2.4.), fue la urgencia de estudiar las prácticas escénicas desde una historicidad propia. Esto no quiere decir que haya algo identificable como absolutamente ‘propio’ en sus realizaciones, sino que aquí presentaré las condiciones que contextualizan las propiedades de estas prácticas en su acontecer local. Por consiguiente, este apartado busca hacer converger distintas directrices que puedan relacionarse con las condiciones que posibilitaron la práctica y realización trans/trave en Latinoamérica y, más específicamente, en Chile.

En primer lugar, ofrezco un marco histórico conceptual que da cuenta de las condiciones para la aparición de las prácticas trans/trave, insertas en Latinoamérica (3.1.). Desde aquí, propongo que el Barroco, como propiedad de la sensibilidad latinoamericana, materializa espacios de ejercitación del cuerpo, los cuales, perviven en el tiempo, como por ejemplo, la fiesta. En segundo lugar (3.2.), propongo una revisión que se alimenta de fragmentos y microhistorias. Esto último, conforma una variedad de voces que, desde sus respectivas perspectivas, aportan características particulares y coincidentes para la práctica trans/trave. De este modo, se elabora un relato que tiende a las lógicas de la oralidad y que, así mismo, se permite volver a los lugares habitados por los cuerpos trans/trave, en un constante devenir de la memoria.

En el apartado dedicado a la genealogía de los contextos en que se ha desarrollado la práctica trans/trave (3.2.), se han abordado lugares emblemáticos para el acontecer de estos cuerpos en Chile. En el primer subcapítulo y a través de distintos vestigios, daremos revisión a la práctica prostibular trans/trave que podría haberse dado en provincia (3.2.1.). En el segundo subcapítulo, revisaremos la historia del prostíbulo de la tía Carlina. Junto con ello, daremos análisis a los usos que la práctica trans/trave realizó en ese espacio, a la vez, que los valores que ese lugar adquiere en la memoria de quienes lo habitaron. Por

último, he dedicado un tercer subcapítulo a los contextos alternativos del aparecer trans/trave. Quizás este último subcapítulo sea el más fragmentario, en tanto damos revisión a distintos espacios que, luego del prostíbulo de la tía Carlina, adquirieron relevancia para la práctica de estas corporalidades. En este último subcapítulo revisamos también los modos de escenificación que propone el Circo Timoteo desde sus formas de corporización históricas y escénicas, todo lo cual, se entenderá a través de la breve revisión de una escenificación de la Loca de la Cartera.

De este modo, propongo una revisión histórica por los espacios y las prácticas que los cuerpos trans/trave han asumido en nuestra historia local. Además de un análisis de los usos de los espacios que esta revisión histórica considera. Por consiguiente, este apartado destaca las particularidades que, a través de la historia y de sus coincidencias, la práctica trans/trave ha conservado en sus modos de escenificación y sus estrategias para aparecer.

### **3.1. El Barroco como lugar común para los cuerpos trans/trave: Patencia y consecuencias de la sensibilidad barroca en Latinoamérica.**

El Barroco ha sido el lugar recurrente desde donde se ha insertado una perspectiva latinoamericana en los estudios sociales y las prácticas artísticas. Esta recurrencia, además de ser observable, se suma, como antecedente, a los estudios de Severo Sarduy, cuya visión ha vinculado estrechamente el Barroco con la figura e imaginario del travesti. En este punto de la investigación, la constatación de este cruce ha impulsado que tratemos el Barroco, desentrañando su vinculación con este tipo de prácticas y las condiciones que propone esta vinculación. Lo que busco, en términos generales, es advertir si esta confluencia entre lo Barroco y lo travesti, se materializa en condiciones propias de una producción latinoamericana, inserta en esa brecha de vinculación. Además de identificar aquellas condiciones, resulta interesante ver la proyección de esas condiciones hacia el presente de Chile y pensar en qué medida aquel fenómeno se expresa en las prácticas trans/trave que aquí tratamos.

Es consecuencia, el principal objetivo de este apartado es entender la vinculación entre las formas de expresión del Barroco y los modos del aparecer trans/trave en Chile, insertos en esas formas de expresión que el Barroco propone. Una de estas formas de expresión de lo Barroco, en la que nos detendremos, es el espacio de la fiesta. En este espacio hallamos antecedentes de las condiciones que quizás permitirán la aparición de las prácticas trans/trave en Chile. A continuación veremos en qué medida estos conceptos se cruzan y se alían en sus definiciones y alcances, para generar ese espacio de posibilidad en el que, eventualmente, se podrían haber gestado las prácticas trans/trave en Chile.

Antes de dar mención a las expresiones del Barroco materializadas en la fiesta, es necesario revisar como se ha definido a lo largo del tiempo, desde una visión foránea a lo latinoamericano. Un autor que nos puede ayudar al respecto es Heinrich Wölfflin, quien en su libro *Renacimiento y Barroco*, da cuenta de la dificultad de posicionar históricamente el término ‘Barroco’, al mismo tiempo, que visibiliza los prejuicios que acarrea en su uso social, el autor explica al respecto: “en tanto que como término de la historia del arte la palabra ha perdido su antigua connotación de lo ridículo; por el contrario la lengua corriente se sirve de él para designar algo absurdo y monstruoso” (1978, p. 23). Así mismo, Wölfflin concluye que lo barroco sería más una: “sensibilidad artística.” (1978, p. 25), la cual, es muy compleja de explicar en una definición breve. Por su parte, escritores locales como Alejo Carpentier afirman cierta esencia y atemporalidad del Barroco en el espíritu latinoamericano (1967, p. 40). En consonancia con ello, Severo Sarduy entiende que ese ‘espíritu Barroco’, en alguna medida, guarda reposo y se encuentra en potencia en Latinoamérica: “el regreso de un arte barroco, o de alguna de sus espejeantes formas, no sólo se reconoce hoy, sino que hasta se reivindica” (1993, p. 75). Para confirmar esta visión atemporal del Barroco, Omar Calabrese sostiene:

Defino <<barroco>> no sólo y no tanto como un periodo determinado y específico de la historia de la cultura, sino como una actitud general y una cualidad formal de los mensajes que lo expresan. Desde este punto de vista, puede darse el barroco en cualquier época de la civilización (Calabrese, 1993, p. 91-92).

El Barroco entonces porta dos elementos comunes en las diversas visiones recogidas. Por un lado, posee una connotación que tiende a una valoración negativa, ya que el Barroco comprende formas de arte que se oponen a los patrones clásicos del Renacimiento, por ejemplo (Wölfflin, 1978). Mientras que, por otro lado, Carpentier, Sarduy y Calabrese están de acuerdo en sostener que el Barroco tiene un carácter atemporal que supera una posible sujeción y correspondencia única a alguna época específica de la historia del arte.

De modo tal, el Barroco ha sido caracterizado por tener el caos en potencia y, porque dentro de sus lógicas, ese caos es absolutamente necesario y legítimo. Quizás por esto último, el Barroco ha sido considerado una expresión del arte menor y se le ha conferido el lugar opuesto al correspondiente de las denominadas manifestaciones de ‘alta cultura’:

El sentimiento de carencia de centro, responsable en gran medida de la aparentemente caótica distribución del espacio tanto en las artes plásticas y literarias... El Barroco... fue a su vez el arte rechazado, caricaturizado, expulsado del ‘centro’ de Occidente (Bustillo, 1988, p. 93).

De este modo, si nos remitimos a las consecuencias históricas del Barroco en Latinoamérica podemos ver cierta concordancia entre los autores que se responsabilizan de esta vinculación. En este sentido, en un intento de vincular el Barroco con las expresiones culturales latinoamericanas que van más allá de lo netamente artístico, Pedro Morandé señala que el *ethos* latinoamericano devendría Barroco en su vocación de síntesis y reivindicación de la imagen. Esta tesis de Morandé se acompaña de la idea de una América iberoamericana siempre moderna desde el momento de su conquista (2007, p. 117), tal como él mismo señala: “mientras la cultura del Barroco se estructura por la imagen, la cultura de la ilustración lo hace por el concepto. La imagen es inseparable de la presencia” (2007, p. 120). Carlos Cousiño y Pedro Morandé coinciden en ver el Barroco como un proyecto moderno, pero no ilustrado, basado fuertemente en la imagen. Lo cual, se entiende en la medida en que comprendemos que ‘la imagen’ se constituyó en un espacio privilegiado de difusión y promoción de ideas evangelistas, a través de las

políticas del didactismo y la apropiación (y reinterpretación) del plano simbólico implicado en ella. Gisbert nos entrega claros ejemplos al respecto, desde las postrimerías virreinales que enseñaban los procesos de evaluación inherentes a la muerte (2008, p. 208), hasta el uso de la máscara en fiestas de la colonia, como (re)apropiación y posibilidad de suspensión del orden establecido en festividades de veneración a la virgen (2008, p. 231).

Por su parte, Carlos Cousiño desarrolla su teoría social sobre el Barroco e identifica la cultura barroca como el primer proyecto por constituir una ecúmene moderna (1990, p. 111), agregando a ello que: “los lugares del público barroco... están dados... fundamentalmente por el teatro y las fiestas” (1990, p. 115). En consonancia con ello, el Barroco, impulsaba la teatralización de la vida, en ese paréntesis al cotidiano, a través de “la fiesta” como representación y espectáculo (Isabel Cruz, 1996, p. 61-67). A ello se une el concepto del “carnaval” (en “el juego de la challa”, por ejemplo) definida como la variación profana de y en la fiesta religiosa, la cual tuvo por consecuencia la respectiva prohibición por parte de la legislación de la época (Salinas, 2000, p. 49-52). Este tipo de espacios invitaba a parodiar las convenciones y, a su vez, a: “hace[r] subir a escena las voces de los márgenes, la cultura de la plaza pública, la risa liberadora, el cuerpo abierto y desbordado” (Diéguez, 2007, p. 59). En consecuencia, el Barroco como expresión, en la teoría social, supone una experiencia fenomenológica desjerarquizada en su materialización inserta en el margen de la fiesta y del carnaval. Dentro de estos marcos de expresión del Barroco, se abren brechas para la experiencia comunitaria, cuya liberación consistía en la fantasía de creer y ‘sentir’ posible un lugar sin el orden represivo del cotidiano: “es así que en el barroco se produce la transfiguración de la vida en teatro, del mundo en escenario, de la naturaleza en naturaleza muerta, del pensamiento en alegoría” (Jarauta, 1993, p. 72).

En su libro sobre la vida popular festiva en Santiago de Chile, Maximiliano Salinas (et al.) señala que en nuestro Chile de inicios de la República (1870-1910) se caracterizaba por sus prolíferas fiestas y lugares de entretención: “lugares para satisfacer las ansias corporales e impostergables de salud, de comida y de amor” (Salinas et al.,

2007, p. 7). Entre esas instancias destacaban los carnavales, las fiestas y los prostíbulos. Los carnavales implicaban espacios y tiempos que suspendían el orden público, mientras que las fiestas, a su vez, comprendían espacios y tiempos que se transformaban en “orgías” de tres a cuatro días de duración (2007, p. 28). Para Salinas (et. al), estos eran espacios que se erguían como vestigios vivos de un espíritu indígena hibridado por la conquista. Lo anterior bien se ejemplifica en el relato de Pedro Marino de Lobera en 1553, quien destaca, con extrañeza, ante la elección de Caupolicán entre los mapuches: “todo (...) se suele hacer en medio de grandes banquetes y embriaguez, (...) a la manera que lo hacían los griegos en las fiestas bacanales, llamadas orgía” (cit. en Salinas et. al, 2007, p. 17).

El carnaval por la Alameda de las Delicias, la Fiesta de la Chaya, la Noche Buena y Fiestas Patrias fueron destacables festividades que trajeron las críticas y los esfuerzos de las autoridades burguesas por reprimirlas. Si bien, por una parte, había una fuerte intención desde la burguesía de reprimir tales eventos, hubo, así mismo, otro grupo de esta clase social que se encargaba de justificarlos desde la empatía intelectual: “el populacho convierte cada una de sus fondas en una verdadera orgía araucana... Sería crueldad suprimir una fiesta que se halla encarnada en nuestros hábitos sociales” (Domingo Amunátegui Solar cit. en Salinas et al., 2007, p. 30). Mientras el ‘populacho’ se divertía en estas festividades de la Cañada, la burguesía, por su parte, asumía políticas como introducir: “la Ley de Alcoholes, las kermesses y otras costumbres de recreación y disciplinamiento anglosajones” (Salinas et al., 2007, p. 31). Tal como lo explica Salinas, mientras en las clases bajas del temprano Chile republicano pervive el espíritu hibridado que recuerda su origen indígena, al mismo tiempo, que se reconoce su condición híbrida, en las clases altas, en cambio, se intenta la inclusión de elementos foráneos en beneficio de su status mismo.

En este sentido, la fiesta se concibe como un espacio de suspensión de valores y jerarquías, mientras que, en consecuencia, para las clases dirigentes, en su mayoría, se constituye como una amenaza y peligro latente. Por su parte, y como antecedente directo de las fiestas republicanas, Isabel Cruz sostiene que, en tiempos de la colonia, la fiesta

era la oportunidad de “un paréntesis” al cotidiano para entregarse al “juego y a la estética”, siendo ello posible dado el carácter pre-racionalista de la sociedad en que en ese entonces se insertaba (1995, p. 68). La autora añade que: “era en la fiesta donde la imagen devota se manifestaba... decenas de manos se acercaban a tocar sus pies, sus reliquias, sus vestidos, para establecer contacto con lo sagrado” (1995, p. 68). Relacionando esta dimensión con el pensamiento de Huizinga y Caillois, Cruz interpreta que el ritual litúrgico inserto en la fiesta tendría un origen lúdico, que correspondería a la categoría del: “juego mimético, es decir, la imitación” (1995, p. 81). De este modo, podemos ver cómo el espacio de la fiesta, más allá de la época (virreinal o republicana), se cierne como un lugar de expresión de las lógicas barrocas en una sociedad ávida de expresarse y participar en comunidad.

Así mismo, además de la fiesta virreinal, otro fenómeno que alarmó el orden republicano fue la prostitución. En específico se cuestionó la dimensión pública que alcanzaron estas prácticas, llamando la atención del entonces intendente, quien se escandalizaba por la presencia de prostitutas en las calles de Santiago, en 1910 llamaba la atención a sus policías al respecto: “la forma irritante en que las mujeres de vida pública practican su comercio en pleno centro de la ciudad y en sus calles y paseos más importantes” (cit. en Salinas et. al. 2007, p. 38). Sin embargo, aquellos reclamos eran genuinos, el espacio del burdel ya estaba institucionalizado, materializado en los llamados ‘cafés chinos’ (también llamados ‘de los asiáticos’), por lo cual, al parecer la molestia de las autoridades excedía la sola práctica prostibular.

Volvamos un momento a problematizar la tesis sobre el *ethos* Barroco en conjunción con una Iberoamérica desde sus inicios Moderna, la cual, tanto Morandé como Cousiño, sostienen en su teoría sociológica. Quisiera en este punto revisar las implicancias de una sentencia como esa en consideración con los fenómenos sociales revisados (fiesta y carnaval), a la vez, que definir las consecuencias para el sentido de lo Barroco en Latinoamérica en vinculación con los modos en que se nos presenta.

En este sentido, por su parte, Ulrich Gumbrecht aclara y sostiene que existe una división determinada por una cultura del significado (identificada con la modernidad) y

una cultura de la presencia (asociada a lo medieval) (2005, p. 39). Según lo que ya hemos revisado, en cuanto a las manifestaciones sociales vinculadas al Barroco, podemos sostener que esta división dada por Gumbrecht no se cumple en las expresiones latinoamericanas. Más bien, en términos generales, podríamos advertir que en la manifestación de la fiesta y el carnaval, Iberoamérica se correspondería más a una cultura de la presencia, sin embargo, esta clasificación se tensiona, cuando volvemos a lo postulado por Cousiño y Morandé cuando identifican a Iberoamérica como una cultura desde siempre Moderna, lo cual, tendría por consecuencia en términos de Gumbrecht, la vinculación con una cultura del significado. El desfase y conjunción entre la Modernidad y el Barroco, así como la ausencia de los efectos directos de la Ilustración, lograrían que el *ethos* latinoamericano, del que habla Morandé, se concretice en la hibridez de espacios como la fiesta, los cuales, conllevan la iconografía de la conquista, al mismo tiempo, que modos de aprehender esa devoción, propios de los cuerpos participantes de ese espacio. En este sentido, en los espacios dispuestos por Latinoamérica, los modos de relación entre los cuerpos estarían determinados tanto desde la idea de la obediencia a la letra (Ley, ícono, evangelio), así como también desde la generación de espacios que, como la fiesta, intensificaría el potencial de presencia ‘entre’ los cuerpos participantes.

Por otra parte y como ya mencionábamos al principio de este apartado, el Barroco, en su potencial de síntesis y su énfasis en el valor de lo festivo, para Severo Sarduy ha sido encarnado con genuinidad bajo la figura e imaginario del travesti. En *Ensayos generales sobre el Barroco*, Sarduy propone al ‘travesti’ como el ejemplo principal de estas formas de conocimiento y de expresión del Barroco. Este autor afirma que con el Barroco asistimos a un escenario en el cual: “no hay observador que no sea observable, no hay mirada que no suponga un espejo –como ya apuntaba Husserl- que se deje contemplar desde varios puntos de vista a la vez” (1987, p. 34). Esta condición fenoménica del travesti, en tanto complejo entramado de miradas que rebotan en su cuerpo y que, a la vez, descansan en el propio de quien observa, tendría por principales efectos el placer de la saturación y ‘la trampa al ojo’.

Dentro de estos efectos de la expresión barroca en la corporalidad travesti descrita por Sarduy, el llamado poeta de la modernidad, por su parte, Charles Baudelaire nos entrega una valiosa definición con respecto al maquillaje: “El maquillaje no tiene que ocultarse, que evitar dejarse adivinar; puede por el contrario, mostrarse, si no con afectación, al menos con una especie de candor”. (2005, p. 385). En este sentido ‘moderno’ de la técnica del maquillaje, Sarduy agrega en referencia al travesti: “todo lo que trabaja sobre su cuerpo y lo expone, satura la realidad de su imaginario y la obliga, a fuerza de arreglo, de reorganización, de artificio y de maquillaje, a entrar, aunque de modo mimético y efímero, en su juego” (1987, p. 93). Con este último alcance quisiera destacar que, si bien, el afán mimético es una de las muchas formas plásticas que pueden corporizar lo trans/trave en su realización, como indica Sarduy, también hay otras formas de corporización trans/trave que -como Baudelaire sostiene- tienen por política la exhibición deliberada de la técnica que corporiza la materialidad de ese cuerpo. En este sentido, la figura del ‘travesti’ que Sarduy propone como ejemplo insigne del Barroco, en sus modos de expresarse y en la diversidad de formas que adquieren para ello, también estaría permeado de la conjunción de lo Barroco y lo Moderno, propio de aquel *ethos* latinoamericano definido por Morandé.

Si adherimos a los estudios que sostienen la atemporalidad del Barroco en América Latina, podemos entender que, al igual como lo sostienen Morandé y otros, el barroco ligado a la modernidad y en su atemporalidad, podría condicionar las estrategias de escenificación emprendidas, tanto en lo que refiere a las materialidades que se disponen para la realización de cuerpos trans/trave, así como también, en cuanto a los espacios elegidos que median su realización escénica. La fiesta como espacio de circulación y aparición de los cuerpos trans/trave del Chile de hoy<sup>23</sup>, restringida a lo privado e íntimo de su neoliberalización, se (re)configuró desde un sistema, donde el

---

<sup>23</sup> Sirva como ejemplo el recorrido laboral que relata Connie Slave: “hace cuatro años atrás estuve en “La Máscara” que es una disco de lesbianas en Santiago, en “Tadeo” una disco que ya la cerraron también en Santiago, después estuve en La Serena en la disco “Divas”, allí participé en el Miss Divas 2003 o 2004 por ahí. Estuve también en la “Arcángel”, y aquí en Iquique he estado haciendo show transformista en la “Totem House” en la “Popes”, en la “Nefertiti” que ya no existen y por su puesto ahora en “Club Cerebro”, ah y en “D’Una Club” [actual “Club Índigo”], pero una vez.” (cit. en Ward y Carpio, 2009,: p. 77)

antaño ícono/imagen religiosa se (reem/des)plazó por el cuerpo (virtual o presencial) en movimiento, en un presente intensificado y en perpetuo devenir. Todo lo cual, viene a reafirmar y a evidenciar la presencia del otro, al mismo tiempo, que manifiesta expresamente una relación de co-existencia fenoménica en el acontecer de la fiesta.

Desde aquí podemos sostener dos antecedentes claves para entender la emergencia de las corporizaciones que realizarán los cuerpos trans/trave en Chile, condicionados por esta ‘sensibilidad’ barroca. El primer antecedente radica en que entendemos que la fiesta barroca religiosa apela a la participación del ciudadano en torno a la imagen hierática y a la pasión del cuerpo sacrificado de Cristo. Lo cual, se traduciría en el éxtasis de los devotos en tanto agradecimiento y peticiones de favores a la madre del Cristo inmolado. La imagen (ícono) hierático cumple aquí una función esencial que radica en mantener el estatuto divino-cúltico del ritual litúrgico. El segundo antecedente está dado por resistencia y contraste, según los relatos de la época, los participantes permean las prácticas oficiales, en un afán integrador y lúdico (Salinas, 2000, p. 53), “desbordando el cuerpo”, en un fluir de devociones que giran en torno a la imagen religiosa, pero que está dada por el exceso, “violencia y agresión” según Salinas (2000, p. 55), a la vez que por la experiencia colectiva, entendida como liberación conjunta, en la cual, se pone en juego la intensificación de las presencias en comunidad.

La fiesta que antaño era religiosa con matices carnavalescos, ahora se vuelve secular y privada, aunque preserva algunos rasgos carnavalescos. El espacio público es consagrado a la institucionalidad estatal y los espacios de comunidad, paradójicamente, se privatizan a favor del orden público. Esta fiesta ahora secular, de la cual se apropian los cuerpos trans/trave en el presente de su ejercicio, invita al goce y al placer colectivo en el paréntesis de la ciudad del ocultamiento (la bohemia) (Morandé, 1987, p. 46).

No obstante sus cambios, la fiesta se ha arraigado como una plataforma con presencia histórica, al mismo tiempo, que como medio de preservación de esa sensibilidad Barroca que nos menciona Carpentier. El espacio de la fiesta, como expresión de lo Barroco, propone un modo de relación de los cuerpos que intensifica sus dimensiones sensibles, a la vez, que dispone una plataforma de contacto directo entre los cuerpos que

participan de ella. El Barroco en Latinoamérica, por su parte, se constituye entonces como posibilidad de fisura, como la brecha desde donde se puede poner en cuerpo (comer, bailar, amar, enmascararse, maquillarse) aquello que el orden prohíbe en su letra (Ley). El Barroco propicia el desborde, tiende a lo monstruoso (Calabrese, 1993, p. 94) y es, en consecuencia, un espacio ficticio y festivo, que pone, por un breve espacio temporal, en ficción el orden social, dando a imaginar un nuevo orden posible, donde el placer y la alegría se hagan parte del cuerpo de quienes la ley oprime. Esta es la importancia que radica en el Barroco, por cuanto hará de la fiesta latinoamericana, a pesar de la época en que se desarrolle, ese lugar de comunidad donde el cuerpo trans/trave –así como también otros- puede acontecer, sin preocupaciones de por algún riesgo y, así mismo, como un factor fundamental de intensificación de la presencia y de transformación de los tiempos y espacios en que se realiza.

### **3.2. Para una genealogía del cuerpo trans/trave: Un breve y subjetivo contexto histórico**

En 1969 cuando se publica *La Arqueología del saber*, Michel Foucault dispone a sus lectores de un método que trata de cómo leer la producción del discurso y conocimiento histórico. En este libro el autor advierte: “la discontinuidad era ese estigma del desparramamiento temporal que el historiador tenía la misión de suprimir de la historia, y que ahora ha llegado a ser uno de los elementos fundamentales del análisis histórico” (1979, p. 13). Esta cita es pertinente para efectos de este apartado, dada la condición precaria y fragmentada de una historia inscrita en la corporalidad y no unificada todavía por el discurso de la Historia como productora documental. La figura del genealogista es interesante dado el rol que, para Foucault, éste desempeña bajo el ánimo de entender como legítimos los espacios inconexos de una historia aún no contada. A este respecto, Edgardo Castro, quien recopila el vocabulario presente dentro de la teoría desarrollada por Foucault, señala:

La búsqueda del origen sería la búsqueda de la esencia exacta de las cosas en su identidad inmóvil. La historia se convertiría de este modo en metafísica. El genealogista, en cambio, conduce la historia en la dirección opuesta: hacia lo externo y lo accidental, hacia las diferencias y las peripecias (2004, p. 264).

De modo que la principal consecuencia de esta visión Foucaultiana del discurso histórico y su episteme ha sido: “la nueva importancia de la noción de discontinuidad; la posibilidad de una historia general, no de una historia global” (Castro, 2005, p. 24). Es decir, en estos postulados el discurso de la Historia podía ser portado en la voz de cualquier agente que pusiera de manifiesto la imposibilidad de lo que hasta entonces era considerado como Historia. Esto quiere decir que, en esta tesis de Foucault se abre la posibilidad de contar las historias que por su fragmentación no habían tenido cabida en el discurso metafísico de una disciplina que antaño buscaba certezas de orígenes y de fuentes exactas.

Una vez en los años setenta del siglo XX, las resonancias de esta concepción visionada por Foucault continuaron. Para la historia del pensamiento occidental los setenta se convirtieron en una década de revolución y consecuentes ‘giros’ disciplinares. Uno de las voces más citadas de aquel entonces fue Hayden White, quien definía el discurso histórico a través de sus modos de producción y sus ‘obras’. White sostuvo respecto al discurso de la Historia:

La obra histórica como lo que más manifiestamente es: es decir, una estructura verbal en forma de discurso de prosa narrativa que dice ser un modelo, o imagen, de estructuras y procesos pasados con el fin de explicar lo que fueron representándolos (1992, p. 14).

Junto con ello, este autor agregó que: “la obra histórica representa un intento de mediar entre lo que llamaré el campo histórico, el registro histórico sin pulir, otras narraciones históricas y un público” (1992, p. 16). Su teoría daba cuenta de que las estructuras narrativas de los acontecimientos responden a valores comunes según el ‘efecto explicativo’ que el historiador buscara provocar a través de su estilo historiográfico de su

escritura, el cual, a su vez, obedece a la combinatoria dada por el ‘modo de tramar’, el ‘modo de argumentar’ y su propia ‘ideología’ (White, 1992, p. 39).

Desde estas dos concepciones sobre la producción histórica, me es posible advertirles que la siguiente narración histórica obedece a un ánimo por entender los espacios de ocupación de las prácticas trans/trave en Chile, asumiendo desde ya los baches del recorrido. Desde este interés, surgen los desafíos que impone la escasez de fuentes primarias que den cuenta de estas prácticas en este país, junto con las fisuras y brechas que se abren en la discontinuidad de los discursos que hablan de ellas. Por ello, he adherido aquí a una política que expone la precariedad del conjunto, al mismo tiempo que no se propone la búsqueda de un ‘origen metafísico’, sino de dar cuenta de una presencia histórica fragmentada y sus desplazamientos hacia el presente.

### 3.2.1. De la práctica prostibularia de provincia hasta el mito de las ahogadas por Ibáñez del Campo

La primera documentación al respecto de presencias trans/trave en Latinoamérica, y en Chile, surge de la mano de los cronistas españoles y en voz de Alberto Cardín, quien lo recoge en su historia de la homosexualidad entre “los exóticos”, así lo señala cuando advierte: “la otra acusación que los cronistas de Indias lanzan contra los famosos antropófagos es la del <<vicio nefando>> y el travestismo” (Cardín, 1989, p. 33). Esto coincide con la pintura expuesta aún en “la Iglesia de la Compañía de Jesús” en Quito (Ecuador), donde en el Siglo XVII, Hernando de la Cruz pinta el infierno. En las imágenes de tal pintura se ve a hombres sufrientes, cuyos cuerpos encarnan cada uno de los pecados que consigna la Iglesia Católica como tales. Cada uno de estos hombres sufrientes, se encuentra en el infierno pagando terriblemente la debilidad de haber caído en tentación. El pecado que en esta pintura se inscribe y se castiga con más fuerza (de hecho, entre el fuego, se ve partido en dos al hombre que lo representa) es el pecado del ‘nefando’. Todo indica que este ‘vicio’ estaría dando cuenta de las prácticas homosexuales y de la misión doctrinal, por parte de los pintores del Barroco, de comunicar su impureza. Otro dato con

el que aporta Cardín, es con la presencia de prácticas travestis entre los pueblos originarios del sur de Chile, así lo expone cuando señala:

En cuanto a otra área clásica del chamanismo travestido, Chile y las Pampas, ni los alacaluf, ni los yahgan (cuyos chamanes, no obstante, estaban poseídos por un espíritu femenino, como los chamanes uzbekos, llamado Haucellakipa), ni los pehueche, ni los ranqueles presentan una correlación documentada entre chamanismo y homosexualidad. Y, con frecuencia a los ona (...), no se nos dice que sus travestís (sic), poseídos por el baile de San Vito, tuvieran además poderes chamánicos” (1989, p. 42).

Recordemos que Cardín no distingue entre prácticas homosexuales y prácticas trans/trave, por lo tanto, podemos tomar este testimonio sólo como una posibilidad de la presencia de este tipo de corporalidades. Sin embargo de lo cual, en ambas citas se advierte cierta presencia de prácticas trans/trave, las cuales, incluso pudieran no tener vinculación directa con ritos chamanísticos, sino que, más bien, podrían vincularse a motivaciones ajenas a la religiosa.

Publicado en 1966, *El lugar sin límites* de José Donoso, si bien, corresponde a una novela y por lo tanto a un género considerado de ficción, evidencia algunas marcas de condiciones sociales que podríamos considerar como antecedentes válidos para entender la práctica trans/trave prostibularia en Chile. El novelista chileno pone como personaje principal a una trans/trave a la que llaman Manuela, la cual, llega a vivir a un prostíbulo de provincia: “en un pueblo como la Estación El Olivo no se podía ser exigente” (2001, p. 14), pensaba la Manuela. Así mismo, resulta interesante el imaginario que se entreteje en este personaje sobre la ciudad, dado que caracteriza los espacios entonces existentes para la práctica trans/trave. Manuela reclama que la ciudad ofrece espacios más amables para su práctica que aquel pueblo, en el cual, sabemos, nuestra Manuela no llegará a ver la electricidad y donde tendrá un final trágico. Manuela pensaba para sí: “si viviera en una ciudad grande, de esas donde dicen que hay carnaval y todas las locas salen a la calle a bailar vestidas con sus lujos y lo pasan regio y nadie dice nada, ella saldría vestida de manola (sic)” (2001, p. 25).

El reconocido poeta popular, Roberto Parra, en tanto, escribió su poema autobiográfico *Las Décimas de la Negra Ester* en 1971, el cual, se convirtió en un éxito teatral en 1989, bajo la dirección de Andrés Pérez. Su hermano, Nicanor Parra, sostiene sobre el autor de las décimas: “el tío Roberto, opera de hecho en los bajos fondos – en el barrio chino de la palabra hablada- al margen de toda convención policial o académica” (1990, p. 5). Esos bajos fondos que menciona Nicanor Parra, se ven expresados claramente en la constante itinerancia del tío Roberto de la ciudad al puerto y desde el puerto a un burdel: “partí pa’ mi lindo puerto/ un veinticuatro de Enero (sic)/ que pinta de caballero/ llevaba el chute Roberto/ lo digo con sentimiento/ cuando llegué al cabaré” (Roberto Parra, 1990, p. 53). En este llamado ‘cabaré’, se desarrolla una apasionante historia de amor, entre él y una prostituta llamada Ester, quién estará bajo la vigilancia de una ‘regenta’.

A lo largo de las décimas del ’71, no se definen con exactitud las compañeras de burdel de la Negra. No obstante, en la versión teatral que se estrenara en 1989, Andrés Pérez -en conjunto con Roberto Parra- dará vida al burdel, poniendo como una colega más de la Negra Ester a Esperanza (interpretada por Guillermo Semler). En un monólogo de Margarita (interpretada por María Izquierdo), también conocida como ‘la japonesita’, Esperanza es descrita del siguiente modo:

Esperanza.../ Esperanza vivía en la verdulería de la/ esquina/ Un día fui a comprar y se me colgó del/ kimono./ Esperanza, la macho, le da al ‘Luces del Puerto’/ un sabor a palacio./ ¿Yo?/ Yo no soy japonesita/ yo me llamo Margarita/ soy feliz aquí. Hago el amor a ciegas/ amo mucho a los hombres/ y soy peligrosa/ cuando no me pagan (Pérez y Parra, 1989, p. 36).

Este personaje, quien es ciego, recoge a Esperanza sin preguntarle nada, pero tiene conciencia que es ‘la macho’. En la obra de Andrés Pérez y Roberto Parra, a Esperanza no le toca un mejor final que a la Manuela de José Donoso.

El lingüista Jaime Campusano, por su parte, y con el objetivo de historiar el surgimiento de la palabra travesti en el puerto de Iquique, señala: “nuestros abuelos, en

la época de esplendor salitrero, hablaban de los ‘manfroditas’ cada vez que se referían a los afeminados de burdeles” (2009, p. 24). Lo cual, sugiere la presencia de estas prácticas en los espacios alternativos del puerto de Iquique: “el marinero y el trabajador minero se divertían – y aún lo hacen- en burdeles, chinceles y otros espacios” (Rivera, 2009, p. 22). Campusano agrega el siguiente antecedente:

‘El campanillero’ vino a dignificar en parte el trato indigno, pues tenía por oficio ser el ‘maricón de la puerta’, el que anunciaba con manifiesto bullicio la llegada al burdel de la clientela que con los años y ya abajo en el puerto, manifestaba cierta simpatía por el ‘hombrecillo adamado’ que además cantaba, bailaba y solía vestir de bataclana sólo para el número de vaudeville, dándose así los primeros pasos al travestismo (Campusano, 2009, p. 24).

Este testimonio de Campusano, resulta interesante, porque termina por vincular la práctica trans/trave a una práctica que si bien se liga en oficio (o en espacio condicional) al burdel, cumple por sobre todo una función espectacular, la cual, implica una corporización dentro de ese espacio y dentro de un formato particular (“el número vaudeville”).

Otro antecedente interesante para esta genealogía de las prácticas trans/trave en Chile, es el mito de las trans/trave supuestamente lanzadas (‘fondeadas’) al mar por el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo, en Valparaíso. La crónica aún no se pone de acuerdo en los tiempos ni en los lugares, pero este mito se ha vuelto tan popular que, incluso, ha dado lugar a obras como *La Huida* de Andrés Pérez, la cual tematiza la persecución y homicidio de homosexuales lanzados al mar a fines de 1930, coincidiendo en la fecha indicada con el gobierno de Ibáñez. Según el historiador Leonardo Fernández:

El rumor histórico señala que muchos homosexuales fueron apresados por la policía política de la época y llevados a Valparaíso, para ser embarcados, y enseguida lanzados al mar, acción [...] que se denominaba fondeamiento, esta consistía en atarle piedras en los pies, para que se fueran al fondo del océano. (...) De ser solo un mito, el fondeamiento de homosexuales durante la

dictadura de Ibáñez, este se habría conformado, con información dispersa, proveniente de distintas fuentes y periodos, para quedar impresa en forma indeleble, en la memoria histórica, sin tener una base documental que la respalde (2011).

Aunque no existan antecedentes claros, es preciso dar cuenta de este mito que, pese a que nunca haya ocurrido, forma parte de la memoria popular latente. Además, de haber sido cierto, en lo que cabe a nuestra genealogía, la constante parece ser la condena permanente a muertes trágicas a las trans/trave que protagonizan estas microhistorias.

Por último, cabe mencionar el trabajo realizado por la fotógrafa Paz Errázuriz y la periodista Claudia Donoso, quienes durante 1982 y 1987, registraron testimonial y fotográficamente a trans/trave de prostíbulos correspondientes a Talca y Santiago. Su trabajo documenta de manera prodigiosa estas prácticas. Éste es el primer trabajo enfocado a trans/trave de forma directa en Chile y se publica en 1990. De este trabajo surgirá, la famosa puesta en escena dirigida por Alfredo Castro, *La Manzana de Adán*. Si bien, analizaremos en detalle este preciado documento en relación al prostíbulo de La Tía Carlina en Vivaceta, cabe aquí hacer mención a la descripción que nos ofrecen de prostíbulos como “La Jaula” de Talca:

Llegamos al barrio de La Sota, que resultó quedar cerca de la loba talquina. La presencia de un furgón de carabineros frente a la puerta del prostíbulo desmintió la imagen que nos habían pintado de Talca como la última zona en Chile donde los travestis no son acosados por la policía. Esperamos en un almacén que el furgón desapareciera y preguntamos por Pilar./ Ya era tarde. Pilar salió a la calle maquillada y vestida. Quedó claro inmediatamente que gozaba de la especial estima de Maribel, la cabrona ex prostituto travesti de La Jaula que nos echó una mirada y autorizó nuestro ingreso. Pilar había invitado a Paz a la elección de Miss Jaula 84, y ahí estábamos (Donoso y Errázuriz, 1990, p. 19).

A través de este relato, además de explicitarse el acoso policial que entonces sufrían normalmente las trans/trave, se evidencia que la práctica trans/trave excede la pura

función prostibular. Ello queda reflejado en la organización de un concurso de belleza (“Miss Jaula 84”), al que asistirán las documentalistas, el cual, emula en su formulación los formatos de los certámenes de belleza evocados (Miss 17, Miss Mundo, Miss Viña del Mar, etc.).

Estas trans/trave, junto con coincidir en su destino trágico o represivo, muestran formas alternativas de usar y habitar los prostíbulos donde se desempeñan. Los prostíbulos en las que las trans/trave participan no darán sólo servicios sexuales, sino que buscarán formas de escenificarse de manera singular, a la vez que organizarán plataformas para la intensificación y exhibición de sus corporizaciones a través de distintos formatos. Ya lo revisamos con el imaginario de Donoso y el deseo de Manuela de lucirse como las regias de la ciudad, así también lo comprobamos en el relato de Campusano, el cual, describe cómo el “hombrecillo adamado” se robaba número de vaudeville en los prostíbulos de Iquique, y, hacia el fin de este apartado, vemos también que, en el prostíbulo La Jaula de Talca, las trans/trave generan espacios para su espectacularización. En este punto convergen las prácticas prostibularias aquí tratadas, las cuales, si bien, se insertan dentro del prostíbulo, lo exceden con creces en la escenificación de sus corporizaciones.

### 3.2.2. Panorama histórico de la tía Carlina y análisis de los usos de sus espacios a través de *La Manzana de Adán*

El prostíbulo de “La Tía Carlina” debe ser uno de los lugares más popularmente conocidos en Chile. En torno a sus prácticas y su historia se ha tejido una suerte de repertorio cultural que ha capitalizado la memoria de su bohemia, al mismo tiempo que ha servido para urdir imaginarios en torno a su nombre. Sirviéndose de estos antecedentes, *La Manzana de Adán*, de Claudia Donoso y Paz Errázuriz, se instala como un trabajo documental, cuyas páginas reúnen relatos y retratos de las trans/trave que trabajaron en esa ‘casa de ambiente’ y también de otras que trabajaron en otros prostíbulos, como en “Las Palmeras” (Santiago) y “La Jaula” (Talca).

Este trabajo, desarrollado por la periodista Claudia Donoso y por la fotógrafa Paz Errázuriz, se realizó cuando ya “La Carlina de Vivaceta” había sido clausurada por el golpe militar. He aquí la primera complejidad de este trabajo compilatorio de imágenes y testimonios, en cuanto a los tiempos de funcionamientos a los que apela. Desde el hoy, comprendido en este análisis, lo vemos en al menos tres planos temporales; en primer lugar, el hoy que es el momento que ocupó como observadora y lectora de este trabajo; en segundo lugar, se distingue el tiempo de la realización de la *Manzana de Adán*, es decir, el momento en que el prostíbulo de Vivaceta no funciona en la oficialidad, sino que de modo clandestino y, el tercer plano temporal, corresponde al uso oficial y afamado del prostíbulo, en tiempos republicanos y gloriosos de fama para la Carlina. Asumiendo esta complejidad, aquí daré análisis al relato de las trans/traves que participaron tanto del tercer momento como del segundo, además de integrar la visión de las realizadoras de la *Manzana de Adán*, quienes se instalan desde la segunda temporalidad.

En relación con ello y pesqu岸ando convergencias y divergencias, he elegido dos fotografías que darán pie al análisis. La primera es el retrato de Evelyn recostada en su cama [Imag. 11], en una habitación del prostíbulo de la Carlina, mientras que, en la segunda, también aparece Evelyn, pero en un segundo plano respecto de Macarena, ambas están en el salón principal del prostíbulo [Imag. 12]. La primera foto la elegí porque muestra un espacio de suma intensidad y de suma práctica como lo es la habitación, además de ser la foto que sirve de portada al libro. La segunda, en cambio, la seleccioné de entre las demás porque en ella es posible ver el salón y, además, porque particularmente en esta fotografía este lugar está siendo usado por más de un cuerpo.

Antes de empezar con el análisis propiamente tal, bien vale un merodeo por la historia de la persona llamada Carlina y, así también, por la conquista de sus espacios. Esta historia, además nos ayudará a entender las temporalidades antes mencionadas, junto a las cuales, se tejen relatos urbanos que historian la vida de este prostíbulo desde la marginalidad de los formatos. Entre estos formatos de registro, destacan la crónica de Pedro Lemebel y la investigación periodística, marginada en sitios web de baja circulación, cuya naturaleza siempre defenderá la incerteza que es requisito para que se

configure el mito. Antes de comenzar con el análisis de los cuerpos de Evelyn y Macarena en el prostíbulo de la Carlina de Vivaceta [imag. 11 y 12, respectivamente], es necesario intentar revelar la historia que este lugar y su dueña guardan, a través de otros testimonios. Este merodeo, nos servirá para poner en contexto la detención que posteriormente haremos sobre los usos y valores de este afamado lugar.

De entre los testimonios que intentan describir las actividades de la ‘Tía Carlina’ en Vivaceta, todos coinciden con el carácter espectacular de su bohemia. Si bien, eran consabidas las transacciones sexuales, así también era conocida la calidad de sus escenificaciones y de los emblemáticos espectáculos que ahí surgieron:

Vivaceta, el agreste y peligroso ex barrio de Las Hornillas, fue la sede de la mencionada tía Carlina, con el burdel disfrazado de boîte ‘El Bossanova’, quizás la más famosa de todas las casas de remolienda de Chile por sus espectáculos en vivo, visitada por personajes nacionales e internacionales. Estaba por el 1200 de la avenida y, aunque comenzó con prostitución femenina, cambió después hacia lo que el músico de cumbias pícaras Hirohito, que con su conjunto tocaba allí algunas veces, definió en una oportunidad como las ‘minas con manilla’ (Salazar, 2012).

En este pequeño fragmento, Criss Salazar nos ayuda a entender el contexto de aparición de la Carlina, como un lugar camuflado, pero popularmente conocido. Este fragmento también nos habla del tipo de ‘mina’ en el que se va especializando el lugar, junto con lo cual, se nos describe el lugar como un espacio de espectáculo y diversión apetecida. Así también lo confirma Lemebel, cuando sobre ‘La Carlina’ nos narra:

El salón siempre estaba lleno de gente fina, intelectuales y turistas. Y más de algún diputado había pagado caro por ver, un cuadro plástico, un porno real en la pieza vip (...) En Chile, la llegada de las botas apagó la brasa roja de calle Vivaceta, y doña Carlina Morales se retiró a sus cuarteles de invierno (Lemebel, 2000, p. 139-141).

Este relato aporta, al desarrollo de la historia de ‘La Carlina’, el hito del Golpe Militar, como un acontecimiento que rompe con el funcionamiento normal del prostíbulo. El prostíbulo al que sólo le bastaba camuflarse de boîte para resistirse a los eventuales reclamos (morales) de sus vecinos, ahora obliga a su dueña a cerrar sus puertas para siempre, dejando desde 1973, el funcionamiento de ese espacio en la clandestinidad de las trans/trave que se negaron a dejarlo. El relato de Iván es significativo al respecto:

Todos los poquitos lugares de encuentro comenzaron poco a poco a morir producto del toque de queda, incluyendo a la famosa Tía Carlina de Vivaceta. El miedo era espantoso, tanto así que la Mirka, un conocido travesti que trabajaba en la Carlina, quemó un maravilloso archivo fotográfico del prostíbulo por miedo a que lo descubrieran los militares (cit. en Robles, s/año, p. 19).

Este testimonio nos relata la memoria histórica de un momento de represión, al mismo tiempo que nos hace comprender hasta qué punto llega la clausura impuesta entonces. Esta política de represión asumidas por el Estado, en tiempos de Dictadura Militar, llega a un nivel tan extremo que incluso impulsa a la auto-clausura y a la supresión de la memoria personal de archivo. Este último antecedente, nos insinúa cómo funciona la economía de la historia oficial y cómo se va articulando en el tiempo, mediante estas estrategias de supresión y omisión.

Quedémonos un momento en la historia de la persona Carlina Morales Padilla. Esta famosa regenta y empresaria sexual, nació en 1910 en la provincia de Colchagua. En medio “del frenesí sexual de la Belle Epoqué” (Nacion.cl, 2007). De este modo, llega a Santiago, inserta también en la inédita y enorme explosión de migrancia que entre 1930 y 1950 impacta a la capital de Chile, este fenómeno coincide con la época en que: “Santiago presentaba ‘la más alta tasa de urbanización de la historia moderna.’” (De Ramón, 2000, p. 241). A su corta edad, Carlina Morales empieza dedicándose a vender pan amasado en las calles de Santiago donde, finalmente, y producto de la precariedad de su situación, se dedica a la prostitución. Una vez adentro del negocio, Carlina Morales

emprende rumbos propios y empieza a poblar la capital de ‘casas de ambiente’, haciendo una fortuna.

Tanto fue el éxito de, la llamada, tía Carlina que, según se cuenta: “se jactaba en tiempos de la república de recibir en su salón a diputados y senadores” (Donoso y Errázuriz, 1990, p. 40). Fue así que especializó el local de calle Vivaceta en travestis: “en ese mítico burdel, que además fue un lugar de encuentro social y bohemio, nació en los años 60, el famoso Blue Ballet [Imag. 13], el primer espectáculo de travestis del país” (Nacion.cl, 2007). Este famoso ballet revisteril, nacido en Vivaceta, emulaba a sus pares del “Bim Bam Bum” [Imag. 14.] y del “Picaresque” [Imag. 15], en sus mejores tiempos. Estas agrupación de trans/trave apodadas ‘Blue Ballet’ se volverían tan famosas que su nombre fue acuñado por periodistas para referirse al equipo de fútbol de la Universidad de Chile, dirigido entontes por Leonel Sánchez (LaNación.cl, 2008). Las seis trans/trave que conformaban el Blue Ballet, llegaron incluso a bailar en los escenarios del Bim Bam Bum, bajo el manejo del famoso manager Tino Ortiz, quien también las llevaría a itinerar por Chile, presentándose en la famosa boîte de Arica ‘el Manhattan’. Finalmente, en mayo de 1973, Ortiz se llevaría al Blue Ballet a hacer giras por Europa; España, Francia Italia y Alemania (Clemente, 2004). Así lo recuerda el hijo de este manager visionario:

El debut del "Blue Ballet" fue un exitazo, porque éstos presentaban números como "las mujeres más famosas del mundo" donde los travestis salían como Cleopatra, la Quintrala. En otro show, se vestían de geishas y al final hacían striptease sin que se notara su sexo. Se trataba -acota- de un espectáculo notable e innovador (Clemente, 2004).

El Blue Ballet llegó a ser tan exitoso que algunas de sus integrantes adquirieron fama internacional, en convenientes matrimonios con duques franceses, los cuales, las ayudaron a convertirse biológicamente en mujeres. Así mismo, se instruyeron en Europa y luego regresaron a proponer sus propios espacios y espectáculos. Tal es el caso de Candy Dubois [Imag. 16 y 17] y su “Le Trianon” [Imag. 18] que, actualmente, sigue

funcionando de manera intermitente en el Barrio Brasil (Santiago de Chile), aunque su dueña y anfitriona murió hace ya algunos años.

Si bien es cierto que Candy Dubois no podría clasificarse como trans/trave ya que terminó por convertirse definitiva y anatómicamente en mujer, su aparición desde el campo de lo trans/trave y su posterior éxito como cantante y bailarina, la llevó a participar de escenarios muy importantes para la promoción y visibilización de este tipo de cuerpos (al menos a modo de antecedente). Candy Dubois participó con su grupo de música “Al Camp Troupe” en espacios, como las fiestas Spandex (véase 3.3.3.), además de ser invitada a participar de video clips de bandas nacionales como La Ley (canción “Fausto”) y Chanco en Piedra (canción “Guachperri”).

El Blue Ballet, en cambio, no tuvo tanta suerte. Si bien, como hemos visto, en algunos testimonios queda registro de esta agrupación como la primera conformación trans/trave de Chile, su continuidad quedó suscrita al momento de auge y esplendor de La Carlina y sus integrantes individualizaron su quehacer artístico, disgregándose por las distintas discotecas del posterior Chile democrático. Los registros sobre las escenificaciones del Blue Ballet son escasos, a lo largo de esta investigación sólo pude encontrar una fotografía que registra uno de sus espectáculos [Imag. 13.]. Aun hoy quedan vestigios del Blue Ballet, y aunque no es seguro que sus integrantes correspondan a la afamada agrupación revisteril trans/trave, bajo el nombre de “Los chicos dorados de la Carlina” [Imag. 19] se presentan algunas eventuales integrantes de aquel colectivo.

Antes de terminar este recorrido histórico, quisiera volver a la promesa de análisis que adelantaba en un comienzo de este apartado. Este análisis es necesario ya que concluye funciones y valores dados por las mismas practicantes al espacio del prostíbulo de la Carlina en calle Vivaceta. Es interesante también este paréntesis analítico ya que recupera un documento (algunos relatos y dos fotografías de *La Manzana de Adán*), para entender la disposición del cuerpo en el espacio que ahí se registra. Por cierto que el siguiente análisis no está sujeto a una perspectiva fotográfica, sino que a través de una perspectiva escénica, intentaré revelar los rasgos de la corporización que subyace de los modos de habitar y usar el espacio en que se realizan. Para ello, empezaremos por definir

los conceptos asociados al espacio y, así mismo, entender en qué medida este espacio se realiza en el relato testimonial que recoge el libro. Luego de lo cual, se pondrá en comparación las conclusiones respecto al relato testimonial con los resultados del análisis de las fotografías de Macarena [Imag. 12] y de Evelyn [Imag. 11].

En función de aclarar la cualidad espacial de los lugares, en su relación con la práctica del cuerpo, es necesario, antes de comenzar el análisis, revisar lo expuesto por Michel de Certeau. Este autor define el espacio como un lugar practicado y, así mismo, propone dos formas de formalizar esa práctica (espacio) o de entender esa organización (lugar). Estas dos formas, según de Certeau, pueden ser el ‘mapa’ o el ‘recorrido’ que, respectivamente, se materializan en acciones como: “o bien ver (es un conocimiento de un orden de los lugares), o bien ir (son las acciones espacializantes). O bien presentará un cuadro (‘Hay...’), o bien organizará movimientos (‘entras, atraviesas, das vuelta...’)” (2000, p. 131). En este sentido, y como primera hipótesis, en los testimonios recogidos en *La Manzana de Adán* es observable una inclinación hegemónica del testimonio en hacer un recorrido a través de la palabra por la memoria del espacio. Es decir, más que describir, estos testimonios relatan situaciones en el espacio, a la vez, que le otorgan valor (positivo o negativo) al lugar tratado. A continuación, analizaremos dos tipos de relatos, uno, tiene relación con la experiencia de quienes documentan el espacio, mientras, el segundo se vincula con las trans/trave que lo practican. Mi interés es dar cuenta sobre las relaciones entre ambos relatos y en qué medida se distancian, desde sus respectivos lugares de enunciación.

Hay tres gestos interesantes en la configuración del espacio por parte de quienes median el documento con el producto (*La Manzana de Adán*). En primer lugar, Juan Andrés Piña, prologando el libro, señala: “la ambivalencia que recorre el tejido de imágenes y relatos perturba al lector, al hacerlo mirar y escuchar por el hueco de la cerradura” (Donoso y Errázuriz, 1990, p. 4). En esta imagen, el periodista nos pone en situación de espías de una intimidad que nos es vedada en principio. Este primer guiño, nos introduce a un valor del espacio ‘interior’ e ‘íntimo’ que se viene a aliar con la idea de clandestinidad que adquiere el lugar (‘La Carlina’) en esa segunda temporalidad que

viven las travestis a las que *La Manzana de Adán* registra. Del mismo modo, las autoras del libro (Claudia Donoso y Paz Errázuriz) relatan recurrentemente lugares de acceso que han sido añorados en su trabajo: “dimos por terminado nuestro trabajo una vez que (...) los travestis nos abrieron el salón clandestino de La Carlina. (...) en abril de 1987” (1990, p. 40). En segundo lugar, sus relatos enfatizan en la descripción de esos espacios de intimidad que nos adelanta Piña: “desde el resplandor de la galería enrejada a la que desembocan los cuartos oscuros” (Donoso y Errázuriz, 1990, p. 25). Así también, las autoras relatan espacios de transición que hablan de su corporalidad al momento de espacializar el lugar relatado: “llegó para nosotras el momento de atravesar la bajísima y estrecha puerta falsa de madera que obliga a posternarse para ingresar al salón” (1990, p. 40). Veremos más adelante la importancia de este espacio en el prostíbulo, sus funciones y el valor dado en tanto lugar. Por último, como tercer gesto, quisiera relevar lo que señala Juan Andrés Piña cuando anuncia los circuitos que cartografían los cuerpos de las trans/trave: “Talca y Santiago, el prostíbulo y la cárcel, son los lugares por los que transitan estos protagonistas” (Donoso y Errázuriz, 1990, p. 4). De tal modo, Piña dibuja un mapa que -se promete- será recorrido por las trans/trave a lo largo de sus testimonios y de sus imágenes. En este mismo sentido, y a modo conclusivo, las autoras concuerdan en entender estos lugares, como espacios de clausura, de disciplinamiento y de subyugación: [sobre La Jaula:] “la comparación del prostíbulo con un convento es obligatoria, incluyendo a la madre superiora” (1990, p. 21) y agregan: “la vida de los travestis chilenos transcurre entre una doble clausura: la del prostíbulo y la de la cárcel” (1990, p. 22). La homologación de estos espacios en una sola figura, nos permite ver el valor que, a través de la ‘práctica observada’, estas autoras le atribuyen como valor al espacio de la Carlina.

Por otro lado, para las travestis entrevistadas, la Carlina de Vivaceta, antes que ser un espacio (lugar practicado por ellas mismas), es ante todo un lugar institucional de legitimación de su práctica y, este carácter, constituye el gran valor que le otorgan al prostíbulo, como lugar institucionalizado por el aprendizaje del cuerpo. Así lo entienden

las mismas trans/trave, lo cual, se ilustra en este valor otorgado al prostíbulo de la Carlina que se puede leer a través del relato de Pilar, cuando sostiene:

La Carlina era buena profesora, porque a cada una le tomaba el rumbo y le enseñaba a comportarse. Le sacaba recólcer (sic) a la que se le pusiera por delante. Dejaba todo con llave. Te revisaba las uñas, los calzones, para ver que uno anduviera limpio. Yo todo lo que sé, lo aprendí ahí (1990, p. 12).

Esto también se puede observar cuando Evelyn relata sus interacciones con algunas compañeras: “cuando empecé no me veía ni la sombra de lo que me veo ahora. Fui aprendiendo de poco a arreglarme. La Ximena (...) me dio consejos para saber qué era lo que me venía más” (1990, p. 32). De este modo, el primer valor que adquiere este lugar en la memoria de las travestis es el de ser un espacio de formación y de aprendizaje en la práctica misma. En consecuencia, este espacio ayudaba a formar el cuerpo en la medida en que se habitaba y practicaba, es decir, este espacio impulsaba la práctica misma del cuerpo, la cual, no sólo exigía cumplir con las destrezas amatorias, sino, por sobre todo, aprender a escenificarse y a profesionalizar su práctica en la espectacularización del cuerpo, a este respecto la trans/trave Suzuki relata: “cuando cumplí la mayoría de edad, hice mi temporada donde la tía Carlina y saqué carné de artista; trabajé en el Blue Ballet y me puse más profesional” (1990, p. 12). En el caso de Suzuki, vemos que todo el lenguaje de referencia al espacio cambia y que el lugar, como institución, adquiere valor de gran teatro, otorgándole el poder de legitimar su práctica. Por su parte, Maribel señala: “me fui a Vivaceta donde La Carlina. Allí aprendí a bailar y me encantó mucho. Cambió mi vida. Saqué carné de artista y me lucí como mujer en teatros, estadios y locales nocturnos” (1990, p. 39). De este modo, el lugar (institución) de la Carlina, se instala también como lugar (de transición y acceso) que permite la circulación y, consecuente, espacialización de estas prácticas hacia otros lugares más afamados como lo son, según Maribel, el teatro por ejemplo.

Sin dudas, y tal como lo destacaba en las autoras más arriba, el lugar más citado y al que con mayor frecuencia vuelven es al espacio del salón. Este espacio, se caracteriza

en el testimonio, por ser siempre practicado y por llevar consigo tres usos. Por una parte, en su testimonio, Pilar nos confía:

Yo sentía envidia de los colas, porque se lucían como locas y la vieja no me dejaba vestirme de mujer: ‘Tú soi empleado y estai aquí para lavar los vasos y para atenderme a mí. No tenís nada que hacer con las artistas’. Pero yo igual me iba escondida a bailar al salón y me ocupaba con los clientes (1990, p. 12).

Si a este relato le sumamos lo que ven las autoras, cuando por fin logran obtener el beneplácito de las trans/trave para acceder al salón, a saber: “el fondo del escenario vacío donde antes se ensayaba y ofrecía sus coreografías el Ballet Azul” (1990, p. 41), entendemos que el primer valor de uso que tiene el espacio es el valor de la mirada. El salón es el espacio para ser-vista y lucirse, para escenificarse como ‘artista’ (en el Blue Ballet, por ejemplo) y para observar el espectáculo desde cuando se entra al salón. En el lugar descrito, el escenario ocupa un lugar privilegiado porque es lo primero que se ve al entrar al salón.

Otra dimensión de uso importante del espacio del salón es el tránsito permanente de ciudadanos afamados y adinerados, incluso, como ya hemos destacado más arriba, de importantes políticos y celebridades usaban compartían en el salón de la Carlina, así lo describe la trans/trave Leila: “a veces llegaban hombres regios, que hablaban de todo, de las noticias...” (1990, p. 13). Esta práctica del espacio del salón por este tipo de gentes externas, volvía el espacio de la Carlina un lugar muy transitado y popular. Esta fama se excusaba en parte en el valor de las escenificaciones corporales que ahí se desplegaban, a través de estas escenificaciones se camuflaban la transacción de prácticas sexuales (el valor primario del prostíbulo), a la vez, que se permitía comentar sobre el lugar con toda libertad entre los agentes sociales que ahí concurrían. Esta es su tercera dimensión, las travestis destacan este uso del espacio del salón en tanto es lo que le entrega al prostíbulo de la Carlina prestigio, tanto sobre la práctica corporal que ahí se desarrolla como en cuanto lugar de encuentro social. Esta suerte de higienización del lugar, mediante la

práctica escénica, se expresa en el relato de Evelyn cuando señala anecdóticamente: “[mi mamá] nos acompañaba a La Carlina mientras hacíamos show” (1990, p. 31).

Ya hemos revisado el tránsito histórico del prostíbulo de la Carlina, además de definir los recorridos de la memoria que hacen las trans/trave que espacializaron este lugar. Ahora cabe volver a las fotografías escogidas [imag. 11 y 12] para hilvanarlas con estas dos áreas temáticas ya expuestas. El desafío que trazamos en este punto del análisis radica en entender qué tipo de arquitectura se expresa en los espacios que habitan las corporizaciones de Evelyn [imag. 11] y de Macarena [Imag. 12]. En este sentido, lo propuesto por Bruno Zevi nos ayuda, de modo introductorio, en tanto sostiene que: “la arquitectura (...) es como una gran escultura excavada, en cuyo interior el hombre penetra y camina” (1958, p. 13). En consonancia con De Certeau, Zevi piensa que la arquitectura, más que en el plano o en la fachada, adquiere su valor en el uso de su interior y en la disposición de los elementos que acompañan su espacialidad total. En función de esta definición de arquitectura es que este análisis se anima a identificar los aspectos más significativos de la arquitectura de la habitación (Evelyn [Imag. 11]) y del salón (Macarena [Imag. 12]), al interior del burdel de la Tía Carlina. Es decir, a través del concepto de Zevi de arquitectura tomamos una perspectiva de análisis, por medio de la cual, asumo el espacio de la Carlina en relación con la corporización de quienes estén presentes dentro de él. De manera tal, busco desprender el valor arquitectónico que Zevi entiende en su concepción de arquitectura como: “el ambiente, la escena en la cual se desarrolla la vida” (1958, p. 23).

El espacio recortado de la fotografía sería un impedimento si nuestra intención fuera recrear la totalidad del espacio en una suerte de plano. En nuestro caso, el corte fotográfico nos permite entender el valor de uso que en torno al cuerpo practicante (objeto del retrato) se le da a esa arquitectura. Partiendo con el retrato de Evelyn [Imag. 11], en este podemos ver una habitación, que no sabemos a quién pertenece, pero que al menos está siendo practicada en su privacidad, de modo que pone en relevancia al cuerpo y lo exhibe en la exacerbación de su indumentaria (maquillaje a lo Greta Garbo, su peinado, su diminuto vestuario, etc.) y en la desnudez de hombros y brazos que sobresalen en su

blancura y tersura. Uno de los elementos que llama la atención en esta fotografía es la posición del cuerpo de Evelyn con respecto a las dimensiones de la habitación. El rincón, adquiere relevancia, producto de la posición horizontal del cuerpo de nuestra protagonista. El espacio de la habitación toma un aspecto paradójico en su composición: a la vez que sabemos que es profundo, por efecto del primer plano del cuerpo, pierde en parte el volumen de su profundidad, alargándose y aplanándose en función de dar cuenta de la corporización de Evelyn. El cuerpo recostado en la cama comprende una postura que lo deja ver en su largura y por ello el espacio que practica en ese momento, también se ve afectado en la percepción, por esa ‘largura’ que resta profundidad en tanto es fotografiada en un primer plano.

Otro aspecto que destaca en la corporización de Evelyn son las manos sinuosas que apenas tocan el cobertor de la cama (haciéndolo parecer blando y delicado) y también se pone énfasis en su mirada fija, la cual, nos acusa de estar espiando bajo ese ‘ojo de la cerradura’ en el que se nos posiciona como voyeurs desde el principio. El entramado de la imagen se ve complejizado por la presencia del espejo, el cual, como elemento particular, permite replicar el espacio que, por el plano de la foto, no podemos acceder. El espejo replica, corta y nos permite ver lo que el retrato fotográfico nos niega. Vemos el reverso de la foto y vemos el cuerpo de Evelyn completado en la mirada del voyeur, quien en su mirada puede acceder a mucho más, con este plano aparentemente accidental:

la creación de una imagen espectral en el espejo sitúa el proceso propio de representación dentro de la fotografía, algo semejante al dispositivo literario que el filósofo francés Roland Barthes calificó de *mise en abyme*, donde el significado y proceso de una obra completa se reinstala en miniatura dentro de la obra misma (Pultz, 2003, p. 85).

En consecuencia, vemos el plano descuidado, el doblez no considerado, la rearticulación de ese espacio íntimo que se nos promete al principio por parte de los documentadores, a través del reflejo y profundidad del espejo. En torno a los accesorios del espacio, destacan las líneas del papel mural en su diseño, el catre de la cama y las

líneas rectas del cobertor, junto con la delineación del espejo en su marco. Todos estos objetos dispuestos en el espacio producen una sensación de saturación del mismo. Este fenómeno se alía a la corporización de Evelyn y permite resaltar su piel blanca y tersa (aunque sea efecto del formato en blanco y negro) que se exhibe sin aprensiones en el espacio íntimo de la habitación. Este lugar, por consiguiente, se constituye como un espacio de doble intimidad; la de ella y la de su trabajo.

En cuanto a la fotografía de Macarena [Imag. 12], el espejo vuelve a forjarse como estrategia de replicaciones del espacio y de lugar de la mirada que permite ver lo escondido. En este caso, suponemos, el espejo es ocupado como estrategia doble por la misma Macarena. La trans/trave puede ver a través de este objeto a Evelyn, quien le devuelve la mirada a sus espaldas, a la vez que a sí misma, dado que en la fotografía posa preparándose con una peineta en la mano, vestida y maquillada. En esta fotografía vemos el salón a sus anchas. Este espacio se configura en la oscuridad en la cual es fotografiado. Esta oscuridad ayuda tanto a dar profundidad y amplitud al lugar, como también para esconder los cuerpos que lo espacializan. Apenas iluminado, pone de relieve a las participantes, pero anonimiza a quienes están en tercer plano y de quienes se vislumbra apenas, piernas cruzadas y rostros que supervisan su propio maquillaje. Las luces de neón, aunque son luminosas, no alumbran, sino que más bien adornan, como también lo hace el papel mural de lunares.

Los cuerpos practican el lugar como un espacio que funciona en la medida que permite visibilizar la procesualidad de la preparación de los cuerpos. El uso del salón cambia, en este caso, porque la práctica en él también lo hace; es decir, las trans/trave no se están preparando para atender a sus clientes potenciales, sino que para obtener fotografías de sus mejores poses. La temporalidad de este retrato se materializa en una especie de transición del segundo tiempo (clausura) y del tercero tercera (el hoy); ya no vemos a los cuerpos en el escenario del salón, en cambio, este salón de la transición adquiere amplitud para recibir a los cuerpos de las trans/trave en sus procesos de corporización. Más que para mostrar la singularidad del cuerpo trans/trave en la ocupación del salón por parte de un honorable público, como lo era en esa primera

temporalidad de los años dorados de la Carlina, en la imagen de Macarena las trans/trave muestran los procesos de corporización que antecedían los usos entrañables de aquellos años dorados.

En cuanto a los fenómenos de espacialización de los lugares en el relato testimonial y de la corporización de la arquitectura del prostíbulo de la Carlina, el gran punto convergente entre ambos es el sentido y cierta proyección de movimiento. Este sentido y proyección del movimiento es posible observarlo tanto el recorrido del relato de las practicantes del espacio, como también en la disposición de los cuerpos en la imagen fotográfica. Según lo que señala Adolphe Appia: “es el movimiento, pues, quien realiza la conjunción del espacio y del tiempo” (cit. en Hormigón, 1970, p. 58). Respecto a esto y en referencia a lo postulado por Appia, María José Sánchez agrega: “no es el espacio el que por tanto dicta las formas sino ese principio –vivo- al que el propio espacio queda sometido a través de la interpretación que ejecuta el cuerpo sobre la superficie tridimensional que éste le ofrece” (2004, p. 78). Mientras en el testimonio la espacialidad está dada por el recorrido que la palabra hace en los lugares y por las funciones que de estos lugares describe, poniéndolos en práctica; en el retrato fotográfico, en cambio, la arquitectura se da a ver en el movimiento de nuestra mirada y en los accesos a lo íntimo que nos queda permitido, por ejemplo, por medio del recurso del espejo. En este sentido, cobra valor lo que señalaba Zevi: “la definición más precisa que se puede dar hoy de la arquitectura, es aquella que tiene en cuenta el espacio interior. (...) Pero lo importante es establecer que todo lo que no tiene espacio interno, no es arquitectura” (1958, p. 19). Son los espacios interiores los que con mayor fuerza emergen del relato de sus practicantes (trans/trave) y de sus observantes, tal como ya hemos visto en el análisis del relato testimonial. Así mismo, en la fotografía se concentra el cuerpo trans/trave en planos cerrados y en espacios íntimos (y de intimidad), donde se pone al cuerpo en práctica con el espacio, en la medida en que es el cuerpo el que define el valor de uso del espacio, exponiéndolo deliberadamente en su pose a la cámara.

A través de la revisión del desarrollo histórico del mítico burdel de Vivaceta, pudimos definir las consideraciones sociales respecto del lugar y de su dueña. Así mismo,

entendimos que el hito del Golpe Militar se instaló como un acontecimiento clave para el tipo de funcionamiento dado a ese espacio. El espíritu clandestino con el que funcionó años más tarde en los cuerpos de las trans/trave el prostíbulo de la Carlina, permeó también lo social, convirtiéndolo en un recuerdo vivo en la oralidad de quienes asistieron alguna vez a su salón o de quienes escucharon alguna vez de los espectáculos del Blue Ballet. En el año 2007, el edificio, que daba lugar a este famoso prostíbulo, es demolido para construir un galpón de frenos. La imposibilidad de visitarlo y la anulación casi total de su presencia en la demolición, ha dejado como gran responsable de su pervivencia a la memoria común que aún lo recuerda. Este hecho, al mismo tiempo, ha otorgado un valor único a documentos como *La Manzana de Adán* que, a su modo, registran este espacio.

A través de esta revisión panorámica de la historia del lugar y, a partir también, del análisis de algunos de los documentos que *La Manzana de Adán* ofrece, podemos concluir que es finalmente el funcionamiento del lugar el que prima en los documentos analizados. Este funcionamiento se traduce en el movimiento que realiza la palabra, mediante su recorrido por los lugares, a la vez que en el movimiento generado por nuestra mirada, en el acceso que tiene a lo íntimo. Esto especialmente lo vimos en la memoria que se realiza del salón.

En la arquitectura del prostíbulo de la tía Carlina, el salón se espacializa en tres usos relevantes para entender las corporalidades que ahí acontecieron. Estos usos obedecen a las dos temporalidades que ya mencionábamos. Mientras en la segunda temporalidad, es decir, aquella que comprende la clandestinidad del funcionamiento de la Carlina y que es el tiempo en que se realizan las fotografías aquí analizadas, hay cierta higienización del espacio del salón, a través de la visibilización de los procesos de corporización trans/trave y, por lo tanto, hay un desplazamiento en los usos originarios a los que el salón como espacio remite, respecto a lo que vimos en nuestro panorama histórico. Por otro lado, el salón también remite a un tercer tiempo, correspondiente a los dorados años de la tía Carlina en tiempos de la República. En esta tercera temporalidad se da cuenta de su uso como lugar de la mirada (en tanto dispone de un escenario), a la vez, que se reconoce su valor de incitador al encuentro social.

Si volvemos a su historia y la emparentamos con el relato de sus cuerpos y sus prácticas, descubriremos un vínculo interesante y tentador, al menos, de insinuar entre el salón del prostíbulo de la tía Carlina y el momento de producción cultural en que se instala y desarrolla. Carlina Morales Padilla crece en medio de la efervescencia de ‘los locos años veinte’, crece viendo la fuerte influencia del “*habitus* parisino” (Hurtado, 2007, p. 119) presente en las escenificaciones de grandes teatros y en el lujo de una clase burguesa en álgido crecimiento. La ciudad está urbanizándose a un ritmo acelerado, producto de la repentina explosión demográfica y el enorme éxodo desde la provincia a la ciudad. La empresaria prostibular forja sus aspiraciones condicionada, claro está, por este clima de modernidad ascendente. Sus estrategias de posicionamiento comercial y sus políticas del espacio de su cede en Vivaceta así lo confirman.

A través del relato de sus cuerpos nos hemos dado cuenta de la importancia del espacio del salón dentro de su arquitectura total, incluso superior en importancia que a otros espacios que podríamos suponer más importantes en la práctica de un prostíbulo (como la habitación, por ejemplo). El testimonio vuelve siempre al salón y sus recorridos se consuman ahí. Así mismo, se identifica el valor del lugar “La Carlina”, como un espacio de formación y aprendizaje donde “se saca carné de artista”, es en este punto en que coinciden la memoria del prostíbulo con las normas prácticas en espacios institucionalizados y afamados de la *Belle époque*, cuyos tiempos vivió en carne propia Carlina Morales:

Es por eso que se va al teatro a aprender. A aprender a decir un bon mot con chic, a llevar un vestido rumboso con pompa, a sentarse con non chalance o con esa fácil soltura de la mujer de la sociedad acostumbrada a las blanduras del salón o del boudoir. La vida en el gran mundo está llena de complicados detalles y, sin embargo, todo aparece en ella llano y lijero. Para llegar a esto se ha necesitado un largo aprendizaje. Ese aprendizaje se hace poco a poco en los salones, pero la escuela más pura es el teatro (Mont Calm cit. en Hurtado, 2007, p. 119).

Tal como las mujeres aprenden en el teatro las normas refinadas de comportamiento, las trans/trave en la Carlina aprenden a adquirir una corporalidad adecuada (desde la higiene hasta el gesto), al mismo tiempo, que a legitimar su práctica en la escenificación de su cuerpo (mediante los espectáculos). En este sentido, La Carlina de Vivaceta reúne tanto la política de la pedagogía del espectáculo, así como también, logra instalar esta arquitectura como plataforma única para la interacción social (transversal) en el salón.

Mientras esto ocurre en la práctica del espacio, para los observantes, en cambio, estos espacios son clasificados como lugares de clausura. Para Errázuriz, Donoso y Piña lugares como “La Carlina” son lugares de prohibición y la posición que adquieren sus desplazamientos, a través de la palabra y las disposiciones que hacen del cuerpo, son más bien de intrusión, de voyerismo y de acceso a una intimidad que es deseada. Mientras los tres insisten en la figura del convento y la cárcel, las trans/trave disienten, practicando el espacio en su valor de escuela, teatro y plataforma de interacción y transformación social.

### 3.3.3. Algunos otros contextos de aparición del cuerpo trans/trave: Circo Timoteo, Fausto Discotheque, Las fiestas Spandex y Fausto Discotheque.

Los espacios que hoy se han vuelto característicos para la aparición de los cuerpos trans/trave poseen una estructura común, la cual, se inserta en las dinámicas de la fiesta secular y se relaciona directa o indirectamente con las lógicas del carnaval. Esta relación genealógica con las condiciones primarias de nuestra historia se establece en la medida en que el cuerpo trans/trave, en su corporización y su consecuente escenificación, logra desestabilizar, al menos, el orden cotidiano establecido en el que interviene. Más arriba ya describimos la vinculación existente entre estos formatos espacio-temporales, como lo son la fiesta y el carnaval, en su vinculación a la patencia de una sensibilidad barroca latinoamericana (3.1.). Esta patencia parece abrir brechas, donde el cuerpo trans/trave es requerido y permitido, en función de potenciar esos formatos espacio-temporales que tanta presencia tienen en Latinoamérica y, en particular, en Chile.

Lo anteriormente expuesto lo pudimos comprobar en el subcapítulo dedicado a la práctica prostibular de provincia (3.2.1.). Este subcapítulo, si bien, la constante es el desempeño del cuerpo trans/trave en el ejercicio de la prostitución, quizás incluso más constante que esto resulta ser su desempeño en el ejercicio escénico. Desde el ‘hombrecillo adamado’ que tocaba la campanilla y hacía su número de vaudeville en Iquique, como nos contó Campusano, hasta los imaginarios de la Manuela de José Donoso en su deseo de lucirse como las regias de la ciudad. Hay una patencia indudable de las funciones escénicas que este cuerpo desempeña o ha tendido a desarrollar a lo largo de su presencia histórica. A tal punto llega esta patencia, que se ilustra de manera explícita en la adopción de formatos revisteriles, por parte de la agrupación trans/trave que surgió desde el seno de la Carlina, es decir, el Blue Ballet.

En este sentido, a continuación intentaré dar cuenta de la presencia de las prácticas trans/trave en otros espacios que, del mismo modo, dan cuenta de esta patencia, pero bajo otras formas y, por consiguiente, proponiendo otras condiciones para el acontecer del cuerpo trans/trave. Este recorrido, transitará por el Circo Timoteo, el espacio de El Trolley y las Fiestas Spandex, para luego terminar en Fausto Discotheque y las derivaciones de este espacio. El desafío que me propongo en este punto es establecer las condiciones que de cada espacio se desprende en su singularidad, pero también las formas en que coinciden entre sí, en la disposición que establecen para la práctica trans/trave.

El Circo Timoteo [Imag. 20.], al igual que La Carlina, es un espacio consagrado y emblemático para las prácticas trans/trave en Chile. En su página web oficial<sup>24</sup>, se nos cuenta su origen desde la historia sus fundadores: “René Valdés (Timoteo) y Darío Zuñiga (...) se juntaron en el año 1968: René había consolidado su número de cómico en el papel de Timoteo, luego de desilusionarse del teatro” (2013). René Valdés relata que, en sus comienzos, este circo no se pensó como un lugar para la escenificación trans/trave, sino que su orientación hacia este tipo de corporizaciones fue fruto de la necesidad y la casualidad:

---

<sup>24</sup> <http://www.timoteo.cl/>

Una vez, se enfermó una bailarina a último minuto y no podía salir a la pista, no sabíamos qué hacer! Entonces yo le dije al Rodolfo, que era un cabro muy lindo que se vistiera con las ropas de la Alicia y que hiciera el número de ella! Al principio él no quería hacerlo!! (...) Pero al final lo hizo! (...) y uff!! A la gente le encantó! Fue un éxito! Y nunca más dejó de hacerlo! Después el Arturo (Gálvez) dijo – Oye René, yo también me quiero vestir de mujer! – No!!- le dije yo! – Es que tú eres muy feo! La gente te va a molestar y te va a gritar cosas!- y él igual quiso hacerlo, así que se vistió de mujer y salió a la pista, y la gente le gritaba cosas, lo agarraba, lo tironeaba, qué no le hicieron!!!! Así que a la siguiente función, él salió con un bidón de plástico, y al que trataba de agarrarle el traste, él le pegaba con el bidón!! Después el bidón cambio por una cartera, y así nació ‘La Loca de la Cartera’! (...) y después se fueron incorporando más chiquillas que hacen su show” (cit. en Ducci, 2011, p. 154).

Por su parte, Germán Aguirre (de Circo Golden) sostiene, respecto al circo de René Valdés: “el Timoteo es circo, y sus integrantes son circenses. Hay muchos ‘circos’ de transformistas que dan vueltas por ahí, pero esos no son circos! Y no nos gustan que nos confundan con ellos, pero el Timoteo es circo de verdad” (cit. en Ducci, 2011, p. 155). Ambos testimonios dan cuenta del valor único que porta el Timoteo como compañía circense, dado su prestigio y fama internacional. Esta tradición y valor circense se funda tanto en su larga trayectoria como circo, así como también, en la opinión dentro del campo circense de parte de sus compañeros de oficio.

En este punto y para comprender mejor la singularidad del Circo Timoteo, bien vale revisar un poco de la historia del circo, desde su origen y su desarrollo local. Los inicios del circo radican en Londres y datan del año 1770, bajo la cabeza de:

[El] Inglés Philip Astley (...) [, quien] diseña una pista circular (similar al picadero donde se adiestran los caballos) rodeada de tribunas de madera, la instala al aire libre en un terreno baldío y allí suma a los jinetes otra compañía de equilibristas y acróbatas (Seibel, 1993, p. 12).

En Chile, en cambio, el desarrollo de la actividad circense estuvo hermanada y condicionada, en cierta medida, por la actividad teatral y, su parición, fue mucho más tardía. Tal como Pilar Ducci advierte, recién en 1801 se construye el primer teatro, cuya construcción se arroga a un volatinero. Antes de ello, los maromeros y volatineros se dedicaban a itinerar entre plazoletas y calles públicas. Si bien, hubo un tiempo en que la cartelera teatral de estos edificios teatrales estuvo compartida por el teatro formal y los espectáculos cómicos, pronto esta realidad cambió su rumbo, teniendo por consecuencia lo que Ducci nos relata en detalle a continuación:

Si bien volatineros y sainetes, loas, mojigangas, lucían al mismo nivel en la cartelera teatral colonial, poco a poco el teatro al servicio de la ilustración apuesta por ser un teatro educador y de arte mayor, por lo cual, a medida que el tiempo pasa en esta política: El público se disciplina en relación al teatro de sala y adquiere un comportamiento apropiado, aprende a no interrumpir los espectáculos, a permanecer en silencio, no fumar o ‘tirar escupitajos’ durante las funciones y a aplaudir cuando corresponde. (2011, p. 29)

Recién desde 1860 aproximadamente se comienzan a usar las carpas de lona, independizándose el circo de los teatros ilustrados, picaderos y “casa de Volantín” (Ducci, 2011, p. 64). La inclusión de la carpa supuso y reforzó, a diferencia del disciplinamiento del teatro ilustrado, la concepción de un espectáculo inserto en: “el espacio circular y la cualidad del rito de comunicación directa con los espectadores” (Seibel, 1993, p. 9).

La presencia y notoriedad del circo en la esfera local se expresó principalmente en que: “en Chile, el circo devino en ‘carnaval’. Acotado a un espacio delimitado en vez de un tiempo definido, el orden social se invierte” (Ducci, 2011, p.28). No obstante, las prohibiciones y represiones hacia las manifestaciones públicas, el circo lograba sortear el orden de la aristocracia. Cubiertos en su carpa y ocupando formatos como la murga – convites- para la promoción de sus espectáculos, los circenses lograban obtener ese espacio de independencia que garantizaba su funcionamiento. Así también lo reconoce la historia del Timoteo, descrita en su página web:

Eran los últimos años de los convites, rito que desde 1850 precedía el show: verdaderas procesiones por las calles para publicitar las funciones. Todos los artistas avanzaban caracterizando a su personaje y las bandas tocaban los bronces con la cadencia del carrousel circense (2013).

En concordancia con la itinerancia presente en la historia local de la actividad circense, en la historia del Circo Timoteo las escenificaciones de sus funciones también itineran tanto en la capital como en regiones:

Después de convertirse en ídolos en las poblaciones de la capital a comienzo de los 70, echaron raíces en Valparaíso, fueron casi ocho años entre cerro y cerro con el número de Timoteo, los travestis y los otros de un circo convencional (2013).

De entre todos los antecedentes aquí expuestos, podemos poner de relieve al menos dos fenómenos presentes en la conformación del Circo Timoteo como espacio para las corporizaciones y escenificaciones trans/trave. Estos fenómenos nos hablan tanto del tipo de corporización escenificada en el lugar, al mismo tiempo, que de la espacialización del lugar que esas corporizaciones efectúan.

Por una parte, el primer fenómeno que se nos hace claramente visible se entiende a través de lo expuesto por Ducci, por cuanto define la propiedad de las corporizaciones en tanto que: “ellos no actúan ni fingen, son lo que vemos: si el trapecista cae, muere. No hay dobles, no hay repeticiones, no hay segundas oportunidades” (2011, p. 14). En lo que respecta al Circo Timoteo, si bien, según ellos mismos cuentan, en principio el repertorio utilizado mezcla ‘lo convencional’ con los ‘shows travestis’, actualmente podemos ver en sus funciones la presencia predominante y característica de corporalidades trans/trave. Estas corporalidades vienen a poner en cuestión los modos de corporización, en tanto, se disponen como composiciones sincréticas, en las que es difícil hacer un corte.

Lo anterior se manifiesta cuando sufrimos la ambivalencia perceptiva como efecto, al intentar entender si ‘La Loca de la Cartera’ [Imag. 21] es un personaje encarnado por Arturo Gálvez, o bien, si acaso ‘la Loca de la Cartera’ no es más que Arturo

Gálvez inserto en las circunstancias escénicas que se le disponen. Esto último queda ejemplificado, sobre todo, cuando nos enteramos que su corporización se fue fijando en el proceso de realización (por ejemplo, en el cambio del uso del bidón a la cartera). Además de ello, también es interesante ver la tridimensionalidad de su corporización y, por lo tanto, la complejidad que reviste intentar analizarla. Si lo definimos en términos convencionales, Arturo Gálvez interpreta a la Negra Lay que, a su vez, se escenifica como la conocida ‘Loca de la Cartera’. La oscilación de la tridimensionalidad de su corporización, también es posible observarla cuando vemos las estrategias recurrentes de su escenificación de las que hace uso.

Si observamos el video que registra una de sus escenificaciones en la carpa de Timoteo [video 2.1.]<sup>25</sup>, podemos ver que una de sus estrategias constantes es la proximidad y contacto con el público, en particular, con los varones. El tipo de contacto al que recurre la Negra Lay, escenificando a la ‘Loca de la Cartera’, es siempre alusivo a conductas sexuales. Lo cómico, en este sentido, no es que la Negra Lay haga contacto directo y se siente simplemente en las piernas de los hombres del público. Lo cómico, más bien, se consume dado que el público sabe que La Negra Lay es también el hombre Arturo Gálvez, quien, interpretando a la Loca de la Cartera, se sienta en una posición explícitamente sexual, intentando incomodar a sus elegidos que se encuentran entre la platea y/o la galería. A ello se suma que siempre que aquel público se intente aprovechar tocando más de lo que debe, la Negra Lay se desquitará, ya sea, golpeándolos animosamente con su cartera, o bien, usando su fuerza de Arturo Gálvez para simular, posicionándose por la espalda de su elegido, que lo penetra sexualmente.

De este modo, la ‘Loca de la Cartera’ se escenifica, provocando las risas del público que la observa, y entre el cual se desplaza ágil, al mismo tiempo, que causa la risa avergonzada de quien resulte ser receptor directo de su corporización. En consecuencia, vemos que tanto en el desarrollo del proceso, mediante el cual se decide cómo corporizar (por ejemplo, en la decisión de usar la cartera en lugar del bidón), a la vez que en su escenificación, mediante los efectos de las estrategias corporizadas (aquí

---

<sup>25</sup> Video también disponible en: <http://corpustranstrave.blogspot.com/2013/08/circo-timoteo.html>

revisamos brevemente las relativas a la comicidad), se entrevé la complejidad de definir la modalidad de corporización que está en ejecución, dado su acontecer multidimensional y el carácter sincrético de la misma.

Por otro lado, como segundo fenómeno patente en el Circo Timoteo, destaca la disposición espacial que adquieren los elementos al interior de la carpa [Imag. 22]. Su disposición espacial no obedece a la tradicional conformación circular que Beatriz Seibel identifica como propia del circo. Si bien, en disposiciones como las que muestra el video [video 2.1.], se conservan rasgos del plató circular de la pista de circo, la circularidad no se cumple en tanto se frontaliza la disposición del público respecto al espacio escénico. Así mismo, en escenificaciones como las que muestra la fotografía [Imag. 22], el Timoteo recurre al escenario deliberadamente frontal, el cual, incluso queda demarcado por la posición en altura que adquiere respecto a la ubicación del público, además de la forma rectangular de la pista destinada a las escenificaciones. A pesar de que el espacio quede tan estrictamente delimitado en la organización de sus objetos, a menudo es desbordado por las trans/trave que, superando sus delineamientos, transitan por todo el espacio de la carpa, incluyendo la zona donde se ubica el público (en el caso de ‘La Loca de la Cartera’ es evidente).

Los dos fenómenos descritos del Circo Timoteo, como veremos a lo largo del desarrollo de otros espacios para las escenificaciones trans/trave, conforman características propias de estas prácticas en sus modos de realización. Tanto la oscilación en la corporización, cuestión que veremos en más detalle en el apartado 4.1., como la frontalización de sus escenificaciones serán aspectos que se reiterarán y serán determinantes en la generación y ocupación de otros espacios.

Para continuar con el recorrido histórico prometido al principio, otros espacios que cabe mencionar son los espacios de resistencia política, los cuales, surgieron y tuvieron su auge en tiempos de Dictadura. Aunque no tienen una relación directa con espacios como el Circo Timoteo, guardan algunas similitudes ya que comparten entre sí una condición marginal, a la vez, que logran la apertura de sus espacios en condiciones de precariedad. Estos espacios alternativos, en el contexto de la represión militar en Chile,

se tornaron fundamentales bajo condiciones sociales de control, de fuertes políticas de disciplinamiento, ‘restablecimiento del orden’ y toques de queda. Estas políticas volvían a prohibir la ocupación de lo público y las festividades colectivas, tal como lo hiciera en otro tiempo la burguesía y la aristocracia criolla. En el Chile de los ochenta, en cambio, esta prohibición no sólo se quedaba en la letra de las leyes, sino que se volvía una amenaza latente de convertirse en un disparo a quemarropa. En este contexto, espacios como el Trolley y las fiestas Spandex aparecieron para devolver espacios de comunidad y festividad a esos jóvenes amenazados, quienes, a su vez, los autogestionaban y participaban en la condición de clandestinidad que los hacía posible.

En términos cronológicos, en los relatos que hablan de esta ‘movida under’ se nos relata que la sucesión de eventos comienza en los años ochenta, en plena Dictadura Militar: “es así como encontramos las fiestas alternativas, que empiezan a realizarse primero en los ochenta (Trolley, Matucana 19) y continúan en eventos masivos a partir de los años noventa (Spandex primero, la Discotheque Blondie después)” (Fernández, 2011, p. 2). Francisca Fernández agrega a esta cronología el antecedente que:

Las primeras ‘fiestas alternativas’ son las Fiestas Spandex realizadas inicialmente en el Teatro Esmeralda, en el sector de San Diego, por un conjunto de personas asociadas al mundo del teatro, el arte y el diseño, como medio de financiar el montaje de las obras del Gran Circo Teatro de Andrés Pérez (“La Negra Ester”, “Ricardo III” y “Noche de Reyes”) (2011, p. 3).

Si bien, la misma autora valora que: “esta escena se apropia –en forma contracultural y festiva- de los espacios abandonados de la ciudad, generando nuevos referentes como el Galpón Matucana 19 y el Trolley” (2011, p. 2), lo cierto es que si este movimiento zafa exitosamente al control policial de la época es por una doble concepción, entonces vigente en el imaginario social, tal como lo explica en breve Ramírez: “el peligro estaba en las poblaciones, no en El Trolley o las fiestas Spandex” (Ramírez, 2006). Para bien y para mal, esta frase de Ramírez reconoce que el poder político de estos espacios no era medible en términos de cambios efectivos, sino que, más bien, su valía política

radicaba en la suspensión de un estado de sitio mediante la generación de espacios que, aparentemente, eran inofensivos para la autoridad policial.

Esta lógica de intervención, ocupación y autogestión se vio reflejada en otros emblemáticos lugares como el Trolley. Este espacio, liderado e impulsado por, el director de teatro, Ramón Griffero se originó: “en un antiguo galpón de 1918 en calle San Martín 841, sede sindical de los jubilados de la ex ETC, se gestó El Trolley con el desafío de mantener proyectos escénicos a través de propuestas nuevas” (Fernández, 2011, p. 3). Así también lo confirma el propio relato que, por esos días, elabora Griffero a modo de manifiesto:

Y hay un nombre que es más que el de una sala, El Trolley, un grupo, el teatro Fin de Siglo. Lugar de conjunción de lo que está en el aire y un esfuerzo de muchos. / Autónomos porque no tenemos nada y nada nos dieron. / Autónomos porque auto-generamos y nos auto-conducimos (1985, p. 2).

‘Movidas’ como estas fueron proliferando por su éxito y fructífera convocatoria. Ramírez nos cuenta, respecto de la continuidad de estas iniciativas en la generación de otros espacios:

Esta lógica se repitió acá en lugares como la disco gay Fausto o el viejo teatro Carrera, con la misma música aunque agregando a Sumo o Florcita Motuda, píldoras (‘Católicas’, ‘Tonariles’), mucho alcohol y los shows de transformistas, ante el espanto -y fascinación- de una prensa que hacía reportajes sobre estos “jóvenes locos” que estaban demasiado felices esperando el plebiscito (2006).

Algunas consecuencias de esta corriente contra-cultural se ven aún hoy, en espacios que sobreviven a la dictadura y la llamada transición. La discotheque Fausto, aun funcional y con una orientación hacia el público gay masculino, mantiene en su elenco permanente un conjunto de practicantes trans/trave, asociado a los espectáculos que ofrecen periódicamente. En su página web, destacan de sí mismos: “la discotheque más antigua de Sudamérica, abrió sus puertas por primera vez el 22 de Agosto de 1979”

(2013); a lo cual, uno podría agregar el antecedente contextual referido a que en esas fechas Chile estaba en plena dictadura. En una entrevista personal, la trans/trave Hija de Perra recuerda que en esos tiempos a la discotheque Fausto sólo se podía entrar con una invitación especial, no cualquiera podía hacerlo. En estos tiempos, en cambio, la entrada es libre, aunque aún, como veremos en los próximos apartados referidos a las políticas de corporización (en especial en 5.3.), sigue suscribiéndose como espacio a un modo de aparición y ocupación.

La Discotheque Blondie es otro espacio alternativo que ha perdurado en el tiempo y que se ubica en el otro extremo de la ciudad, cabe decir, en un extremo más pobre (la comuna de Estación Central, a diferencia de Fausto Discotheque que se ubica en la comuna de Providencia). Fernández relata los inicios de Blondie Discotheque, destacando sus filiaciones: “sus antiguos dueños se asocian con un joven productor que había participado en las primeras ‘fiestas alternativas’ realizadas en Chile, las Fiestas Spandex, el que cambia la propuesta de la discotheque dirigiéndola a un público selectivo que gusta de la ‘música alternativa’” (2011, p. 4). Si bien, la Disco Blondie no estará directamente orientada al público gay, destacará por poner dentro de sus escenarios a trans/trave – aunque no tiene un elenco fijo de trans/trave- y por congregarse a un público variado y de tendencias alternativas respecto a las que adopta la gran masa. Tanto Fausto como Blondie siguen aún vigentes, operando desde sus respectivas ubicaciones en el mapa santiaguino y asumiendo, así mismo, políticas de funcionamiento distintivas entre sí.

De la Discotheque Fausto se asociarán eventos de alto interés para la mayoría del mundo trans/trave, tales como: ‘Miss Fausto’ (concurso de belleza de trans/trave), los ‘Premios Grace’ (certamen que premia los mejores desempeños trans/trave, dentro del círculo de discotheque que siguen el modelo de Fausto), así como también el formato de docu-realities, que pondrá en la web pública la aparición y práctica trans/trave de forma masiva, con ello me refiero al docu-reality “Amigas y Rivales”, el cual, cobró tanto éxito que impulsó a la producción de otros programas web que adquirieron otros formatos, relativos a la conversación, los juegos y el humor.

Quizás como consecuencia directa a este tipo de plataformas popularizadas por Fausto, surge *El Juego E la Botota* en el año 2011. Este es un programa web muy popular que se realiza en discoteques de Santiago y mezcla dinámicas que giran en torno a juegos con el público asistente a la discoteque y a cómicas conversaciones con invitadas (la mayoría de ellas son practicantes trans/trave). Este programa web [Imag. 23] conducido por la trans/trave Sthepanie ‘Botota’ Fox, en principio, sólo se realizaba en Fausto. En el presente, en cambio, se distingue entre los demás, por su itinerancia en otros espacios discotequeros. Además de lo anteriormente expuesto, cabe mencionar la alta audiencia que este programa web consigue, tanto en su versión ‘en vivo’ como en la virtualidad de las visitas que consigue en su canal de YouTube.

De este modo, *El Juego E’ La Botota* se ha convertido en un programa de culto que ha abierto espacios en la plataforma web para otros programas conducidos por otras trans/trave, quienes han aprovechado esta apertura para mezclar estos espacios con formatos televisivos. Ejemplo de ello es el programa web *Primissima* conducido por la trans/trave Janine Day, el cual, emula programas televisivos de conversación y entrevistas. De este modo, como se advierte en el panorama general, luego del éxito de ‘Amigas y Rivales’, la práctica trans/trave explotó, desbordándose en plataformas webs e, incluso, ocupando espacios públicos en televisión.

No obstante, la inclusión de estas prácticas en la televisión, el ingreso y ocupación de las trans/trave a tal plataforma, estará asociada a una política de selección y a un tipo de corporización trans/trave. La primera trans/trave en ocupar la televisión chilena será Candy Dubois, como ya señalábamos más arriba, tanto en su participación en video clips, como en su aparición en el festival de Viña del Mar, acompañando al grupo musical La Ley. Ya señalábamos la salvedad que debíamos hacer al considerar a Candy Dubois como trans/trave, es por ello, que quizás un ejemplo más pertinente del acceso a plataformas como la televisión por parte de cuerpos trans/trave sea la participación de Heather Kunst en el medio televisivo.

La trans/trave Heather Kunst, en un principio se desempeñará como co-animadora de José Miguel Villouta en el canal Vía X [Imag. 24], años más tarde, aparecerá en

plataformas de mucho mayor impacto, participando en el programa de televisión por cable Factor X [Imag. 25], entre otros. Así mismo, harán lo propio la segunda ‘Miss Transformista del Mundo’, Arianda Sodi (en Televisión Nacional de Chile, TVN), quien incluso compartirá una sección del programa “Fruto Prohibido” con Raquel Argandoña<sup>26</sup> [Imag. 26] e, incluso, realizó una entrevista a la política, militante de derecha, Ena Von Baer [Imag. 27]. Luego de esto, también usará la televisión, bajo las formas del stand up comedy, la fallecida trans/trave, Connie Dacardill, en el programa Talento Chileno (de Chilevisión).

Actualmente, en el canal abierto Mega, la humorista Pola trabaja como panelista en el programa Secreto A Voces (SAV), luego, de haber popularizado su carrera, en el programa del mismo canal, Coliseo Romano. Recientemente, por su parte, Botota Fox ha adquirido gran presencia en el medio televisivo. La trans/trave que continúa conduciendo el web show *El Juego E’ la Botota*, destaca tanto por su participación permanente en el programa *Vigilantes* [Imag. 28], conducido por Nicolás Copano, en el canal La Red, así como también, por sus apariciones esporádicas en televisión en programas como *Ruleta Rusa*, conducido por Diana Bolocco, y, así también, en el programa dedicado a imitadores *Mi Nombre Es*, corporizándose como Lady Gaga [Imag. 29], ambos programas son, a la fecha de la escritura de esta investigación, emitidos por la señal abierta de Canal 13.

A lo largo de este capítulo, hemos desentrañado panorámicamente las condiciones para el acontecer escénico de los cuerpos trans/trave en Chile. A través de los marcos conceptuales aportados por el Barroco y su influencia en Latinoamérica, hemos entendido la fiesta y el carnaval no como formas fijas, sino como expresiones presentes en distintos espacios a lo largo del tiempo en Chile, particularmente. Así mismo, dimos revisión a espacios emblemáticos que, a su vez, han impulsado el establecimiento y desarrollo de otros espacios que perviven hasta hoy. Esta revisión histórico-analítica nos ayuda a comprender la presencia de las realizaciones trans/trave fuera del ámbito exclusivamente

---

<sup>26</sup> Es, actualmente, comentarista de farándula en el programa matinal de TVN “Buenos Días a Todos”. Es reconocida popularmente por su visión fuertemente conservadora y por su abierta preferencia política de derecha.

prostibulario, para volver a mirar estas corporizaciones como partícipes de dimensiones de lo escénico que, recurrentemente, exigen su presencia.

Tal como hemos visto en este capítulo III, cada espacio propondrá condiciones propias para las escenificaciones trans/trave, pero también propondrán puntos de convergencia, tanto en sus modos de organización (la frontalización, p.e.) como en las formas de corporización que cada trans/trave adopta, según el lugar en que se escenifica (desde el salón de la Carlina hasta el web Show de la Botota, p.e.). Además, a través de esta revisión fue posible constatar los desplazamientos en el uso de los espacios por parte de las practicantes trans/trave. Desde aquí podemos comprender la línea histórica que se traza, en la revisión de estos lugares, de forma implícita. Esta línea comprende desde el prostíbulo provinciano de la Manuela y la Esperanza, por ejemplo, hasta lugares como la discotheque y la plataforma web, hasta incluso, escenificarse en espacios de reproducción masiva como la televisión. Ello por cierto que no quiere decir que esté asumiendo que la prostitución hoy no existe, sino que, por otro lado, esta revisión sugiere que, gracias a la virtualidad escénica presente en los cuerpos trans/trave a lo largo del tiempo, se han ido materializando espacios propios para su acontecer. La patencia de la fiesta y el carnaval en las corporizaciones trans/trave ha desembocado en la conquista de espacios alternativos a los de la prostitución y, al mismo tiempo, estos espacios se han especializado en la promoción y garantía de este tipo de realizaciones escénicas.

#### **IV. LA PUESTA EN CUERPO Y REBASE DE LA PRÁCTICA TRANS/TRAVE: ESTRATEGIA Y EMERGENCIA PARA LA CORPORIZACIÓN**

Ya hemos dado revisión a las consideraciones académicas que se han sostenido respecto al cuerpo trans/trave (Cap. II), desde donde he podido establecer la perspectiva que guía esta investigación. Del mismo modo, hemos emprendido un análisis histórico para entender la condiciones para la presencia trans/trave a lo largo del tiempo en Chile, además de comprender el tipo de ocupaciones y el tipo de usos que las practicantes trans/trave han hecho de estos espacios de escenificación (Cap. III). En este capítulo, en cambio, daremos cuenta del análisis de la corporización trans/trave en casos chilenos particulares, a través de los cuales, comprenderemos rasgos propios de sus procedimientos y de sus efectos de escenificación. Este capítulo es importante en tanto evidencia la tesis que en esta investigación sostenemos y que, hasta ahora, sólo ha sido insinuada. El fenómeno del rebase, que da el título de esta tesis, se nos ha presentado en los capítulos pasados como aquella sensación de práctica escurridiza, de difícil aprehensión teórica, así también, por su parte, lo hemos comprendido en la superación y exceso de los ejercicios a los que tradicionalmente este cuerpo se ha suscrito (la prostitución, p.e.) para desbordarse en ejercicios de carácter escénico. Desde ahora explícitamente, el rebase será el eje articulador de este análisis, el cual, comprende distintos cuerpos en preparación o emergencia de su realización escénica. El corpus a analizar fue escogido en función de ello, en tanto da cuenta de este fenómeno en sus variaciones a través de distintas corporizaciones trans/trave.

Antes de iniciar el análisis quisiera aclarar lo que entenderé por ‘rebase’. En su primera acepción para la palabra ‘rebase’, la Real Academia de la Lengua Española (RAE) en su versión virtual, define esta palabra como: “pasar o exceder de cierto límite” (2013). Esta definición nos ayuda a introducirnos al fenómeno en tanto describe una parte de él, es decir, describe el efecto al que alude la palabra (‘exceder un límite’). Lo que esta palabra logra comprender es el fenómeno en su completitud, tanto su efecto como su acción. Elegí ocupar la palabra ‘rebase’, y no sus posibilidades de verbo conjugado, ya

que esta palabra define tanto el efecto que señala la RAE, como también su alusión a la acción. Esta acción que comprende la palabra ‘rebase’ remite tanto la acción de exceder un límite como al proceso de estarse realizando esta acción. La imagen que le es pertinente y que determina el uso de esta palabra en el contexto de esta investigación, es la imagen que podemos proyectar cuando vertimos, a una velocidad moderada y a un mismo ritmo, un litro de agua en un vaso que tiene por capacidad doscientos centímetros cúbicos. Para los fines de esta tesis, lo interesante de esta imagen es que se emparenta directamente con el sentido que ya mencionábamos que posee el concepto de ‘emergencia’.

Aunque ya lo desarrollamos en el apartado dedicado a definir el enfoque de análisis que adopta esta investigación (2.4.), es necesario volver sobre la definición de emergencia, pero ahora en vinculación con el concepto de ‘rebase’. Estas dos palabras tienen sentidos dobles, tanto en su uso ordinario como para efectos del análisis que emprendo. Ambas palabras se relacionan por cuanto intensifican sus acepciones, junto con complementarse desde sus respectivos sentidos. En el sentido referido a lo procesual, ‘emergencia’ hace alusión a algo que ‘emerge’, mientras que ‘rebase’ supone un proceso en el ‘estarse rebasando un límite’. Además de compartir esta dimensión de lo procesual, en un segundo sentido, ambas palabras refieren al efecto de este proceso; por un lado, ‘emergencia’ da cuenta de la urgencia de la acción de emerger, mientras que, por otro lado, ‘rebase’, da cuenta del efecto de rebasar un límite. Ambas palabras se amalgaman en la medida en que una contiene a la otra. En el curso del siguiente capítulo, veremos cómo ambas confluyen para poder describir y caracteriza el fenómeno que a través de la práctica trans/trave se hace presente. Ambas palabras contribuyen al análisis en tanto le otorgan especificidad y cualidad al fenómeno tratado.

En el primer apartado de este capítulo (4.1.) revisaremos y analizaremos las modalidades de corporización que asumen algunas trans/trave para su escenificación. En este apartado, el rebase se presenta no tanto en la ‘emergencia’, sino más bien en la *agencia* (véase 2.4.) que cada cuerpo trans/trave determina en su discurso y en las formas en que se escenifica. En el segundo apartado (4.2.) nos concentraremos en los efectos de las estrategias de corporización que adopta Katiuska Molotov en una escenificación

específica. En esta sección el rebase se dará relacionado tanto con el formato analizado como con los conceptos asociables a ese tipo de escenificación. En el último apartado (4.3.), daré análisis a material fotográfico y audiovisual, en función de desentrañar las realizaciones patentes en aquellos registros. El rebase, en este último caso, se da tanto a nivel conceptual como en los modos de realizar el cuerpo, en ese instante desde donde se ubican los cuerpos trans/trave tratados. Para finalizar esta introducción y en términos gruesos, valga decir que este capítulo tiene por objetivo caracterizar las corporizaciones trans/trave que conforman el corpus, al mismo tiempo que cualificar sus puntos de convergencia en el rebase que, a su vez, es causado por la emergencia escénica del acontecer de sus cuerpos.

#### **4.1. El presente en devenir: Procedimientos y variantes de la corporización trans/trave en Josefa Nazar, Hija de Perra y Botota Fox**

El director y actor chileno, Alberto Vega, en su libro *Mírame a los ojos*, nos confiesa la experiencia que más lo marcó en su vida y que, en consecuencia, lo motivó en sus ganas de dedicarse al teatro, con palabras sencillas nos cuenta: “fui al circo y tuve una experiencia que me marcó toda la vida: uno de los payasos dijo, al ser golpeado: <<puta, huevón, me dolió>>” (2013, p. 64). En este breve fragmento me parece que hay una complejidad abismal que es compartida también por la corporización trans/trave y su puesta en práctica en presente. Al leer las palabras de Alberto Vega deberíamos preguntarnos qué hay en la queja del payaso que hace que Vega se impresione tanto, parece que la pregunta que, en consecuencia, surge es ¿a quién le dolió ese golpe?, así también, surge esta otra pregunta: ¿acaso le dolió ese golpe realmente? En mi experiencia en entrevistas con practicantes trans/trave, en lecturas y revisiones de los documentales realizados en Chile, es posible entender la presencia de este ‘fenómeno de oscilación’ que tanto conmovió a Alberto Vega al ver al payaso. Ello lo veremos, fundamentalmente, a través del trabajo de tres trans/trave: Josefa Nazar, Stephanie ‘Botota’ Fox e Hija de Perra. Este análisis toma curso en dos dimensiones: en una primera dimensión, me pregunto por

los modos del ‘acting’ o ‘no-acting’, los cuales, si bien Michael Kirby (1972) los explica como cortes de un continuo, a la vez que resultados de un proceso de percepción, aquí, no obstante, los citaremos en función de entender esa percepción desde las mismas productoras de la realización escénica. En una segunda dimensión, nos preguntamos por sus formaciones y por las estrategias de corporización que se presentan en su discurso y su propuesta escénica, a través de los casos particulares de Hija de Perra y Botota Fox. Esto último es importante, dado que da cuenta de modos alternativos a los modos de la formación tradicional-académica. Estos nuevos modos de concebir la corporización se valen de la experiencia y de la creación de metodologías según sea lo que ameriten las necesidades del momento de escenificación.

Antes de analizar lo propuesto, hagamos un merodeo necesario sobre los conceptos de presente/presencia y sus implicancias para la corporización. Ambos términos se vinculan estrechamente, dado que ambos se retroalimentan en una relación simbiótica de estrecho arraigo. Herman Parret, define: “el presente [es concebible] entre el tiempo anterior y el tiempo posterior, entre el tiempo ya transcurrido y el tiempo por venir, es un tiempo-límite que se desvanece constantemente y no tiene verdadera extensión” (2008, p. 12). Según el autor de *Epifanías de la presencia*, el presente supone un carácter deíctico en las relaciones de co-existencia, es decir, contempla lo próximo y lo actual. Así mismo, Martin Seel, en su *Estética del aparecer*, define la conciencia sensible del presente como: “una conciencia de un aquí y ahora, que al mismo tiempo es conciencia de mi aquí y ahora” (2010, p. 57). En consonancia con Parret, Seel sostiene que la experiencia del presente supone una relación de tipo espacio-temporal que nos pone en arraigo con el tiempo y el espacio, al mismo tiempo, que nos da a sentir ‘algo/alguien’ ajeno a mí, cuya relación de copresencia hace patente la propia.

Respecto de esta compleja disposición del cuerpo con su presente, Fischer-Lichte agrega: “el cuerpo humano (...) no es un material como otro cualquiera (...) sino un organismo vivo que está siempre deviniendo, en permanente proceso de transformación” (2011, p. 189). Esta cualidad del cuerpo humano de estar en permanente estado de transformación nos impone un desafío metodológico, al mismo tiempo, que aclara la

condición para la aparición de los cuerpos; esto es, la condición permanentemente procesual de su presencia. Junto con ello, sostengo la hipótesis de que cada corporización es en sí misma un proceso de inconmensurables cambios (físicos, energéticos, espacio-temporales, etc.). Por consiguiente, el concepto corporización se vuelve un concepto complejo y multidimensional, en tanto supone en sí mismo y como condición para que se realice, la superposición temporal que es lo que posibilita la presencia. En consonancia con lo anterior, la corporización respecto a la idea de presente se problematiza, en tanto el tiempo presente está siendo permanentemente actualizado por la corporización, en cada realización y experiencia copresencial que desempeña. Esto lo analizaremos con mayor detalle en el siguiente apartado (4.2.).

El concepto corporización también nos permite analizar las prácticas trans/trave en su particularidad, sin tener que justificarlas dentro de las prácticas artísticas de la alta cultura ni tampoco tener que ubicarlas desde un prisma socio-cultural. Así lo sostiene Fischer-Lichte, cuando advierte: “el concepto de corporización/embodiment (...) abre un nuevo campo metodológico en el que el cuerpo fenoménico, el físico estar-en-el-mundo del hombre, figura como condición de posibilidad de cualquier producción cultural” (2011, p. 184). En este sentido, entendemos por corporización aquella puesta en práctica del cuerpo, en virtud de la cual, se actualiza un presente compartido, intensificando en una experiencia común que comprende un tiempo y un espacio. En este sentido, en las prácticas trans/trave existe tanto una conciencia del ejercicio de corporización expresada en el discurso, así como también, un modo de corporizar expresado en la emergencia de la materialidad de sus escenificaciones. He elegido concentrarme en las trans/trave Josefa Nazar, Botota Fox e Hija de Perra, en función de poder reflejar, a través de su análisis, algunas de sus distintas estrategias de corporización y sus eventuales puestas en práctica.

En el programa *Radiografía de un cambio* de TVN, la trans/trave Máxima es documentada en su día a día y en su práctica trans/trave, la cual, Máxima describe: “me encanta poder sacar esto el ratito, lo que dura, onda el momento de trabajo; de las 9 a las 11 la Máxima” (2006). En este capítulo titulado “Máxima-Máximo”, se nos muestra la ‘doble’ vida de la trans/trave e, incluso, es posible ver ese desdoblamiento (él/ella) en el

relato que hace la trans/trave sobre su propia práctica. Por su parte, desde Iquique, Josefa Nazar, explica respecto a su práctica:

Verdaderamente soy el José, un tipo que va al choque, la Josefa no, a la Josefa la cuido, porque sé que la Josefa cuando esté mal el José ella le va a dar de comer; y cuando el José esté mal, ella lo va a proteger. Los dos se coluden muy bien (2009, p. 95).

En este relato se refleja bien la conciencia del ejercicio que practica en su corporización de Josefa. En este caso, al igual que en el de Máxima, hay una separación ostensiblemente diferenciable entre una y otra corporización. La separación entre él y ella es deliberada, la corporización en estos casos se concibe como la operación ‘estar-siendo-otro’, a diferencia de lo que podría suponer la fórmula ‘yo soy otro’. Por consiguiente, el modo de corporización es la ‘renuncia momentánea’ y no exclusivamente material, tanto de Josefa como de Máxima.

En este sentido, este tipo de corporizaciones estaría definida por la reversibilidad y por la expectativa de estabilidad perceptiva por parte de sus co-partícipes. La concepción que se dispone a priori del ejercicio de poner en práctica el cuerpo trans/trave es la que concibe la realización trans/trave como una ‘interpretación’ de un personaje, el cual, es diseñado y no se corresponde al intérprete. Esto último podría llevarnos a concluir vinculaciones con el método stanislavskiano, el cual, se ilustra en las palabras de Marco de Marinis, cuando describe la técnica actoral proveniente de Stanislavski ejemplificándola en sus formas de adopción:

‘Yo soy’ no representa el resultado final de la interpretación, su punto de llegada, sino una herramienta psicológica de la que se sirve el actor para iniciar el viaje de acercamiento al personaje; es decir, precisamente, para comenzar el proceso de reviviscencia como activación de la sensibilidad escénica interior (2005: p. 24).

Aun cuando, las relaciones con las formas de actuación propuestas por el primer Stanislavski puedan asimilarse, cabe guardar las distancias al respecto, dado que la

práctica del afamado director ruso estaba condicionada por la presencia fundamental de un texto y de la consecuente ficción predeterminada (y respetada por Stanislavski) del dramaturgo. Las trans/trave no se sujetan a textos preestablecidos, los únicos textos que se usan en ocasiones esporádicas son las escenificaciones de referentes de la cultura pop que, si bien, se sostienen de textos (canciones), su imitación supone y pone en juego el soporte del cuerpo, a la vez que sus estrategias de corporización para su eventual emergencia escénica. Lo anterior queda en evidencia en el relato de Josefa cuando nos narra la vez que tuvo que imitar a Lola Flores y no conocía a la artista solicitada, así lo explica: “es pa’ mí un desafío, porque yo siempre soy Josefa Nazar, en todos lados soy Josefa Nazar, no soy ni la Lola flores, ni la Britney Spears, ni la Shakira que hace la Josefa, no, Josefa Nazar es el producto” (2009, p. 94).

En una entrevista personal con Hija de Perra, le pregunté su opinión sobre el tipo de corporización que describía Máxima. En esa ocasión, Hija de Perra sostenía que su puesta en práctica era una actuación y hacía la siguiente analogía: “es como un payaso: el payaso se monta, se pone peluca, se pinta la cara para divertir a la gente; y está el payaso triste, el payaso contento, el payaso burlón...” (2012). Entonces le contrapregunté, con respecto a su respuesta, en qué medida esa analogía se aplicaba a su práctica trans/trave: “pero tú eres Hija de Perra, tu no dejas de ser Hija de Perra nunca ¿O sí?” (2012), a lo cual, me contestó rápidamente: “pero es que yo no hablo de eso” (2012). El caso de Hija de Perra es aún más complejo porque en sus corporizaciones [Imag. 30] es posible verla asistida de distintas materialidades, tal como ya he advertido en un artículo: “su cuerpo entero es moldeable excepto el arco de sus cejas; doble máscara: una que reconoce a Hija De Perra y otra que encubre la identidad primera” (2012). A esta constatación se suma la invariabilidad del carácter suprasegmental de su voz. Tal como sucederá con la mayoría de las trans/trave (Katuska Molotov, Botota Fox, entre otras), el timbre y color de voz de Hija de Perra son el mismo, tanto cuando pone en práctica su cuerpo trans/trave como cuando lo suspende.

La anulación que hace Hija de Perra de su ‘técnica’ y ‘concreción’ de su corporización, además de responder a una política de escenificación, también supone la

indeterminación, el rebase y la imposibilidad de categorizar su puesta en cuerpo trans/trave. Tanto excede las categorías a las que se pudiera suscribir su práctica que, desde sus propias compañeras de oficio, surgen cuestionamientos a los que Hija de Perra debe contestar. Así me lo confía en otra entrevista, donde relata las consecuencias del encuentro que tuvo con Aska Sumatra y Janin Day en el programa web ‘Entre diosas y odiosas’: “terminaron diciéndome que por poco era una innatural y trataban de buscar de todas formas, que quién estaba detrás de Hija de Perra y yo les decía: Soy yo, soy yo Hija de Perra, soy así por naturaleza” (de Perra, 2012).

Un caso de corporización distinto al de Hija de Perra es el que nos ofrece la trans/trave Stephanie Fox, más conocida como la Botota. Para exponer este procedimiento de corporización, es necesario revisar otro eje articulador del teatro actual. En este sentido, las palabras de Jerzy Grotowski nos ayudan a introducir el problema a tratar. En su visión de un teatro pobre, el director de teatro polaco, otorga un rol distinto al actor respecto a lo que la tradición le había atribuido como rol, el cual, vale la pena revisar y discutir a la luz del procedimiento de corporización de la Botota. Para Grotowski el actor se vuelve un medio y un fin de investigación en sí mismo. En consecuencia, entiende que el espectador de su teatro busca: “tener una experiencia de lo real” (1992, p. 215). De este modo, el ‘teatro pobre’ de Grotowski declara como un ‘a priori’ que: “este llamado se advierte en la carnalidad. El actor no debe ilustrar sino efectuar un ‘acto del alma’ utilizando su propio organismo” (1992, p. 216). Así mismo, cuando Eugenio Barba le pregunta directamente por la concepción del actor que posee su teatro, Grotowski responde:

El actor es un hombre que trabaja en público con su cuerpo, ofreciéndolo públicamente; si este cuerpo no muestra lo que es, algo que cualquier persona normal puede hacer, entonces no es un instrumento obediente capaz de representar un acto espiritual (1992, p. 27).

Esta concepción sobre el ejercicio del actor propuesta por Grotowski se distancia de la concepción dual del ejercicio actoral, la cual, proponía en el desempeño actoral la clara

diferenciación entre el ‘ser cuerpo’ y ‘tener cuerpo’ (Fischer-Lichte, 2011, p. 168-170). De modo que Grotowski entiende al actor en su aparecer como ‘mente corporizada’ (*embodied mind*), dándole plena agencia a la materialidad del cuerpo y a la emergencia de su aparecer, corporizado en calidad de lo que es.

Poner este hito de manifiesto nos sirve para entender la magnitud de las palabras de la Botota. Esto es observable en una entrevista personal, en cuya ocasión le pregunto su opinión en referencia a lo expresado por Máxima, la Botota me confía desde su experiencia: “yo soy la misma persona... no somos dos personas distintas. Igual, la Botota es más loca, más estrafalaria, (...) pero la gente que a mí me conoce, mis verdaderos amigos [saben que] soy la misma persona” (2012). Al insistir en la pregunta, Botota Fox precisa: “Obviamente es un personaje, pero soy yo po’, soy yo en realidad (...) es como soy yo po’ si yo no finjo nada” (2012). Si bien, en términos absolutos, no es comparable con lo postulado por Grotowski, dado que son otros los objetivos y las condiciones de su teatro, sí hay puntos de convergencia en cuanto a la concepción del cuerpo en escena. Para Botota Fox no hay desdoblamientos, tampoco hay una anulación del procedimiento que utiliza para corporizarse, sino que, más bien, concibe como un continuo su corporización. Para Stephanie ‘Botota’ Fox, no hay otro distinto de sí mismo ni tampoco un rol a interpretar, pese a que habla de un ‘personaje’, nuestro imaginario de lo que significa la palabra ‘personaje’ queda anulado de inmediato, por el reforzamiento y desempeño del yo que prevalece y triunfa por sobre la suposición de un otro encarnado.

Antes de terminar esta revisión y análisis de los procedimientos de corporización, quisiera detenerme en los procesos formativos que anteceden su realización de la práctica misma. Es decir, quisiera revisar brevemente cuáles son las condiciones para el aprendizaje y perfeccionamiento de la práctica trans/trave, según ellas mismas. Esto subentiende –como ya lo hemos expuesto más arriba- que la escenificación de su corporización deviene siempre proceso, en la medida en que está sujeta a permanentes cambios y modificaciones, según sean los espacios en que se escenifique.

Una de las grandes conclusiones que pudimos asumir en mis conversaciones inéditas con Hija de Perra fue que, en la práctica trans/trave: “no es que haya una escuela

ni que nazca innato, sino que es un proceso en un espacio (...) tiene que ser cuerpo y espacio de la mano porque ambas logran el objeto” (2012). En su caso, me contaba que:

Con el roce fui nutriéndome de nueva sabiduría, pero yo no fui a una escuela travesti po’. Yo me empecé pintando a los cinco años, me cachái, nadie me enseñó. Yo a través de la observación y de la sociabilidad fui recolectando cosas (2012).

En consonancia con lo anterior, la obra de teatro pánico en la que Hija de Perra participó le enseñó a cómo maquillarse mejor, a través del consejo de actores que le ayudaron a lograr “el acabado” que ella quería (2012). También ayudaron en su corporización el roce con otras trans/trave, tales como la cantante española, La Prohibida [Imag. 31]. Así también reconoce un aprendizaje en la experiencia de participar como modelo de un examen de grado de vestuario de un amigo, donde la maquillaron “naturalistamente” (2012) para posar para el evaluador que, en esa ocasión, era Luciano Brancoli.

Por otro lado, en el caso de Botota Fox, el primer show transformista que vio fue el del Circo Timoteo y confiesa que le dio miedo:

Con mi hermano estábamos hueviando alrededor del circo y nos llamaba la atención esas personas que andaban vestidas de mujer y tenían voz ronca, entonces un día nos pasamos por debajo de la carpa y vimos el show. Nos echaron cagando, pero igual, me dieron miedo (...) porque eran hombres po’ (2012).

Años más tarde de esta anécdota, Botota decide formar un grupo de trans/trave que realizaban shows a beneficio (‘Gala Rosa’). Así mismo, decide trabajar en las discoteques de Santiago y, una vez bajo este rubro, me cuenta: “tuve los referentes como las grandes... ponte tú la Francoise, La Paulette, La Maureen (...) ellas llevan caleta de rato en esto (...) como que aprendí de las mejores podría decir” (2012). Ambos relatos dan cuenta de las circulaciones de los cuerpos trans/trave, a la vez que de la itinerancia del aprendizaje de estas prácticas. Así también, estos relatos dan cuenta de los modos de

aprehender la técnica, al mismo tiempo, que del uso de referentes directos y distintos. En el caso de Hija de Perra, por ejemplo, reconoce como referentes a trans/trave como La Prohibida así como a Katiuska Molotov (Perra, 2012), en cambio, Botota mencionará referentes como Maureen Junott y Paulette Favres<sup>27</sup>.

Lo interesante es que estos testimonios van configurando una virtualidad de circuitos y referentes, los cuales, de alguna manera, afectan las corporizaciones escénicas de las que estas trans/trave son responsables. De modo que, en las prácticas trans/trave, podemos concluir desde ya que -como dijera Hija de Perra- cuerpo y espacio van de la mano, constituyéndose en una relación de colaboración mutua, para la materialización y emergencia de las corporizaciones trans/trave.

Las consecuencias de la conjugación del espacio en el cuerpo trans/trave son claramente distinguibles en los casos revisados. Mientras, por un lado, el tipo de corporización de la Botota adhiere a la pretensión material –al menos- de belleza [Imag. 32], por otro lado, Hija de Perra deliberadamente se opone a este ideal, mediante sus composiciones gestuales y su singular maquillaje [Imag. 30]. Mientras, la primera reconoce haber conocido el Circo Timoteo de pequeña y, luego, haber “aprendido de las mejores” en las discoteques de Santiago (2012), la segunda, en tanto, menciona como hitos de su práctica su participación en una obra de teatro pánico, un desfile de modelaje y su amistad con La Prohibida (2012). Si, junto con lo anterior, consideramos que la Botota tiene a Lady Gaga y Amy Winehouse como referentes a corporizar, mientras Hija de Perra es comparada con el ‘estilo’ que en los setenta corporizara la actriz de cine y cantante Divine [Imag. 33], podemos, al menos, inicialmente vislumbrar en qué medida estas condiciones determinan las decisiones ulteriores que cada trans/trave asume para su corporización.

No obstante lo anteriormente explicado, aun cuando Botota Fox e Hija de Perra parecen radicalmente distintas, más adelante veremos cómo ambas se amalgaman en un mismo espacio escénico (5.3.). Esto, de momento, podemos ejemplificarlo en el uso

---

<sup>27</sup> Al respecto, pueden consultar el anexo virtual [www.corpustranstrave.blogspot.com](http://www.corpustranstrave.blogspot.com), el cual, dispone de las imágenes de todas las trans/trave mencionadas.

compartido del discurso hipersexual y escatológico, el cual, se diferencia en los efectos que cada trans/trave en su uso busca provocar en el público que la sigue.

Consecuentemente con lo descrito en este apartado, los tres procedimientos de corporización que hemos revisado dan cuenta, a su vez, de tres modalidades que condicionan la corporización de estos cuerpos en su realización escénica. Una de las conclusiones destacables de estos fenómenos, es comprobar la co-existencia de los distintos modos de corporización y su variedad de realización. Tal como lo mencionábamos al referirnos a Kirby, los niveles del ‘acting’ y del ‘not-acting’ cobran valor, como parte de un continuo que explica la autoconcepción del ejercicio de corporización trans/trave. En los casos revisados, la oscilación de este continuo es amplia; no hay estabilidad y este desequilibrio constante se intensifica en la condición presencial de las corporizaciones, sobre las cuales, las trans/trave elaboran su discurso de la práctica. A pesar de la contemporaneidad de las prácticas trans/trave analizadas, vemos que los procedimientos aquí presentados conviven y divergen en las decisiones que determinan sus estrategias de corporización.

#### **4.2. Co-presenciar: composiciones desde el efecto a través de la corporización de Katuska Molotov**

En el apartado anterior dimos revisión a los procedimientos de corporización que asumen tener algunas trans/trave. Junto con lo cual, analizamos también las implicancias que tienen sus procesos de aprendizaje para la práctica que realizan. En este apartado nos enfocaremos en las estrategias de corporización y en la emergencia de la materialidad corporizada de Katuska Molotov. A través del caso de esta trans/trave veremos cómo se realiza su corporización y cuáles son los efectos que se pueden desprender de su escenificación, tanto en términos ‘conviviales’ (Dubatti, 2003) como en las dimensiones que suponen categorías, tales como, el *kitsch* y el *camp*.

Para estos efectos, tomaré como ejemplo la escenificación que el año 2009 ofreció Katuska Molotov en la tradicional ‘Marcha del Orgullo Gay’ en Santiago de Chile. Ello,

a través de un video que registra su corporización en aquella ocasión [video 3.1.]<sup>28</sup>. Antes de profundizar en el análisis que de los efectos de esta presentación puedo extraer, me concentraré en discutir el formato de registro del corpus a analizar para, desde aquí, entender a qué tipo de copresencia/copresente hago referencia en este apartado. Mi intención es poner en relevancia algunos rasgos relativos al movimiento, sugiriendo que en ellos hay una intencionalidad determinada en su disposición coreográfica. Al mismo tiempo, quisiera vincular estos rasgos con los posibles ‘efectos’ que consiguen, cuya comprensión nos puede dar luces de las oscilaciones presentes en la recepción de este tipo de corporizaciones. En consecuencia de ello, daremos revisión a los conceptos de *kitsch* y *camp* en función de entender su efectividad para los procesos de corporización y emergencia del cuerpo de Katiuska Molotov en relación algunas de sus compañeras de oficio.

Respecto de la cualidad del registro, quisiera partir revisando las concepciones más radicales referidas a la relación que se establece entre los formatos de registro y el acontecimiento registrado en esos formatos. En este sentido, Peggy Phelan, al igual que Jorge Dubatti con respecto al teatro, piensa en la cualidad de la ‘performance’ desde la única condición que le es insoslayable, a su gusto:

La única vida del performance transcurre en el presente. El performance no se guarda, registra, documenta ni participa de manera alguna en la circulación de las representaciones: una vez que lo hace, se convierte en otra cosa; ya no es performance (2011, p. 97).

Bajo un criterio similar a este, Jorge Dubatti propone la condición *sine qua non* para el teatro, esta es, lo que él denomina ‘convivio’. El ‘convivio’ es definido por Dubatti como: “[una] conjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones ni delegaciones que posibiliten la ausencia de cuerpos” (2003, p. 17). Tanto desde la visión de Phelan como en la de Dubatti es posible entender toda una tradición que defiende el ‘en vivo’ de las realizaciones escénicas, en su valor relacional con el ‘espectador’. Del

---

<sup>28</sup> Video disponible en: <http://corpustranstrave.blogspot.com/2013/09/katiuska-molotov.html>

mismo modo, lo ilustran las palabras de Grotowski respecto a su teatro: “no puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y ‘viva’” (1992, p. 13). Sin embargo, tal como lo ha planteado Amelia Jones (1997), lo cierto es que sólo hemos conocido las performance fundacionales (para los Performance Art, p.e.) y el trabajo escénico que ha revolucionado las formas de hacer teatro (las grabaciones de ‘El Príncipe Constante’ de Grotowski, p. e.), a través del registro en archivo de los mismos. De modo que, en sentido estricto, si –citando a Benjamin– aplicáramos la defensa del aura en las realizaciones performáticas, que Dubatti y Phelan hacen desde sus respectivas áreas, probablemente, muy pocos podrían atribuirse ese conocimiento y, más aún, muy pocos podrían acceder a éste y, por lo tanto, decir algo al respecto.

Las formas de circulación de conocimiento, en un mundo hiper-globalizado como el de hoy, ocupan recurrentemente soportes como el audiovisual y, así mismo, las formas teatrales y performáticas se han volcado al uso de material multimedial a través del cual crean nuevos lenguajes y nuevo conocimiento escénico (piénsese en ejemplos cercanos como Teatro Cinema o en casos ya ilustres como el de Sterlac). En el caso de las realizaciones trans/trave estas tensiones se potencian. Desde su aparición en la plataforma web, bajo el rótulo de realities, los cuerpos trans/trave se han adaptado tanto a la medialidad del video en web como a su aparición ‘directa’ en los escenarios dispuestos en sus respectivas discoteques o pubs. Esta asumida dualidad en las posibilidades de exhibición para el cuerpo trans/trave responde a los formatos predeterminados que se le proponen para su corporización.

En virtud de entender mejor lo anteriormente expuesto, propongo como ejemplo el registro de Katuska Molotov [video 3.1.], el cual, analizaré en comparación con el video ‘tírame agua’ del reality ‘Amigas y Rivales’ de Fausto, protagonizado por Botota Fox [video 3.2.]<sup>29</sup>. Mientras lo que me dispongo a analizar es un registro de una realización ‘convivial’, generada por la corporización de Katuska Molotov, el famoso video de Botota, en cambio, es un modo de aparición *per se* de su corporización. En el

---

<sup>29</sup> También disponible en: <http://corpustranstrave.blogspot.com/2013/09/stephanie-botota-fox.html>

video ‘tírame agua’ [video 3.2.] los movimientos y la dirección corporal de Botota están siempre en dirección frontal, hacia la cámara. En este caso, además, toda su realización está siendo asistida por los medios técnicos con que los propios registradores abastecen la escenificación de Botota (por ejemplo el tarro que le es lanzado con agua). En el caso del video de Katuska Molotov [video 3.1.], en cambio, la corporalidad se enfoca en satisfacer las necesidades de un público que está ‘hic et nunc’ con ella y que casi puede tocarla. A ello se le suma la ocupación del espacio público, lo cual, escapa del control que, en cambio, sí tienen los modos de grabación del formato ‘reality’ en el caso del video de Botota.

En definitiva, el siguiente análisis reconoce la cualidad de la dimensión de la experiencia ‘convivial’, en su condición efímera e irrepetible, sin embargo, también reconoce la importancia del registro para el análisis y para la circulación de este tipo de conocimiento. Considerando lo anterior, en el análisis de la realización escénica de Katuska Molotov no aspiramos a llegar a una magnitud total de las reacciones y efectos de aquel día, objetivo imposible por lo demás, sino que, más bien, el intento apela a recuperar sus procedimientos para la corporización y la relación copresencial que la materialidad de esta corporización establece, tanto para quienes participaron del ‘ahí’ como de los que, a través de este video, podemos compartir un ‘aquí’ virtual.

Quisiera partir por la constitución del cuerpo mismo de Katuska Molotov, desde su materialidad y desde las decisiones que desde ahí se desprenden. En el video [video 3.1.] podemos ver a Katuska, como siempre rubia y de larga cabellera, luciendo un ajustado y provocador vestido azul de lentejuelas y brillos que, al principio, combina con un abrigo de piel pequeño. El diseño del vestido apenas alcanza a cubrir el cuerpo de Katuska Molotov, el cual, es muy corto y ajustado, de tal modo que sólo alcanza a cubrir aquellos lugares del cuerpo de la trans/trave que para cualquier modelo sería indispensable cubrir. Además de ello, la adorna un cintilo y muñequeras platinadas, largos aretes plateados y un tul oscuro que le da volumen a su falda. De su corporización me gustaría recuperar dos dimensiones que se corresponden a la composición coreográfico-escénica que despliega en el escenario. Por un lado, pondré de relieve la cualidad de su

movimiento y cómo los concatena en un flujo, logrando cierto efecto. Mientras que, por otro lado, me parece interesante visibilizar las estrategias usadas para lograr el efecto de comicidad en sus espectadores. En ambos casos, y dado que no soy Katiuska Molotov, hablo desde mi lugar de espectadora, tratando de participar de su proposición escénica, en la medida que la voy desentrañando y comprendiendo.

En cuanto a su movimiento corporal es posible distinguir, al menos, dos caracteres interesantes. Primero, la constitución del movimiento en Katiuska se rige por la premisa de la amplitud y la circularidad. Katiuska alza los brazos, como señal para que el público participe con ella. De modo tal que alza los brazos y dibuja sobre ella un arco amplio (de abajo hacia arriba y viceversa) que, al mismo tiempo, hace crecer su espacio-kinésico, a través de ello, también ofrece su corporalidad al público que entiende en ese movimiento un exhibirse deliberado. Los movimientos de brazos y de cabeza van a disponerse en función de alargar el tronco y de generar la percepción de amplitud en un espacio muy reducido. Los movimientos de los brazos, independientemente de su posicionamiento, se definen de manera recta, flectándolos en escasas ocasiones. Esto se ve reforzado por la circularidad que propone la composición de sus movimientos. Katiuska Molotov gira constantemente sobre su eje, con los brazos extendidos, con gran rapidez y habilidad. En estas formas de girar y de desempeñar ese espacio-kinésico, se podría entender -diría Eugenio Barba (1990, p. 18-36)- una maximización del empleo de energía por parte de Katiuska Molotov, al mismo tiempo, que un control y distribución del peso que en conjunto, y como efecto, logran la apreciación de un cuerpo liviano en pleno poder de sí.

Así mismo, y si continuamos parafraseando lo postulado por Barba, entendemos que los quiebres (del equilibrio) del eje corporal que hace Katiuska Molotov, en consonancia con la música, responden a una acentuación a los tempos musicales que se traducen y expresan mediante los tempos corporales de los quiebres en el eje corporal que hace la trans/trave. Katiuska Molotov juega con la suavidad (levedad) y con la brusquedad (abrupto) de la corporización de sus movimientos, logrando que en el flujo corporal se logren matices que escapen a la monotonía y que, por el contrario, logren mantener la atención de un público masivo.

Este flujo corporal interrumpido y matizado se caracteriza por esta dimensión de levedad y control del movimiento por parte de Katuska Molotov. Si bien, este flujo es continuo (ya que se enmarca en una canción), por su parte, es inteligentemente interrumpido con detenciones y recursos gimnásticos que vuelven a recuperar la atención de un público que no pierde la sorpresa ni el ánimo de ver a la trans/trave escenificándose. En este punto, quiero poner de relieve dos estrategias de movimiento de las que hace uso Katuska Molotov; por un lado, despliega estrategias de corte gimnástico, mientras que, por otro lado, hace uso de movimientos codificados para lograr un efecto de comicidad, a la vez que emula coreografías de la cultura pop.

Entre las estrategias de corte gimnástico se encuentra su característica rueda-voltereta (para quienes la conocen) y, así también, el movimiento de levantar su pierna casi hasta que su pie toca su frente. En ambos casos lo que sucede es que la promesa de movimiento que, en principio, nos propone el cuerpo de esta trans/trave, se supera en la corporización que ella hace de sí. Por lo anterior, se podría suponer que, para Katuska Molotov, el quiebre de expectativas es un componente central a la hora de organizar su escenificación. Esto también se podría ejemplificar en el tratamiento de los tiempos que hace de su coreografía: Katuska Molotov se mueve y se detiene siempre condicionada por la percepción que, en ese momento, ella misma tiene del público y de su corporización. Esto se complejiza y se vuelve aún más nítido si le sumamos el alto grado de respuesta ‘in situ’ a la que se suele recurrir en la realización de este tipo de espectáculos, por parte de las trans/trave en general.

Si nos centramos en lo cómico, las palabras de Henri Bergson resultan esclarecedoras, en tanto define este efecto en relación con: “las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que este cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo” (1985, p. 46). Para Bergson había claros procedimientos para lograr el efecto de comicidad en el teatro. Uno de ellos era la repetición, la cual definía de la siguiente manera: “la repetición no se trata (...) de una palabra o de una frase que un personaje repite, sino de una situación, esto es, de una combinación de circunstancias” (1985, p. 91). Resulta interesante el planteamiento de

Bergson, en la medida en que propone lo cómico más allá de un significado vinculado sólo a lo cultural, sino que, más bien, instala el sentido de lo cómico en un conjunto de procedimientos identificables en el cuerpo. Por un lado, Bergson se enfoca en la disposición de los procedimientos para lo cómico, mientras que, por otra parte, cuando nos propone la repetición la orienta a la situación, como un conjunto de circunstancias.

Esto último, nos ayuda a entender los efectos cómicos que produce Katuska dentro de su escenificación. En todos los mecanismos empleados por Katuska predomina la apelación al público, la comunicación que con él establece es de plena complicidad. Si bien, al principio la relación que establece con la canción que interpreta es de correspondencia, luego, la misma canción (su texto) servirá para que Katuska la re-signifique hacia sentidos asociados a lo sexual. Ejemplo de ello es cuando la canción corea: "...porque hago lo que pocos se atreverán" y, en simultaneidad con ello, Katuska Molotov simula en un gesto que simula un felatio (y, así también, en otra ocasión lo vuelve a hacer, pero con su variante de cunnilingus).

Otros movimientos que apelan a su público y que causa risas entre ellos, mediante el quiebre de expectativas, es cuando simula lanzarse hacia ellos, del mismo modo, cuando les muestra los calzones y se levanta la falda de modo picaresco. Tanto en las alusiones a lo sexual como en el uso de mecanismos que tienen una eventual consecuencia directa en el público (el intento de lanzarse o el levantarse el vestido, por ejemplo), Katuska Molotov muestra una situación de baile, en la cual, se corporizan estos procedimientos como mecanismos que conforman en su totalidad circunstancias cómicas, las cuales, se entranan de forma compleja a la situación total.

Como Brecht sostuviera en su *Breviario de Estética Teatral* (1963), a través del uso de estos procedimientos por parte de Katuska Molotov, nuestra trans/trave logra exhibir en su corporización un proceso, entendido como un conjunto de decisiones y desempeños de esas decisiones. En consecuencia de ello, estos procedimientos se vuelven reconocibles y decodificables por parte de su público, quienes responden con risas y con la mantención de su atención, a la espera del quiebre de expectativas, respecto a los modos en que se sabe que potencialmente Katuska Molotov recurre. Así mismo, a través de esos

modos y del tipo de desempeño al que recurre en su corporización, Katuska Molotov en su materialización corporal, constituye un ideal femenino de belleza (a través de los utensilios que la adornan, p. e.), el cual, procura frustrar, evidenciando deliberadamente la incapacidad de su forma corporal de cumplirlo (dada las condiciones de sobrepeso, propias del cuerpo de Katuska Molotov). Al mismo tiempo que la trans/trave frustra el ideal de belleza que propone su materialidad, por cuanto su corporización emerge, supera la expectativa correspondiente a ese cuerpo, mediante la corporización *extra-cotidiana* (Barba, 1990) de movimientos, a través de los cuales, pone-en-forma su cuerpo en descalce con su materialidad primigenia.

Desde singulares materialidades, como las de Katuska Molotov, y sus escenificaciones es que algunos estudiosos se han propuesto caracterizar sus decisiones y los efectos implicados en ellas, mediante la identificación con estéticas como el *camp* o el *kitsch*<sup>30</sup>. Quisiera revisar en breve estos conceptos, dado que han sido recurrentemente usados para caracterizar la corporización trans/trave y los efectos que de ella subyacen. El *kitsch* y el *camp* han aparecido como conceptos constantemente asociados a formas de evaluar este tipo de corporizaciones, por ello, es necesario en este punto y en virtud del análisis realizado, comprender en qué medida estos conceptos se entroncan con los rasgos concluidos.

Para Susan Sontag, el *camp* más que un estilo es una sensibilidad y, como tal, es compleja su verbalización. Hablar de lo *camp*, dice la autora, implica en cierta medida traicionarlo, además agrega: “la esencia de lo *camp* es el amor a lo no natural: al artificio y la exageración. Y lo *camp* es esotérico: tiene algo de código privado, de símbolo de identidad incluso” (1996, p. 355). Este ensayo que inaugura la discusión sobre esta ‘sensibilidad’, nos instala sobre dos ejes interesantes para los efectos que esta investigación persigue; primero, sobre el plano sensible de la exageración en los artificios empleados y, luego, sobre su dimensión privada.

---

<sup>30</sup> Un ejemplo de ello es la ponencia de Daniela Cápona sobre Hija de Perra y Hugo Robles (2011) en el marco del coloquio *Teatralidades Latinoamericanas* realizado el 2011 en dependencias de Campus Oriente de la Pontificia Universidad Católica de Chile. La ponencia se titula “Mariconadas escénico-callejeras. Materializaciones estratégicas del cuerpo cola en espacios urbanos.”

Umberto Eco retoma las concepciones de Sontag y explica primero lo *kitsch* como: “la obra que, para lograr que se justifique su función estimuladora de efectos, se pavonea con los despojos de otras experiencias, y se vende como arte sin reservas” (2007, p. 404). Según este autor, la vinculación entre el *kitsch* y el *camp* estaría dada porque: “lo *camp* es también, aunque no siempre, la experiencia de lo *kitsch*” (2007, p. 411). Lo *camp*, en el sentido que lo expresa Eco, sería una inclinación hacia lo “no natural” que devendría: “una forma permanente de manierismo o neobarroco” (2007, p. 415-416), la cual, nunca es intencionada. Umberto Eco concluye, al respecto: “si lo *kitsch* era una mentira en relación con el arte ‘elevado’, la nueva fealdad intencional será una mentira frente a algo ‘horrible’ que el gusto *camp* había intentado redimir” (2007, p. 418). Entre los ejemplos de Eco, sobre lo *camp*, destaca la trans/trave Divine, actriz protagónica de la película *Pink Flamingos* (1972), dirigida por John Waters (2007, p. 416), que en el capítulo anterior mencionamos en vinculación con Hija de Perra.

Si volvemos a lo cómico, Henri Bergson agregaba: “agravemos la fealdad, llevémosla hasta la deformidad y veamos cómo se pasa de lo deforme a lo ridículo” (1985, p. 41). En este prisma continuo que nos propone Bergson, también podemos identificar lo que Sontag y Eco proponen como *camp* y la relación que se establece con el *kitsch*. Otros autores como José Amícola han visto en el *camp* una forma de manifestación propia de lo trans/trave:

[El *camp*] pone en escena la resolución hacia la libertad mediante las propias categorías de esclavización: los cosméticos y las máscaras de una identidad fantasmática que ronda en la cabeza del varón como ‘la mujer’. En este sentido, el *camp* viene a exasperar la imposición social sobre esa persona, la mujer, a la que se le prohíbe mostrar vello y músculos, a la que se la eleva sobre grandes e incómodos zapatos para transformar sus movimientos en los de una gacela, a la que se le vedan las profesiones que puedan desfigurar la imagen previa, una imagen que incluye, en definitiva, sólo ternura y gracia. De este modo, lo que se revela es que esta alma sobreimpuesta es la que aprisiona el cuerpo

real, el cuerpo femenino del que el travesti es la irrisión (2000, p. 83-84).

Por su parte, el *kitsch* que, al mismo tiempo, posee connotaciones negativas por ser un resultado que se caracteriza por su mass-producción ligado a la modernidad, se define por la reapropiación del gusto-masivo en estrecha vinculación con las dinámicas de la modernidad, su 'estética' es la actualización del "gótico, rococó, barroco" (Calinescu, 2003, p. 223). Para los autores revisados, es el placer del significante y la ausencia de significado, un pastiche, al que le es de inmanencia el gozo más que una técnica específica (Giesz, 1973, p. 33-36).

Desde aquí que podemos sostener que ambos términos, han sido elaborados desde un afán evaluativo, destacando su dimensión de producción crítico cultural (Amícola), o bien, desde la dimensión de producción sin autoconciencia de sí (Sontag y Eco). En cualquier caso, estas definiciones nos devuelven a lugares como el Barroco, tanto por su ánimo de saturación como por su modo de producción alternativo al de la llamada 'alta cultura'.

En este sentido, el *camp* y el *kitsch* son buenas herramientas de análisis de los efectos sensibles que provocan algunas corporizaciones trans/trave como las de Katiuska Molotov. Sin embargo, como veremos, estos conceptos siguen siendo problemáticos, en la medida en que, en el intento de calificar corporalidades a sus características, se expanden en su abstracción a tal medida que pierde el sentido mantenerlos como constructo.

Un ejemplo ilustrativo del *kitsch* es el estilo que adopta la trans/trave La Prohibida en su corporización. Por ejemplo, en la fotografía [Imag. 31], la vemos posando revestida en colores vivos y con una frondosa cabellera que cubre casi todo su cuerpo. La Prohibida recurre a maquillajes retro, con un peinado rebosante nos hace recordar los años 70 por el puro gusto de recordarlos y porque funcionan en su cuerpo. Si a ello le sumamos la caracterización usual que recurre en base a motivos (astronauta en el espacio, sus citas a Flash dance, Madonna, entre otros) se instalan como buen ejemplo de las formas del *kitsh* en la materialidad de su realización escénica (súmese a ello su producción musical, la

cual, se vale de la sonoridad retro y pop para mezclarse con letras fantasiosas que versan sobre el amor y viajes espaciales)<sup>31</sup>. Si bien, en trans/trave como La Prohibida parece que la propuesta es concreta y se vuelve fácil la categorización, en corporizaciones como la de Katiuska Molotov se vuelve compleja y la definición de *kitsch* solo explica de manera parcial las decisiones y efectos de esta trans/trave.

Katiuska Molotov ocupa ese espacio intersticial dado que sus procedimientos no se corresponden de manera causal con los resultados de su corporización y sus respectivos efectos. Mientras en procedimientos como los de La Prohibida es intencional la búsqueda del colorido y los referentes retro, en Katiuska Molotov, en cambio, es más difícil encontrar los referentes de sus decisiones materiales. Katiuska Molotov luce un brillante traje, cual bailarina, no usa rellenos de ningún tipo y su maquillaje no dista del que pudieran utilizar trans/trave como Fernanda Brown [Imag. 34] o Arianda Sodi [Imag. 35]. Estos dos últimos ejemplos corresponden a un tipo de trans/trave que apela a la belleza que raya la perfección y que consigue con creces el ideal femenino en el que Katiuska Molotov fracasa. En la corporización de esta trans/trave, se apela a este ideal, a pesar de que a priori pareciera no favorecerle. Este es el gesto que vuelve compleja la práctica de Katiuska Molotov, ya que en sus resultados podría considerarse *kitsch*, pero en su intención bordea lo *camp*.

Amícola agrega a esta lectura un rasgo que se emparenta con los posibles resultados que consigue esta trans/trave en su corporización: “lo singular del fenómeno [*camp*] es que lo hará en los mismos términos de esa cultura (...) Es entonces una forma ideológica llevada a sus extremos que contiene contradicciones en su mayor estado de productividad” (2000, p. 52). El caso de Katiuska Molotov, veterana trans/trave, es particularmente interesante en este sentido porque recurre a las estéticas que provee la televisión y su producción de ‘figuras de la farándula’, tales como la famosa modelo ‘Luli Love’ [Imag. 36], al mismo tiempo que genera diversas citas que se parodian en la

---

<sup>31</sup> Todo este material se encuentra disponible en la plataforma de anexo virtual [www.corpustranstrave.blogspot.com](http://www.corpustranstrave.blogspot.com)

materialidad de su cuerpo (cabellera rubia platinada, trajes rosados, movimientos suaves y ligeros).

Frente a lo expuesto es posible aseverar que el cuerpo trans/trave se colectiviza tanto en la materialización de la experiencia común (mediante su corporización misma en espacios conviviales como en los que le ofreció la Marcha del Orgullo Gay el 2009 a Katuska Molotov) y, así también, se vuelve colectivo cuando reconocemos en él las dinámicas de las que todos participamos en el cotidiano (el discurso de la publicidad, el ideal de belleza y nuestras expectativas ante el potencial de desempeño de un cuerpo). En este sentido, los efectos copresenciales que se producen en corporizaciones como estas, nos hablan tanto de una relación convivial que se pre-supone en las decisiones de Katuska Molotov, así como también de una dimensión convivial que se vive entre los que participan de su espacio-tiempo.

Sin embargo, también deberíamos agregar en este punto que, si bien, estos efectos no son vividos directamente por parte de quienes vemos el video, sí, en cambio, podemos acceder a efectos que pueden reconfigurar ese presente pasado, en una especie de *communitas*<sup>32</sup> esporádico y virtual que nos permite leer el cuerpo de Katuska Molotov dentro de ciertas lógicas compartidas y, a la vez, dentro de un abanico de posibilidades que se podrían traducir tanto en *kitsch* como en *camp*, según sea el enfoque del crítico y la realización que elija para analizar, pero que sobre todo -nos damos cuenta- rebasa estos constructos, apelando a la revisión de los mismos.

#### **4.3. El presente dislocado: La realización de la pose en la imagen fotográfica**

En el apartado pasado revisamos el rebasamiento en tanto exceso que escurre y esquivo la categorización del cuerpo trans/trave. Así mismo, a través de la corporización de Katuska Molotov entendimos que las composiciones de la corporización y sus efectos

---

<sup>32</sup> Ileana Diéguez define el concepto de *communitas* de la siguiente manera: “representa una modalidad de interacción social opuesta a la estructura, en su temporalidad y transitoriedad, donde las relaciones entre iguales se dan espontáneamente, sin legislación y sin subordinación a relaciones de parentesco, en una especie de ‘humilde hermandad general’” (2007, p. 38-39).

estaban estrechamente vinculados a una expectativa, la cual, a su vez determinaba las estrategias de corporización, empleadas por parte de la trans/trave, en cuanto uso de ciertas materialidades y formas de realización del movimiento. En el apartado que damos inicio, analizaremos tres rasgos distintos presentes en la corporización de la pose en tres trans/trave chilenas. Tales rasgos, se diferencian a los de Katiuska Molotov, en tanto son menos atribuibles a una planificación, a la vez que están más próximos a ser fruto de las circunstancias en las que la pose se inserta en cada caso.

De este modo, analizaremos tres casos, a través de tres fotografías y un extracto del cortometraje documental *Perdida Hija de Perra*. A partir de este corpus, analizaré cómo se realiza la corporización de la pose en el cuerpo de las trans/trave Evelyn, Josefa Nazar e Hija de Perra. A través de este análisis, espero poder enfatizar en los efectos de rebasamiento del formato fotográfico y de la imagen como soporte, en los procesos propios de la corporización de estas tres trans/trave. Así mismo, veremos que en tanto estas corporizaciones exceden en la proyección de su procesualidad la mera quietud del retrato, tienden al rebasamiento de sus soportes (formatos de realización). Antes de revisar los subcapítulos destinados al análisis respectivo a estas primeras hipótesis, quisiera referirme a la naturaleza de los documentos aquí escogidos para aclarar su procedencia y, por consiguiente, para definir mi decisión de usarlos a modo de corpus.

En Chile sólo existen dos publicaciones que se proponen como proyecto dar cuenta de las prácticas trans/trave. Estas coinciden en hacerlo a través del relato testimonial y del registro fotográfico. Tanto en el caso de *La Manzana de Adán* (Claudia Donoso y Paz Errázuriz, 1990) como el caso de *El Truco: imagen y alma del transformismo* (Guillermo Ward y Carlos Carpio, 2009) se recurre a formatos similares para dar soporte a estos cuerpos. Mientras, el primero toma fotografías y transcribe en fragmentos algunos de los testimonios confiados por las trans/trave de los prostíbulos mencionados (Talca y Santiago), el segundo, en cambio, toma fotografías y transcribe literalmente las entrevistas, realizadas a practicantes trans/trave de la ciudad de Iquique.

De este modo, por un lado, desde *La Manzana de Adán* recupero una fotografía tomada a la trans/trave Evelyn [Imag. 37]. Por su parte, desde *El Truco...* me concentro

en una fotografía tomada a Josefa Nazar [Imag. 38. 1.]. Además, utilizo la tesis de grado de la fotógrafa Lorena Ormeño, titulada *El glamour de la basura*, en la cual, reúne fotografías realizadas a la trans/trave Hija de Perra en su cotidiano. Desde este trabajo elegí una fotografía [Imag. 39], desde la cual, tomará curso mi análisis concentrado en la corporización de la pose en esta trans/trave. A modo de complemento, para el análisis de la corporización de esta trans/trave, seleccioné un fragmento del cortometraje documental que la registra, éste comprende desde el minuto 19 con 30 segundos hasta el final de dicho trabajo. Este último material fue dirigido por Vicente Barros y se titula *Perdida Hija de Perra* [Video 4.1.]<sup>33</sup>.

Las tres trans/trave que me dispongo a analizar presentan temporalidades y espacialidades distintas para la realización de su corporización. Así mismo, estos cuatro trabajos, escogidos para el análisis, hablan de diversos modos de corporizar y desarrollar la práctica trans/trave en Chile. Mediante estos materiales daré curso al análisis de la corporización de la pose en Evelyn [Imag. 37], en Josefa Nazar [Imag. 38.1] y en Hija de Perra [Imag. 39 y video 4.1.], registradas en el retrato fotográfico/audiovisual. Cabe recordar, que este análisis pone en el centro el cuerpo, esto quiere decir que, si bien, entiendo el formato fotográfico (y en el caso del cortometraje documental, el formato audiovisual) como el soporte de registro, mi perspectiva se concentra en los modos en que el cuerpo se realiza material y presencialmente en la escenificación que hace de sí mismo en estos soportes. Es decir, nos concentraremos en la emergencia del cuerpo en tanto materialidad. No obstante, en el curso de los análisis que siguen, también pondré de manifiesto las tensiones entre el soporte fotográfico (o audiovisual) y la realización corporal que hacen las trans/trave, en función de dar cuenta de las condiciones mediales dadas en condición del formato.

Para efectos de lo anterior y, aunque en el curso del análisis profundizaremos en ello, cabe una definición inicial, primero, de lo que entenderemos por la acción de fotografiar y, luego, por el concepto de pose. En *Ante el dolor de los demás*, Susan Sontag define la acción de fotografiar como la acción de encuadrar y, por lo tanto, de excluir. La

---

<sup>33</sup> También disponible en: <http://corpustranstrave.blogspot.com/2013/11/hija-de-perra.html>

autora sostiene que el ojo que compone la escena, en la medida que elige la escena, ya está interviniendo en su condición de realidad, así lo afirma cuando enfáticamente señala que la fotografía: “no puede ser la transparencia de lo sucedido” (2003, p. 57). En su libro, Sontag se refiere al horror de emblemáticos acontecimientos históricos, contrastando los modos de su documentación en la fotografía con respecto al tipo de documentación que ofrecen los dibujos de Francisco de Goya. Sontag, termina por concluir que los dibujos de Goya poseen el poder de expresar con mayor fidelidad el horror de lo ocurrido, mientras que las fotografías quedan al deber con la historia, en su fijación al referente capturado.

En este sentido, los cuerpos trans/trave entran nuevamente en una dimensión conflictiva, dado que en la referencialidad de sí son fundamentalmente dinámicos y obedecen a una dimensión, más bien, procesual. Es decir, en su aparecer estos cuerpos son, al mismo tiempo, fragmentos de una realidad total como lo es su práctica, al mismo tiempo, que en sí mismos son expresiones procesuales complejas, a la vez corporizadas, comparables en sus efectos a los dibujos de Goya, citados por Sontag. De modo que intentaremos enfocarnos en esos rasgos que conforman la corporalidad y su complejidad procesual, más que en la técnica propia de la fotografía. Desde aquí el desafío que me propongo es recuperar la corporización en su espacio-tiempo y, así mismo, las materialidades que de ahí se desprenden, cuya respectiva ‘encorporización’ contribuye en la escenificación de cada una de estas tres trans/trave en sus respectivas singularidades.

En cuanto a la pose, baste una definición parcial en la que iremos profundizando en adelante. Por pose entenderemos tanto el sentido de reposar (del latín ‘pausare’) como el de corporizarse en cierta postura (del francés ‘poser’). Así mismo, las definiciones de la pose de estudiosas como Silvia Molloy serán un eje articulador del análisis y una cita recurrente al momento de recordar el concepto. Esta autora, ejemplificando a través del caso de Oscar Wilde, agregará que en el sentido de posar también está implícito la voluntad de exhibir-se, de modo tal, que el cuerpo y su materialidad, se vuelve visible y se re-conoce (1993, p. 130). En los apartados que siguen veremos cómo se nos presenta a través de la fotografía la (no-)pose en su emergencia de movimiento y copresencialidad

(*La Manzana de Adán*). Así también, veremos el intento de dar registro a una práctica y los trucos/estrategias, por los cuales, el cuerpo llega a constituirse como trans/trave en la renuncia de su pura referencialidad (*El Truco...*). Mientras que, en el caso de *Hija de Perra*, lo fundamental de su pose va a radicar en su realización misma. Es decir, en tanto reafirmación y extrañamiento del cotidiano propio de la corporización que propone (*El glamour... y Perdida...*).

4.3.1. Evelyn en *La Manzana de Adán* (1990): de poner el cuerpo a la copresencialidad de su devenir.

*La Manzana de Adán* (Errázuriz y Donoso, 1990) es un libro de fotografías y testimonios colectados entre 1982 y 1987 a travestis del prostíbulo “La Jaula” (Talca) y “La Carlina” (Santiago). Del conjunto de ese material, relevo aquí uno de los retratos realizados a Evelyn [Imag. 37] dado que, inserto en este conjunto, destaca por la intensidad de la presencia de su corporización en la (no-)pose. En este retrato, tal como quedará –espero, al menos- sugerido en el análisis, destaca por la (no-)pose de Evelyn, la que, a su vez, entraña una copresencialidad, dada por la relación que establece con los cuerpos que la miran, participando de su realización. Esta fotografía de Evelyn [Imag. 37] evidencia que es posible hablar de presencia, más allá de lo estático de su soporte (retrato fotográfico, que entendería presencia como un 'aquí y ahora' físico inmediato) y más allá del interés documental (atribuible a la práctica de la fotógrafa).

En consecuencia, esta fotografía da cuenta de una presencia entendida como la procesualidad de un cuerpo que en su corporización se presenta truncado/descalzado (dislocado) por la relación de emergencia que establece entre su emerger material y la urgencia de su finalidad no concluida de la pose. En este punto es necesario volver a evidenciar nuestra perspectiva escénica, dado que la distancia que asumimos respecto del enfoque de la performance<sup>34</sup>, en tanto aquí me concentro en el cuerpo en escena como un

---

<sup>34</sup> Me refiero al enfoque que sostiene Diana Taylor y algunas de las producciones académicas del Instituto Hemisférico que postulan la performance como “Lente epistemológico” en su polisemia, referida a una forma de estudiar un desempeño, un comportamiento restaurado, una ritualidad, una manifestación pública,

conjunto de materialidades corporizadas, las cuales, a su vez, implican un poner o un estar-poniéndose del cuerpo. Por consiguiente, las preguntas que motivan este análisis se articulan en torno a la presencia, al presente de la presencia y a la copresencialidad de una presencia que –sostengo- se (nos) presenta en desfase. Evelyn nos ayuda a entender o, al menos, a insinuar lo que puede un cuerpo y cómo se realiza la dimensión del ‘aquí y ahora’ en un presente no inmediato. Antes de iniciar el recorrido por el análisis de la realización del cuerpo de Evelyn, creo necesario, si no profundizar, al menos explorar el carácter de la fotografía y su relación histórica con el cuerpo.

Desde su creación a fines de 1830, la fotografía como técnica y formato ha participado estrechamente en la escenificación del cuerpo. La primera vez que este cruce se produce fue en la complicidad de la industria del retrato (Pultz, 2003, p. 14). Esta producción, dado su bajo coste llegó a ser muy popular en el Siglo XIX. El éxito fue tanto que, posteriormente, al inventarse ‘la tarjeta de visita’, ésta circuló masivamente entre una burguesía ansiosa de verse y presentarse retratada en la invención de este formato patentado por A. E. Disdéri en 1854. ‘La tarjeta de visita’, era a la vez carta de presentación y registro del individuo y su masificación fue exponencial (Pultz, 2003, p. 16). Ya en los albores del siglo XX y producto de la popularización de su práctica: “desaparecieron los límites tradicionales entre fotografía <<artística>>, expresiva de uno mismo, y fotografía periodística profesional” (Pultz, 2003, p. 114). Aprovechando esta suerte de intersticialidad del soporte fotográfico, en los setenta se vuelve el medio favorito de artistas visuales, performers y documentalistas en la recuperación de aquella: “cualidad de <<aquí y ahora>> [cuya posibilidad] legitimó la fotografía en la calle como arte en la estética de los años sesenta que sostenía la centralidad de la experiencia corporal” (Pultz, 2003, p. 123). He aquí que el formato nos ofrece dos puntos de confluencia para entender las prácticas del cuerpo; por un lado, su origen histórico nos impulsa a entender la fotografía como medio de presentación del cuerpo, mientras que, por otro lado, su auge en los años setenta da cuenta de su eventual poder de registrar la experiencia en el ‘aquí

---

una condición del género, etc. (véase “Introducción. Performance, teoría y práctica” (2011), o bien, “Hacia una definición de performance” (2004))

y ahora' de manera análoga que: "la práctica performativa se concentra en las acciones que se realizan en el aquí y ahora de la presencia" (Contreras, 2008, p. 151). La fotografía, fuertemente vinculada a la práctica del cuerpo, aparece en primera instancia como ese corte temporal que recupera un espacio y un cuerpo en un instante, parece, en este sentido, una tecnología que 'congela' los cuerpos que 'captura', recuperándolos en ese momento y en esa posibilidad. Al igual que la práctica performativa, la fotografía parece aspirar a obtener ese presente dado en un espacio y un tiempo únicos.

Si se revisan los usos de la fotografía de retratos es posible entender que éstos proponen complejidades que exceden la intención originaria de la imagen fotográfica en sí. Los usos del cuerpo, sus puestas en acto o sus motivaciones de captación para su consiguiente exposición, dan cuenta de complejidades que propone el soporte mismo, así lo explica Roland Barthes explicitando el carácter paradójico de la imagen: "una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos" (1989, p. 32). Más allá de los límites que el borde del papel fotográfico nos imponga, en el retrato fotográfico es posible ver, a través de su materialidad virtual, que hay una mirada que se corporiza en la deliberada puesta en cuerpo que exigió en ese instante el retrato, al mismo tiempo, que siempre hay una conciencia del otro, para quién se está siendo retratado. Este poder de presentificación del cuerpo, que remite tanto a su origen como al auge del formato fotográfico en la década de los setenta del siglo XX, se ilustra, por ejemplo, en la fotografía mortuoria. Este tipo de fotografía, según Andrea Cuarterolo tuvo mucho éxito dado que: "se convierte así en 'la imagen viva de una cosa muerta'" (2002, p. 54). Al retratar a niños fotográficamente post-mortem, a pesar de saberlos muertos, se confía en que aún persiste su presencia incluso en la corporalidad de facto fenecida.

Otro ejemplo que da cuenta de la puesta en presencia del cuerpo en el poder del retrato fotográfico, es el uso que destaca Giunta en la producción artística chilena de transición, a la vez que en las prácticas políticas que le acompañan: "el poder del retrato, de la imagen de la foto de carnet en el diseño de estrategias políticas de las organizaciones de derechos humanos y en las poéticas que se vinculan a estas políticas" (2010, p. 26). Coinciden con este uso político del retrato, las organizaciones de Detenidos

Desaparecidos y el uso dado por algunas organizaciones ciudadanas argentinas (como HIJOS p.e.), que Diana Taylor analiza y lee como: “La estrategia de emplear fotografías de los desaparecidos, común a estos movimientos, es asimismo una manera de destacar, más que rellenar, esos espacios vacíos creados por la desaparición” (2011, p. 419).

De tal modo, el retrato como formato fotográfico nos permite evidenciar un sentido de ‘presencia’ que en su registro se eterniza estática, pero que, al mismo tiempo, posibilita la recuperación de esa presencia que, a su vez y paradójicamente, pone énfasis en la ausencia de la misma. Es la reproducción de la que habla Barthes cuando señala que: “la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (1989, p. 28-29). Así también lo entiende Giunta cuando explica las modalidades temporales que se entranan en el retrato, dado que: “son tiempos superpuestos en los que el pasado nunca deja de actuar junto al presente, todos activos al mismo tiempo” (2010, p. 26-27). Así también, el retrato, en tanto pone un cuerpo en acto y en presente, lo entendemos de aquí en más siendo: “siempre presencia para alguien, presencia para otro” (Contreras, 2008, p. 157).

La Real Academia de la Lengua Española (RAE), nos entrega en su sitio web la escueta definición de ‘disloque’ como ‘desbarajuste’, pero si buscamos su infinitivo es más generosa y entrega la acepción a la que aquí adhiero. Por disloque haré referencia al acto de ‘sacar algo de su lugar’ y, más precisamente, a la imagen de un hueso dislocado. Esta palabra-imagen es importante porque en este apartado responderé a la pregunta de ¿Cuál es el disloque en la corporización de Evelyn? y, asimismo, ¿Cómo se realiza este disloque en su presencia? Estas preguntas devienen de la hipótesis que ya antes mencionábamos y que refiere a que la presencia de Evelyn se nos presenta en desfase y que, en ese desfase, entraña copresencialidad.

En la fotografía de Evelyn [Imag. 37] vemos el espacio saturado de texturas y formas florales. Desde el papel mural que adorna con margaritas brotantes la derecha de Evelyn, hasta el brillo del efecto de la cortina a sus espaldas, así también podemos observar el pornográfico calendario que evidencia, entre otras cosas, el año 1983. Todo esto forma en su conjunto el artefacto espacial donde el cuerpo de Evelyn parece

contraerse en la incomodidad de no poder dejar el cuerpo puesto definitivamente. Las materialidades de este espacio adquieren importancia, dado que generan una oposición entre su carácter, podríamos decir, ‘Barroco’ y la blanca piel de Evelyn, la cual, lisa y suave, resalta con un singular glamour de femme fatale.

Como ya citamos antes, aquí asumimos que: “ser cuerpo es estar anudado a un cierto mundo (...) nuestro cuerpo no está, ante todo, en el espacio: es del espacio” (Merleau-Ponty, 1997, p. 165). En esta afirmación, Maurice Merleau-Ponty propone la corporización como el fluir del ser en el mundo, así mismo, el cuerpo adquiere relevancia dado que el ser sólo es conectable con/en el mundo a través de la experiencia sensorio-motora del cuerpo. Algo ocurre en este retrato de Evelyn [Imag. 37] que, a diferencia del conjunto del que forma parte, este fluir no se consigue exitosamente y pareciera que se disloca por la materialidad que lo rebasa y, así mismo, se vuelve ajeno a la corporización.

La frondosa cabellera negra hace las veces de marco del rostro terso y pálido de Evelyn, quién mira fijo hacia un lugar que parece ser el nuestro. Enmarcado, al igual que el rostro, los labios y los ojos, son maquillados en la exacerbación que los delimita. Al respecto, debemos dar mención especial a la iluminación que hace el trabajo de delinear los contornos, huesos y formas de un cuerpo con volumen gracias, entre otras cosas, a estas tácticas. Las manos enormes también se relevan en la composición material de su cuerpo, el largo insuficiente de las mangas de su camisa las vuelven más grandes para quien las ve. Todas estas materialidades enumeradas se dislocan en la realización corporal de un cuerpo que no consigue corporizarlas en una postura fija.

Lo anterior es posible contrastarlo de manera radical con el éxito que consigue Alice Austin en su autorretrato fotográfico *Julia Martin, Julia Bredt y yo disfrazadas de hombres, 4:40 p.m., jueves, 15 de octubre de 1891* [Imag. 37.1]. Este éxito radica en que tanto la emergencia de la corporización como la materialidad de la misma están sincronizadas en la pose que las tres amigas adquieren. Es decir, en términos simples, Austin y sus amigas, tanto en la temporalidad a la que se sujeta su postura, así como la materialidad que asiste esa postura, emergen en un tiempo y en una corporalidad común.

A diferencia de lo que ocurre con Evelyn, la fotografía de Austin logra sintonizar el momento con la emergencia de la corporalidad de su pose.

Al respecto, Erika Fischer-Lichte plantea que la emergencia, específicamente del significado, consiste en un proceso que contempla: “representaciones mentales o pensamientos que emergen en [la conciencia del espectador] sin que nadie las haya invocado y cuya emergencia no es capaz de impedir” (2011, p. 308). No creo pertinente aquí hablar de conciencia ni de significado, la cita me parece necesaria en tanto habla de la dualidad del concepto ‘emergencia’, en tanto, ‘emerger’ así como también en cuanto ‘urgencia’. De modo que referida a ese sentido de emergencia (‘emerger’), en la fotografía de Evelyn el disloque lo apreciamos, por un lado, en tanto se nos presenta en la exacerbada densidad de la materialidad del espacio saturado y de los elementos que la invisten (Camisa a rayas, maquillaje, peinado, etc.), mientras que, por otro lado, podemos ver emerger una corporización que parece ajena a esa materialidad.

Resulta entonces necesario volver a leer la definición de corporización, a la cual desde el principio adherimos, para complementar los fenómenos presentes en la corporización de Evelyn, a saber: “hacer que con el cuerpo, o en el cuerpo, venga algo a presencia que sólo existe en virtud de él” (Fischer-Lichte, 2011, p. 172), podemos concluir entonces que, en el retrato analizado, la presencia que viene en virtud del cuerpo de Evelyn no está integrada a la materialidad que emerge y acompaña al cuerpo en su realización. La diferencia es clara si observamos la fotografía de Austin y la comparamos con Evelyn, mientras Austin se pavonea con sus amigas, sonriendo, empoderada y cruzada de piernas, Evelyn nos mira fijo y entreabre los labios como no atreviéndose a hablarnos.

En este modo de corporizar dislocado Evelyn se/nos instala en un tiempo que cobra vigencia cada vez que identificamos el disloque y que, por consiguiente, se actualiza en un presente compartido. En este sentido, Ricardo Díaz al intentar definir el tiempo presente, describe muy bien ese tiempo en devenir que viene a presencia en la corporización de Evelyn: “presente ensimismado que anhela un presente por cumplir. Abismo actual, ante el futuro” (2005, p. 49). Por su parte, Herman Parret, agrega a esta

idea de tiempo presente una concepción de temporalidad entendida como: “la presencia misma en cuanto tiempo presente viviente. Ese tiempo se impone, está presente, y es así como nuestra sensibilidad, por la singularidad del evento, ‘recibe’ el golpe del tiempo presente” (2008, p. 35). En este sentido, el abismo de lo indescifrable, a la vez, que el consuelo de la corporización, se cierne en la inefabilidad de un presente que siempre se diluye y escurre inevitablemente. Consuelo, al cual, Martin Seel agrega otro: “no podemos atender al presente de un objeto sin devenir conscientes de nuestro propio presente” (2010, p. 55). Si bien, es cierto que no podemos asir el presente, sí podemos, en cambio, hacernos consciente de él en la sintonía que logramos en la atención a/con/entre otros.

Tal como Petzold ratifica: “la pose suele ser el ingrediente básico del retrato” (1973, p. 128), a lo cual, cabe volver a las preguntas ¿qué significa posar? ¿Cómo se realiza la pose de Evelyn? ¿Qué entraña la pose en la corporización de Evelyn? Al respecto, Barthes desde el lugar de quien posa, escribe: “cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de <<posar>>, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen” (1989, p. 37). El *poseur* para Molloy, como ya lo adelantábamos antes, es quien da a ver el cuerpo en público y ese ‘dar a ver’ implicaría un algo más allá de mostrarlo, esto es, en palabras de la autora: “exhibir no sólo es mostrar, es mostrar de tal manera que aquello que se muestra se vuelva más visible, se reconozca” (1993, p. 130). Antes de responder las preguntas respecto a Evelyn, es importante señalar que estas concepciones de ‘pose’ nos presentan dos dimensiones de la pose que exceden la corporalidad misma que supondría su realización. Estas concepciones nos hablan de la pose como un proyecto siempre-en-devenir, en el sentido de que no concluye en el cuerpo, sino que, como Barthes dijera, implica una transformación. Además de ello, Molloy agrega la connotación de un otro, siempre considerado en este ‘dar a ver’ deliberado, propio del posar.

En Evelyn podemos ver una pose no posada. Con esto me refiero a que la eficacia de su corporalidad no es tanto la realización de su pose, sino más bien la frustración y el devenir de una pose que suponemos, pero que no alcanzamos a ver. Las manos que no se

encuentran entre sí en la indecisión de no saber si entrelazarse o desprenderse definitivamente. Los hombros que caen hacia adentro, como escondiéndose o defendiéndose de algún peligro por acontecer a sus espaldas. Los brazos a medio camino del cruce, a medio camino del descanso. El cuello rígido, como en una inspiración momentánea que acrecienta los relieves anatómicos de nuestra Evelyn. Y la cintura que se quiebra saliéndose levemente de su eje indeterminando su trayectoria. Todo ello pone en evidencia una procesualidad que tiene la urgencia de devenir ‘pose’, pero que no consigue su estabilización de la corporización y que, por el contrario, genera una proyección de una pose eventual, en el movimiento en proceso de estar(-se)-corporizando.

La urgencia de finalidad de la pose en la corporización de Evelyn viene acompañada con la urgencia de completitud en la copresencialidad de quien la anticipa. Al respecto, Díaz señala que: “el cuerpo vivo genera impresiones en quien lo ve. Vive al otro cuerpo” (2003, p. 49). En este sentido, nosotros vivimos la corporalidad trunca de Evelyn en la proyección de su movimiento, el cual, apropiamos y, asimismo, finalizamos eventual e hipotéticamente en nuestro propio cuerpo. Tal como Adolphe Appia afirmaba: “es el Movimiento, pues, quien realiza la conjunción del Espacio y del Tiempo” (Hormigón, 1970, p. 58). Por consiguiente, entendemos que no es ni ‘el calendario de 1983’ ni lo ‘estático’ del soporte fotográfico lo que nos distancia de modo radical de la presencia de Evelyn, sino que, muy por el contrario, es el cuerpo de Evelyn en su corporización dislocada de materialidad y, asimismo, su (no-)pose y procesualidad, lo que potencia la copresencialidad que experimentamos en cuanto participamos de su corporalidad. En este sentido, María José Sánchez agrega: “[En referencia a Appia] No es el espacio el que por tanto dicta las formas sino ese principio –vivo- al que el propio espacio queda sometido a través de la interpretación que ejecuta el cuerpo sobre la superficie tridimensional que éste le ofrece” (2004, p. 78). Es en virtud de este movimiento que intuimos en la corporización de Evelyn que podemos hablar de copresencia, puesto que es en él donde el tiempo y el espacio se acoplan con nuestro presente, o bien, tal como lo explica Martin Seel, es en el movimiento y en el aparecer corporizado donde podemos sentirnos a nosotros mismos estando presentes (2010, p. 55).

Entender la presencia del modo que aquí expongo implica también entenderla en la suposición de la corporización de un movimiento en devenir que, si bien no está presente explícitamente en el retrato fotográfico, se puede sentir (anticipar) en el cuerpo de quien lo mira y participa adivinándolo. En este sentido, la (no-)pose de Evelyn permitiría la evidenciación del sistema intercorpóreo que describe María José Contreras cuando sostiene que: “un sistema intercorpóreo [quiere decir] cuando algo pasa, circula y se mueve entre-los-cuerpos-de-los participantes” (2008, p. 153). No obstante, no es claro que movamos nada en el cuerpo mismo de Evelyn, sí, en cambio, podemos movernos nosotros mismos en sintonía y empatía, participando en su corporalidad. Más aún, si bien esta corporalidad se realizó y es lejana en el tiempo, se hace presente una y otra vez en la intercorporalidad que (nos) genera en su movimiento trunco, el cual, resolvemos en nuestra propia corporización de la proyección de ese movimiento.

A lo largo de este análisis de la corporización de Evelyn espero que, al menos, haya quedado insinuado que en su caso hay presentación con reproducción, en tanto que la reproducción no ocurre en la materialidad del papel fotográfico, sino que, más bien, acontece en las materialidades que conforman el cuerpo en acto (*embodiment*) de Evelyn y en la intercorporización de quién participa, en la observancia de su pose inconclusa. A diferencia de Phelan, quien reivindica el presente del performance en la medida que, como ya hemos citado: “no se guarda, registra, documenta, ni participa de manera alguna en la circulación de las representaciones: una vez que lo hace, se convierte en otra cosa; ya no es una performance” (2011, p. 97), en lo personal, creo que el fundamentalismo del ‘aquí y ahora’ que defiende la performance como institución artística (y académica) se ha sesgado en la condición de lo efímero, transformando este sesgo en la defensa de un formato más que en la legitimación de la práctica misma del cuerpo. Esta ha sido una de las razones por las que en el transcurso de esta reflexión he evitado adherir al concepto de performance como constructo de análisis y me he centrado, más bien, en un enfoque escénico que recupera las materialidades que le son pertinentes a la puesta en cuerpo y su práctica corporizada.

Tal como Amelia Jones (1997) expone, reconozco el soporte fotográfico no como un problema, sino, más bien, como parte del cotidiano multimedial en el que habitamos y nos realizamos corporalmente a diario. Del mismo modo, hemos postulado que esa multimedialidad no permanece solo como un residuo o un canal ‘mediador’, sino que, más bien, es el cuerpo mismo quien media entre su práctica corporizada y el soporte que la registra. Por este mismo motivo, tampoco hemos profundizado en lo que técnicamente implica que corresponda a una imagen fotográfica y en las problemáticas que podría suscitar en su técnica como documento/archivo/registro o soporte artístico.

Queda claro en la experiencia con Evelyn que el rebase del ‘hic et nunc’ es ostensible en un presente lejano que se actualiza en la copresencialidad de quién lo intercorporiza. El retrato de Evelyn muestra ese durante de la presencia que, si bien, no es discreto, puede portar su carácter sincrético en la relación intercorporal que propone la corporización de la (no-)pose de Evelyn. Esta presencia procesual, potenciada en el disloque, probaría que prácticas corporales que ponen énfasis en lo procesual del movimiento corporizado podrían intensificar la relación intercorporal entre los cuerpos participantes. En este sentido, el tan citado ‘hic et nunc’ no dependería de una realización corporal del instante, o bien, hoy más que nunca resultaría reprochable este ‘instante’ en su requisito de inmediatez y simultaneidad.

La generosidad de Evelyn en su (no-)pose radica entonces en que nos ofrece el cuerpo para que nosotros lo realicemos en el nuestro cómo se nos proyecte. La corporización circula y se abre a la participación de quien quiera intercorporarla, dilatando un presente distinto y compartido que se articula en la emergencia de la presencia de Evelyn. Esta presencia intensificada en la (no-)pose contagia a quien se permita empatizar con ella, intercorporizándola. De este modo, la presencia de Evelyn en aquel proceso, conjuntamente con la sintonía que prestemos a su corporización, resulta una presencia que -en desfase- deviene un presente compartido y urgente.

#### 4.3.2. Josefa Nazar en *El Truco...* (2009): la pose deliberada del cuerpo.

Como ya hemos visto en la mayoría de los casos expuestos, el cuerpo trans/trave desde el intento mismo por comprenderlo se ubica como una dimensión problemática y poco dada a las categorizaciones. Desde esta dimensión se transita y se habita en un territorio incierto y diverso. En la singularidad de sus prácticas, esta dimensión se transforma en un espacio donde el cuerpo ‘se pone’ y ‘dispone’. Así también, más particularmente, en los casos que revisamos en esta sección, observamos como este cuerpo se tensiona en su valencia, con respecto a relación que establece con la técnica de la fotografía. Resulta entonces necesario volver a las palabras de Roland Barthes, quien nos invita a observar la fotografía no tanto como un fenómeno a entender (volver inteligible), sino más bien como una fuente de experiencia sensible: “como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso” (1989, p. 52). En esta descripción, destaca la noción sobre la experiencia fotográfica vinculada por Barthes a un particular modo de experimentar la imagen, con énfasis en la percepción sensible que emerge de las prácticas que ahí acontecen. Así es como define Barthes la fotografía, en tanto la entiende como una forma inminentemente teatral: “no es (me parece) a través de la Pintura como la Fotografía entronca con el Arte, es a través del Teatro” (1989, p. 64).

Cabe rescatar dos aspectos interesantes que relevan los autores hasta aquí citados. En primer lugar, la fotografía produce un particular tipo de experiencia estética (entendida como percepción sensible) y, en segundo lugar, la fotografía selecciona y disecciona la experiencia de lo real-referido que, a su vez, captura parcialmente. Al mismo tiempo, ello conduce a dos consecuencias importantes para esta investigación: por un lado, la imagen desde su ‘allá y entonces’ acontece en el ‘aquí y ahora’ de quien la observa, en la copresencia de su experimentar sensible. Mientras que, por otro lado, hay un ojo invisibilizado que dispone y compone la escena, este ojo archivador es documentalista a la vez que montajista de la puesta en escena que organiza con su lente y que proclama en nombre de su autoría. En el caso de Josefa Nazar, veremos que este

ojo triunfa y se evidencia en la deliberación de una pose fotográfica que se realiza en la corporización de la pose en el cuerpo.

Recordemos que la pose como concepto polisémico puede ser definido tanto como “postura” respecto de algo (sobre el rol del intelectual, por ejemplo, en Puwar (2006, p. 239-240)), así como también, puede ser concebida como una “composición corporal” intencionada. Hay una valoración intrínseca de la pose en su relación con el movimiento y su cualidad fotográfica: “fotografiar era componer (poner sujetos vivos, posar) y el deseo de arreglar los elementos de la foto no desapareció porque el tema estuviera inmobilizado o inmóvil” (Sontag, 2003, p. 65). De aquí se desprenden dos alusiones a trabajar, por un lado hay una composición que afecta la mirada del que reconstruye la fotografía, tal como advierte Barthes, siempre: “ha habido (...) pose, pues la pose no es, no constituye aquí una actitud del blanco, como tampoco es una técnica del *Operator*, sino el término de una <<intención>> de lectura” (1989, p. 79). Si es así, la pose se constituye como material siempre sujeto a ser completado en su sentido por el que mira. Por otro lado, la pose significa exhibir, exponer, poner-componiendo a la vez que ‘mostrando’ algo, recordemos al respecto las palabras de Silvia Molloy, quien define la pose como un exhibirse para alguien<sup>35</sup>. La pose entonces la consideraré aquí en esa doble complejidad: evidencia al que mira y decodifica la imagen, a la vez que implica un gesto deliberado (o dirigido, según sea el caso) del cuerpo que posa.

En el caso de Josefa Nazar, por un lado, vemos la composición de una serie fotográfica a modo relato, donde se registra la imagen de la transformación conjugando la lógica temporal antes-después [Imag. 38.2.] y, luego, vemos la materialidad corporal de la escenificación de sí (en Ward y Carpio, 2009, p. 90-99). La corporización de Josefa a analizar [Imag. 38.1.], comprende una composición interesante en relación con las analizadas anteriormente. Veremos que, a diferencia de la fotografía de Evelyn [Imag.37], en esta foto se hace uso de la pose en su más alto grado de expresión. Josefa Nazar [Imag. 38.1.] ya no habita su prostíbulo ni tampoco la discotheque en la que trabaja, sino que

---

<sup>35</sup> “Exhibir no sólo es mostrar, es mostrar de tal manera que aquello que se muestra se vuelva más visible, se reconozca” (Molloy, 1994, p. 130).

simula y se deja ‘hacer posar’ a sus anchas, en un doble guiño que nos remonta tanto a la cultura pop así como también a la llamada alta cultura. Este doble guiño se expresa en cuanto Josefa Nazar corporiza su pose bajo cierta materialidad artificiosa, así como también, en la emergencia de su cuerpo que se reivindica y se corporiza en tal pose.

En esta fotografía [Imag. 38.1.] se ve a Josefa Nazar tendida sobre el agua, flotando en un movimiento ambiguo que no define si su cuerpo se hunde o si emerge. Josefa descansa en paz con los párpados sellados, si no fuera por la pequeña apertura de sus labios, que brillantes se repliegan en un gesto de sensualidad y dulzor. Su vestido dorado la define en el agua oscura, donde reposan también coloridas flores y rosas mustias. Entre medio de la maleza frondosa de la laguna, Josefa duerme, coronada con flores en su cabello, la durmiente tendida en el agua es tan armoniosa que hasta una mariposa se le posa para coronar la magnífica pose. Su retrato sería pictórico de no ser por su corporalidad, su retrato sería paisaje si no fuera por su cuerpo suspendido en el agua.

En la composición de esta imagen hay una cita implícita que se hace de *Ofelia*<sup>36</sup> (1852), pintura del preraphaelita John Everett Millais [Imag. 38.3.]. La recreación del entorno natural, al mismo tiempo que de su atmósfera, hacen de Josefa una Ofelia del siglo XXI. ¿Qué implica que Josefa habite a Ofelia? La Ofelia de Everett se muere, angustiada sufre, la Ofelia de Carlos Carpio, en cambio, goza de flotar placentera entre flores y sus dorados risos. Mientras, la primera se entrega al cielo con sus brazos extendidos en sacrificio, la segunda, en cambio, se contiene a sí misma, abrazándose. La Ofelia pictórica mira perdida la nada, empuñando el ramo de flores con el que nunca llegó al altar, la Ofelia-Nazar cierra sus ojos abriendo sus labios en un gesto orgásmico que se suaviza con la mariposa de plástico, que nos conduce al mundo de las princesas y las hadas de Disney. La Ofelia del siglo XXI quiere el lugar protagónico de Ofelia, quiere ser musa al mismo tiempo que princesa de castillo Walt Disney.

---

<sup>36</sup> Conservado en la *Tate Gallery*.

La apropiación de Josefa Nazar y su fotógrafo no se dejan clasificar, delimitarlos como pastiche o parodia<sup>37</sup> sería hacer un juicio de valor suponiendo/adivinando sus intenciones, me parece que aquí lo valioso es justamente que, al menos en esta fotografía, la puesta en práctica del cuerpo conserva un ánimo o una irradiación de Josefa, al mismo tiempo, que distancia y hace suyo lo que de Ofelia le conviene extraer para diseñar la escenografía en la que posa. Cabe decir en este punto que, según conversaciones personales que tuve con el fotógrafo, él asegura que la realización escénica (composición del espacio, uso de vestuario, modo de corporizar) de la fotografía fue un acuerdo mutuo entre Josefa y él. Vale la pena recoger el dato, en tanto nos habla de un consenso y no una imposición en las decisiones, por consiguiente, nos habla también de una coautoría.

Si volvemos a recordar los constructos teóricos que propone Michel de Certeau respecto al espacio como lugar practicado y al recorrido, nos daremos cuenta que lo interesante de Josefa Nazar en *El Truco...*, es que el cuerpo aparece despojado de su recorrido, creándose lugares donde el cuerpo trans/trave es organizado por el ojo de la cámara (Carpio), quién desempeña el rol de escenógrafo y codirector (si asumimos el dato sobre el consenso). Si bien, en *La Manzana...*, con Evelyn [Imag. 37] asistíamos a la pose dislocada en su corporalidad, en el *Truco...*, en cambio, con Josefa [Imag. 38.1.] la pose es abstracción y deliberación potenciada, en desarraigo absoluto de su espacialidad real. En ambos casos, tanto en *La Manzana...* como en *El Truco...* la ciudad se anula, su performance acontece en lo privado (La Manzana...), o bien, en el imaginario coautoral de Josefa y su fotógrafo. Cabe distinguir que, mientras, en el primer caso (Evelyn) el margen es un lugar obligado, único espacio capaz de realizar el cuerpo trans/trave (prostíbulo). En el caso de *El Truco...*, en cambio, la noche y el circuito discotequero – tantas veces citado en la entrevista a Josefa- se ve como una alternativa menos marginal que la calle (prostitución). Además, en este último caso se tiene cierta preconcepción de que la práctica esporádica trans/trave discotequera asegura la artísticidad de su acontecer material trans/trave en la posibilidad de reversión. Es decir, de cierto modo, para Josefa

---

<sup>37</sup> Según Fredric Jameson la diferencia entre una y otra cita es que en la parodia hay un gesto crítico en la apropiación del referente, mientras que en el pastiche, se presenta el uso del significante, vaciado de su significado (Jameson, 1992).

es provechoso mostrar su “antes” (José), dado que su “después” (Josefa) se considera un ‘producto’ artístico (véase 4.1.). En *La Manzana de Adán*, en cambio, se evidencia en voz de una de sus autoras la fuerte negativa (a la que luego ceden) por parte de las trans/trave a dejarse fotografiar en ese “antes”, aunque luego terminen cediendo (tal como revisamos en 3.2.2.). Por lo demás, el margen del prostíbulo habitado por Evelyn, en Josefa, en cambio, es reemplazado por la consumación de su fantasía en el desarraigo espacial de su pose.

El doble guiño que nos hace Josefa Nazar en la pose exacerbada, más que reivindicar los referentes a los que cita, los anula. Josefa crea, mediante la estrategia de la cita, una corporización propia que no es ni la Ofelia prerrafaelista ni tampoco se corresponde en totalidad a la princesa Disney. Si bien, materialmente, ambos mundos son convocados, la corporización, puesta en práctica y despliegue de estos referentes, no resuenan sino como estrategias de una realización de (co-)autoría definida. El espacio intersticial que aquí se defiende no es ya el disloque entre la emergencia y la materialidad de Evelyn, sino que es la plena coincidencia entre la materialidad y la emergencia, este fenómeno se traduce en la exacerbación y la reivindicación del cuerpo singular de Josefa, a pesar de su puesta en un no-lugar (lugar no suscrito directamente a la práctica trans/trave). La pose deliberada, a la vez que renuncia a la referencialidad de los espacios en los que se suscribe, logra reivindicar la emergencia de la corporalidad de Josefa Nazar, en tanto se acopla a la singularidad de su puesta en práctica del cuerpo como un cuerpo que se (auto-)reconoce como encarnación de una ficción (véase 4.1.).

#### 4.3.3. Hija de Perra en *El glamour de la basura* (2009) y en *Perdida Hija de Perra* (2010): La pose en su corporización del cotidiano.

Hasta ahora hemos concluido que, en el caso de Evelyn, en su particular descalce entre la emergencia de su corporización y de su materialidad se produce una proyección del movimiento, el cual, a su vez, genera un potencial de copresencia. Por otro lado, en el caso de Josefa, hemos constatado que sus estrategias de escenificación al ser

corporizadas, dejan de percibirse como referencias en uso y, aunque se identifican, crean una dimensión intersticial, conformado por la reivindicación de la realización de Josefa Nazar como cuerpo total en la exacerbación de la pose. En el caso de Hija de Perra veremos otra variación para la pose y, en este caso, viene mucho más a la medida lo definido por Molloy, en tanto confiere a la pose un poder de extroversión mayor al que le atribuyen el resto de los autores que hemos revisado.

En el caso de Hija de Perra que analizaré en esta sección, hay una pose permanente que se vuelve habitual en las lógicas de corporización que ella misma propone. Es pertinente en este punto revisar lo planteado por Eugenio Barba en su metodología y comprensión de las técnicas del cuerpo. Para Barba existen las técnicas de movimientos cotidianos y extra-cotidianos, según sea, la economía corporal que se sostenga. Con economía corporal, este director de teatro se refiere a la relación entre el desempeño de la acción y el gasto energético que se invierte en ella, en palabras del propio autor: “se trata de una utilización antieconómica del cuerpo, porque en las técnicas cotidianas todo tiende a sobreponerse, con ahorro de tiempo y energía” (1990, p. 26). En el caso de Hija de Perra veremos cómo se tensionan las economías del cotidiano y el extra-cotidiano, identificadas por Barba en las técnicas orientales. Así mismo, a través de nuestra trans/trave veremos cómo los límites entre las prácticas cotidianas y extra-cotidianas se vuelven difusos hasta desvanecerse.

Ya en el apartado sobre corporización (4.1.) concluimos que en Hija de Perra hay una anulación de cualquier antecedente o modo de actuación (auto-)identificable, lo cual, si bien nos habla de una aprehensión por parte de la trans/trave respecto de su práctica, también pone de relieve que hay una –al menos- intención (decisión) de permanencia y, así mismo, una dimensión unívoca de su corporización, en tanto materialización de una dimensión de lo usual que ella misma defiende y reivindica al no querer referirse a otro plano posible. A diferencia de Evelyn o de Josefa Nazar, Hija de Perra no se ha mostrado nunca sin maquillaje ante el lente de una cámara y mucho menos ha expuesto su proceso de materialización corporal.

En la fotografía escogida de *El glamour de la Basura* [Imag. 39], la trans/trave posa en el que hace poco era su hogar, mientras que en el fragmento que hemos escogido del documental *Perdida Hija de Perra* [video 4.1.], la vemos trabajando como habitualmente lo hace en una discoteque de Santiago. A través de ambos materiales quisiera referirme a la relación que se establece entre la pose, el desempeño de la energía (según lo propuesto por Barba) y su resultado en su dimensión de presentificación (realización de la corporización).

En primer lugar, quisiera revisar brevemente un rasgo determinante en la fotografía de Lorena Ormeño, para luego dar análisis al trabajo audiovisual de Vicente Barros. La autora de *El glamour de la basura* sostiene en su investigación:

Basándome en el aura del trabajo de la fotógrafa Nan Goldin, con esa belleza de la tragedia, de lo oculto, de llevar lo privado a la luz pública./ Elegí a Hija de Perra ya que ella era la suma de todos estos conceptos que yo buscaba en un mundo infinito, el resultado de mis fotografías hasta el momento eran demasiado dispersas y requerían más tiempo./ El personaje es tan fuerte que si lo hubiese desenmascarado, eso habría anulado al personaje, habría sido como contarle a un niño que el viejito pascuero es un personaje para promover el consumismo y que no existe en la vida real (2009, p. 48).

Tal como lo expresa la autora y tal como lo comprobé en mis conversaciones con Hija de Perra, la serie fotográfica se instala dentro de los espacios del cotidiano de la trans/trave. A diferencia de Josefa Nazar, Hija de Perra posa en su casa, poniendo su corporalidad en los espacios que habita normalmente. Lo expresado por la fotógrafa es interesante porque nos invita concluir que el ‘desenmascaramiento’ del personaje causaría su ‘anulación’. Además, Ormeño sostiene que su interés siempre fue llegar a la intimidad de la fotografía realizada por Nan Goldin. Desde aquí que podamos desprender dos dimensiones que hacen caer en contradicción el discurso autoral, al mismo tiempo, que ponen de relieve la importancia y el valor de la corporización trans/trave de Hija de Perra. Por un lado, la búsqueda de la intimidad se logra a través de la fotografía de un cuerpo que es descrito por la autora como ‘enmascarado’. Mientras que, por otro lado, se reconoce ‘una fantasía’

en la construcción del ‘personaje’. Ambas dimensiones, si bien, se oponen en lo que pudiéramos interpretar desde ellas, también ponen en evidencia lo problemático en la determinación de los efectos de corporización de Hija de Perra.

Ahora bien, si nos concentramos en la fotografía [Imag. 39] y volvemos a recurrir a Barba, podemos notar el fenómeno de la transgresión del cotidiano mediante la expresión de lo extra-cotidiano. La economía del empleo y desempeño energético de Hija de Perra es desmesurada si consideramos las lógicas que caracterizan las técnicas cotidianas. La postura de Hija de Perra se repliega a la pose de cuclillas, pese a la cual, levanta su frente en alto y yergue su cabeza. Su mirada, aunque se dirige al suelo, la mantiene a ella arriba de todo lo cual pueda mirarla a los ojos. Así también luce el pubis sin tapujos, las piernas entreabiertas lo destacan, junto con sus medias rotas. Su maquillaje salta a la vista, dado los fuertes colores que dibujan en su rostro facciones y contornos. Es interesante la pose que asume, dado que la presenta en el lugar más sucio de su casa, al mismo tiempo, que la presenta corporizándose en la exposición deliberada de las materialidades de su cuerpo (pubis, manzana de adán, etc.). Aun cuando, se nos presenta en el espacio cotidiano, el desempeño de su pose invierte desmesurada energía tanto en la intención de mostrarse, al mismo tiempo, que en el gesto de ocultar la mirada. Hija de Perra se expone toda en cuanto cuerpo material y en función de ello despliega estrategias de movimiento en las que invierte gran energía para hacernos parecer que, en realidad, se emplea un gasto mínimo de tiempo y de energía, por tanto, con ello consigue volver su pose extraña a la vez que cotidiana. Así también nos lo hace entender Barba cuando sostiene que el alto gasto de energía no se define por su: “exceso de vitalidad o uso de grandes movimientos” (1990, p. 25), sino que puede estar presente en un pequeño movimiento y en una concentración densa de la energía, empleada en él.

Por su parte, el cortometraje documental de Hija de Perra se ciñe a los códigos del formato audiovisual, a las continuas y veloces millones de fotografías que en su fluir dan cuenta de temporalidades y movimiento. La última escena concluye en la jornada, a la cual, adhiere su formato “un día con...”, que se propone desde el principio. Este fragmento escogido [video 4.1.] corresponde a un show en una de las discoteques en que

usualmente trabaja Hija de Perra. La trans/trave Hija de Perra canta sus canciones, junto a su grupo musical ‘Indecencia Transgénica’, y para finalizarlo se corta un pezón en la cima de un parlante, ante la ovación de un público extasiado al ver cómo la trans/trave sangra y gime de placer. En esta acción se pueden observar dos planos que podemos analizar y aislar para comprenderlos mejor: en primer lugar, el plano de la acción que sucede y acontece en el cuerpo trans/trave (Hija de Perra se corta el pezón), mientras que, en segundo lugar, es posible ver las estrategias de escenificación que utiliza el director para exhibir la acción (que refieren a esos cortes y selección que acusaba Susan Sontag en la fotografía).

Desde la acción de mutilación que ejecuta escénicamente Hija de Perra es posible entender el juego en la relación que se establece entre la emergencia de su corporización y el efecto de realidad que produce. Su realización, al mismo tiempo que verse impulsada por la copresencialidad ‘convivial’ (Dubatti, 2003) del público que participa vitoreando, pone en tensión sus propios límites, posicionándose en el intersticio entre lo presentacional y lo representacional y, así mismo, entre lo real y lo ficcional. Respecto de la relación de estas dicotomías, podríamos citar la discusión permanente entre los conceptos de ‘teatralidad’ y ‘performance’. Ello nos ayudará a entender las consecuencias escénicas que tiene el juego de Hija de Perra en la acción analizada.

En concordancia con lo anterior, Josette Fèral plantea que el límite de la teatralidad teatral se determina por la “ley de exclusión del no retorno”, instalando como norma de esta teatralidad, específica del teatro, una conducta reiterable dos y más veces. El teatro se instala aquí como un territorio contiguo a la performance, pero diferenciable a través de esta prohibición, la cual, exige que las acciones sucedidas en el teatro deban ser ficcionales y no afecten realmente el cuerpo del actor en su genuina corporalidad (2004, p. 99-101). Por su parte, Diana Taylor también distingue entre ‘teatralidad’ y ‘performance’, diferenciándolas de la siguiente manera:

La teatralidad (...) hace alarde de su artificio, de su condición como construcción social; pugna por la eficacia, no por la autenticidad. Connota una dimensión consciente, controlada y, de esa manera, siempre política, que el

‘performance’ en su forma más convencional no necesariamente conlleva (2012, p. 46).

Esta autora distingue también estos conceptos a través del grado de re-acción al que accedemos cuando acontecen, siendo el performance un lugar donde podemos ceder, acceder y accionar todos (2012, p. 47).

Lo anteriormente expuesto pone énfasis en la tensión que ya anunciaba. Al cortarse el pezón, Hija de Perra pone en tensión cómo su cuerpo habita un espacio entre lo ficcional y lo de facto acontecido en su realización. Es cierto que en el próximo show quizás vuelva a mutilarse el mismo pezón, pero ya no será exactamente el mismo, sino que será otro distinto al ya cortado. La acción es real (el cuchillo corta) y en cierto sentido su corporalidad también lo es, porque acontece siempre siendo ella, bajo la técnica y artificio que se normaliza (cotidianiza) en su corporización. Bien lo ilustra todo el cortometraje al presentar por 21 minutos a Hija de Perra como cuerpo único, indivisible e insustituible.

Ya no asistimos al desdoblamiento de “Josefa Nazar-José” o a la composición de la imagen doble de Evelyn [Imag. 37 y 37.2.], sino más bien a la reafirmación corporal de la autodenominada “performista bizarra”. De tal modo, que incluso cuando asistimos a su cotidianeidad, se nos muestra a la trans/trave desde siempre con senos, pelo largo y minifalda de mezclilla, aún cuando se afeite y (des) maquille ante nosotros, sus cejas arqueadas y su pelo furioso siempre acontecen como propiedad irrenunciable de su cuerpo.

Es por ello que cuando se mutila un pezón [video 4.1.] lo decodificamos desde el territorio que ese cuerpo trans/trave habita, en su singularidad. De algún modo abandonamos nuestro espacio y participamos de una dimensión donde el dolor y el placer no se repelen, en la cual, asumimos que la acción se realiza en un tiempo y espacio compartido, puesto que se realiza ‘para’ nosotros, en virtud de nuestra (co-)presencia. Esta dimensión proyectada desde el cuerpo de Hija de Perra, pone en problemas las taxonomías que ocupan como parámetro lo ficcional para distinguir categorías como la performance o la teatralidad.

El director por su parte, elige captar la escena desde la espontaneidad de la cámara que es ubicada entre el público [video 4.1.]. La iluminación es débil porque estamos en una discoteque y las luces que iluminan los fragmentos del cuerpo de Hija de Perra son focos y flashes que intentan captar su mejor pose en movimiento. La cámara capta el momento en que Hija de Perra lame el filo de su cuchillo e intercala esta imagen con fracciones del público, sus manos extendidas y la euforia de la expectativa que genera la mutilación del cuerpo de la practicante trans/trave. Entre el público, Hija de Perra se abre paso para ubicarse en un mejor pódium (mejor que el escenario), donde comienza su ritual de mutilación. Cámaras y celulares en alto captan el momento en el que se combina la sangre y el orgasmo en el gesto de su escenificación. Luego un repentino zoom nos muestra en primer plano los senos descubiertos, centrado en el pezón sangrando, el cuchillo carnicero se mueve incesante hasta que el oscuro completo comienza a mostrar los créditos correspondientes al equipo realizador del cortometraje documental.

Toda la secuencia descrita se acompaña por *Lacrimosa* del famoso Requiem de Mozart, obra instrumental y vocal que el mismo Mozart compuso (y no alcanzo a terminar) para celebrar su propia misa fúnebre. La elección de este elemento, en primer lugar, nos distancia de la propuesta audiovisual pensándola desde su inicio; la banda sonora es principalmente música de “Indecencia Transgénica” y, de pronto, irrumpe música más bien clásica que contrasta con este punk electrónico planteado como base musical del cortometraje. En segundo lugar, este elemento nos evoca una serie de repertorios<sup>38</sup> que nos afectan (en sentido de la experiencia sensible) y extrañan (en el sentido brechtiano del término). Así mismo, se advierte la dislocación de la ‘situación’ con respecto a su ‘valoración’ (música) que nos propone el director. Al respecto, hay dos consecuencias que debo mencionar: por un lado, se incomoda a quién escucha por la falta de correspondencia de la ‘forma’ que el ‘archivo’<sup>39</sup> toma para realizarse, mientras que se

---

<sup>38</sup> Diana Taylor lo define como: “la memoria corporal que circula a través de performances, gestos, narración oral; movimiento, danza, canto, en suma, a través de aquellos actos que se consideran como un saber efímero y no reproducible. El repertorio requiere presencia: la gente participa en la producción y reproducción de saber al ‘estar allí’ y ser parte de esa transmisión” (2012, p. 155).

<sup>39</sup> Entendiendo por ello cualquier tipo de registro que tenga como finalidad resguardar materialmente algo. Esto puede tomar la figura de la fotografía, los libros, los mapas, etc. (Taylor, 2012, p. 154)

genera una operación simbólica, donde el elemento del “repertorio” se resignifica y, junto con ello, resignifica también la situación que inscribe y acompaña. Es decir, podríamos suponer que el Réquiem de Mozart, al poseer una carga simbólica que remite a lo sacrificial y sagrado, cuando es aplicado a la mutilación autoinfringida por Hija de Perra recodifica la acción, otorgándole otra espacialidad, otra agencia y otra emergencia del cuerpo de Hija de Perra, así como también le otorga otra atmósfera<sup>40</sup>. De este modo, la conjugación entre música y acción se desplaza a un lugar otro, distinto al que suele proponer una discotheque. Por consiguiente, el efecto que causa es retrotraer elementos desde espacios determinados como opuestos (alta y baja cultura, p.e.) para lograr un consenso y una urgencia en el significado de los mismos.

Más allá de las concepciones de los autores de la fotografía y el cortometraje documental de Hija de Perra, mediante estos soportes y marcos estéticos, nuestra trans/trave nos pone de manifiesto su corporalidad como modo único de realización. En ella, destaca la pose cotidiana inserta en un sistema de “utilización antieconómica del cuerpo” (Barba, 1990, p. 26), tal como ya vimos, tanto sus desempeños como sus efectos se corresponden, para la conformación de un sistema de corporización que es capaz de integrar las estrategias y los efectos, invirtiendo todo el potencial del cuerpo en estos objetivos y, así mismo, problematizando las posibles categorías destinadas a su aprehensión.

En síntesis, en este capítulo vimos distintas implicancias y efectos para la corporización, en la práctica trans/trave. En el primer apartado (4.1.) analizamos los procedimientos técnicos y formativos del ejercicio de la corporización trans/trave. A través de ello, pudimos darnos cuenta en qué medida los procesos para la corporización trans/trave son sincréticos y, por lo tanto, escurridizos a las categorizaciones. De igual manera, entendimos que en los cuerpos trans/trave analizados, el rebase se da en la oscilación y variación de los procesos de corporización y, así mismo, en la agencia que desde el discurso (y sus decisiones) las trans/trave le otorgan a su práctica. En el segundo

---

<sup>40</sup> Véase en “Sobre la producción performativa de la materialidad” el apartado titulado “Espacialidad” (Fischer-Lichte, 2011, p. 220-243).

y en el tercer apartado, en cambio, nos concentramos en el análisis de la emergencia de las corporizaciones trans/trave. Por una parte, en el segundo apartado (4.2.) pudimos analizar las estrategias desempeñadas para la emergencia de la corporización de Katiuska Molotov. En este análisis concluimos que el rebase está dado por los modos de emplear la materialidad, las estrategias de composición y la organización kinésica que realiza la trans/trave analizada. En consecuencia de lo cual, la corporización propuesta por Katiuska Molotov rebasaba en sus efectos lo que se podrían leer como ‘estéticas’ propias de su corporización (*camp* y *kitsch*). Por otra parte, en el tercer apartado (4.3.) y sus respectivas subdivisiones, revisé y di análisis al comportamiento de la emergencia de la corporización en tres trans/trave. Junto con ello, visibilicé las tensiones de la pose con respecto a los soportes. Así mismo, entendimos cómo, tanto la pose como los soportes en que se realiza son rebasados en sus posibilidades obvias por la puesta en práctica del cuerpo trans/trave. En conclusión, en este apartado dimos cuenta, tanto de la agencia como de la emergencia del cuerpo trans/trave en sus procedimientos y procesos de realización. Del mismo modo, entendimos que el rebase, como fenómeno, comprende una imagen total de los efectos que consigue la corporización del cuerpo trans/trave en las singularidades correspondientes a cada caso.

## V. LAS POLÍTICAS DE LA EMERGENCIA DEL CUERPO TRANS/TRAVE

A lo largo de este escrito, hemos dado cuenta de los resultados de una investigación sobre los cuerpos trans/trave, cuyas preguntas han girado en torno a cómo han sido estudiados por la academia, así como también, se ha puesto en cuestión la pertinencia de un enfoque escénico en virtud de sus cualidades (Cap. II). Así mismo, he expuesto las condiciones históricas que han posibilitado el desarrollo de estas prácticas, describiendo sus espacios de ocupación y las consecuencias de sus usos (Cap. III). En el capítulo recién pasado (Cap. IV), en cambio, analizamos la cualidad de su corporización en el fenómeno del rebase a través de casos específicos, cuyo aporte daba luces de la variedad de matices presentes en la práctica trans/trave. En este último capítulo, por su parte, daremos cuenta de las consecuencias de la emergencia y corporización trans/trave en su dimensión política. Ello con el objetivo de entender el impacto de los efectos de su escenificación, no sólo a nivel de la percepción, sino también al nivel de las consecuencias materiales implicadas en sus estrategias de corporización y sus respectivos espacios de escenificación.

De este modo, este último capítulo se concentra en las consecuencias del rebase, tanto en la materialidad de las decisiones relativas a la corporización, así como también en los usos del espacio para su emergencia. A consecuencia de ello, a continuación veremos cómo el cuerpo trans/trave logra rebasar incluso los espacios suscritos a su singularidad, para volver a organizar los circuitos de los que participa. Antes de comenzar propiamente con el análisis (5.1), es necesario distinguir términos relativos al imaginario al que hace alusión al concepto de ‘política’, para luego poder aplicar estos términos con la plena confianza de su esclarecimiento. Luego de lo anteriormente expuesto, analizaré, a través de la corporización y escenificación de Katiuska Molotov (5.2.), las decisiones estratégicas que realiza en función de componer una corporización propia a partir de fragmentos de una tradición intrínsecamente práctica. Finalmente, daré análisis a las políticas de circulación presentes en una escenificación conjunta entre Stephanie ‘Botota’

Fox e Hija de Perra (5.3.), realizada en el capítulo 20 de la tercera temporada de *El Juego E la Botota*.

En este capítulo espero poder cumplir la promesa que adelantaba en la introducción, en tanto nos concentraremos en dar cuenta de la dimensión política que revisten estas prácticas y, en particular, daremos cuenta de los alcances del fenómeno del rebase en lo que refiere a las consecuencias políticas del aparecer trans/trave en Chile.

### **5.1. Una distinción necesaria para la práctica trans/trave: La política, las políticas, lo político.**

Antes de enfocarnos en el próximo análisis, cuyo eje de interés aborda las consecuencias de algunas corporizaciones trans/trave en su dimensión política, me gustaría diferenciar desde ya y muy brevemente la definición de los conceptos suscitados en el título de este apartado.

En primer lugar, y para efectos de esta investigación, ‘la política’ será definida como aquello perteneciente o relativo a las militancias y suscripciones directas al sistema de elección, promoción y determinación de lo que se ha llamado ‘partidos políticos’, los cuales, funcionan sobre el orden establecido por el Estado en relación directa con el Gobierno de turno. Este término y sus alusiones directas, no son considerados relevantes en este estudio ni tampoco para el análisis. De tal modo, a menos que lo explicito, nunca me estaré refiriendo a este nivel de la dimensión de lo político.

Por otro lado, usaré el término ‘las políticas’ para referir todo lo relativo a las decisiones (declaradamente conscientes o no) que afectan o intervienen en el uso, disposición y modo de corporización de las materialidades que se desprenden de las escenificaciones de las practicantes trans/trave. ‘Lo político’, en cambio, para efectos de este análisis, comprende una dimensión más amplia, en tanto reúne la consecuencias de esas puestas en cuerpo de ‘materialidades’ (donde se implican las ‘políticas’), así como también, implica un modo de organización propio de la sociedad que no tiene directa relación e, incluso, excede el Gobierno de un país.

Ya lo explicaba Jacques Rancière en *El Desacuerdo*: “la política no está hecha de relaciones de poder, sino de relaciones de mundos” (2010, p. 60) y en esta afirmación, obviamente, refería la teoría de Michel Foucault, desde donde se ha desarrollado gran parte de la teoría política (pos)moderna. Cuando Rancière habla sobre las relaciones de mundo se refiere sobre todo a los modos en que el mundo se organiza. Esas maneras de organización del mundo, se ven materializadas en los modos de presentar el cuerpo y en la medida en que ese cuerpo jerarquiza los valores propios de los elementos que componen ese mundo. Por ello, Rancière le otorga tanta capacidad operativa al arte, en tanto:

Las artes no prestan nunca a las empresas de la dominación o de la emancipación más de lo que ellas pueden prestarles, es decir, simplemente lo que tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, reparticiones de lo visible y de lo invisible. Y la autonomía de la que ellas pueden gozar o la subversión que ellas pueden atribuirse descansan sobre la misma base (2009, p. 19).

Recuperando lo plateado por Rancière es que aquí prefiero considerar lo político como consecuencias de modos de relacionarse mediante el uso de una serie de políticas, más que como una consecuencia de las formas de control y disciplinamiento. Dado que desde un inicio asumimos la corporización trans/trave como un producto que genera experiencia sensible y que posee autoría en su realización, es que pensamos que hay modos singulares para cada autoría, asociados a políticas de puesta en práctica del cuerpo y, al mismo tiempo, que hay efectos que dan cuenta de una dimensión de lo político que se ve afectada y/o expuesta producto del uso de esas políticas de corporización.

En la primera parte de los apartados que siguen (5.2.) veremos lo político en el resultado de la corporización de Katiuska Molotov. En función de ello, revisaremos qué políticas se activan en su corporización y aparición. A esta ‘activación’ de ciertas políticas que son compartidas con otras practicantes trans/trave, les llamaremos ‘repertorio’, ya que como explica Taylor, son formas de conocimiento practicadas y transmitidas a través del cuerpo, a diferencia del ‘archivo’, que es una forma de sistematizar y registrar esas

prácticas de modo permanente en el tiempo a través de los soportes idóneos para tal tarea (Taylor, 2003).

En el segundo apartado (5.3.), en cambio, revisaremos la negociación de las políticas de corporización en la política de los espacios y la ocupación (y suscripción) que de ellos se hace. Para estos efectos, tal como ya adelantaba, me centraré en el capítulo 20 de la tercera temporada de *El Juego E la Botota*, el cual, tuvo como invitada a Hija de Perra. Aquí recurriremos al concepto de ‘reparto’ (Rancière, 2009) dado que refiere a un modo de distribución, organización y jerarquización de lo sensible, tal como Rancière lo explicara: “llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas” (2009, p. 9). Del mismo modo, el autor agrega para definir la idea de lo sensible referida al reparto: “es un recorte de tiempos y de espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia” (2009, p. 10).

## **5.2. Políticas del cuerpo en su emergencia: Herencias, transferencias y apropiaciones en la práctica de Katiuska Molotov.**

Como ya lo hemos esclarecido en el curso de este escrito, entendemos la corporización trans/trave como una práctica escénica que, en tal dimensión, comprende un conjunto de decisiones individuales materiales (autorales) y colectivas (en tanto le es urgente la coparticipación y copresencia de otros). Es en este primer sentido, que la emergencia del cuerpo trans/trave se vuelve algo político en sí mismo, en tanto decisión deliberada de ser al mismo tiempo productor y producto estético.

La pregunta en torno a la cual se ha articulado toda mi investigación ha sido ¿Cómo se realiza el cuerpo en la práctica trans/trave? Para estas alturas, me concentraré en la práctica trans/trave de Katiuska Molotov bajo el intento de delinear las condiciones que de su corporización emergen insertas en la dimensión de lo político. Esta argumentación intenta desplegar las problemáticas que subyacen de la emergencia y

materialidad del cuerpo trans/trave en tanto realizador, a la vez que generador de una memoria que se preserva no tanto en la oralidad como más bien, y sobre todo, en el cuerpo.

A través del video en que baso este análisis [video 5.1.]<sup>41</sup> ilustraré mis argumentos en torno a la realización corporal de una memoria que radica tanto en su repertorio en práctica (vinculado a una tradición y a una política de formación), así como también, a la memoria de un conjunto de estrategias que obedecen a una manera de poner en práctica el cuerpo (vinculada a políticas autorales conscientes). Tal como veremos, ambas dimensiones son activadas en simultáneo por la práctica de Katiuska Molotov y actúan relacional e imbricadamente. La pregunta que desde aquí surge es: ¿Cómo se realiza la memoria del cuerpo en relación con sus políticas de corporización en la práctica trans/trave de Katiuska Molotov? Tal pregunta intentaré contestarla revisando las dos dimensiones ya mencionadas y analizando su articulación en el cuerpo de esta trans/trave.

En una entrevista [video 5.2.]<sup>42</sup>, realizada por un director de cine, se le pregunta a Katiuska Molotov si su “personaje” estaba armado desde antes, a lo cual, ella reconoce que “el personaje se fue armando de a poco”. Desde esta respuesta debemos instalar dos cuestionamientos. Primero, el término ‘personaje’ es discutible en varios sentidos y se complejiza al momento del análisis, tanto por su uso lingüístico convencional como por su práctica en la formación y tradición actoral. Con esto quiero aclarar desde ya que, tal como ha pasado en la producción teatral desde el siglo XX (ver, por ejemplo, Marco de Marinis (2005)) y como lo ha entendido la teoría estética de lo performativo o los Performance Studies reciente (léase, sobre todo, Fischer-Lichte o Diana Taylor), la concepción de personaje, en el caso de la práctica trans/trave de Katiuska Molotov, no se concibe como otro distinto al yo, sino como una realización del ‘yo’ en su estar-siendo-en-el-mundo (véase Merleau-Ponty, 1997). Ya lo hemos visto en el apartado sobre corporización (4.1.) y se puede volver a constatar aquí; lo cierto es que no hay variaciones sustanciales entre la materialidad, por ejemplo, sonora (carácter suprasegmental) de la

---

<sup>41</sup> También disponible en: <http://corpustranstrave.blogspot.com/2013/09/katiuska-molotov.html>

<sup>42</sup> También disponible en: <http://corpustranstrave.blogspot.com/2013/09/katiuska-molotov.html>

voz de Katuska Molotov entre los momentos en que está corporizada para una espectacularización, o cuando se le entrevista sin estar corporizada para ella. Incluso cuando la entrevistan sin ningún artefacto relativo a su espectacularización, los modos de corporizar no son contrastantes, considerando los respectivos contextos de realización.

Si en algo ha aportado el desarrollo de la teoría de la performance, ha sido en entender la relación fenoménica presente en la experiencia de corporización del actor (*embodiment*). De modo que si entendemos por corporización, lo que ya hemos citado varias veces: “hacer que con el cuerpo, o en el cuerpo, venga algo a presencia que sólo existe en virtud de él” (Fischer-Lichte, 2011, p. 172), nos daremos cuenta que la espectacularización que hace Katuska Molotov de sí, cuando se escenifica en un escenario de discoteque -como se muestra en el video [video 5.1.]-, es posible sólo en virtud de su cuerpo mismo. Por lo tanto, abandonamos la idea de ‘personaje’ como un otro, para entender que su corporización no está mediada por la interpretación de una psicología o corporalidad distinta, sino que, muy por el contrario, la corporización de Katuska Molotov, incluso, se beneficia consciente y exacerbadamente de la materialidad que dispone a partir de su cuerpo.

Por otra parte, desde la misma respuesta ya citada, podemos advertir este ‘ir haciéndose con el tiempo’ del personaje como un reconocimiento a los circuitos de exhibición en que se escenifica, a la vez, que a la apropiación de estrategias que desde esos circuitos se desprenden y se aprenden, como un constante devenir pedagógico.

En un reportaje realizado al Circo Timoteo, por el canal chileno de televisión abierta Mega [video 5.3.]<sup>43</sup>, Katuska Molotov es entrevistada y describe el recorrido de su práctica: “al circo Timoteo yo llegué porque a mí me conocieron trabajando en las discoteques de Santiago y ahí llegué, gracias a mi talento” (4:54 s.). El Circo Timoteo, como ya lo hemos mencionado (véase 3.2.3.), se formó en 1968 y en sus más de 40 años de trayectoria es reconocido en Chile por especializarse en ‘shows transformistas’. Katuska Molotov, en su interesante recorrido, se desplaza tanto por esta plataforma del circo, como también por la plataforma que le da el circuito de discoteques nocturnas, tal

---

<sup>43</sup> También disponible en: <http://corpustranstrave.blogspot.com/2013/09/katuska-molotov.html>

como lo vimos en el video<sup>44</sup> [video 5.1.]. En su trayectoria de más de diez años, Katiuska Molotov corporiza los repertorios de uno y otro espacio, apropiándose los y activándolos en la memoria común, esto es posible verlo a través del video, tal como pasaré a detallar a continuación.

Primero que todo, destaca la frontalización del espacio que, si bien, es parte de la arquitectura del lugar (discotheque), coincide igualmente con la disposición escénica en la carpa del Timoteo (3.2.3.). Esta frontalización, coincidente entre la carpa de circo y la discotheque, obliga a Katiuska Molotov a un cierto tipo de desplazamiento corporal, a la vez, que condiciona al público asistente a un tipo específico de percepción. Este condicionamiento, ayuda también a que nuestra trans/trave busque insistentemente al público, en la apelación explícita que hace recurrentemente, incluso, interrumpiendo su baile y aproximándose al borde del escenario. Así mismo, en la carpa de circo que ella misma levantó hace un tiempo, “Circo Show ‘Katiuska’” [Imag. 40.1. y 40.2.], también reivindicará esta frontalidad, tal como podemos ver en la disposición escénica de un video tomado a una de las funciones de su circo [video 5.4.]<sup>45</sup>. Lo anterior es interesante, considerando que la disposición espacial que se sostiene para la práctica trans/trave, incluso en la circularidad de la carpa, es radicalmente frontalizada al modo del más convencional de los teatros a la italiana (tal como ya vimos en 3.2.3.).

Del mismo modo en que en la práctica trans/trave de Katiuska Molotov existe una apropiación de los circuitos en los que ha aprendido a corporizarse, también hay un aprendizaje asociado a la corporización de las rutinas. Estos repertorios se corresponden a ciertos espacios dado al igual que suponen una correspondencia con un tipo de público. Ejemplo de ello, es el despliegue híbrido de estrategias que alían la práctica trans/trave de Katiuska Molotov en uno y otro espacio, ya sea la carpa del circo o la discotheque.

En el video [video 5.1.], la trans/trave realiza una rutina secuencial de movimientos que primero presenta y luego parodia. Ocupa así la iteración de una frase de movimiento para causar la risa de su público (cuando se marea en sus múltiples vueltas,

---

<sup>44</sup> En tal caso, la performance corresponde al escenario de Nueva Zero Discotheque.

<sup>45</sup> También disponible en: <http://corpustranstrave.blogspot.com/2013/09/katiuska-molotov.html>

por ejemplo). Del mismo modo, en consonancia o no con la fonomímica, utiliza los recursos técnicos disponibles en el momento. Por ejemplo, la trans/trave usa el fuego o el viento, para reírse de sí misma, haciendo un paréntesis en su baile para corporizarse ‘teniendo frío’, ‘teniendo miedo de quemarse’, haciendo levantar su falda (a lo ‘Chica de rojo’) o citando al famoso superhéroe Superman. En consecuencia con estas estrategias, la práctica trans/trave de Katiuska Molotov transita entre el humor de circo, tanto en su disposición como en la exacerbación de los gestos a los que recurre su realización escénica, a la vez que se instala dentro de la tradición discotequera, la cual, remite tanto al baile como al brillo nocturno del glamour, en la técnica que evoca la tradición revisteril. En la fotografía antes citada, por ejemplo [Imag. 40.2.], es posible ver con claridad esa evocación a la composición revisteril de antaño (además, véase en 3.2.2. el antecedente de la revista para la práctica trans/trave y su posterior desempeño en discoteques).

Así como la disposición del espacio y el repertorio de los movimientos recuperan y activan la memoria corporal de tradiciones como el circo, la discoteque o la revista. Así también, en la corporización de la trans/trave emergen otros vestigios y apropiaciones que se configuran como políticas de corporización de su puesta en práctica. En el caso de Katiuska Molotov vemos claramente esta política en la técnica del maquillaje: El dibujo que delinea los rasgos de su rostro [Imag. 40.3.], junto con el brillo de los colores utilizados nos evocan la tradición circense, a la vez, que dan cuenta de estrategias de modelado del cuerpo.

Entre otras decisiones que destacan, nos encontramos con la utilización de un vestuario que exhibe mucho más de lo que esperamos. La exacerbación y ostentación de su gordura, apreciable en el video [video 5.1.], nos habla del carácter de su práctica trans/trave, la cual, se diferenciará de otras colegas del ambiente y propondrá una autoría, a partir de la defensa de sus condiciones corporales, tales como su sobrepeso, como parte insigne de su corporización (tal como también vimos en 4.2.). Esto implica que, al no intentar ocultar su gordura –ni reducirla, ni esconderla-, de inmediato se vuelve un gesto distintivo de su realización escénica. Así también ocurre en la ruptura de las expectativas (tal como lo vimos en detalle en 4.2.); cuando observamos la ágil voltereta, nos

sorprendemos porque se rompe con la expectativa que ella misma genera con su vestuario y su tipo de corporalidad. Hasta antes de eso, sólo asistíamos a una graciosa gordita bailando, después de la voltereta su escenificación se espectaculariza, volviéndose algo único, pero distintivo de Katuska Molotov.

Con este breve análisis, vemos cómo Katuska Molotov actualiza su presente y lo practica en su cuerpo, generando una memoria de los espacios por los que ha circulado y aplicando algunas de las pedagogías de estos circuitos en su corporización y ulterior escenificación. Así también, este análisis da cuenta de que este tipo de prácticas escénicas activan repertorios no archivados. Esto último en la medida en que estos repertorios se actualizan en la vigencia de la realización misma de la corporización de Katuska Molotov. De este modo, prácticas escénicas como estas, también dan cuenta de la procesualidad de sus realizaciones corporales, en la emergencia de su materialidad y movimiento, lo cual, es condicionada por los desplazamientos en ciertos circuitos y su reconocimiento en la corporización resultante de ello.

Lo político en la realización de Katuska Molotov ya no descansa en el grado de representatividad que logre en un sector de lo social. De modo que constatamos que el valor político de la escenificación de esta trans/trave radica más bien en la experiencia coparticipativa de una memoria que se activa ‘con’ y ‘a través’ de la emergencia de la puesta en cuerpo de una serie de estrategias y repertorios asociables a espacios de exhibición y aprendizaje. En este sentido, Katuska Molotov funciona como un archivo vivo de la memoria de tradiciones que se presentan híbridas en su corporización.

Estas estrategias de corporización arraigadas a ciertos espacios, al mismo tiempo que son adoptadas por la trans/trave en su escenificación, del mismo modo, se irán disolviendo cada vez más en la pedagogía a generaciones venideras de trans/trave, quienes verán en Katuska Molotov un referente importante a conocer y, por lo tanto, a aprehender dentro de nuevas y propias políticas de corporización.

En este sentido, lo político de corporizaciones como las de Katuska Molotov es que mantiene activo repertorios no archivados, al mismo tiempo que los promociona y les otorga una nueva dimensión de efectividad. Al mismo tiempo que los repertorios de

Katuska Molotov dan cuenta de sus circuitos de formación, las estrategias empleadas para su corporización se van impregnando de citas a la cultura (películas famosas, superhéroes) que generan la visibilización de un conocimiento complejo, mezclado en esa dimensión sincrética de la corporización en la que ya profundizamos (4.1.).

Por consiguiente, los modos de aprehensión e incorporación de estrategias de corporización en la escenificación de Katuska Molotov, poseen una gran valencia política, en tanto la exigencia de su desciframiento por parte de un público implica, a su vez, la eventual generación de una comunidad fundada en la complicidad de sus efectos.

### **5.3. *El Juego E la Botota con Hija de Perra: La política de la circulación, contrabandos del cuerpo y repartos del espacio en Fausto Discotheque***

*El Juego E la Botota* es un espectáculo conducido/animado por Stephanie ‘Botota’ Fox que se realiza periódicamente en la discotheque Fausto (para más detalle, revisar 3.2.2.) en Santiago de Chile, desde el año 2011<sup>46</sup>. Luego de cada realización, mediante su edición se le da el formato de web show y se publica vía YouTube para su exhibición pública. En principio, se realizó como un programa web con una dinámica de juegos interactivos a través de llamados telefónicos y, luego, desde el tercer capítulo en adelante comenzaron a integrarse otras trans/trave, en calidad de invitadas al show. A la fecha, transcurre su quinta temporada.

El capítulo aquí a tratar data del miércoles 17 de octubre del año 2012, en el cual, es invitada la trans/trave Hija de Perra [video 6]<sup>47</sup>. La visita de Hija de Perra a esta discotheque generó la sorpresa entre sus fans y de ella misma que, días antes en una entrevista personal me contaba lo difícil que se imaginaba pisar Fausto Discotheque<sup>48</sup>:

---

<sup>46</sup> El primer capítulo piloto de este show, data del 16 de mayo del 2011: <http://www.youtube.com/watch?v=9mcz8dHAYG8> (*El Juego E la Botota, al que le toca le toca*).

<sup>47</sup> También disponible en: <http://corpustranstrave.blogspot.com/2013/11/el-juego-e-la-botota-con-hija-de-perra.html>

<sup>48</sup> Esta cita se enmarca dentro de una entrevista personal con Hija de Perra realizada el 1 de octubre del año 2012, grabada con su autorización. La pregunta o, mejor dicho, la acotación de mi parte fue: “¿Tú, como Hija de Perra, no podrías ir... a hacer un show a Fausto [Discotheque]?” (min. 30:50).

“No po’, estaría súper difícil eso [estar en Fausto]... De hecho por algo actúo en otros lugares, no en discos gays” (2012). Con la invitación de Stephanie Fox se rompía con las expectativas de muchos ante la posibilidad de ver a Hija de Perra en ese espacio escénico y comercial tan consagrado en la tradición de la comunidad gay. Ya en el slogan de Fausto se resalta su tradición: “30 años junto a ti. La discotheque gay más antigua de latinoamerica”<sup>49</sup>. Esta discotheque recibía en su escenario a Hija de Perra en medio de la expectación de un público que advertía un riesgo, al mismo tiempo que la importancia de este acontecimiento. Esto último era expresado en diversas manifestaciones que suscitó a través de Facebook<sup>50</sup> el anuncio de Hija de Perra.

Al respecto, para esta investigación surgieron preguntas como ¿Qué volvía tan importante este suceso? ¿Qué condiciones lo hacía posible? ¿Qué significaban e implicaban los cuerpos de Botota e Hija de Perra en ese espacio? En el acontecimiento de esta experiencia pude entender cómo se sucedía lo político a través de las políticas del cuerpo. Ese ‘allá y entonces’ irrecuperable en cierta medida en el registro (*archivo*) tuvo para mí una urgencia de análisis, puesto que ilustra cómo las prácticas del cuerpo trans/trave generan momentos políticos a través de sus políticas de escenificación y las negociaciones que de su interacción surgen. De este modo, se lograba contrabandear el cuerpo y generar ‘umbrales conviviales’ y, en consecuencia, se creaban espacios de comunión y se permitía la aparición de la diferencia, en espacios de aparición organizados y consagrados bajo la lógica de la homogeneidad.

Stephanie ‘Botota’ Fox se escenifica por primera vez hace más de 10 años en un evento a Beneficio en Los Andes, ahí crea un colectivo “La Gala Rosa”, con el cual, comenzará a circular por distintos escenarios hasta llegar a Santiago (Nueva Zero Discotheque), luego la llama Fausto Discotheque para participar en lo que será un ícono

---

<sup>49</sup> Así reza su bajada de título en [www.fausto.cl](http://www.fausto.cl).

<sup>50</sup> Generando opiniones diversas, entre los seguidores de Hija de Perra, tales como: “Di todas esas weás [sic] que te caracterizan y deja negras a esas mariconas luminosas, hazlas pensar ♥” (Armand Bourrée); “Yo trabajo ahí, y me siento honrado con tu visita, ese día no trabajo. Pero iré a verte. Antidiosa.” (Francisco Javier Olivares Gonzalez); “mmm” (Héctor Tito Ruiz); “No te acostumbres a esos lugares perra” (Santiago Valenzuela Carter). 16-17 de octubre en *Hija de Perra fan page* (Facebook, 2012).

trans/trave de la web, el reality show “Amigas y Rivales”<sup>51</sup>. Hija de Perra, por su parte, lleva más de 13 años de práctica trans/trave, un hito inicial en su carrera es su participación en un montaje de teatro pánico, luego se hace parte del colectivo “Cabaret Chiquitibum” y circula por el ambiente de un Santiago Under (veáse 3.2.3.), en el cual, ocupará espacios producidos por Bizarre Producciones, además de actuar en películas, Performances Art, ponencias académicas, entre otros. Mientras, por otro lado, a la Botota en su construcción corporal le son reconocibles referentes como Lady Gaga y Amy Winehouse, a Hija de Perra se le podrían atribuir vinculaciones con Divine [Imag. 33] – tal como el propio Juan Andrés Salfate<sup>52</sup> afirmara- y así también la trans/trave reconoce referentes como, la modelo chilena, Adriana Barrientos<sup>53</sup>.

En ambos casos se da la corporalidad a la vez que la obra, o bien, como explica Fischer-Lichte: “en las realizaciones escénicas se da el caso que el artista <<productor>> no se puede separar de su material. Produce su <<obra>> (...) en un material y con un material extremadamente singular, raro incluso: su propio cuerpo” (2011, p. 157). De acuerdo a ello entonces, sus propios cuerpos se construyen bajo modalidades y materialidades distintas, las cuales, a su vez, se concretarán en decisiones respecto de estrategias de corporización determinadas (‘políticas’). En este punto, cabe aclarar, que por ‘políticas’ entiendo el conjunto de decisiones voluntarias o involuntarias, condicionadas por espacios de circulación, modos de entender el cuerpo (mirar y mirarse) y los deseos propios de cada productora.

Hija de Perra, en una de nuestras conversaciones, reconoce un punto común en todas las prácticas trans/trave: “es casi un gusto, necesidad, deleite, goce esa transformación a mujer. Porque a todos les gusta sino no lo harían, ni se maquillarían con

---

<sup>51</sup> Luego, conduce “Entre Diosas y odiosas” (famoso programa del ambiente gay, asociado a *Revista G*), junto a la trans/trave Janine Day, desde el cual emergerá y se concretará la idea de “El Juego E la Botota”, el cual a su vez, será producido por ella misma luego de que el director se dedicara por completo a la temporada de *Entre diosas y odiosas*, sin la participación de Stephanie Fox. Véase más en “Entre diosas y odiosas. Geder [Heather] la única Diosa” en: <http://corpustranstrave.blogspot.com/2013/11/conversacion-con-hija-de-perra-yo-soy.html>

<sup>52</sup> Crítico de cine que al criticar *Empaná de pino*, película dirigida por Wincy y protagonizada por Hija de Perra, declaró que Hija de Perra era la “Divine chilena”.

<sup>53</sup> Así mismo, lo reconoce ella en la entrevista personal (2012) ya antes citada.

gusto ni se pondrían los tacos con gusto...” (2012). El placer de la transformación, volvería la práctica trans/trave como un ejemplo privilegiado de producción performativa en tanto que: “no expresan una identidad preconcebida, sino más bien generan identidad, y ése es su significado más importante” (Fischer-Lichte, 2011, p. 54). Es así como, más que ‘identidades’, descubriremos que lo que expresan estas corporizaciones son ‘políticas’ que, a la vez, se irradian y se imprimen en la política de los espacios que les permiten escenificarse. En ese, es en el único sentido que podríamos hablar de ‘identidad’, en tanto que hay una correspondencia entre las políticas de corporización de cada trans/trave y las políticas de exhibición de cada espacio. Este caso lo recogemos justamente porque en ambas dimensiones se produce un descalce que, en consecuencia, genera un momento político intensificado que pone en evidencia las políticas de estos circuitos, a la vez que sus posibilidades de transformación.

Los modos de corporización, como ya hemos visto, desde sus políticas materiales son muy distintos [4.1.]. El cuerpo de Botota responde al modo en que: “la mente apare[ce] a través de su cuerpo al conferirle capacidad operativa (agency) a su cuerpo” (Fischer-Lichte, 2011, p. 169). Tal como diría Grotowski, el tener cuerpo es siempre un ser cuerpo. La agencia que opera en el cuerpo de Botota es la única que su cuerpo trans/trave tiene, no hay dualidades como pudiera ocurrir en otros casos, no hay desdoblamientos del cuerpo y la mente, como podrían ser antecedentes y sucedentes (caso de Josefa Nazar, por ejemplo, véase 4.1.). El cuerpo de Botota se transforma materialmente, su ‘mente’ es única y, aunque se jacta de su acontecer doble (José Miguel Navarrete y Stephanie Fox<sup>54</sup>), tanto en su discurso como en sus modos de promoción de su cuerpo ‘ser y tener cuerpo’ serían una única expresión. Tal como me lo reafirmaba en el apartado 4.1.: “yo soy la misma persona... La gente que a mí me conoce, mis verdaderos amigos, [saben que] soy la misma persona” (2012).

El caso de Hija de Perra es más complejo dado que hay una anulación absoluta de la idea de ‘personaje’ [4.1.], no porque simplemente lo niegue, sino porque en su ser

---

<sup>54</sup> Abundan las fotografías del antes y el después de la transformación material, al mismo tiempo, que el propio José Miguel accede a dar entrevistas grabadas audiovisualmente en su cotidianidad.

fenoménico se corporiza como un cuerpo único, sólo apreciable en su bidimensionalidad dado su despliegue técnico (maquillaje) y uso de prótesis. Como diría Beatriz Preciado, el cuerpo de Hija de Perra demuestra que el cuerpo es poder como artefacto transformativo y transformador capaz de engranarse a voluntad: “en la sociedad farmacopornográfica, las tecnologías entran a formar parte del cuerpo, se diluyen en él, se convierten en cuerpo” (Preciado, 2010, p. 66). Hija de Perra, recurre a indumentarias como dildos, senos, vello púbico, exceso de rouge y expresivas cejas, para acusarse en su artificialidad, al mismo tiempo, que reafirmar una corporalidad única<sup>55</sup> en el campo de practicantes trans/trave. Tanto Botota como Hija de Perra comparten en común un rechazo a las formas o estrategias a las que recurren trans/trave que aspiran a la belleza y a lo que podríamos llamar ‘transparencia’ de la corporización, es decir, la anulación de lo doble mediante la corporización y cumplimiento de la promesa de belleza femenina<sup>56</sup>.

Desde ahora, centrémonos en la experiencia central que aquí propongo [video 6] y a su análisis. Mientras Hija de Perra se adorna con cadenas de perro y aretes de tacón rojo, Botota usa una pulsera de colores vivos. Hija de Perra ostenta medias totalmente recortadas, donde ya no es el punto, sino la fisura rajada en tajo de la panty lo que se exhibe. Botota, por su parte, viste medias de color piel en perfecto estado. Mientras la Perra luce el rapado lateral de su cabellera glamorosa, la Botota luce un ‘peloliso’ brillante y sedoso. Cuando Botota ocupa colores pasteles en su vestido y ciñe en su cintura un cinturón rosa, Hija de Perra se exhibe en cuerina y negro absoluto. La realización de Hija de Perra cita lo sadomasoquista, lo hiperorgásmico, la abertura de sus ojos en éxtasis mientras articula citas al porno, tanto en sus alusiones textuales como en la sonoridad en la que emite tal articulación. La performance de Botota, en tanto, se aleja de la “transparencia del cuerpo” a la que más arriba me referí y, al mismo tiempo, genera un

---

<sup>55</sup> Véase la conversación que tuve con ella y donde me contó su experiencia al aceptar participar de una entrevista para “Entre diosas y odiosas” conducido por Heather Kunst, Janine Day y Aska Sumatra: “Terminaron diciéndome que por poco era una innatural y trataban de buscar de todas formas, que quién estaba detrás de Hija de Perra y yo les decía: Soy yo, soy yo Hija de Perra, soy así por naturaleza’. Y ahí me tiré al suelo, hice una pataleta porque me tenían chata...”. Disponible en: <http://corpustranstrave.blogspot.com/2013/11/conversacion-con-hija-de-perra-yo-soy.html>

<sup>56</sup> Ejemplos de ello: Arianda Sodi [Imag. 35], Fernanda Brown [Imag. 34], entre otras.

particular extrañamiento en el descalce entre su cuerpo de mujer-bella y la discursividad escatológica e hipersexual que utiliza. La comicidad de Botota estará basada en esta relación del descalce que se verá reforzada en la complicidad de un público capaz de descifrar estas claves.

Tanto las políticas de concebir la práctica como los modos de desempeñarla nos refieren a lo que Walter Benjamin nos invita a pensar cuando recuerda a Bertolt Brecht: “lo políticamente decisivo no es el pensamiento privado sino, en palabras de Brecht, el arte de pensar dentro de las cabezas de otra gente” (2001, p. 301). De algún modo, desde su corporización, estas trans/trave consiguen generar ciertos públicos cómplices capaces de decodificar las estrategias que sus cuerpos trans/trave despliegan. Botota Fox e Hija de Perra, logran recuperar los discursos y citas para apropiárselas y corporizarlas en su realización. Su escenificación conjunta destacará por la intersección de ambas políticas de corporización.

Desde la escenificación a la que asistí el día miércoles 17 de octubre es posible entender la escenificación de los cuerpos desde dos niveles: el nivel de la subversión-emancipatoria, la cual la asocio al *repertorio* desplegado y al momento político vivido, del cual emanaron apropiaciones y recreaciones del *reparto*. Mientras que, en otro nivel, también es posible entender el régimen del *archivo* en el registro audiovisual que exhibe abiertamente en la red (YouTube) esta escenificación. Ambas formas de participar de la experiencia contienen en sí políticas de corporización, al mismo tiempo, que constituyen dimensiones de lo político. A propósito de lo ya mencionado, recordemos la definición que Diana Taylor ofrece respecto a los conceptos de ‘archivo’ y ‘repertorio’ como:

La memoria ‘de archivo’ existe en la forma de documentos, mapas, textos literarios, restos arqueológicos, huesos, videos, filmes, cds, todos los cuales supuestamente son resistentes al cambio. [...] El repertorio, por otro lado, pone en acción la memoria encarnada -performance, gestos, oralidad, movimiento, danza, actos -en resumen, todos esos actos que generalmente se piensan como un tipo de conocimiento efímero y no reproducible (2003, p.19-20).

Desde lo que afirma Taylor podemos advertir que, en cuanto al ‘repertorio’ que se realizó ese día, fue posible observar las modificaciones al formato convencional del web show, tanto en función de las formas de aparición de Hija de Perra como en las dinámicas lúdicas que propone este web show, como estructuras de base. Por un lado, se incluyeron las canciones de Hija de Perra tanto ambientalmente (sonando ‘de fondo’ en la acción) como en su escenificación en la voz y cuerpo de la trans/trave. Por otro lado, se incluye un “juego” no-tradicional dentro de los repertorios de *El juego E la Botota*, en el cual los participantes debían improvisar una acción en torno al preámbulo y acción de felatio del mango de un látigo sado, el cual, era de propiedad de Hija de Perra. De este modo, se propiciaba un espacio común desde las modificaciones que sufre la estructura del web show de Botota para la aparición del cuerpo invitado (Hija de Perra). Desde estas circunstancias, se abría una brecha donde se posibilitaba la existencia de ambas formas de poner en práctica el cuerpo trans/trave, por lo tanto, se abría una brecha de coexistencia de sus políticas y sus singulares modos de aparición, en un mismo escenario.

Así mismo, cuando Stephanie Fox se ve presionada por sus espectadores a “chuparle el palito”<sup>57</sup> a Hija de Perra, no se somete a los modos que en esa situación se presuponen, sino que reivindica sus repertorios y políticas de corporización, respondiendo con un espontáneo ronroneo felino, a modo de preámbulo del “dragón al revés” que luego le efectúa a Hija de Perra, reivindicando con ello -en ambas trans/traves- sus propios modos de realización. Con ello se daba forma a la reafirmación de la corporalidad propia (Botota) y, al mismo tiempo, se es capaz de volver un espacio común mediante la proyección de una espacialidad nueva, dada en el convivio de los cuerpos (Dubatti, 2003). Esto último, además, es lo que posibilita la coaparición y coparticipación de Hija de Perra, sin renunciar a las diferencias y singularidades que la distinguen de Botota Fox.

Hubo una notoria división del público: entre, por una parte, los que usualmente iban a Fausto Discotheque y, por otro lado, aquellos a los que no les era usual asistir a

---

<sup>57</sup> En el video-archivo o bien en el DVD adjunto desde el minuto 20:25, en web: [http://www.youtube.com/watch?v=HgGyh\\_NDXiU](http://www.youtube.com/watch?v=HgGyh_NDXiU)

ese espacio y que solamente fueron porque entendían la particularidad de que Hija de Perra se subiera a ese escenario. Un sector apoyaba fielmente a Hija de Perra, muy dispuestos a pifiar la introducción cómica de Botota Fox, mientras que, había otro público menos ferviente, que observaba y escuchaban perplejos la escenificación de las canciones de Hija de Perra. Mientras ambas trans/trave colaboraban en la escenificación, el público fraccionado -en principio- entendía a modo de militancia la adhesión a alguna de las dos trans/trave. Mientras la dimensión de lo político abría una brecha en el escenario y la corporización colaborativa permitía que ambos repertorios negociaran, por otro lado, la brecha se resistía a abrirse en los coparticipantes que espectaban en principio.

Un ejemplo que ilustra muy bien las políticas de escenificación del ‘archivo’ y ‘repertorio’ se aprecian en el momento en que la participante del primer concurso, una voluntaria elegida de entre el público, reclama a la audiencia: “me han tratado pésimo... Debo decir que son ultramisógenos y muy homonormados...”<sup>58</sup>. Este discurso prosigue en la realización ‘en vivo’, luego de una honesta cara de pregunta de Botota Fox. En seguida, la voluntaria del público continua, acusando a los guardias de la disothèque por sus prácticas discriminatorias en contra de las mujeres, todo lo cual, es suprimido en el registro en video publicado en la web, connotando en esta decisión el régimen al que se suscribe el ‘archivo’. Mientras que, en el transcurso de la acción de reclamo, no se le pide a la asistente que se baje del escenario, en cambio, sí en su registro se le recorta y se suprime el reclamo. Dado que otra de las facultades del archivo es la promoción de ‘lo archivado’, la difusión de espontaneidades como aquel reclamo se omiten en virtud de difundir las políticas de los repertorios promovidos, desde el espacio institucionalizado del web show.

Lejos de constituir un momento político, subversivo o de crear una brecha de posibilitación a otras presencias entre el público oyente, el discurso de la voluntaria encontró la sola adhesión de sus amigos, sin embargo, no logró democratizar la dimensión política que portaba. Al contrario, incluso, este reclamo se estableció en un lugar de poder y de resistencia que no subvertía, sino que llamaba a la segregación, dado

---

<sup>58</sup> En el video-archivo, o bien, en el DVD adjunto desde el minuto 15:05.

el uso de un tecnolecto no compartido por todos los participantes en la discotheque. Esto es un ejemplo de que frente a lo técnico que resulta el discurso, se superponen y reivindican los cuerpos de Botota Fox y de Hija de Perra, los cuales, lograron de manera más efectiva abrir una brecha en lo político, a través de las decisiones/políticas adoptadas en escena (desde su realización colaborativa, hasta la decisión misma de invitar a Hija de Perra a un espacio como Fausto Discotheque).

El archivo en video de esta experiencia está doblemente regulado, por un lado se edita en función de volverlo apto para su difusión, mientras que, por otro lado, se le inserta en él discursos publicitarios de los mercados en que estos cuerpos se insertan y promueven<sup>59</sup>. En este sentido, en el registro audiovisual, los cuerpos se ven mediados e incorporados a los recursos que se ocupan para conjugar en ellos el discurso publicitario (desde la inclusión de publicidad hasta el regalo que hacia el final le hace Botota a Hija de Perra). En torno a estas regulaciones me hace sentido lo expresado por Preciado cuando sostiene:

La sexualidad no existe, por tanto, sin una topología política: la aparición de un muro regulador que divide los espacios en públicos (es decir, vigilados por el ojo moral del Estado) y privados (vigilados únicamente por la conciencia individual o por el silencioso ojo de Dios) (2010, p. 77).

En este caso, el ojo moral del Estado se trueca por el salvaguardo de la imagen institucional de Fausto Discotheque, reflejado en la incidencia en la no promoción del reclamo hacia el personal de seguridad del recinto.

En la performance trans/trave ya no es el espacio-otro de la teatralidad de Fèral (2004), en el cual, tengo el poder de marginarme para postular un espacio distinto al que habito, sino que es más bien la realización escénico-corporal, donde hay un proceso fenomenológico de conocimiento que me implica dentro de las dinámicas de un todo, a la vez que siempre en conciencia de mi cuerpo como coparticipe, en la generación de ese nuevo espacio-temporal. En el caso trans/trave estamos completamente implicados, ya

---

<sup>59</sup> Auspiciadores como: Fetiche, Sauna..., entre otros.

sea en la repulsión o en el placer que nos generen. No hay diferenciaciones espaciales porque la corporalidad trans/trave mediante su realización pone sus esfuerzos en hacer del espacio un espacio siempre común.

En los espacios reconfigurados en su presencia, se sugiere un espacio carnalesco liminal como el que propone Ileana Diéguez (2007), cuya apelación a la copresencia es permanente, es ahí donde la potencia política del cuerpo trans/trave se da a ver, dado que esa reconfiguración del espacio, reordena el orden propuesto por los repartos, permitiendo la aparición de repertorios que aparentemente no se conjugaban con las políticas de ese espacio.

Por consiguiente, lo más político ocurrió luego, cuando los adeptos a Fausto se acercaban a tomarse fotos con Hija de Perra, se acercaban a conversar y compartían la pista de baile sin miramientos ni prejuicios con su autodenominada ‘inmundicia’. Ese es el poder transformador y, por tanto, político que de cuerpos trans/trave como los revisados se puede desprender, al igual que en palabras de Fischer-Lichte es descrito como:

Cuando lo cotidiano se convierte en extraordinario, las dicotomías se desmoronan y las cosas se transforman en su opuesto, el espectador experimenta entonces la realidad como <<encantada>>. Es este encantamiento el que lo pone en un estado de liminaridad que puede transformarlo (2011, p. 357).

Frente a lo cual, Rancière agregará en su conferencia dada en Chile<sup>60</sup> que la verdadera ‘emancipación’ es aquella que vive varios tiempos a la vez (los del trabajo, los de intervalo, etc.) y que genera espacios ‘intersubjetivos’ que producen equidistancias frente a las lógicas dominantes, organizando el saber de otro modo.

Esa liminalidad, proyectada en esta nueva organización de los repartos y el consenso de los repertorios fue observable en aquel capítulo de *El Juego E la Botota*. Tanto Hija de Perra como Stephanie ‘Botota’ Fox consiguieron un equilibrio colaborativo

---

<sup>60</sup> Conferencia de Jacques Rancière. Centro Cultural Gabriela Mistral. Santiago de Chile, 23 de octubre de 2012. 12 hrs.

y coparticipante entre ellas y, a la vez una sintonía con y entre sus públicos, generando con ello la posibilidad de coexistencia y, por consiguiente, materializando en ello la posibilidad de generar otro reparto posible para desplegar en él sus respectivos repertorios.

A través de la revisión de dos casos, en este capítulo hemos analizado en qué medida el ejercicio escénico trans/trave implica o remueve una dimensión de lo político. Las principales conclusiones que de ello extrajimos fueron principalmente dos, correspondientes a los dos casos revisados.

Por una parte, con *Katiuska Molotov* entendimos que las políticas de corporización y, consecuente, escenificación están estrechamente vinculadas a los circuitos de formación y promoción en los que los cuerpos trans/trave se desenvuelven. En la realización de *Katiuska Molotov*, por ejemplo, observamos los usos y reapropiaciones de estrategias provenientes de sus años en el Circo Timoteo y en las discoteques de Chile. Así mismo, entendimos que junto con el uso de estas estrategias, también se asume una expectativa de re-conocimiento en su recepción.

Es decir, en el análisis que en este capítulo le dimos a la realización escénica de *Katiuska Molotov*, comprendimos que en lo que respecta a sus políticas de escenificación, además de los modos de aprehensión de estrategias a partir de sus espacios de exhibición, también hay una conciencia anterior al desempeño de esas estrategias, la cual, radica en la recepción. De modo que, podemos suponer al menos, que *Katiuska Molotov* resuelve el empleo de estrategias en la medida que conoce a su público y, así mismo, sabe que ese público será capaz de re-conocerlas. Es en este sentido que concluimos que lo político de la corporización y realización escénica de *Katiuska Molotov* es que su cuerpo funciona como un activador de repertorios, que preserva una memoria del ejercicio escénico trans/trave, a partir de sus circuitos, al mismo tiempo que la transforma constantemente.

En el segundo caso revisado, en cambio, pudimos observar cómo se constituía un momento político, a través del consenso y negociación de repertorios correspondientes a la corporización de *Botota Fox e Hija de Perra* en *Fausto Discotheque*. De tal modo, dimos cuenta de las políticas empleadas tanto en el marco del web show de *Botota*, así como

también las políticas desempeñadas por ambas trans/trave en el espacio de la discotheque. Desde estas constataciones entendimos como se reorganizaban los repartos, en la medida en que se abrían brechas para su posibilidad. En este sentido, lo político se configuraba como un espacio y un tiempo en el que se hacía posible la convivencia entre repertorios contradictorios entre sí, a la vez, que se suscribía otro tipo reparto (partición) para el espacio en el que acontecían.

## **VI. CONCLUSIONES Y PROYECCIONES**

A través de esta investigación hemos comprendido el cuerpo trans/trave en su dimensión académica, histórica, pero por sobre todo, escénica. Algunas de las conclusiones que hemos extraído aportan tanto en novedad como en problematizar las categorías que estos cuerpos parecen implicar por añadidura. En este sentido, el fenómeno del rebase fue una constante en tanto efecto y proceso que da cuenta del ejercicio escénico que realizan los cuerpos trans/trave. Por esto, quisiera utilizar este espacio para recordar y sistematizar este fenómeno, para luego definir sus consecuencias para el estudio del cuerpo trans/trave, así como también las implicancias que sugiere para el estudio de lo escénico.

En función de sistematizar las identificaciones del rebase revisadas a lo largo de esta investigación, es que recordaré la presencia de este fenómeno dividida en tres grandes clases, según el campo de acción donde el rebase se lleva a cabo: en primer lugar, ‘el rebase en la patencia’ de lo vinculado con las realizaciones trans/trave, en segundo lugar, ‘el rebase en la agencia’ de la corporización trans/trave y, en tercer y último lugar, ‘el rebase en la emergencia’ del acontecer trans/trave. Luego de revisar cada clase de rebase y recordar los ejemplos profundizados a lo largo de esta investigación, podremos concluir con mayor propiedad los aportes de esta investigación a la teoría y práctica escénica.

En primer lugar, llamo ‘rebase en la patencia’ a todo lo que refiere al sistema de abstracciones y proyecciones que especula sobre la práctica trans/trave. Esta ‘patencia’ se presenta en el cuerpo trans/trave como un germen en reposo, el cual, es fruto de las

expectativas tanto teóricas como prácticas que se despliegan en el uso e intento de definición del cuerpo trans/trave. De modo tal, que el ‘rebase en patencia’ es observable en tres dimensiones que aquí cabe recordar.

En primer lugar, ya desde el principio de esta investigación pudimos advertir la problemática que reviste el tan solo intento de nombrar estos cuerpos. El rebase, en este sentido, quedó expresado tanto en la polisemia de los términos ‘transformista’ y ‘travesti’, como en la ambigüedad de sus usos. Por otra parte, la imagen de ‘rebase’ también se nos suscitó en tanto revisamos los usos y estudios referidos al cuerpo trans/trave. En lo que refiere a su uso, el cuerpo trans/trave rebasaba los significados, en tanto era considerado indicio a la vez que herramienta, y, así mismo, desbordaba el potencial político del cuerpo por cuanto lo (hiper-)visibilizaba. Por consiguiente, el cuerpo trans/trave bajo esta perspectiva se volvía un recurso retórico, o bien, una estrategia simbólica.

Por su parte, en segundo lugar, podemos advertir que los intentos por comprender el cuerpo trans/trave en cuanto tal, insistían en adoptar una perspectiva sociológica que buscaba rasgos entitarios a la vez que se concentraba en los cuerpos trans/trave que ejercían la prostitución. De este modo, estas perspectivas, terminaban concluyendo la renuncia a definir sus identidades (pese a que se lo habían propuesto desde el principio), o bien, finalmente concluían e identificaban un potencial político del ejercicio de estos cuerpos en la sola militancia en organizaciones LGTB. El rebase, en este sentido, se cumple en que tal como queda demostrado en toda esta tesis, los cuerpos trans/trave exceden las concepciones de identidad, a la vez que portan una politicidad que supera su potencial simbólico o su compromiso en la política.

En tercer lugar, el ‘rebase en la patencia’ del cuerpo trans/trave también es observable en cuanto a su relación con el sistema que se encarga de producir categorías para la aprehensión de su práctica. Tal como quedó demostrado, en el intento de aplicación de categorías como el *camp* o el *kitsch*, así como también en la identificación con los conceptos de ‘performance’ o ‘teatralidad’, queda de manifiesto un excedente que no alcanza a ser incluido en las características que suponen tales conceptos. En este sentido, el cuerpo trans/trave invita a revisar tales acepciones y, así mismo, a cuestionar

en qué medida estos conceptos son capaces de evaluar realizaciones escénicas como las que este cuerpo propone.

Por otra parte, en cuanto a lo que refiere el ‘rebase en la agencia’ de la corporización trans/trave, a lo largo de lo expuesto entendimos que el rebase se manifestaba en ciertos fenómenos relativos a la utilización de ciertos procedimientos y la potencia de los mismos para la escenificación de la práctica trans/trave. De este modo identificamos dos grandes áreas donde la agencia de los espacios y la agencia correspondiente al ejercicio de corporización se rebasan en sus presupuestas delimitaciones.

Por un lado, comprendimos este efecto en los modos de ocupación espacial, tanto en su desplazamiento histórico como en el caso particular del Circo Timoteo, por ejemplo. Ello se entiende en la medida en que los espacios pierden su agencia primigenia (el caso del prostíbulo), para ceder ante una agencia escénica que la práctica de estos cuerpos dispone. Así mismo, la disposición espacial también pierde su agencia utilitaria, en tanto se excede su frontalización (y sus delimitaciones) en la ocupación total de los espacios, independiente del modo en que se predispongan (este es el caso, de la Loca de la Cartera, p.e.). Mientras que, por otro lado, el rebase en la agencia también queda expresado tanto en la autocomprensión de las trans/trave en su ejercicio y en las oscilaciones que se producían en sus modos sincrético de corporizar, así como también en la ambivalencia perceptiva que este ejercicio nos producía, por ejemplo, en la recepción que podíamos tener desde la realización escénica de la Loca de la Cartera.

En tercer y último lugar, cabe destacar el ‘rebase en la emergencia’ del acontecer trans/trave. Quizás esta última clase de rebase sea la más importante en términos del grueso del análisis y la atención que le hemos prestado en esta investigación. Esto se entiende en la medida en que es en la dimensión de la emergencia donde nuestro enfoque de análisis yergue sus raíces para poner de relieve la presencia trans/trave en cuanto realización escénica. En este sentido, el rebase quedará expresado en diversos rasgos de esa presencia. Resulta necesario en este punto, recordar el ‘rebase en la emergencia

trans/trave' expresado en el uso de estrategias de escenificación y en la realización de estas estrategias en su emergencia condicionada por diversos formatos.

El rebase, en cuanto a las estrategias de escenificación en uso, se ilustra tanto en la activación de repertorios que hablan de espacios de formación del cuerpo trans/trave, así como también de la activación de repertorios que remiten a los circuitos de exhibición de este cuerpo. De modo tal, que el rebase en este caso no se da por la sola activación, sino que también por la activación transformada en el cuerpo trans/trave que los desempeña. El rebase se expresa entonces en el exceso, a la vez que en la apropiación de esa memoria que deviene (que se rebasa) de los espacios en que el cuerpo trans/trave se escenifica.

En cuanto al uso de los espacios, este 'rebase en la emergencia del cuerpo' trans/trave también se presenta. Ello se expresa tanto en la posibilidad de ocupar espacios en los que no se está suscrito directamente, como en el poder de reorganizar estos espacios, transformándolos aunque sea temporalmente. De tal modo, el cuerpo trans/trave reviste un potencial de emergencia que excede el arraigo espacial que por partición (reparto) pareciera corresponderle.

Por último, este 'rebase en la emergencia' del acontecer trans/trave también se expresa en la ocupación de los soportes que elige para realizarse. Este rebase, destaca por definirse como el excedente que hace desvanecer las propiedades que le son supuestamente características a los formatos en que se escenifica. Así pudimos entenderlo a través del análisis de las formas de registro, como el video, y de soportes, como el formato del retrato fotográfico.

Por un lado, revisamos el video y nos dimos cuenta que, a pesar de reconocer lo valioso de 'lo en vivo', a través del video también era posible especular sobre la dimensión copresencial a la que apelaba Katuska Molotov, al mismo tiempo que reconocer un sentido de coparticipación en la decodificación y re-conocimiento de las estrategias empleadas por la trans/trave en ocasión de esa escenificación.

Así mismo, por otro lado, revisamos el desempeño del cuerpo trans/trave deducible a partir de las fotografías que registraban sus poses en la imagen del retrato. En

este punto, observamos en qué medida las poses, y la no-pose en el caso de Evelyn, entrañaban copresencialidad al mismo tiempo que empleaban un modo de poner el cuerpo, el cual, daba cuenta de formas de corporizar específicas de cada trans/trave. El fenómeno del rebase en este punto se concretaba en la intensificación de la presencia trans/trave en el instante de su acontecer, lo cual, genera en consecuencia la proyección de un espacio-tiempo compartido, distinto al de la fotografía y al de la recepción, que en este caso, a pesar de su formato, hacía posible la copresencialidad.

Ante lo anteriormente expuesto, queda de manifiesto que la imagen del rebase, como fenómeno común para las prácticas trans/trave revisadas, es a la vez lectura y proceso de una serie de procedimientos materiales, llevados a cabo en la corporización del cuerpo trans/trave. Esto es fundamental, ya que tal premisa supone la posibilidad de reproducción del efecto de rebase, mediante el uso de las estrategias ya descritas. Es decir, dado que nuestro interés no descansa en un ánimo de descubrimiento ontológico o sociológico, es que en virtud de las materialidades puestas en relieve se podría suponer que su uso, empleado según las modalidades analizadas, podría activar nuevamente el fenómeno del rebase, tal como vimos, a través de la intensificación de la presencia. Por cierto que esto último queda sujeto a la virtualidad de esta argumentación y a una posible proyección de la presente investigación en una indagación de corte más práctico.

Por último, cabe destacar que desde el fenómeno del rebase de la corporización trans/trave es posible vislumbrar nuevos desafíos para el ejercicio actoral. Dado que como vimos, la corporización trans/trave trae consigo nuevas formas de concebir la actuación y, por consiguiente, provee de nuevos procedimientos, es que este modo de aprendizaje no formado en la academia, se instala como un espacio exploratorio posible.

Del mismo modo, este modo particular de ejercitar el cuerpo, también trae aparejado consigo el cuestionamiento de sus tratamientos desde la observación. Es decir, el cuerpo trans/trave también impulsa a cuestionarnos si acaso es posible aprehenderlo de la percepción de su observación distanciada; ¿Qué corporizamos cuando en cursos, tales como Percepción Actoral u otros, observamos a practicantes trans/trave para luego ejercitar su corporalidad en nuestro cuerpo? En este sentido, pienso que el cuerpo

trans/trave lleva consigo una metodología de corporización y, así mismo, de aprendizaje en la que aún no se ha profundizado. Ello puede entenderse en la medida que comprendemos que estas prácticas han sido marginadas a expresiones de baja cultura (o, también llamadas, cultura popular), o bien, como ‘realidades sociales’ y no como formas de poner el cuerpo en virtud de lo escénico.

En una visión más holística podríamos advertir el rebase también en la ocupación del intersticio, mediante la proyección del cuerpo trans/trave de las lógicas de la fiesta y el carnaval, lo cual, genera un comunitas esporádico. Esta idea de comunitas esporádico, se funda en la constitución de un espacio-tiempo abierto para el uso y desempeño compartido del cuerpo (no vinculada a las lógicas de producción del trabajo), el cual, se potencia y se posibilita en la realización del cuerpo trans/trave. Este espacio-tiempo liminal se vuelve político en tanto: “la liminalidad tiene textura política por implicar procesos de inversión de status. Es una antiestructura, un ‘espacio potencial’ desde el cual se desautomatizan los discursos del campo del arte y de la representación política, dinamitando lugares comunes” (Diéguez, 2007, p. 185). De esta manera, no sólo vemos una proyección de la fiesta y el carnaval en el acontecer del cuerpo trans/trave, sino también un rebase en la realización de la fiesta y el carnaval, en tanto formas espacio-temporales portables (y proyectables) en (y por) el cuerpo.

En este punto, quisiera volver a las palabras de Benjamin sobre Brecht, cuando sostiene que: “lo políticamente decisivo no es el pensamiento privado sino, en palabras de Brecht, el arte de pensar dentro de las cabezas de otra gente” (2001, p. 301). En el sentido que Benjamin lo expone y dado el tiempo desde el cual reflexiona, a la luz de lo expuesto en torno a las políticas del cuerpo trans/trave y la generación de momentos políticos a raíz de sus escenificaciones, podríamos reescribir esta cita de Benjamin, parafraseando que, a través del análisis y la comprensión escénica del cuerpo trans/trave, podemos sostener que lo políticamente decisivo en este tiempo no es el pensamiento ni el comportamiento privado, sino el arte de hacer emerger en el cuerpo propio la sensibilidad que se encuentra en agencia en el cuerpo ajeno.

De esta manera, ha quedado sugerido, al menos, la necesidad de volver a instalar nuestra mirada y nuestros cuerpos en la práctica trans/trave, pues de seguro esta tesis no alcanza a hacerle justicia a la complejidad que su universo reviste. Otra arista que queda sugerida en esta investigación es la importancia y proyección de una teoría del cuerpo escénico, posicionada desde el margen de la producción artística y desde las condiciones de producción latinoamericana, la cual, a su vez entienda los fenómenos que analiza desde su cualidad. Así mismo, y como arista colateral a la anteriormente expuesta, también cabe la pregunta por la producción de conocimiento de lo escénico, lo cual, por consiguiente, nos devuelve a la pregunta por la profundización y la contribución que pueden aportar estas prácticas no-formalizadas en instituciones de formación tradicionales y que llevan en sí modos de entrenamiento corporal todavía ignorados.

## VII. BIBLIOGRAFÍA

- Aliaga, J. (2004). *Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX*. San Sebastián: Nerea.
- Amícola, J. (2000). *Camp y posvanguardia: manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Balme, C. (2013). *Introducción a los Estudios Teatrales*. Santiago de Chile: Frontera Sur Ediciones y Colección Ediciones Apuntes.
- Barba, E. (1990) Antropología teatral. En B. Eugenio y N. Savarese, *El arte secreto del actor* (pp. 18-36). México: Escenología.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós comunicaciones.
- \_\_\_ (1987). “La muerte del autor”. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabras y de la escritura*, (pp. 65-71). Barcelona: Ediciones Paidós.
- \_\_\_ (1993). “El placer del texto”. En *El placer del texto seguido por Lección inaugural*, (pp. 7-107). México: Siglo XXI Editores.
- \_\_\_ (2003). “El teatro de Baudelaire”. En *Ensayos críticos*, (pp. 53-61). Buenos Aires: Seix Barral.
- Baudelaire, Ch. (2005). El pintor de la vida moderna. En *Salones y otros escritos sobre arte* (pp. 347-392). Madrid: A. Machado Libros.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Benjamin, W. (2001) El autor como productor. En B. Wallis (ed.), *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 297-310). Madrid: Ediciones Akal.
- Bergson, H. (1985). *La risa*. Madrid, Sarpe.
- Berkins, L. (2006). Travestis: una identidad política. En *Sexualidades contemporáneas en las VIII Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres/ III Congreso Iberoamericano de Estudios de Género Diferencia Desigualdad. Construirnos en la diversidad*. Villa Giardino, Córdoba. Recuperado del Sitio Web de

[http://hemisphericinstitute.org/journal/4.2/esp/es42\\_pg\\_berkins.html](http://hemisphericinstitute.org/journal/4.2/esp/es42_pg_berkins.html)

- \_\_\_ (2003). Un itinerario político del travestismo. En *Sexualidades migrantes. Género y transgénero* (pp. 127-137). Argentina: Feminaria.
- Bordo, S. (1998). 3. Power practice and the body. En D. Welton (Ed.), *Body and Felsh: a Philosophical Reader* (pp. 45-59). Malden: Balckwell Publsihers.
- Brook, P. (1986). *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península.
- Brecht, B. (1963). *Breviario de Estética Teatral*. Buenos Aires: La Rosa Blindada.
- Bustillos, C. (1988) *Barroco y América Latina: un itinerario inconcluso*. Caracas: Monte Ávila.
- Butler, J. (2001). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. México, Paidós.
- \_\_\_ (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_ (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_ (1990). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. S-E. Case (ed.), *Performing feminisms: Feminism Critical Theory and Theatre* (pp. 296-314). Johns Hopkins University Press.
- \_\_\_ (2009). Performatividad, precariedad y políticas sexuales. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana* 4 (3), 321-336.
- Calabrese, Omar. (1993). Neobarroco. En *Cuadernos del círculo*, (pp. 89-100). Madrid: Gráficas Rogar.
- Calinescu, M. (2003). *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Campusano, J. (2009). Desde el idioma al mito. En W. Guillermo y J. Carpio. *El truco: imagen y alma del arte del transformismo*, (pp. 24-25). Iquique: EMELNOR.
- Cardín, A. (1989). *Guerreros, chamanes y travestis: indicios de homosexualidad entre los exóticos*. Barcelona: Tusquers Editores.

- Carlson, M. (2003). Performance. En *Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance* (t. 2, p. 1357-1360). Oxford.
- Carpentier, A. (1967). *Tientos y diferencias*. Montevideo: Área Editorial.
- Castro, E. (2004). *El vocabulario de Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Circulo de Praga. (1929). *Travaux du Cerele Linguistique de Prague*. Madrid: Alberto Editor y Corazón.
- Clemente, P. (2004). La verdadera historia del Manhattan. En *La Estrella de Arica*. Recuperado de: <http://www.estrellaarica.cl/site/apg/reportajes/pags/20040215051247.html>
- Contreras, M. (2008). Práctica performativa e intercorporeidad. *Apuntes* 130, 148 - 162.
- . (2012). Introducción a la semiótica del cuerpo: Presencia, enunciación encarnada y memoria. *Cátedra de Artes* 12, 13-29.
- Cousiño, C. (1990). *Razón y ofrenda*. Santiago de Chile: Cuadernos del instituto de sociología (PUC).
- Cruz, I. (1995). *La Fiesta: metamorfosis de lo cotidiano*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- . (1996). Ser en otro: la representación en la fiesta chilena del barroco. *Apuntes* 111, 61-67.
- Csordas, T. (1994). Introduction: the body as representation and being-in-the-world. En *Embodiment and experience* (pp. 1-24). Cambridge: Cambridge University Press.
- Cuarterolo, A. (2002). La visión del cuerpo en la fotografía mortuoria. *Aisthesis* 35, 51-55.
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México D.F.: Cultura Libre.
- De Lauretis, Teresa. La tecnología del género. Recuperado de: <http://es.scribd.com/doc/64091277/Tecnologias-Del-Genero>

- De Marinis, M. (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- . (2005). *Comprender el teatro 2. En busca del actor y el espectador*. Buenos Aires: Galerna.
- De Perra, H. (2012). Conversación con Hija de Perra: yo soy Hija de Perra, mírenme, esta soy yo. Entrevistada por R. Gómez-Tapia. Recuperado de: <http://corpustranstrave.blogspot.com/2013/11/conversacion-con-hija-de-perra-yo-soy.html>
- De Ramón, A. (2000) La ciudad de masas (1930-1990). En *Santiago de Chile (1541-1991). Historia de una sociedad urbana*, (pp. 197-264). Santiago de Chile: Biblioteca Sudamericana.
- Derrida, J. (1971). *Firma, acontecimiento y contexto*. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad Arcis.
- Diario Nación.cl. (2007). Definitivo adiós al mito urbano de la tía Carlina. *La Nación*. Recuperado de: <http://www.lanacion.cl/noticias/site/artic/20071008/pags/20071008193816.html>
- . (2008). El regreso de los vestidos con nariz. Recuperado de: <http://www.lanacion.cl/el-regreso-de-los-vestidos-con-nariz/noticias/2008-08-16/010544.html>
- Díaz, R. (2005) “La tensión presente”. En Ileana Diéguez y Josefina Alcázar (eds.), *Performance y teatralidad* (pp. 48-51). México D.F.: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli.
- Diccionario latino-español, español-latino. (1985). Comisionado por Agustín Blánquez Fraile. (Volumen 1 y 2). Barcelona: Ramón Sopena.
- Diéguez, I. (2007). *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.
- Donoso, C. y Errázuriz, P. (1990). *La Manzana de Adán/Adam's Apple*. Santiago de Chile: Zona Editorial.

- Donoso, J. (2001). *El lugar sin límites*. Santiago de Chile: Aguilar Chilena de Ediciones, S.A.
- Dubatti, J. (2005). *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- . (2003). *El convivio teatral: teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Ducci, P. (2011). *Años de circo*. Santiago de Chile: Ograma Impresores.
- Eco, U. La fealdad ajena, lo kitsch y lo camp. En *Historia de la fealdad*, (pp. 391-420). Barcelona: Random House Mondadori.
- Facuse, M. (1998). *Travestismo en Concepción: una cartografía desde los márgenes urbanos*. Tesis presentada en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Concepción. Chile, Mimeo.
- Fèral, J. (2004). Del texto a la escena: la teatralidad, en busca de la especificidad del lenguaje teatral. En *Teatro, Teoría y práctica: más allá de las fronteras*, (pp. 87-105). Buenos Aires: Galerna.
- Fernández, F. (2011). La movida alternativa en Chile. Recuperado de: <http://centex.portalpatrimonio.cl/wp-content/uploads/2011/09/Fiestas-alternativas-en-Chile.pdf>
- Fernández, J. (2004). *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género*. Buenos Aires: Edhasa.
- . (2003). Los cuerpos del feminismo. En D. Maffía (comp.), *Sexualidades migrantes* (pp. 138-154). *Género y transgénero*. Buenos Aires: Feminaria Editora.
- Fernández, L. (2011) El mito de los Homosexuales lanzados en alta mar por el General Ibañez. Recuperado de: [homohistoria.blogspot.com/2011/09/foto-1927.html](http://homohistoria.blogspot.com/2011/09/foto-1927.html)
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Fisher-Lichte, E. y Roselt, J. (2008). La atracción del instante puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales. *Apuntes*, 130, 115-125.

- Foucault, M. (1977-1989). *La voluntad de saber*. (Vol. 1). México: Siglo Veintiuno.
- . (1979). *La arqueología del saber*. México: Siglo Veintiuno.
- . (1976). *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión*. México: Siglo Veintiuno.
- García-Canclini, N. (2006). Fronteras de la sociología del arte. En *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte* (pp. 137-151). México D.F.: Siglo Veintiuno.
- Garber, M. (2011) *Vested interests: cross dressing & cultural anxiety*. New York: Routledge.
- Gómez-Peña, G. (2005) En defensa del arte del performance. En *Citru.doc. Cuadernos de investigación teatral*, (pp. 6-27). México: Centro nacional de investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli.
- Gómez-Tapia, R. (2011). Liminalidades del deseo y ocupaciones urbanas inscritas en el cuerpo de Hija de Perra. Recuperado de: <http://corpustranstrave.blogspot.com/2013/11/articulo-liminalidades-del-deseo-y.html>
- Giesz, L. (1973). *Fenomenología del Kitsch*. Barcelona: Tusquets Editor.
- Gisbert, T. (2008). El Barroco. En *El Paraíso de los Pájaros Parlantes* (pp. 203-256). Bolivia: Plural Editores.
- Giunta, A. (2010). Biopolíticas. En *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*, (pp. 15-28). Santiago de Chile: Editorial Palinodia.
- Grotowski, J. (1980). *Hacia un teatro pobre*. México D.F: Siglo Veintiuno.
- Grumann, A. (2012). Reconstruir el acontecer escénico. En Conferencia dictada en el seminarios *Teatro y memoria*, Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. No publicada.
- Gumbrecht, U. (2005). *La producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*. México D. F.: Universidad Iberoamericana C.A.
- . (2011). De complejidad y coexistencia: El + y el – de la relación política entre teatro y los medios/media. *Cátedra de Artes* 9 (11), 29-41.

- Hekma, G. (1994). A Female Soul in a Male Body: Sexual inversion as Gender inversión in Nineteenth-Century Sexology. En G. Herdt (Ed.), *Third sex, third gender: beyond sexual dimorphism in culture and history*, (pp. 213-239). New York, Zone Book.
- Hekman, S. (1998). 4. The question of materiality. En D. Welton (Ed.), *Body and Felsh: a Philosophical Reader*, (pp. 61-70) Malden: Balckwell Publsiher.
- Hirschfeld, M. (1991). *Transvestites: the erotic drive to cross dress*. New York: Prometheus Books.
- Hormigón, J. (1970). Adolphe Appia. En *Investigaciones sobre el espacio escénico*, (pp. 57-66). Madrid: Alberto Corazón.
- Hurtado, M. (2007). Actores europeos en los teatros de la Belle Epoqué chilena: discursos locales en torno a modernidad, identidad y género. En *Apuntes* 129, 100-135.
- Jameson, F. (1992). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Jarauta, F. (1993). La experiencia barroca. En *Cuadernos del círculo*, (pp. 69-73). Madrid: Gráficas Rogar.
- Jones, A. (1997). Presence in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. *Art Journal, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century* 4, 11-18.
- Kirby, M. (1972). On acting and Not-Acting. *The Drama Review: TDR*. 1 (16): 3-15.
- Le Bretón, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- Le Goff, J. (1991). III Documento/monumento. En *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario* (pp. 227-239). Barcelona: Ediciones Paidós.
- Lemebel, P. (2000). Las noches escotadas de Tía Carlina. En *Loco Afán. Crónicas de sidario*, (pp. 139-141). Barcelona: Anagrama.
- Mauss, M. (1971). Técnicas y movimientos corporales. En *Sociología y Antropología*, (pp. 335-356). Madrid: Tecnos.
- Merleau-Ponty, M. (1997). II. La experiencia del cuerpo y la psicología clásica, III. La espacialidad del propio cuerpo y la motricidad y IV. La síntesis del propio

- cuerpo. En *Fenomenología de la percepción*, (pp. 108-170). Barcelona: Ediciones Península.
- Molloy, S. (1994). La política de la pose. En J. Ludmer (Comp.), *Las culturas de fin de siglo en América Latina* (pp. 128-138). Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.
- Morandé, P. (2007). *América Latina: identidad y futuro*. Instituto Mexicano de Doctrina Social Cristiana, México.
- \_\_\_ (1987). La cultura como experiencia o como ideología. *Universitaria* 22, 44-48.
- Moulián, T. (1994). *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago de Chile: ARCIS – Cuarto Propio.
- O'Reilly, S. (2009). Chapter I. Representation and presence. En *The body in contemporary art*, (pp. 16-47). New York: Thames & Hudson.
- Ormeño, L. (2009). *El glamour de la basura*. Tesis presentada Instituto Profesional de Arte y Comunicación ARCOS para optar al título de Fotógrafo Profesional. No publicada.
- Parra, R. (1990). *Décimas de la Negra Ester y otras yerbas*. Santiago de Chile: Fértil Provincia.
- Parra, R. y Pérez, A. (1989). *La negra Ester / de Don Roberto Parra; adaptación para el teatro de Andrés Pérez*. *Apuntes* 98, 33-54.
- Parra, N. (1990). Prólogo a *Décimas de la Negra Ester y otras yerbas*. En *Décimas de la Negra Ester y otras yerbas*, (p. 5). Santiago de Chile: Fértil Provincia.
- Parret, H. (2008). *Epifanías de la presencia. Ensayos de semio-estética*. Lima: Universidad de Lima.
- Pavis, P. (2000). I. Estado de la investigación. En *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, (pp. 23-43). Barcelona: Editorial Paidós Ibérica.
- Petzold, P. (1973). Retratos y grupos. En *La iluminación en el retrato* (pp. 127-136). Barcelona: Ediciones Omega.

- Phelan, P. (2011). Ontología del performance: presentación sin reproducción. En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance*, (pp. 93-121). México D.F.: Ed. Fondo de cultura económica.
- Picazo, G. (2004). Estéticas de la representación: el sujeto, el objeto. En D. Pérez (Ed.), *La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, (pp. 249-259). Barcelona: Gustavo Gili Editorial.
- Pirce, Ch. (1987). *Obra lógico-semiótica*. Madrid: Taurus Comunicaciones.
- Preciado, B. (2002). *Manifiesto contrasexual*. Madrid, Ópera prima.
- \_. (2010). *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en <<Play Boy>> durante la guerra fría*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Pultz, J. (2003). *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Ediciones Akal S.A.
- Puwar, N. (2008). Poses y construcciones melodramáticas. En S. Mezzadra (Comp.), *Estudios postcoloniales: ensayos fundamentales* (pp. 237-259). Madrid: Traficante de sueños.
- Rancière, J. (2012). ¿Importa aún la emancipación? Conferencia dictada en Centro Cultural Gabriela Mistral. Santiago de Chile. No publicada.
- \_. (2010). *El desacuerdo, política y filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- \_. (2009). 1. Del reparto de lo sensible y de las relaciones que establece entre política y estética y 2. De los regímenes del arte y del escaso interés de la noción de modernidad. En *El reparto de lo sensible: Estética y política*, (pp. 9-36). Santiago de Chile: Lom Ediciones.
- Real Academia de la lengua española. (2013). *Diccionario virtual del Español*. Recuperado de: <http://lema.rae.es/drae/?val=disloque>.
- \_. 'transformismo'. Recuperado de: <http://lema.rae.es/drae/?val=transformismo>. 5 de noviembre del 2013.
- \_. 'transformista'. Recuperado de: <http://lema.rae.es/drae/?val=transformismo>. 5 de noviembre del 2013.
- \_. 'travesti'. Recuperado de: <http://lema.rae.es/drae/?val=travesti>. 5 de noviembre del 2013.

- \_\_\_ . 'posar'. Recuperado de:  
<http://lema.rae.es/drae/?val=posar>. 5 de noviembre del 2013.
- \_\_\_ . 'Rebase'. Recuperado de:  
<http://lema.rae.es/drae/?val=rebase>. 3 de diciembre del 2013.
- Richard, N. (1994). Latinoamérica y la Posmodernidad. En H. Herlinghaus y M. Walker (Eds.), *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural* (pp. 210-222). Berlín: Langer Verlag.
- \_\_\_ . (1993). *Femenino/masculino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor.
- Rivera, P. (2009). Acerca del puerto. En G. Ward y C. Carpio (Eds.), *El truco: imagen y alma del arte del transformismo*, (pp. 21-23). Iquique: EMELNOR.
- Robles, V. (s/año). *Bandera Hueca. Historia del movimiento homosexual*. Santiago de Chile: Editorial Arcis/Cuarto Propio.
- Rosenzvaig, M. (2003). *Copi: sexo y teatralidad*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Salazar, C. (2012). Contraste de épocas en la historia de los burdeles clásicos de Santiago. En *Urbatorivm. Notas sobre historia urbana y cultural de la ciudad de Santiago de Chile*. Recuperada de: <http://urbatorium.blogspot.com/2012/03/contraste-de-epocas-en-la-historia-los.html>
- Salinas, M. (2000). El carnaval expectante: la fiesta y la identidad chilena. En *XVI temporada de arte y cultura tradicional*, (pp. 45-64). Santiago de Chile, Colección Aisthesis.
- \_\_\_ . (2007). *¡Vamos remoliendo mi alma!: la vida festiva popular en Santiago de Chile 1870 a 1910*. Santiago de Chile, Lom ediciones.
- Sánchez, M. (2004). Adophe Appia y la escena viva. En *El cuerpo como signo: la transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*, (pp. 63-87). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Sarduy, S. (1982). *La simulación*. Caracas: Monte Ávila Editores, C.A.
- \_\_\_ . (1987). *Ensayos Generales Sobre el Barroco*. Fondo de Cultura económica, México.

- \_\_\_ (1993). Nueva inestabilidad. En *Cuadernos del círculo*, (pp. 75-88). Madrid: Gráficas Rogar.
- \_\_\_ (2011). *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata.
- Schechner, R. (2000). *Performance: teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil.
- Seel, M. *Estética del aparecer*. Madrid: Katz, 2010
- Seibel, B. (1993). *Historia del circo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Sontag, S. (2007). La imaginación pornográfica. En *Estilos Radicales* (pp. 51-95). Barcelona: Debolsillo.
- \_\_\_ (2003). *Ante el dolor de los demás*. Buenos aires: Alfaguara.
- \_\_\_ (1996). Notas sobre lo camp. En *Contra la interpretación*, (pp.355-376). Buenos Aires: Alfaguara.
- Stop Trans Pathologization STP. (2012). Manifiesto. Recuperado de: <http://www.stp2012.info/old/es/manifiesto>
- Sutherland, J. (2009). *Nación Marica, prácticas culturales y crítica activista*. Santiago de Chile: Ripio Ediciones.
- Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica y Usted está aquí: el ADN del performance. En D. Taylor y M. Fuentes (eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 7-30; pp. 401-430). México D.F: Ed. Fondo de cultura económica.
- \_\_\_ (2012). 2: ¿Qué nos ofrece el término performance en América Latina? y 3. ¿El performance o la performance?. En *Performance*, (pp. 35-59). Buenos Aires: Asunto Impreso Editores.
- \_\_\_ (2004). Hacia una definición de performance. *Conjunto* 126: 26-30.
- \_\_\_ (2003). *The archive and the repertoire. Performing Cultural memory in the Americas*. United States of America: Duke University Press.
- Tovar, M. (2010) Quien esté libre de plumas, que lance la primera botella. *Memorias de Venezuela*, 15: 34-37.

- Turner, B. (1994). Los Avances recientes en la teoría del cuerpo. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 68: 11-39. Recuperado de: [http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero\\_articulo?codigo=768110](http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=768110)
- Varela, F., Thompson J., Evan T., and Rosch E. (1992). Enacción: la cognición corporizada. En *De cuerpo presente: las ciencias cognitivas y la experiencia humana*, (pp. 174 -215). Barcelona: Gedisa.
- Vega, A. (2013). *Mírame a los ojos*. Santiago de Chile: Grijalbo.
- Ward, G. y Carpio, C. (2009). *El Truco: imagen y alma del arte del transformismo*. Santiago de Chile: EMELNOR.
- Weeks, J. (1993). *El malestar de la sexualidad: significados, mitos y sexualidades modernas*. Madrid: Talasa.
- White, H. (1992). Introducción: la poética de la historia. En *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, (pp. 13-51). México: Fondo de Cultura Económica.
- Wölfflin, H. (1978). *Renacimiento y Barroco*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Woodhouse, A. (1989). *Fantastic women: sex, gender and transvestism*. Houndmills: Macmillan.
- Zebi, B. (1958). *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. Buenos Aires, Editorial Poseidón.

#### MATERIAL AUDIOVISUAL DE ARCHIVO

- Ávila, A. (2006). *Máximo-Máxima*. Conducción Patricia Espejo, reportaje de Carolina Shoihet. Santiago de Chile: TVN.
- Barros, V. (2010). *Perdida Hija de Perra*. Micro-documental. Santiago de Chile. Recuperado de: <http://vimeo.com/32096356>
- Bulnes, B. (2001). *Travestis: cuerpos de hombre y mente de mujer*. Conducción Mercedes Ducci. Santiago de Chile: UC TV.
- Marchant. C. (2001). *Doble de cuerpo*. Conducción Consuelo Saavedra. Santiago de Chile: TVN.

## **VIII. ANEXOS**

En las siguientes páginas, presento el material visual básico usado para el análisis de esta investigación. En lo que respecta al material audiovisual de referencia, éste, junto con las imágenes aquí impresas, puede encontrarse en el DVD que se adjunta en esta tesis. Además, tanto las imágenes como los videos, así como también otras referencias complementarias, las cuales, el DVD y este “Anexo” no consideran como material básico, se pueden encontrar en el anexo virtual disponible en la página web: [www.corpustranstrave.blogspot.com](http://www.corpustranstrave.blogspot.com).

[Imag. 1.] Man Ray, Marcel Duchamp as Rose Sélavy, 1920-1921  
Gelatina de Plata (21,6 x 17,3 cm)



[Imag. 2.] Claude, Cahun. Autoportrait, ca. 1928. Gelatina de plata sobre papel (23,7 x 15 cm)



[Imag. 3.] Brassai, Couple de femmes, 1932. Gelatina de plata (30,3 x 22,6 cm)



[Imag. 4.] Marlen Dietrich en El Angel Azul (1930)



[Imag. 5.] Del LaGrace Volcano, Jack & Jewels. Best Buds, London, 1996.



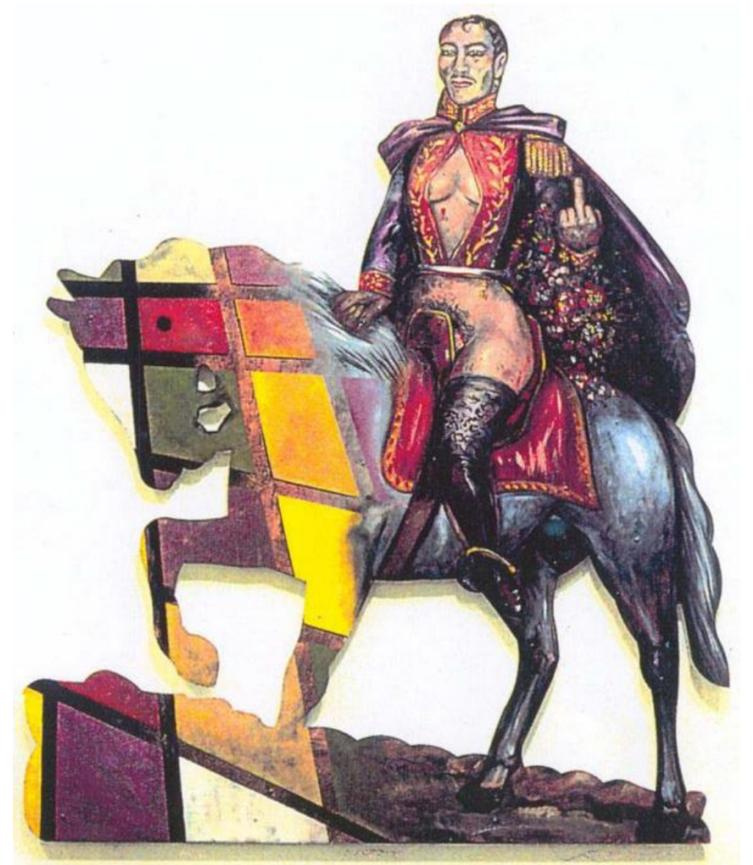
[Imag. 6.] Pierre Moliniere. Doble autorretrato con velo, máscara y chitral.



[Imag. 7.] Las Yeguas del apocalipsis. Las dos Fridas, 1987.



[Imag. 8.] Carlos Leppe. El Perchero (1975)



[Imag. 9.] Dávila, Juan . El libertador Simón Bolívar, 125 x 98 cm.



[Imag. 10.] Ejs. Glam Rock



[Imag. 11.] Evelyn-habitación (Paz Errázuriz, 1990)

EVELYN



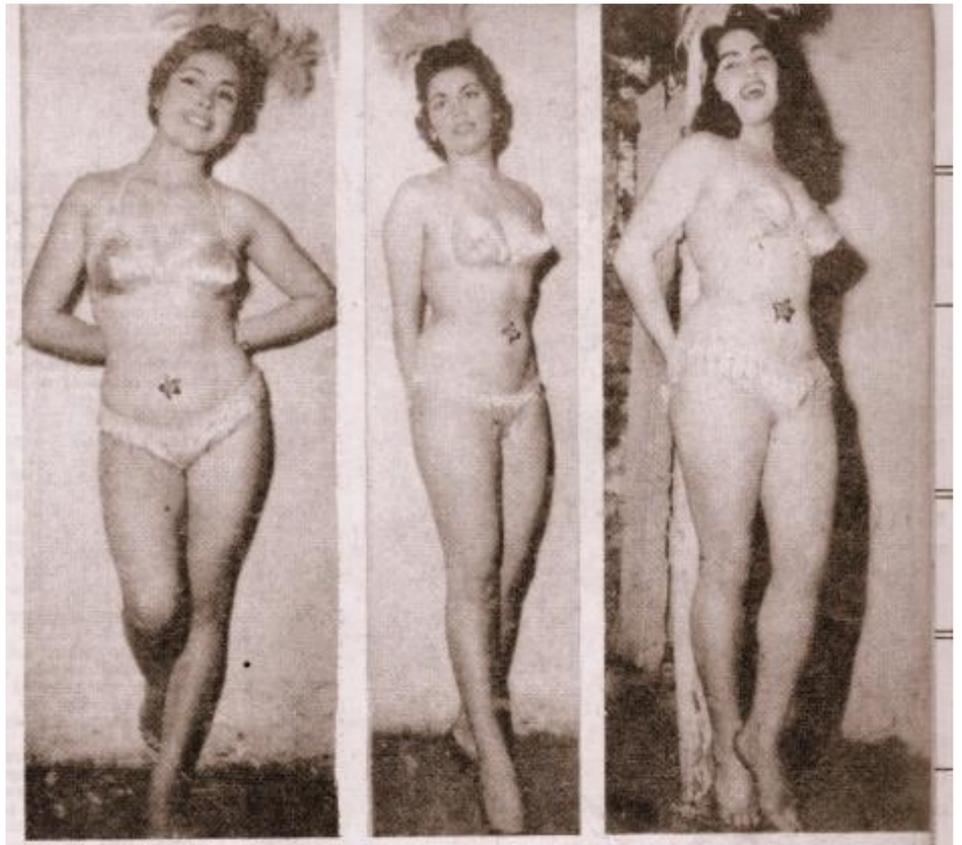
[Imag. 12.] Macarena - salón (Paz Errázuriz, 1990)



[Imag. 13.] Blue Ballet



[Imag. 14.] Bim Bam Bum



[Imag. 15.] Picaresque  
Vicky, Corinne y Sandra



[Imag. 16.] Candy Dubois



[Imag. 17.] Candy Dubois escenario



[Imag. 18.] Le Trianon edificio



[Imag. 19.] Afiche Los Chicos dorados de la Carlina

[Imag. 20.] Carpa Timoteo exterior



[Imag. 21.] La Loca de la Cartera [hacia el final del show de circo]



[Imag. 22.] Disposición espacial Circo Timoteo



[Imag. 23.] El Juego E la Botota



[Imag. 24.] Heather Kunst con Jose Miguel Villouta



[Imag. 25.] Heather Kunst en Factor X



[Imag. 26.] Arianda Sodi con Raquel Argandoña





[Imag. 27.] Arianda Sodi entrevistando a Ena Von Baer



[Imag. 28.] Botota en Vigilantes, La Red



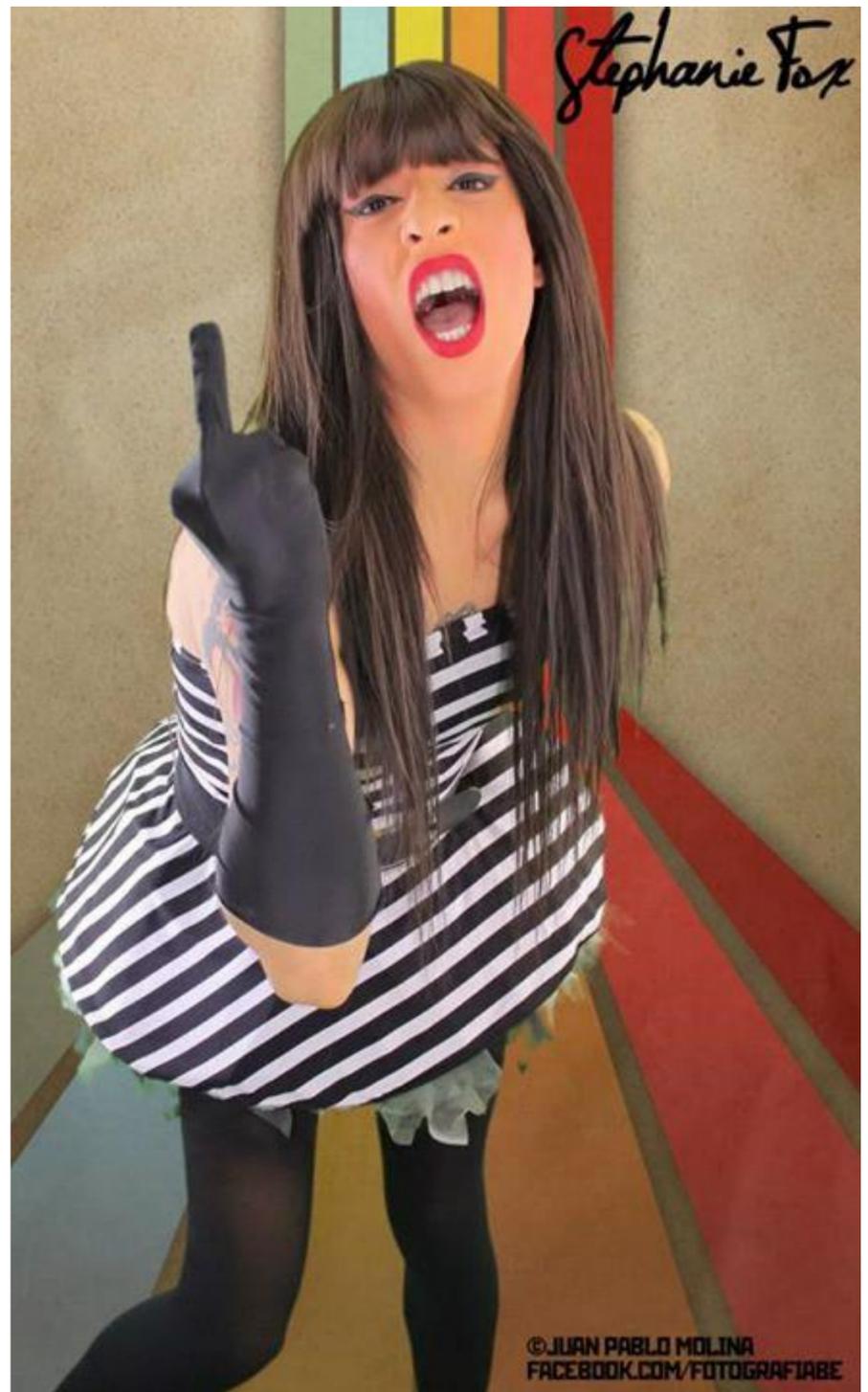
[Imag. 29.] Botota en Mi Nombre Es, C13

[Imag. 30.] Hija De Perra (versiones)



[Imag. 31.] La Prohibida

[Imag. 32.] Stephanie Botota Fox



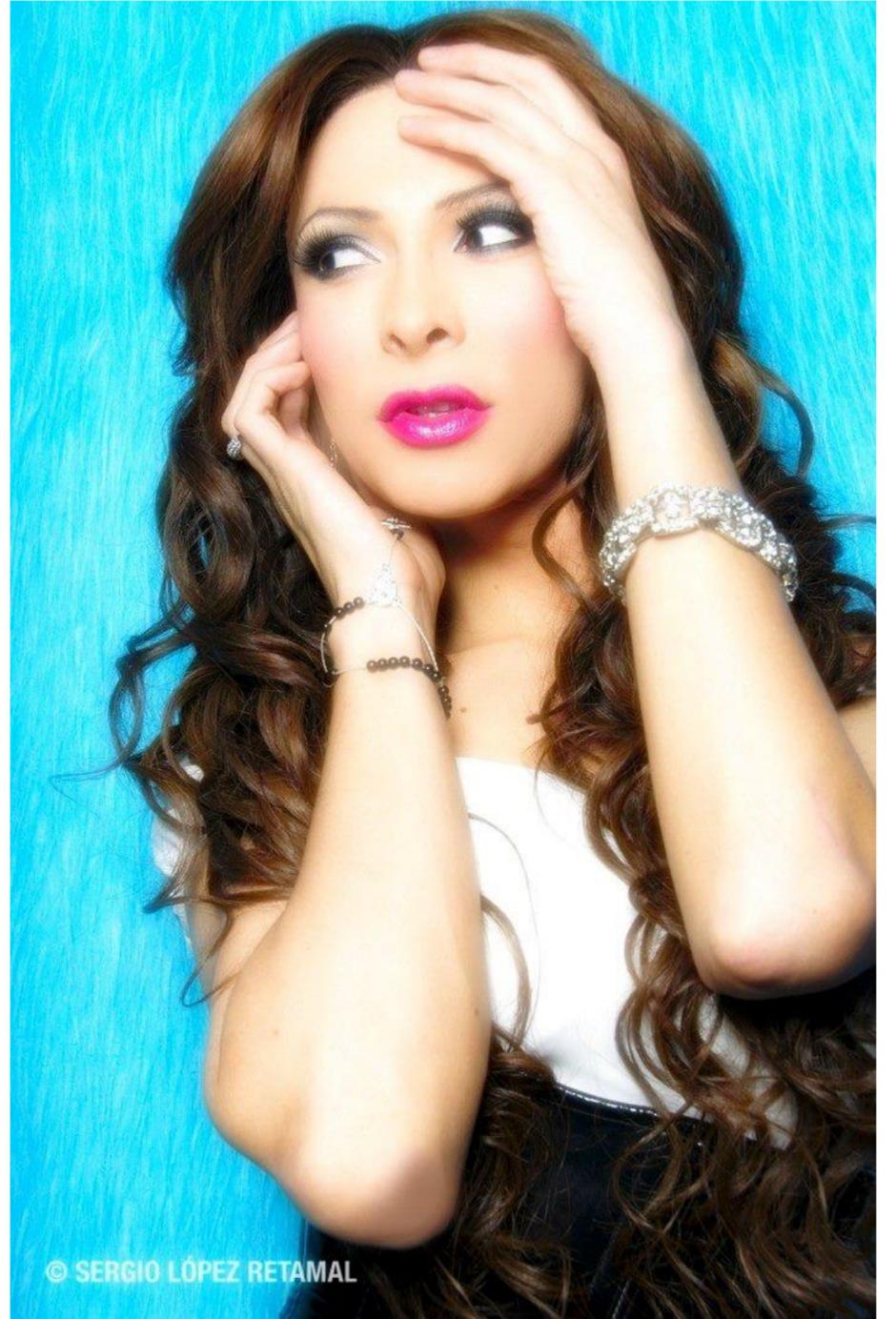
[Imag. 33.] Divine en Pink Flamingos (1972)



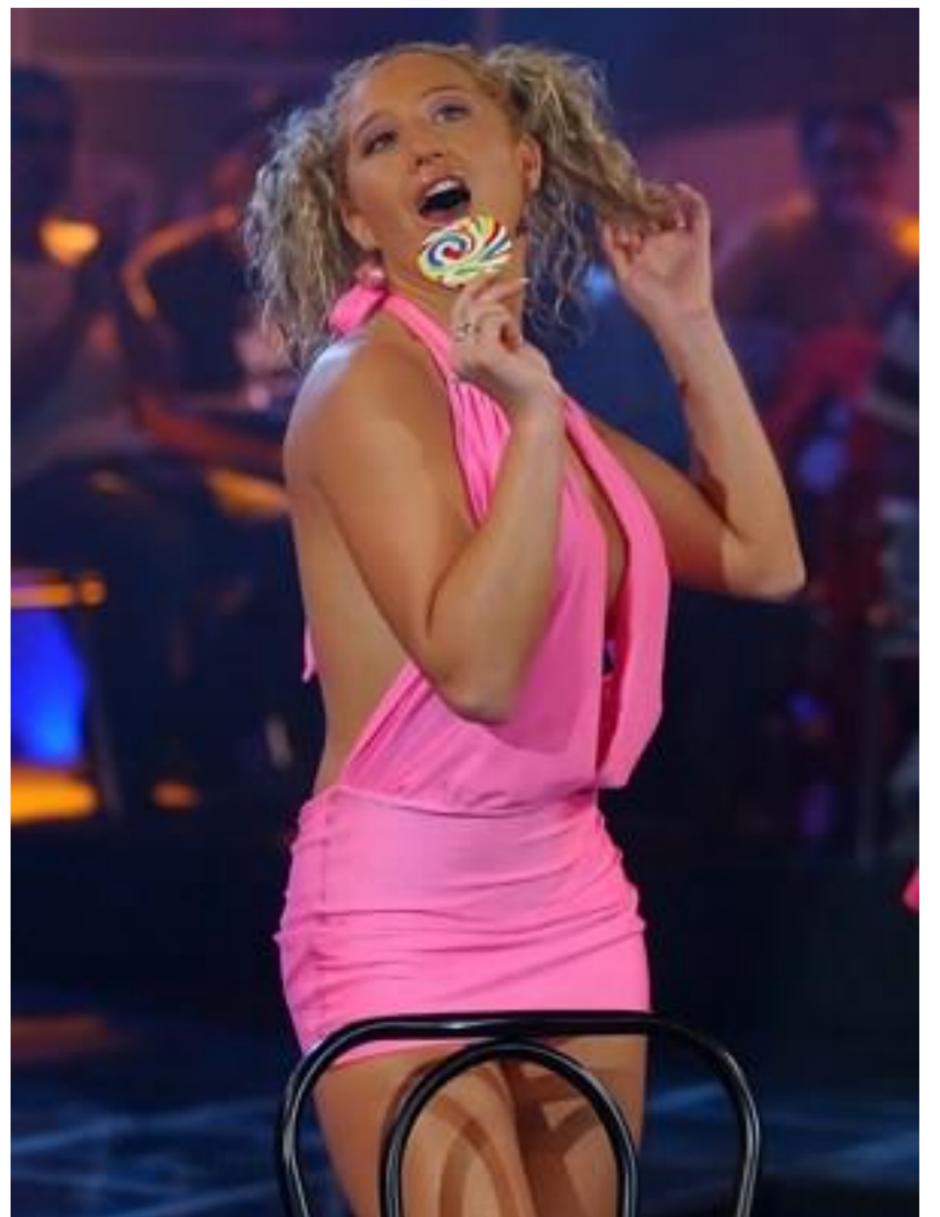
[Imag. 34.] Fernanda Brown



[Imag. 35.] Arianda Sodi



[Imag. 36.] Luli Love, modelo chilena.



[Imag. 37. 2.] Evelyn (Paz Errázuriz 1990, p.56)



EVELYN

[Imag. 37] Evelyn (Paz Errázuriz 1990, p.57)



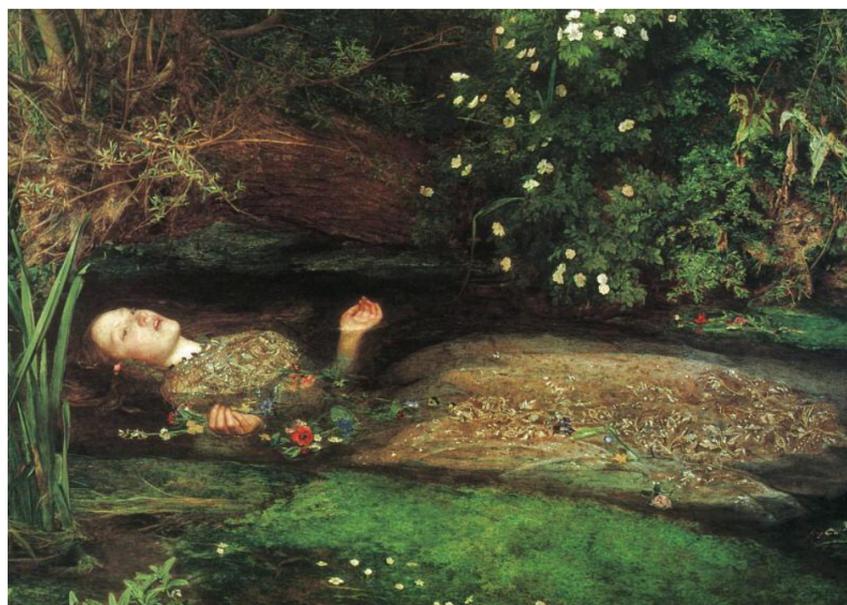
EVELYN



[Imag. 37. 1.] Julia Martin, Julia Bredt y yo disfrazadas de hombres, 440 p.m., jueves, 15 de octubre (Alice Austen)



[Imag. 38. 1.] Josefa Nazar (Carlos Carpio 2009, p. 98)



[Imag. 38. 3.] Ofelia (John Everett Millais, 1852, Tate Galery)

*Josefa Nazar*



[Imag. 38. 2.] Josefa Nazar (Carlos Carpio 2009, p. 90)



[Imag. 39.] Hija de Perra (Lorena Ormeño, 2009)

[Imag. 40.1.] anuncio carpa de circo Katuska Molotov



[Imag. 40.2.] elenco carpa Katuska Molotov



[Imag. 40.3.] Katuska Molotov rostro