



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA DE POSTGRADO

SOCIABILIDAD TRANS/TRAVE/DRAG EN SANTIAGO DE CHILE

Tesis para optar al grado de magister

CLAUDIO IGNACIO CANTILLANA JIMÉNEZ

Directora:

Carolina Franch Maggiolo

Santiago de Chile, año 2017

RESUMEN

El presente estudio realizado por Claudio Cantillana Jiménez y guiado por Carolina Franch Maggiolo para optar al grado de Magister en Estudios de Género y Cultura Mención Ciencias Sociales, se titula “Sociabilidad Trans/Trave/Drag en Santiago de Chile”

La siguiente tesis es producto de un diseño exploratorio con alcance descriptivo que, a través de los relatos de vida y las observaciones participantes, pretende relevar las voces de 10 sujetos que se identifican como transformistas, travestis o drag queens (trans/trave/drag) para lograr describir sus experiencias de sociabilidad dispuestas en el marco socio histórico del Santiago de Chile en la mitad de la década del 2010.

Dicha intención se estructura en 3 ejes descriptivos, por un lado “¿De qué hablamos cuando hablamos de tras/trave/drag en Santiago?: Caracterización de la escena desde los significandos de los participantes?”, constituye un espacio en el que se describen y discuten aquellos elementos que, según los relatos de los participantes, definen el *ambiente* trans/trave/drag actual; por otro en “Visualidad y estética trans/trave/drag: disidencia cuica, blanca y flaca” interrogo las modulaciones estéticas de los trans/trave/drags santiaguines, cuestionando que es lo que permiten ver y que ocultan en el entramado interseccional de representaciones visuales respecto categorías que no sólo se remiten al sexo y al género; y, finalmente en “Sociabilidad trans/trave/drag: Espacios y relaciones”, describo cuatro dimensiones centrales que estructuran la sociabilidad de los sujetos trans/trave/drag: a)marco temporal, b) espacios, c) sujetos, d) formas de relación.

Datos personales: cicantil@uc.cl

Palabras Claves: Transformista, Travesti, Drag Queen, Sociabilidad

A mis primas

AGRADECIMIENTOS

Primero, quiero agradecer a CONICYT (Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica) por otorgarme la beca que, durante el segundo año de magister, me permitió discurrir con tranquilidad entre las reflexiones y la experiencia.

Mis agradecimientos más profundos a mi familia por ser el refugio perfecto para que el hijo raro explorara sus inquietudes. A la Fer por aguantarme en la convivencia diaria y animarme cuando en la cotidianidad se acaban las fuerzas; a mi papi por su apoyo silencioso y siempre dispuesto a tender una mano; a la Carito por seguir siendo la niña que me entenece el alma y me motiva a seguir descubriendo mundos nuevos, le hago una mención especial al mensajito que me llegó hace unos días con un “te amo, estoy orgullosa de ti”, no sabes cuánto me sirvió; a mi mami por ser ella, por tener el poder sobrehumano de hacerse presente a pesar de estar a kilómetros de distancia, por heredarme su capacidad de sobreponerme a las adversidades y siempre dar lo mejor de mí, por ser mi sostén, por ser mi amiga.

A Rodrigo, por ser mi amante y mi compañero, por embarcarse conmigo en este proyecto que ya no sólo se vive en el texto sino que en el cuerpo, por las rabias pasadas, las pizzas pedidas, los trajes cocidos, las borracheras con llantos y la hepatitis que nos impide emborracharnos. Gracias por amarme y gracias por dejarme amarte, así como soy, así como somos.

Al Limón por ser el mejor gato mañoso que pisa el Planeta y acompañarme en las jornadas de escritura.

Gracias infinitas a Panchiba Barrientos y a Lua por su escucha, por su empatía, por su comprensión, por su ánimo, por su tiempo, por su trabajo, por su cariño. Gracias también a mis compañeros, en particular, a Cristián, Karin, Pato y Ceci, el mejor equipo. Gracias al CIEG por su dedicación y disposición.

Gracias a todes mis amigas, a la Carlita y el Jero por los traslados travestis que me mantienen con vida; a la Feño, la Fran y la Cota porque me demostraron que era para

siempre; a las Perritas por ser las Perritas; a la Maca por mostrarme lo maravilloso del pole dance y quitarme el stress a punta de moretones y ternura; a Alex, a Raúl, a Jorge, a Mia, a Nati y a todes los demás que iluminan más días y también mis noches.

Gracias a las 10 voces que se quisieron hacer presentes y que con sus relatos me dieron un poquito de ellos, a Kassandra, a Arcadia, a Cristal, a Miss Documentos, a Cosmic, a Olivia, a Elizabeth, a Condeza, a Mahite y a MortFina.

Gracias a mí, la Perpetua, por reactivar mi capacidad creadora, por enseñarme a vivir nuevas vidas y por hacerme estar más cerca de mí mismo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
ANTECEDENTES.....	3
Sociabilidad Homosexual.....	3
Categorizaciones Históricas para nominar al sujeto trans/trave/drag.....	4
Lo trans/trave/drag en la historia chilena.....	6
PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.....	17
OBJETIVOS.....	20
Objetivo General.....	20
Objetivos Específicos.....	20
MARCO TEÓRICO.....	21
Identidad, Sexo y Género.....	21
Sujetos tras/trave/drag.....	25
Políticas trans/trave/drag.....	30
Sociabilidad trans/trave/drag, una aproximación desde la literatura académica.....	38
La Experiencia.....	40
ACERCAMIENTOS METODOLÓGICOS.....	43
Sobre la epistemología detrás de la Investigación.....	43
Un acercamiento cualitativo.....	46
Técnicas de producción de datos.....	49

VII

Participantes.....	52
Técnicas de Análisis.....	55
¿DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE TRANS/TRABDE/DRAG EN SANTIAGO?: CARACTERIZACIÓN DE LA ESCENA DESDE LOS SIGNIFICADOS DE LES PARTICIPANTES.....	58
Escena Situada.....	58
Sujetos Convocados, tensiones y solapamientos del quién es quién en la escena.....	60
¿Qué significa ser/hacer trans/trave/drag?: múltiples dimensiones, múltiples significados.....	65
Trastienda trans/trave/drag.....	76
VISUALIDAD Y ESTÉTICA TRANS/TRAVE/DRAG: DISIDENCIA CUICA, BLANCA Y FLACA.....	82
Importancia Estética.....	83
Diversidad Estética.....	84
Pensando las estéticas desde una óptica interseccional.....	88
Clase, Raza y Talla como marcadores representacionales de las estéticas trans/trave/drag.....	90
Construcciones estéticas y Resistencias políticas.....	99
SOCIABILIDAD TRANS/TRAVE/DRAG: ESPACIOS Y RELACIONES.....	101
Contexto Sociohistórico.....	101

VIII

Persona y Persona/Personaje.....	108
El <i>Ambiente</i>	115
Otros Significativos.....	125
CONCLUSIONES.....	131
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.....	138

INTRODUCCION

La presente investigación -como la mayoría- no es accidental, sino que surgió desde un interés militante que concibe la academia como un espacio en disputa respecto lo que vale la pena decir y, con ello, las voces que vale la pena oír. Con la idea de posicionar el discurso excluido, decanté, primeramente, por interrogar a lo travesti desde una intuición que perseguía el tránsito como construcción de identidad, y me encontré con un mundo complejo de límites difusos que se sostiene en un constante flujo de diferenciación e identificación entre sujetos que tienen en común el vestirse representando un género que no les fue asignado desde el mandato hegemónico heteronormado que hace correspondiente el sexo, el género, el deseo y su expresión.

Este mundo, conocido como el *ambiente*, acoge a un continuo de sujetos, cada uno con características particulares, que concibo como crítico del binomio genérico sexual tradicional por lo que, desde ahora en adelante, los nominaré con un artículo neutro. Entre las categorías con que la sociedad chilena les nombra y ellos se identifican, destacan tres vocablos: transformistas, travestis y drag queens, -desde ahora en adelante trans/trave/drags-, estas palabras me permitieron nominar y encontrar a las personas con las que quería trabajar en un proceso de co-construcción.

Digo co-construcción porque me sitúo desde el enfoque biográfico que pretende transgredir la verticalidad de la investigación tradicional, difuminando la relación entre investigador-investigado, mientras apuesta por la horizontalidad de un vínculo colaborativo que tiene como centro la narración del participante desde sus propios marcos de referencia, que emergen en una situación particular de encuentro, en este caso, conmigo. No puedo no mencionar que yo y mi trabajo como investigador nos encontramos atravesados por la experiencia de creación de una subjetividad trans/trave/drag, dado que, como Perpetua, soy participe del *ambiente*. En ese sentido, en un constante ejercicio de reflexividad, mis propios relatos se erigieron como un alfabeto común que posibilitó un entendimiento encarnado y no sólo teórico.

Desde dicho lugar de enunciación y a la luz de los cambios socio-culturales contemporáneos que posicionan la imagen de les trans/trave/drag en la industria cultural y del entretenimiento masivo, invito a les participantes a que, a partir de sus historias, pensemos en las dinámicas de sociabilidad que establecen en el escenario socio histórico de Santiago de Chile en la década del 2010. Cabe destacar que este ejercicio se encuentra determinado por la ilación de fragmentos e ideas que no son más que una construcción descriptiva de una lectura particular de lo que significa ser y hacer trans/trave/drag y relacionarse con el mundo desde dicho lugar. De esta manera, no pretendo, en ningún caso, perpetuar categorizaciones totalizantes y cripticas que cristalicen las posibilidades subjetivas de quienes se *suben a los tacos*, sino que presentar una visión situada, sentida y vivida de un fenómeno cultural y social que cuestiona las formas de representar el género.

Con la idea de cumplir con dicho objetivo, presento un recorrido histórico que da cuenta de la presencia de la subjetividad transformista, travesti y drag queen en Chile; para luego dar paso una serie de conceptualizaciones vinculadas al feminismo y a los estudios de la diversidad y disidencia sexual que proponen marcos de sentido que permitan aprehender los discursos de quienes convoca esta tesis. Refiero luego a lineamientos epistemológicos y metodológicos, como una apuesta política de reconocimiento, que le otorgan sentido a la forma de producir conocimiento que busco al escribir estas páginas.

Estos elementos iniciales cimientan el camino para, en base al dialogo que establecimos con les participantes, presentar a grandes rasgos una panorámica de los significados que ellos le atribuyen a la escena trans/trave/drag Santiaguina. Luego, verso sobre la construcción estética transformista, travesti y drag queen, reflexionando a propósito de los alcances y las limitaciones políticas de su representación. Finalmente, discuto las dinámicas de sociabilidad que los sujetos establecen con sus pares, con sus otros significativos y con ellos mismos, relaciones fuertemente determinadas por la develación u ocultamiento de su persona/personaje trans/trave/drag.

ANTECEDENTES

La sociabilidad transformista, travesti y Drag no ha sido objeto de investigación en Chile o, al menos, la producción académica al respecto no ha tenido la visibilidad necesaria para instalarla dentro de los tópicos investigativos protagonistas del mundo contemporáneo. Sin embargo, existe literatura que se relaciona tangencialmente con esta temática, en ese sentido, relevo tres líneas de estudio: sociabilidad homosexual masculina (Astudillo Lizama, 2015; Laguarda, 2010; Libson, 2006); Identidad de género transexual, travesti y transformista (Álvarez Rosales & Pérez Pérez, 2009; Fernández, 2004); y, conceptualizaciones sobre la puesta en escena, el arte y la performance transformista, travesti y drag (García Fuentes, 2013; Ward Gómez y Carpio Legarda, 2009; García José, 2006).

Sociabilidad Homosexual

En estos estudios la sociabilidad, a grosso modo, se entiende como las maneras y propósitos que constituyen las relaciones establecidas entre personas. En ese sentido, la sociabilidad implica una construcción interaccional entre dos sujetos situados en un espacio físico o virtual (Gamboa Barboza, 2008). De esta manera, la sociabilidad se define como la organización de las relaciones de género y las formas en que la vida cotidiana es gestionada en el espacio urbano y cómo éste es usado; así como el establecimiento de vínculos sociales, las normas y creencias sobre cómo debe llevarse a cabo la vida (Ben, 2009 en Cutuli, 2013).

En efecto, existe un vasto desarrollo académico sobre la sociabilidad homosexual masculina en Latinoamérica que coincide con señalar “una ruptura en la configuración de las identidades sexuales en la década de 1980 construyendo *tipos ideales* desde una mirada interaccionista [...]. Se sostuvo que en ese período se dio una transición en las formas de relacionamiento: de vínculos jerárquicos entre personas con roles de género y prácticas sexuales diferentes y opuestos, el llamado *paradigma latino-mediterráneo*” (Murray, 1995 en Cutuli, 2013, p. 186) típicamente caricaturizada con la figura del *macho ibérico* dio paso

a “lazos igualitarios entre dos personas de expresión de género similar, modelo identificado con *el norte global*”, es decir, el gay consumidor (Guimarães, 2004 en Cutuli, 2013, p.186).

Categorizaciones históricas para nominar al sujeto trans/trave/drag

De esta forma, y considerando la importancia del contexto social que enmarca la sociabilidad, una cuestión fundamental es preguntarse, desde el punto de vista teórico, por el modo de ser del sujeto en interacción, en este caso transformistas, travestis y drag queens, vale decir, que los define como tal¹. Por lo que se vuelve menester hacer alusión al surgimiento y circulación de las categorizaciones que definen lo trans/trave/drag, “construidas desde disciplinas *psi* y biomédicas, problematizadas por las academias de países centrales y resignificadas por los grupos locales de *diversidad sexual*, [con ello] las identificaciones *travesti*, *transexual*, *transgénero* y *trans* despiertan controversias en torno a su pertinencia para dar cuenta de experiencias personales y colectivas” (Cutuli, 2013, p. 189).

En el primer capítulo de su tesis doctoral “Geografía Travesti: Cuerpo, sexualidad y migraciones de travestis brasileñas (Rio de Janeiro-Barcelona)”, Julieta Vartebadian Cabral (2012) realiza una cartografía respecto a los distintos vocablos –y sus significados– que hacen alusión a la transición entre un sexo y/o un género hacia otro. Comenzado por el concepto de *travestido*, usado científicamente por primera vez en 1910 por el sexólogo alemán Magnus Hirschfeld, para referirse a aquellas personas que utilizaban compulsivamente la ropa del sexo opuesto diferenciándola e independizándola de la orientación sexual del sujeto, aquí se vislumbra que el concepto travesti se encuentra vinculado, etimológicamente y a partir de sus primeros usos científicos provenientes del campo de la sexología, con el acto de vestirse con ropas contrarias al sexo *original* de una persona.

¹ En este apartado sólo se pretende hacer un breve recorrido histórico que permita dilucidar el surgimiento contextualizado de las principales categorías que se utilizaron para nominar a los sujetos que se encuentran, de alguna forma, en un tránsito genérico. Los significados de las palabras transformista, travesti y drag queen serán tratados más profundamente en el marco teórico de esta tesis.

Por otro lado, la transexualidad –que desde la concepción biomédica hace referencia a quienes presentan una no correspondencia entre su identidad genérica y su anatomía sexual– aparece discursivamente influenciada por la práctica médica-psiquiátrica que ha determinado que la no correspondencia entre sexo y género requiere una modificación de cuerpos “inadecuados” mediante hormonación y cirugía de reasignación sexual (Coll-Planas, 2010 en Vartebadian Cabral, 2012). De esta manera, la categoría transexual se encuadra en el contexto de avances tecnológicos-médicos del siglo XX.

El concepto de transgénero viene del *transgenerista* acuñado por Virginia Prince –activista norteamericana– para referirse a personas que vivían a tiempo completo en otro género diferente al que se les adjudicó al nacer pero, a diferencia del transexual, sin llevar a cabo ningún tipo de intervención quirúrgica para modificar sus cuerpos. Desde la consolidación, en los noventa, del activismo político y los estudios de la diversidad sexual en EEUU, el concepto transgénero se erigió como respuesta frente a lo que se considera *normal*, es decir, ya no sería simplemente una categoría que se posiciona entre transexual y travestido, sino que se convierte en una alternativa al binarismo de género (Valentine, 2007 en Vartebadian Cabral, 2012).

Finalmente, frente a la popularización del acto de travestirse se han construido una serie de categorías para definir normativamente distintas formas de su performance, la mayoría caracterizadas por su realización esporádica y corta duración (eventos sociales, culturales, fuerza laboral, etc.). En este contexto de sustantivos emergentes, se destaca el vocablo anglo-sajón *cross-dressers* utilizado en EEUU y Europa para referirse a sujetos, generalmente hombres heterosexuales, que se travisten en busca de placer erótico, aunque se amplía su uso a experiencias con otros fines. En la escena hispanohablante se habla de transformistas que, generalmente, son hombres que se visten con ropas femeninas para ocasiones específicas, usualmente en espectáculos artísticos como performance teatral. Finalmente, las Drag Queens, populares desde las marchas y carnavales gay de EEUU de los noventa, “se visten con ropas femeninas con objetivos artísticos y de entretenimiento sin ser mujeres ni renunciar a sus características primarias masculinas, se caracterizan por su

capacidad (cómica y artística) de llevar la imagen femenina hacia la exageración y la parodia.” (Vartebadian Cabral, 2012, p. 63).

Ahora bien, frente a estas categorizaciones existen una serie de críticas respecto su escueto alcance y el borramiento de especificidades subjetivas que desbordan los vocablos que pretenden definir, identificar y ordenar a sujetos con potencial subversivo frente a las normas tradicionales de habitar el género y la sexualidad (Vartebadian Cabral, 2012, p. 49). Así mismo, Roxana Gómez Tapia (2013)², asume que con cualquier tipo de categorización de dichos sujetos existen riesgosas implicancias éticas y metodológicas, entre ellas, la posibilidad del ocultamiento de la jerarquización de los sujetos categorizados; así como la invisibilización de la carga política que tiene la autodefinición de les individuos y/o colectivos a partir de dichas categorías.

Finalmente destaco que la crítica anterior viene delimitada por la desmantelación y el cuestionamiento frente a los mecanismos disciplinares y de control foucaultiano de la sexualidad y el género; la evidencia antropológica de la existencia de culturas con sistemas sexo/genéricos diversos y, con ello, la emergencia del concepto *tercer género*; además del impacto del posmodernismo a la desestabilización de las categorías de identidad, de sexo, de género y de sexualidad, sumado a los replanteamientos teóricos y críticos de los estudios feministas, los estudios gays y la teoría queer (Maquieira, 2001 en Vartebadian Cabral, 2012).

Lo trans/trave/drag en la historia chilena

En un punto un poco distante de las ciencias sociales hegemónicas, existen recientes publicaciones historiográficas y periodísticas que, versando sobre el movimiento LGTBI chileno (Robles, 2008)³, la homosexualidad en Chile (Contardo, 2011)⁴ y el transformismo

² Actriz chilena, Magister y doctora (c) en Artes que estudió los procedimientos involucrados en la emergencia del cuerpo travesti y transformista en Chile en su tesis “Emergencia y rebase en la pose y puesta en práctica del cuerpo transformista/travesti (trans/trave) en Chile”

³ Periodista y Activista chileno, precursor del movimiento LGTB en el país, autoproclamado y conocido públicamente como el Che de los gays.

de espectáculo (Ramírez Cotal, 2015)⁵ me permiten rastrear los modos en que lo transformista, lo travesti y lo drag ha permeado la cultura local y como su presencia - aunque siempre marcada por la marginalidad y asociada con la homosexualidad- se ha entendido y valorado de maneras disimiles ajustadas a los cambios políticos y culturales del Estado-nación y también a la especificidad del ejercicio de tránsito que el sujeto realiza en un lugar (físico y simbólico) determinado, en tanto, la definición cultural de dicho tránsito puede ser asociada a lo artístico y/o lo patológico dependiendo de los discursos imperantes en el contexto de la performance (Ward Gómez y Carpio Legarda, 2009)⁶.

Es posible rastrear antecedentes de travestismo en nuestro país desde la conquista española (Contardo, 2011), en las descripciones que conquistadores realizaron de las culturas prehispánicas, detectaron una suerte de travestismo precolombino en la presencia de machis mapuches, otrora hombres, que preferían vestimenta y alhajas femeniles, tradición que fue desechada a propósito de la colonización que instaló la fórmula de supremacía masculina en términos de dominación.

Dicha supremacía se demuestra en un caso emblemático, el de Catalina de Erauso -la Monja de alférez-, monja española que se travestió de guerrillero en la época de la conquista para venir al “Nuevo Mundo” y no recibió castigo (más allá de la deportación) por su transgresión, en tanto,

Catalina de Erauso fue embarcada rumbo a España vestida de Monja, pero fue más tarde dispensada por Felipe IV para vestirse como se le antojara. Su historia ya era leyenda en toda Europa. La monja alférez había encarnado, a pesar de su naturaleza, todos los valores de la aguerrida hombría hispana y lo había hecho tan bien, con tanto empeño y aparentemente sin denostar su vasija ni malgastar simiente sobre ella, que se ungió un paréntesis de tolerancia a la transgresión (Contardo, 2011, p.90)

⁴ Periodista chileno.

⁵ Diseñador e Ilustrador, autor del libro ilustrado “Trava Diva” donde retrata a una serie de transformistas conocidas en el *ambiente* nacional.

⁶ Guillermo Ward Carpio es psicólogo y Carlos Carpio Legarda fotógrafo, ambos autores del libro “El Truco” donde entrevistan y fotografían a una serie de transformistas, travestis y drag queens del *ambiente* del Norte del país

A pesar de dichos antecedentes, la historiografía no destaca la aparición de una cultura travesti hasta comienzos del siglo XX, contexto prominentemente católico en el cual el pecado nefando (sodomía) y las transgresiones sexuales estaban penadas por la legislación civil y el poder religioso a riesgo de excomulgación. En ese sentido, las tímidas luces de presencia travesti que aparecían cerca del 1900 en la literatura nacional (dominada por las nobles familias del país) se asociaron al libertinaje y a la bohemia de escritores atormentados y estaba teñida por la persecución política, moral y penal (Contardo, 2011).

La vinculación de lo trans/trave/drag con cierto espacio de la elite cultural chilena -la más cercana a los movimientos rupturistas europeos y norteamericanos de comienzos del XX como el fovismo, el dadaísmo y el surrealismo- se asoció con el fetiche y el estilo de vida bohemio. De esta manera, orgías y encuentros esporádicos con travestis fueron práctica recurrente en las fiestas privadas de ocultos circuitos de intelectuales tildados de degenerados y morbosos. En estos espacios se destacaba la presencia de transformistas celebres como Cota y Chacha Soriano que destacaban por su personificación *Camp*, a saber, un “código que apela al artificio, la teatralidad y que tiene en la admiración de ciertas mujeres celebres o divas un culto a lo femenino como aspiración estética” (Contardo, 2011, p. 203).

Lo anterior no fue la única vía de expresión del travestismo chileno. En los sectores populares urbanos –bajo el contexto de la migración campo-ciudad- se intensifica la actividad prostibularia figurándose, no sólo como un intercambio comercial sino que, como un lugar de sociabilidad transversal y cotidiano de la vida recreativa de principios del siglo pasado (Mayer, 2009). El prostíbulo se erigió como un espacio conocido pero velado, dispuesto para la transgresión, convirtiéndose en cuna fértil para la aparición de hombres homosexuales que hacían de guardia de las *niñas* y que, de vez en cuando, se subían a los tacos, hacían shows y atendían a algunos clientes. Esta figura quedó cristalizada en la imagen del protagonista de la novela “El lugar sin límites” del escritor chileno José Donoso, publicada en México en 1966 (Contardo, 2011).

En el contexto de la gloria prostibularia el transformismo y el travestismo no eran un mercado comercial exclusivo del público homosexual, dado que no existían ofertas destinadas a ese público específico, uno de los principales lugares donde se concentraban los espectáculos transformistas era en el mítico prostíbulo de la “Tía Carlina” en calle Vivaceta, al respecto Oscar Contardo (2011) narra:

“Los espectáculos de transformismo de la Tía Carlina no eran grandes piezas teatrales, sino pequeños números modestos de baile y canto sobre un escenario en un extremo del salón en el que se distribuirán las mesas [...] Era un salón de una casa antigua. Como una boîte pobre. Iban hombres heterosexuales y también gays. Salían maricas vestidos de mujer y luego sacaban a bailar” (p. 240)

Durante la década del sesenta, el espectáculo chileno vivió su época dorada, la aparición de una serie de teatros revisteriles como “El picaresque”, “El humoresque” y “El Bim Bam Bum”, abrieron espacio para que el destape nocturno se expandiera de los prostíbulos y las casas de tolerancia y llegara, enfundado de plumas, brillo y *glamour*, al centro de la ciudad. En estos escenarios, plagados de vedettes, se abrieron espacios de cierta permisividad para la presentación de espectáculos de transformismo que retomaron la estética camp y la llevaron a un nivel profesionalizado, en rutinas que mezclaban canto, baile, actuación e imponentes vestuarios (Ramírez Cotal, 2015). El hito insigne de la apertura del transformismo al público masivo es la presentación del Blue Ballet (un grupo de seis transformistas que actuaban en “La Tía Carlina”) en “El Bim Bam Bum” durante 1967, impulsados por el empresario ariqueño Tino Ortiz (Contardo, 2011). Asimismo, el contexto circense abrió sus puertas al transformismo con la apertura del “Circo Timoteo”, cuyo espectáculo estaba íntegramente compuesto por transformistas y travestis que recorrían todo el país (Ramírez Cotal, 2015). Tristemente, lo anterior no detuvo la estigmatización, en tanto, la prensa seguía asociando al travesti con la delincuencia y lo representaba como lacra social sin derechos, lo que se demuestra en varios relatos de la prensa de la época (Contardo, 2011).

Para 1973 el espectáculo transformista se encontraba consolidado en los escenarios locales, sin embargo, el apagón cultural impuesto por el nuevo contexto dictatorial creó nuevas lógicas opresivas tanto a la vida bohemia como a las identidades sexuales no binarias. Durante casi toda la década del setenta, el toque de queda obligó el cierre de los teatros revisteriles y el clima de temor a demostrar actitudes políticas y/o morales sospechosas, frente a los discursos de conservadurismo y la homogenización, llevó a que transformistas, travestis y drag queens se resguardaran en los márgenes de la sociedad (Contardo, 2011; Ramírez Cotal, 2015).

En los ochenta, una época de revueltas ajustadas a la crisis de la economía chilena ante la imposición del sistema neoliberal y el descontento ciudadano frente a las políticas dictatoriales, el travestismo, el transformismo y el *drag queenismo* tuvieron dos espacios de desarrollo. Por un lado, la consagración de un espectáculo orientado exclusivamente a un público gay, en ese sentido, la necesidad económica de generar productos comercializables para nuevos grupos de consumidores orientaron el mercado a construir lugares exclusivos para el público homosexual, principalmente masculino por lo que se abrió “Fausto” en 1979, la primera discoteque gay, que emergió como un lugar para el desarrollo del transformismo (Contardo, 2011).

Por otro lado, la aparición del travesti como figura de reivindicaciones políticas vinculadas a propuestas artísticas contradictorias, principalmente desde intelectuales feministas, colectivos políticos y artistas vinculados a la escena de avanzada (Rivas San Martín, 2011)⁷. De esta manera, el arte y la performance se constituían como un soporte para la crítica social, en donde aparecen las Yeguas del apocalipsis -colectivo compuesto por Pedro Lemebel y Francisco Casas- que ensalzaban la figura travesti y prostibular dotándolas de potencial político con un mensaje contra la dictadura vinculado con las izquierdas revolucionarias (Robles, 2008)

Las nuevas formulaciones del transformismo no estuvieron exentas de polémica, las novedosas discotecas gay eran lugares proclives al accionar de carabineros que organizaban

⁷ Artista visual y activista fundador de CUDS (antiguamente Colectivo Universitario de Disidencia Sexual, y ahora, Colectivo Utópico de Disidencia Sexual)

redadas y múltiples detenciones en base al código penal que prohibía los actos *contra la moral y las buenas costumbres*, mientras que la politización de lo travesti también era mirado con recelo. De esta manera “el transformismo –que se había ganado un espacio en el mundo de las revistas musicales de los setenta- aparecía ahora como una manifestación lo suficientemente peligrosa como para que el Ministerio del Interior tomara cartas en el asunto” (Contardo, 2011, p. 328).

Paralelamente, una desconocida enfermedad irrumpía con fuerza en los circuitos homosexuales chilenos, en 1984 el doctor Andrés Palacios, perteneciente al staff del Hospital Clínico de la Universidad Católica, diagnosticó con SIDA (síndrome de inmunodeficiencia adquirida) a una persona identificada como Edmundo. Este primer diagnóstico bastó para generar un cambio profundo en la agenda noticiosa chilena, los medios masivos de comunicación comenzaron a hablar del *cáncer gay* y la *peste rosa* y de esta manera el SIDA dejó de ser un problema externo a la realidad nacional y provocó una preocupación desmedida que volvía sinónimos a la homosexualidad, el peligro y la muerte (Contardo, 2011).

Lo anterior implicó, no solamente que el mundo reconociera al SIDA como un tópico de discusión, sino que determinó la mediatización de la figura del homosexual considerado como grupo de riesgo. Así mismo situó en la opinión pública una serie de debates respecto como actuar frente a la infección que se entrecruzaban con cuestionamientos sobre la moral chilena y la responsabilidad estatal. El Ministerio de Salud argumentaba que la enfermedad sólo era padecida por un grupo acotado, históricamente vinculado con la atrocidad y llamó a la calma de la población sin hacerse cargo del costoso tratamiento, lo que suponía que el diagnóstico fuese una cuenta regresiva a la vida del paciente; la iglesia católica solicitaba inclusión y acompañamiento al enfermo pero condenaba los actos *impuros y sodomitas* que presuntamente fueron la forma de contagio; en las columnas de opinión de los diarios se deslizaban argumentos que apuntaban a un castigo merecido; mientras tanto se formaba una pequeña red de apoyo de distintas ONG's que ayudaban a los ceropositivos, económica y psicológicamente, en sus tratamientos y en la superación del estigma (Contardo, 2011).

En ese contexto agreste, frente a las presiones del movimiento social y luego del plebiscito de 1988, la dictadura militar llegó a su fin con la asunción al poder de Patricio Aylwin en 1990, este nuevo escenario democrático conjugado con la mediatización de la homosexualidad y la inoperante pronunciación estatal a propósito del SIDA impulsó a que ciertos ex dirigentes homosexuales de partidos de izquierda se reunieran y dieran forma al primer taller de derechos civiles para homosexuales, puntapié inicial para la creación de un movimiento social a favor de la diversidad sexual. En palabras de Víctor Hugo Robles (2008):

Tras la derrota de Augusto Pinochet en las urnas, el 5 de octubre de 1988, surgieron nuevos horizontes políticos para el movimiento lésbico y homosexual criollo. Se articula en este período de transición una voz activa y pública. Sin estar en la carpeta de interés inmediato de los partidos democráticos y en medio de un complejo contexto de negociaciones políticas entre civiles democráticos y militares golpistas, irrumpen las demandas del movimiento homosexual [...] Su importancia simbólica se expresó en la introducción del tema gay en el debate público nacional. La transición a la democracia en Chile representó un proceso que permitió, no sólo la realización de elecciones libres que llevaron a Patricio Aylwin a la presidencia, sino que también favoreció la emergencia de utopías de transformación social como es la liberación de la homosexualidad en Chile. El diario La Tercera en un extenso reportaje de investigación, publicado el 11 de junio de 1993, calificó a la agrupación de los homosexuales chilenos como “los signos de la apertura”. (p. 43)

De esta forma, con la vuelta a la democracia, la política homosexual -aunque predominantemente masculina- adquiere protagonismo vinculada a la figura del MOVILH histórico (primera organización política en pos de reivindicaciones identitarias de la comunidad LGTB en Chile) y sus demandas sobre derechos humanos, reconocimiento de detenidos desaparecidos, eliminación del artículo 365 del código penal (que penalizaba la sodomía) y el tratamiento de VIH-SIDA (Robles, 2008).

Al respecto, autores como Rivas San Martín (2011), entienden la política homosexual de los noventa bajo el concepto de “homosexualidad de Estado”, en tanto, incorpora un doble movimiento, por una parte se dirige al Estado, estando por lo tanto atado a él, y por otro es excluida y negada por ese mismo Estado para dar así estabilidad gubernamental a la esfera de lo público. Este doble movimiento implicó diversas tensiones relacionales y un avance paulatino en término de ganancias concretas en el movimiento, esto porque los noventa estuvieron encapsulados en la llamada *agenda moral* impulsada por el ala conservadora de la política tradicional chilena que, intentando perpetuar la coartación pública dictatorial, diagnosticaba una crisis en la familia y en la sexualidad de los chilenos entorpeciendo la promulgación o modificación de las leyes de relaciones filiales, divorcio, distribución de anticonceptivos, etc. (Contardo, 2011).

La conflictiva relación que establecía MOVILH con el Estado generó diferentes debates a la interna del movimiento, los temas más polémicos tenían que ver con la integración de políticas en pos del pronunciamiento público del gobierno frente a la incipiente problemática del VIH y la integración de otras identidades (entre ellas transexuales, transformistas, travestis y drags) en la agenda. Los argumentos que estaban en contra de la inclusión de políticas relativas a estos dos temas apuntaban a que su incorporación podría generar un imaginario que vincularía lo homosexual a lo raro, lo sucio, lo pervertido y lo enfermo, lo que iba en contra de las intenciones electorales de ciertos representantes del movimiento, en particular, de tres candidaturas de concejales abiertamente homosexuales por la comuna de Santiago en las denominadas primarias rosas de 1996. A pesar de lo anterior, las voces minoritarias, principalmente de travestis y lesbianas, se hicieron escuchar y durante el periodo electoral un grupo organizado se tomó la sede del MOVILH denunciando la invisibilización de las demandas de otros sectores de la diversidad y disidencia sexual (Robles, 2008).

Lo anterior finalmente provocó un quiebre de la organización homosexual, particularmente del MOVILH histórico dando paso a su heredero político: MUMS (movimiento unificado de minorías sexuales). Este último sentó las bases respecto a líneas de trabajo que

integraron las voces de travestis y lesbianas, de hecho ayudó a formar la primera organización de travestis chilenos, TRAVES CHILE (Robles, 2008).

Mientras las organizaciones políticas tenían su propia agenda, los medios masivos de comunicación presentaban otra lectura de la escena transformista, travesti y drag en Chile. Por un lado, la consolidación de la bohemia gay relacionaba los nuevos circuitos *under* con una generación de jóvenes postdictatoriales que gozaban de los beneficios de las libertades democráticas, así, el entretenimiento gay se puso de moda con las fiestas SPANDEX, las nuevas discotecas como Naxos y Bunker y los bares homosexuales con shows y café concert de *staffs* estables de transformistas. Estos espacios se volvieron lugares de tránsito cotidiano de figuras del espectáculo (Robles, 2008; Ramírez Cotal, 2015).

Por otro lado la discriminación se seguía perpetuando a través de crímenes de odio e, incluso, redadas policiales televisadas. Un claro ejemplo es lo que ocurrió el 14 de mayo de 1996, donde la PDI realizó un fichaje a homosexuales y travestis en un allanamiento a la discoteca Quasar en el centro de Santiago, evento filmado y exhibido por *Informe Especial* de TVN -de esta manera, en la televisión pública se seguía vinculando la homosexualidad y el travestismo con la delincuencia-. Ante las críticas recibidas, la PDI pidió disculpas y eliminó las fichas que contenían información personal y médica de los sujetos detenidos (Robles, 2008).

Luego de la crisis de las políticas homosexuales en los noventa, el nuevo milenio trajo consigo una nueva configuración de los movimientos LGTBI que irrumpen mediáticamente instalándose, no sólo en los márgenes de la política organizada sino que, siendo parte de las agendas gubernamentales y del inconsciente colectivo de la gente común (Robles, 2008). De esta forma, la consolidación de las marchas por la diversidad sexual son un elemento importante en la visibilización de las sexualidades que permiten la aparición social del

travestismo y el transformismo desde su potencial político reivindicativo (Robles, 2008; Lorenzini⁸, 2011).

Por otra parte, las nuevas tecnologías, las redes de conectividad y la globalización han sido un soporte comunicacional importante para que se importen y exporten nuevas formas de entender la gama múltiple de encarnaciones de sexualidad, que van moldeando y mezclando los referentes de lo posible. En lo concreto, transformistas, travestis y drag queens exponen su trabajo a través de internet, las redes sociales y la televisión, como en el caso del reality show amigas y rivales (Ramírez Cotal, 2015) y la aparición en televisión abierta de transformistas como fuente de entretenimiento, llegando a un público mucho más extenso que el imaginado un par de años antes. Cuestión interesante también es lo que pasa con la aceptación e influencia en la escena transformista nacional del programa RuPaul's Drag Race⁹ (Reality Show estadounidense de talentos drag), que ha impactado notoriamente en la configuración estética de las nuevas drag queens chilenas.

Sin embargo, la visibilización mediática no es el único elemento necesario para entender al transformismo en la actualidad. Desde el año 2000 grupos de travestis organizadas han negociado con organismos gubernamentales formando encuentros nacionales de minorías discriminadas y trabajos a propósito del SIDA (Robles, 2008), también se han incorporado en las demandas y obtención reformas legislativas como la ley antidiscriminación y la ley de identidad de género.

Cabe destacar que la política LGTBI se ha diversificado, TRAVES CHILE ya no es la única organización de travestis y lentamente ha declinado la organización de la homosexualidad de Estado dando paso a nuevas formas de militancia vinculadas

⁸ Psicóloga, fotógrafa y activista feminista chilena que, en un trabajo de archivo histórico, fotografió las marchas de diversidad sexual durante 10 años publicándolas en un libro llamado "Diversidad Sexual: 10 años de marchas en Chile"

⁹ Reality show estadounidense que busca la siguiente superestrella drag queen. Fue producido por World of Wonder para Logo y actualmente se transmite por VH. RuPaul, famosa drag queen norteamericana, es el conductor, mentor y fuente de inspiración para esta serie, que tiene su novena temporada en emisión, más dos spin off llamados RuPaul's Drag Race: All Stars.

teóricamente a corrientes cercanas a la teoría Queer y otros feminismos contemporáneos. La llamada “disidencia sexual” ha arremetido fuerte, sobretodo en espacios estudiantiles, de forma que con la aparición de colectivos de disidentes, desde la segunda mitad de los 2000, la figura paródica de o trans/trave/drag adquiere valor político explícito en ese espacio, encarnando una crítica profunda a las bases del sistema heterosexista¹⁰ (Rivas San Martín, 2011).

¹⁰ La discusión sobre el potencial político de la figura de les trans/trave/drag será retomada con fuerza en el marco teórico de esta tesis.

PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

Frente a la revisión de antecedentes, y ante la ausencia de estudios en el campo, opté por generar un diseño de investigación que se aproximara a las dinámicas de sociabilidad de sujetos transformistas, travestis y drag queens. Interesándome de sobremanera en que la investigación tuviera un carácter inductivo que posicionara, como protagonistas, a los sujetos transformistas, travestis y drags, debido a que -como reflexiona la doctora en antropología argentina María Soledad Cutuli (2013)- para pensar en la sociabilidad transformista, travesti y drag, es necesario dar cuenta de cómo se relacionan sujetos de derecho que han sido históricamente excluidos por el discurso oficial de las ciencias humanas, lo que en sí mismo constituye razón suficiente para emprender un proyecto investigativo que les otorgue voz y así, trascender el protagonismo que han tenido los homosexuales masculinos en el contexto de los estudios de género y diversidad sexual.

Con ello, sostengo que la coyuntura nacional permite decir que fue el momento propicio para desarrollar una investigación con los fines explicitados, dado que en los últimos años nuestro país sufrió importantes transformaciones socioculturales que posicionaron a los sujetos transformistas, travestis y drags queens en otro lugar, modificando el escenario transformista/travesti/drag chileno que se complejiza sostenidamente. En ese sentido, y como escribí anteriormente, los conceptos que vienen a categorizar a los sujetos que transitan entre los géneros han sido constantemente cuestionados por la imposibilidad de aprehender la diversidad interna de este grupo de personas. En dicho escenario socio histórico, estas palabras se siguen desestabilizando progresivamente ante la irrupción de *nuevas formas de ser* transformista, travesti o drag, formas que trascienden la categorización identitaria y que se vienen a sumar a las experiencias tradicionalmente enunciadas (como el comercio sexual; las performances en clubes nocturnos y discoteques gays; circos y comedias itinerantes; etc).

Me refiero, por ejemplo, a la emergencia y posicionamiento de la figura del transformista en los medios masivos de comunicación teniendo cabida como protagonistas, ya no solo en la televisión pagada -en programas como *RuPaul's Drag Race*-, internet -en canales de

youtube como *Farándula Gay* y *Canal Femme*, blogs personales, tutoriales de maquillaje, etc.- y/o como actores, presentadores o comentaristas secundarios de programas de horario prime en la televisión abierta, sino también asumiendo roles protagónicos en programas dedicados exclusivamente a ellos dentro de canales televisivos con alcance masivo -como es el caso de *The Switch Drag Race: El arte de transformismo* en MEGA¹¹- y también al uso de su imagen comercial como productos atrayentes al consumidor promedio -por ejemplo, en la utilización de la imagen transformista en la campaña publicitaria del 2015 de WOM con gigantografías en el centro de Santiago¹²-. De esta manera, el fenómeno de destape social trae consigo el reconocimiento laboral y artístico de un escenario que durante mucho tiempo estuvo ligado al mundo *under*, a la marginalidad y a la pobreza.

Por otro lado, a propósito de la consolidación del activismo queer y performático, ha aparecido una escena transformista, travesti y drag que apunta, desde un lugar político militante, a generar cambios en el orden societal desde la identificación con la abyección, la monstruosidad y la ambigüedad; en definitiva, desde la anormalidad frente al mandato heterosexual binario, por ejemplo, *Hija de Perra*.

Lo anterior, acompañado por mi interés político de visibilizar y hacer dialogar a estos sujetos con el mundo académico en busca de un camino de reconocimiento, me convenció a explorar la sociabilidad transformista/travesti/drag desde la experiencia de ellos mismos, dado que en el fenómeno de la interacción social confluyen elementos de la subjetividad de los sujetos como también del contexto en el que se encuadran. En ese sentido, estas ideas preliminarmente concebidas decantaron en un estudio descriptivo, inductivo y recursivo que buscó reflexionar -con transformistas, travestis y drag- sobre sus dinámicas de

¹¹ *The Switch Drag Race* fue un programa de talentos y telerrealidad transmitido por MEGA y conducido por Karla Constant, fue estrenado en octubre del 2015 finalizando en enero del 2016, el formato -basado en *Ru Paul's Drag Race*- anunció una segunda temporada que ya está grabada y espera su salida al aire.

¹² Durante el año 2015, la compañía telefónica WOM publicitó su lanzamiento con una serie de comerciales televisados y gigantografías dispuestas en las calles principales de Santiago, entre ellas, una de las más comentadas fue la que exhibía a una travesti con la leyenda "con estas tremendas bolas me recargan mucho más", este mensaje incomodó a algunas organizaciones de diversidad sexual, por ejemplo, a la Fundación Iguales cuyo presidente, Luis Larraín se refirió públicamente a la campaña argumentando que trivializaba la transexualidad.

sociabilidad, buscando dar cuenta de sus similitudes pero también de sus diferencias y tensiones.

A modo de delimitación, incorporé el concepto trans/trave de Gómez Tapia (2013), en tanto me permitió hablar de un grupo amplio de personas que utilizan ropas hegemónicamente asignadas al sexo opuesto y, con ello, se disponen a un tránsito representacional entre un género y otro género no necesariamente binario. Sin embargo, le agregue el vocablo drag, respetando la forma con la que muchos participantes se identifican. La noción trans/trave/drag tuvo sentido en tanto me permitió hacer una primera aproximación al sujeto de estudio, utilizando esta categoría no con afán de normalizar los cuerpos y las subjetividades de quienes participaron en el proceso investigativo, sino como herramienta que permitió nombrar las ideas que surgieron a lo largo del trabajo.

Como me interesó hacer una lectura inductiva, y desde el contexto chileno, decidí acotar el alcance de este proyecto a la zona urbana de la región metropolitana, debido a que es donde se concentra la mayor población del país, así como su escena artística y política y donde más presencia de eventos trans/trave/drag existen.

Frente a este escenario manejé como supuestos que, aunque reconocía la existencia de un grupo heterogéneo y diverso de sujetos trans/trave/drag en Santiago de Chile, la idea a la base de la investigación era que ellos tienen características comunes que suponen la posibilidad de hablar de una sociabilidad que les es propia y que se diferencia de la de otros grupos de disidencia y diversidad sexual; a pesar de ello, nunca negué que dicho fenómeno pudiera presentar nudos críticos, por lo que no esperaba definiciones monolíticas o estáticas como resultados. Así mismo, consideré que el reconocimiento público y masivo del transformismo, el travestismo y el drag -mediatizado por los medios de comunicación chilenos- enmarcó un escenario que modificó recientemente las dinámicas de sociabilidad de dichos sujetos.

Todo lo anterior me condujo a la pregunta de investigación: ¿Cuáles y cómo son las dinámicas de sociabilidad que experimentan los sujetos trans/trave/drag de Santiago de Chile?

OBJETIVOS

❖ Objetivo general:

Describir las experiencias de sociabilidad de los sujetos trans/trave/drag de Santiago de Chile

❖ Objetivos específicos:

1. Indagar en los significados que los sujetos asocian a sus prácticas trans/trave/drag y que le dan sentido a sus dinámicas de sociabilidad.
2. Identificar las distintas escenas donde se desenvuelven constantemente los sujetos trans/trave/drag en Santiago de Chile.
3. Caracterizar las prácticas de sociabilidad de los sujetos trans/trave/drag de Santiago de Chile a partir de sus discursos.

MARCO TEORICO

Identidad, sexo y género

En la academia contemporánea la categoría de género se ha vuelto tópico protagonista en las ciencias sociales, su uso coloquial refiere a la dimensión cultural de la naturaleza sexual de los sujetos, lo que implica que, muchas veces, opere como ordenador hegemónico que impone ficciones normalizadoras respecto lo que significa el género y como debe ser vivido por los sujetos (Montecino, 1996). Sin embargo, dicha categoría carece de una lectura unívoca y se ha convertido en un terreno de disputas entre distintas conceptualizaciones esgrimidas en su uso.

En este respecto, Gayle Rubin (1984) sostiene que la sociedad occidental rige y ordena aquello vinculado al género y la sexualidad en un sistema simbólico de valores y jerarquías. La autora establece que los múltiples elementos sexo-genéricos presentes en lo social son organizados de manera jerárquica y dicotómica: una serie de pares binarios donde un extremo refiere a lo “bueno, normal y natural” (masculino, heterosexual, marital, monógamo, reproductivo, no-comercial, etc.) y otro que remite a lo “malo, anormal y antinatural” (femenino, homosexual, soltero, promiscuo, no-reproductivo, comercial, etc.) (Rubin 1984, p. 318). Desde luego, si bien se habla de una diferencia de status universal, el contenido de las simbolizaciones y concepciones culturales concretas respecto del cómo se habitan los polos binarios varían de una sociedad a otra (Ortner, 1979).

En concordancia, el género se visualiza como una categoría de ordenamiento social, una construcción colectiva y sociohistóricamente situada proveniente de la existencia real de cuerpos sexuados en una constante reproducción de los mismos; así, pensar el género incluye dar cuenta de reglas, normas, valores, representaciones y comportamientos colectivos (de Barbieri, 1992).

Como consecuencia el género tendría la facultad de ordenar tres cuestiones principales: a) La actividad reproductiva que diferencia ostensiblemente los cuerpos de varones y mujeres, generando la imposibilidad de intercambiabilidad entre estos, dado la posibilidad del

cuerpo femenino de crear nuevos cuerpos humanos; b) como garantía para crear el distanciamiento diferenciador entre hombres y mujeres, el género regula el proceso de acceso sexual y contacto entre estos cuerpos; c) y finalmente, se incluye la capacidad de trabajo, como un elemento de importancia superlativa respecto el círculo del poder y el control de los cuerpos (de Barbieri, 1992).

De esta forma cada ordenamiento cultural dará énfasis distintos a la regulación de estas dimensiones, dando cuenta de que el género funciona dispuesto en un aparataje contextual que define y redefine sus usos a partir de discursos hegemónicos dispuestos en cada sociedad que dicten las formas en que la categoría debe operar para salvaguardar los intereses regulatorios de unos cuerpos sobre otros. De esta manera, es plausible concebir la categoría género como entrecruzada por relaciones de poder y, por ende, como un foco de dominación entre sujetos (de Barbieri, 1992).

La contextualización del uso del género y su emergencia como eje de construcción del sistema de ordenamiento societal y foco de dominación implica, necesariamente, poner al género en interacción con otras categorías de configuración de la sociedad como raza, clase, preferencia sexual, etc. desde este lugar es posible visualizar la heterogeneidad existente en los cuerpos, lo que viene a poner en cuestión las pretensiones de subordinación de la totalidad de los sujetos en torno al género como eje solitario (de Barbieri, 1992).

Al respecto, autoras como la estadounidense Kimberlé Crenshaw (1989) han propuesto matrices teóricas, como la interseccionalidad, para reconocer el cruce de distintos sistemas de opresión operando en los miembros de la sociedad. Este alcance ha sido comprendido como una reacción crítica al feminismo hegemónico, planteando que existe una suerte de entretejido entre las identidades y roles –por ejemplo, de raza, clase y peso- que los sujetos asumen frente a un sexo “biológico”.

Sin embargo, la noción del género como agente regulador de los sujetos sexuados invisibiliza la consolidación del sistema sexo/género de la matriz cultural occidental que postula la naturalización del sexo e inscribe al género como su correlato cultural. Frente a esto, Judith Butler (2001) –filósofa norteamericana- crítica al sexo como *sustancia*, es

decir, rompe con la noción de sexo como aquello irrenunciable y natural dispuesto biológicamente. Para la autora no sólo el género y el sexo son culturales y, en tanto culturales, socialmente contruidos y arbitrarios, sino que:

No tendría sentido definir el género como la interpretación cultural del sexo, si éste es ya de por sí una categoría dotada de género. No debe ser visto únicamente como la inscripción cultural del significado en un sexo predeterminado (concepto jurídico), sino que también debe indicar el aparato mismo de producción mediante el cual se determinan los sexos entre sí. Como consecuencia, el género no es a la cultura lo que el sexo es a la naturaleza; el género también es el medio discursivo/cultural a través del cual la “naturaleza sexuada” o “un sexo natural” se forma y establece como “prediscursivo”, anterior a la cultura, una superficie políticamente neutral sobre la cual actúa la cultura (Butler, 2001, p.56).

Por lo tanto, según dicha lectura, el sexo y la noción prediscursiva que de él se tienen son un efecto del aparato de construcción cultural del género entendido como acto performativo, de esta forma:

la performatividad debe entenderse, no como un "acto" singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra [...] las normas reguladoras del "sexo" obran de una manera performativa para constituir la materialidad de los cuerpos y, más específicamente, para materializar el sexo del cuerpo, para materializar la diferencia sexual en aras de consolidar el imperativo heterosexual (Butler, 2005, pp. 18).

Con ello, el modelo idealizado de normas y conductas de género que tiene una cultura se ve facultado, a partir de su repetición performativa, a dar forma a la identidad de los sujetos entendida como ideal normativo; “la “coherencia” y la “continuidad” de “la persona” no son rasgos lógicos o analíticos de la calidad de persona sino, más bien, normas de inteligibilidad socialmente instauradas y mantenidas” (Butler, 2001, pp.71). Así, las actuaciones genéricas de los sujetos no vienen dadas por una identidad que los antecede

sino que la ilusión de poseer una identidad es un efecto de la continua repetición de dichas actuaciones.

Lo anterior se ajusta las conceptualizaciones que entienden la identidad como un fenómeno de unificación discursiva que viene a dar cuerpo ilusorio a una serie de fragmentos históricos con los que un sujeto se identifica. La identidad, en ese sentido, no es bajo ninguna forma un constructo estático y natural sino “es retrospectiva, por consiguiente, representarla implica que podemos diseñar mapas precisos, pero sólo de los lugares donde ya hemos estado y en los que, por lo tanto, ya no estamos. Las cartografías nómades deben volver a trazarse constantemente por cuanto son estructuralmente opuestas a la fijación y, en consecuencia, también a la apropiación rapaz” (Braidotti¹³, 2000, p.77). En palabras de la activista transfeminista colombiana Yecid Calderón/Pinina Flandes (2016) “la identidad no es más que un hecho contingente, una construcción a partir de enunciados que se van aglomerando en torno a cierta fuerza centrípeta que las unifica” (p.29).

A pesar de ello, la cartografía nómada se encuentra situada en un contexto socio-cultural determinado que viene a mediatizar la construcción de la identidad como entidad retrospectiva (Braidotti, 2000; Calderón/Flandes, 2016). Por ello, el medio social puede imponer que el sujeto desconozca el método de construcción identitaria y asuma el discurso hegemónico sin cuestionamiento, es así que el reconocimiento del nomadismo es una posibilidad y no viene dado.

Así, no es difícil pensar que la matriz cultural occidental produce políticamente, a través de la repetición performativa de leyes culturales, sujetos en cuya identidad existe una correspondencia entre género, sexo y deseo, volviendo al sujeto “inteligible” siempre y cuando exista coherencia y continuidad entre estos. Con ello, el proceso de naturalización ejerce violencia normativa generando suposiciones dominantes que erigen como hegemónico el régimen heterosexista y falocentrista negando la existencia de aquellos que se desenmarcan de él, de esta forma:

¹³ Rossi Braidotti es una filósofa y teórica feminista italo-australiana reconocida por sus lecturas feministas postmodernas situadas en el marco socio histórico de la hiperconectividad de la sociedad globalizada.

La heterosexualización del deseo exige e instaura la producción de oposiciones discretas y asimétricas entre “femenino” y “masculino”, entendidos estos conceptos como atributos que designan “hombre” y “mujer”. La matriz cultural [...] exige que algunos tipos de “identidades” no puedan existir: aquellas en las que el género no es consecuencia del sexo y otras en las que las prácticas del deseo no son “consecuencia” ni del sexo ni del género (Butler, 2001, pp.72).

Relevo las conceptualizaciones anteriores porque posibilitan versar sobre la plasticidad y el nomadismo respecto de las identificaciones y representaciones del género de los sujetos, en tanto critican la noción naturalizada de la correspondencia sexo-género-deseo, relevando así el carácter político e ideológico que tiene su accionar.

Sujetos trans/trave/drag

Si descomponemos las palabras transformista y travesti, siguiendo el análisis etimológico propuesto por Roxana Gómez Tapia (2013), notamos que ambas comparten el prefijo trans que, según el diccionario latín-español español/latín Sopena significa “prep. de ac. De la otra parte, del otro lado, más allá de, a través de” (1975, p. 1608). Por otro lado, “formista” se vincula con su raíz “forma” que según la misma fuente significa: “forma, figura, conjunto de rasgos exteriores que caracterizan un objeto, exterior, tipo” (1975, p. 668), finalmente, ‘vesti’, se relaciona con el “vestiré” latino, que significa: “vestir a alguno con algo” (1975, p. 1688). Desde este microanálisis podemos obtener, al menos, dos grandes conclusiones:

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’) [...]. 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') (Gómez Tapia, 2013, p. 11).

De la misma forma, si rastreamos los significados propuestos por la Real Academia Española (RAE) leemos que transformista tiene varios significados, entre ellos: “. m. y f. Actor o artista que cambia rápidamente de indumentaria y caracterización para representar distintos personajes. / . m. y f. travesti” (2014). Mientras que travesti refiere a: “m. y f. Persona, generalmente hombre, que se viste y se caracteriza como alguien del sexo contrario” (2014). Dichas definiciones, siendo soportes del uso normativo de la lengua hispana, me permiten enunciar que: por un lado, pareciese ser que le travesti está más estrictamente vinculada con un movimiento respecto su representación sexual, en tanto, su uso hace alusión exclusiva al traspaso de vestimenta entre sexos y, por otro lado, que si bien se puntualiza esta distinción, las definiciones formales de los conceptos citados son ambiguas, en tanto, pueden ser usadas como sinónimos.

En ese mismo sentido el concepto drag queen también supone, en determinados casos, un análogo. Dicha palabra ha atravesado el tamiz lingüístico del castellano manteniéndose sin traducción idiomática a pesar del creciente uso que alcanza en nuestras latitudes. El origen del vocablo drag es un terreno en disputa, sin embargo, según Villanueva Jordan (2014) existen dos versiones principales que se pueden rastrear: la primera sostiene que drag es una abreviación de la frase «dress like a girl» o «dress roughly as girls». La segunda se basa en la lexicografía, “según el *Dictionary of Slang and Unconventional English* de Eric Partridge, la palabra *drag* se refiere a las enaguas que utilizaban las mujeres a partir de mediados del siglo XIX en Inglaterra y Estados Unidos” (Villanueva Jordan, 2014, pp. 7), prenda utilizada no sólo por las mujeres sino que también por hombres que actuaban como una en los teatros y por hombres homosexuales (mollies) que se reunían en contextos privados vestidos como mujeres.

Ahora bien, drag suele ser acompañado por el vocablo inglés queen, sobre el que Esther Newton (1979) -antropóloga y pionera en estudios etnográficos sobre la comunidad drag gay y lesbica de Estados Unidos- sostiene:

Queen” is a generic word for any homosexual man. “Drag” can be used as an adjective or a noun. As a noun it means the clothing of one sex when worn by the other sex (a suit and tie worn by a woman also constitute drag). The ability to “do drag” is widespread in the gay world, and many of the larger social events include or focus on drag (“drag balls,” “costume parties,” etc.). (pp. 3).

En términos generales, es posible sostener que las identificaciones travesti, transformista y drag suponen posibilidades del transgenerismo (Villanueva Jordan, 2014) y que por sus ambiguas delimitaciones imponen la necesidad de localización espacio-tiempo-cultural de sus definiciones conceptuales. De esta forma lo transformista, lo travesti y lo drag debe ser contextualizado y aplicado a cuerpos concretos y situados. En palabras de González Silva (20015):

On the other hand, a few authors, such as Ramey Moore (2013), reflect upon the meaning of drag before discussing their specific object of study. Moore argues, “A number of scholars of drag, transvestism, and cross-dressing seem to take the nature of drag as a cultural given, and elide specific definitions of what it means to be ‘in drag’” (2013, p.18) (pp. 13).

En este punto, relevo que en Latinoamérica ha sido documentado el uso coloquial del término transformista para referirse a la escenificación artística de representaciones de mujeres por cuerpos de hombres; el término travesti a la patología y el comercio sexual (Ward Gómez y Carpio Legarda, 2009); y el término drag queen a representaciones artísticas -por parte de hombres- de figuras femeninas que trascienden la femineidad cotidiana o la que típicamente aparece en cuerpos de cis-mujeres (Villanueva Jordan, 2014).

Sin embargo, existen puntos de fuga que tensionan los usos de dichos vocablos, por ejemplo, la reivindicación el concepto travesti como un lugar de enunciación política que se desenmarca de la heteronorma y la reciente utilización del término drag como un fenómeno social mediático y globalizado que engloba las identificaciones anteriormente expuestas –y también otras posibilidades de representación y tránsito genérico como el caso de mujeres cis que buscan hiperbolizar la femineidad (bio queens o faux queen); mujeres que intentan

representar figuras masculinas (drag kings); etc.-. Destaco que estos fenómenos han implicado una jerarquización y ordenamiento social definida en torno al locus de enunciación de los sujetos y la intensión de su elección identificatoria en diálogo con el cómo y desde dónde son leídos por el espacio en que se desenvuelven (Gómez Tapia, 2013).

Ahora bien, Foucault (2003) instala la óptica del biopoder que considera a los discursos normativos de la sexualidad -entre ellos la diferenciación genérica- como *sistemas simbólicos de ordenamiento de las prácticas*, es decir, herramientas discursivas que tienen la misión de crear, recrear y penetrar las corporalidades de los sujetos de formas detalladas para así poder controlar a las poblaciones de forma global, definiendo lo plausible y lo correcto. En ese sentido, el discurso hegemónico se sostiene en (o es) dispositivos que refuerzan el control de los cuerpos; apoderándose de las resistencias de forma estratégica, manteniendo y reformulando -insertos en relaciones de poder- los saberes que emergen hegemónicos y serviles para así normalizar ciertas identidades. De esta manera existe un ideal regulatorio que se formula arbitrariamente en las sociedades, a modo de construir las subjetividades de los sujetos en marcos situados culturalmente y, por ende, no naturales (Foucault, 2003).

En este punto cabe mencionar que las ciencias sociales han sido productivas en el trabajo de crear categorizaciones impositivas que vienen a regular estos cuerpos, asignando definiciones monolíticas a palabras como travesti, transformista, drag, transgénero, transexual y trans. Por ello destaco que para hablar de sujetos/as transformistas, travestis y drags es imposible desconocer la construcción de conceptualizaciones heredadas de diversas áreas del conocimiento que vienen a nominar a un amplio grupo de personas caracterizadas por no responder a la dicotomía impuesta por el sistema sexo-genérico heteronormado. Así, desde el surgimiento del “travestido” en la sexología de principios del siglo pasado, han aparecido una serie de categorías avaladas por avances científico-tecnológicos y políticos entre los que, además del travestismo, el transformismo y el drag, destacan la transexualidad, el transgenerismo y distintas variantes culturales (Cross-dressers, fishy queens, butch queens, etc.) (Cutuli, 2013) -cito, por ejemplo, las definiciones

clásicas como las de Newton que concibe al drag como una identidad de hombre que se viste como mujer (Newton, 1997 en González Silva, 2015)- .

A pesar de ello, contemporáneamente existe mediano acuerdo, desde los estudios feministas y/o con perspectiva de género herederos de corrientes anti esencialistas de sesgo deconstructivo, influenciados por el posmodernismo, que las características enunciadas con anterioridad constituyen construcciones impositivas que no permiten comprender cabal, holística y con la complejidad suficiente las experiencias subjetivas de los sujetos que pretenden definir y categorizar. “En concordancia, pensar que se puede establecer una línea clara de separación entre la transexualidad y la travestilidad es una ficción. De hecho, como ya se estableció, el “ideal” de las identidades puras y transparentes se presenta como algo inalcanzable” (Vartebadian Cabral, 2012, p. 49).

Pongo atención a los cuestionamientos que González Silva (2015) sostiene sobre las definiciones clásicas de lo drag contrastándolas con las teorizaciones de Butler, tensionando el ideal regulatorio del cuerpo travesti, permitiendo releer las continuidades y discontinuidades que enuncian los/as sujetos/as en torno a sus vivencias subjetivas de separación y solapamientos entre su estar *montado*¹⁴ (en drag) y su no estar *montado*.

De esta forma, el autor sostiene que le performer drag no es sujeto que juega con un “yo opuesto” sino que constituye un producto inacabado de tres dimensiones contingentes de corporeidad significativa, a saber, sexo anatómico, identidad de género y rol de género (Butler, 1999 en González Silva, 2015) en un contexto de tensión constante y no linealidad que se contrapone con la ficción reguladora de correspondencia heterosexual. En ese sentido, pensar que una drag queen es sólo un hombre vestido de mujer ignoraría las disonancias, cruces, solapamientos y tensiones entre las dimensiones del sujeto que se expresan cuando está *montado* (travestido) y cuando no, dado que, muchas veces, los sujetos drag no siguen correspondencias lineales de hombre-masculino-masculino ni mujer-femenino-femenino. La tesis que sostiene lo anterior, al menos según la lectura que

¹⁴ Montarse corresponde al verbo utilizado preferentemente por travestis, transformistas y drag queens chilenos que refiere al proceso de maquillarse, transformar el cuerpo y vestirse para verse como su persona/personaje trans/trave/drag.

González Silva (2015) hace de Butler es que: “the body out of drag is no more “authentic” than the purportedly fake performance in drag” (pp. 9).

Así mismo, González Silva (2015) crítica los estereotipos presentes en la literatura que, más allá de la utilización de indumentaria “de mujer”, sostienen que la drag queen es un hombre homosexual que viene a suplantar una identidad femenina, lo que desconoce la posibilidad de representación de otros géneros e incluso identidades no humanas y, así mismo, invisibiliza la presencia de hombres heterosexuales y otras cuerpos no hombres que pueden estar *montándose*, incluyendo una reflexión respecto otras categorías de localización identitaria con que la persona/personaje¹⁵ drag se identifica, me refiero a la racialización, a la posición de clase y a la imagen estética que el sujeto asume al *montarse*. Cuestiones que son de trascendencia vital sobre todo considerando la localización que le drag asume espaciotemporalmente.

Estos aportes, más que representar definiciones inequívocas abren preguntas como ¿qué significa ser drag?, ¿hay buenos y malos drag?, ¿cuáles son los límites del drag?, cuestionamientos que no tienen respuestas únicas. Frente a este escenario escabroso y en pugna utilizaré provisoriamente la abreviación trans/trave (transformista/travesti) que refiere a “cualquier realización que implique un ‘cruce de vestimenta”” (Gómez Tapia, 2013, p. 17) y, le agrego drag (trans/trave/drag) para respetar las identificaciones de mis participantes, tratando de nombrar la experiencias subjetivas de tránsitos entre representaciones de género distintas realizadas por cuerpos en acción situados culturalmente.

Políticas trans/trave/drag

Ahora bien, a propósito de los aportes teóricos realizados por la academia contemporánea anti esencialista, la imagen de le transformista, le travesti y le drag han adquirido notoriedad política. De esta forma, Baudrillard (1981) postula que los discursos esencializados referidos a la sexualidad y a la supremacía masculina se encuentran al borde

¹⁵ Me refiero al sujeto montado como persona/personaje y no solamente como personaje debido a la autenticidad de las identificaciones que asume, dicha discusión será retomada en el capítulo llamado “Sociabilidad tras/trave/drag: Espacios y Relaciones”.

del hundimiento ante la fuerza devastadora del juego de las apariencias propuesto por la reversibilidad de la seducción. Seducción propia de lo femenino que desbarata las nociones univocas del régimen instalado, atacándolo no como un adversario antitético sino desde otro registro inaprensible y, por ende, desbordante de la que se supone (psicoanalíticamente) como la principal estructura que gobierna los cuerpos y la psiquis, es decir, la sexualidad.

Desde esta perspectiva, la seducción es aquella que ostenta el poder dentro del plano de lo simbólico quitándole la supremacía a la verdad por la apariencia y así, se convierte en la única que “se opone radicalmente a la anatomía como destino. Solo la seducción quiebra la sexualización distintiva de los cuerpos y la economía fálica inevitable que resulta” (Baudrillard, 1981, p.11). En este escenario, la femineidad y su seducción no aparecen como el polo opuesto a la masculinidad portadora de “lo real”, sino que es lo que tiene la potencialidad de abolir la polaridad y, con ello, la sexualidad misma. De esta manera la femineidad es pura incertidumbre (Baudrillard, 1981).

Es aquí donde cobra relevancia le travesti, en tanto constituye una femineidad incierta, un juego de femineidad y un juego de indistinción sexual que suprime el régimen de la realidad fálica y su imposición biologicista:

Aquí, los signos se separan, mejor dicho, ya no hay sexo, y de lo que los travestís están enamorados es de este juego de signos, lo que les apasiona es seducir a los mismos signos. En ellos todo es maquillaje, teatro, seducción. Parecen obsesionados por los juegos de sexo, pero sobre todo lo están por el juego, y si su vida parece más imbuida en el sexo que la nuestra, es porque hacen del sexo un juego total, gestual, sensual, ritual, una invocación exaltada, pero irónica. (Baudrillard, 1981, p. 13)

De esta forma le travesti no debe ser explicada desde la bisexualidad, porque dichas relaciones cristalizan el régimen de la sexualidad psíquica y biológica, su figura debe ser pensada como un rebase del falogocentrismo sexual y su producción normalizante (Baudrillard, 1981).

Siguiendo con las lecturas de la politización travesti y el accionar subversivo de la parodia, Judith Butler (2001; 2005) sostiene que la disidencia y la subversión no son meramente estar fuera de la norma, aunque hace emerger la identificación con el sexo como problema central, en tanto, el sexo siempre es un ideal regulatorio (Butler, 2005). El psicoanálisis nunca ha negado que la identificación sexual no puede realizarle de manera “errónea” (Butler, 2001), por ello se puede pensar que la definición de la ley sobre una identificación “errónea” genera una incorporación de lo otro al discurso de la ley, esta incorporación o coaptación restringe a esos sujetos otros como formas culturales excluidas pero encapsuladas en formas de sexuación concretas y blanqueadas que estén al alcance de la norma y puedan ser reguladas por ellas.

Entonces, la repetición o iteración de la ley y del ideal genérico –como constituyente del acto performativo– por un lado refuerzan la estabilidad y la naturalización del régimen heterosexista pero, por otro, en su intento de alcanzar a los sujetos otros y en las mismas actuaciones de los sujetos sufre desplazamientos (Butler, 2001), en ese sentido, se erige como un regulador impositivo más que determinista. Aquello pone en evidencia que las normas reguladoras materializan el sexo a través de actos performativos que nunca terminan, incorporando nuevas formas de sexuación a su discurso, sin embargo, la reiteración de esas normas se vuelve necesaria porque la materialización del sexo nunca es completa (Butler, 2001).

En concordancia, las normas sociales que conforman las opciones que tiene “el sujeto inteligible” sufren modificaciones a través de los actos que los sujetos realizan en su iteración performativa; y es ahí donde Butler sitúa la subversión, en tanto, “son las inestabilidades las posibilidades de rematerialización abiertas por este proceso las que marcan un espacio en el cual la fuerza de la ley reguladora pueda volverse contra sí misma” (Butler, 2005, pp. 18).

En ese sentido, la subversión no sería necesariamente sinónimo de la destrucción (en tanto eliminación o borramiento) de la norma que es núcleo de la matriz heterosexista, sino que tiene que ver con un posicionamiento transformador de la performance discursiva siendo la

subversión, en primera medida, una constante desidentificación con la norma sexual y el sexo, a modo de desnaturalización, permitiendo al sujeto volverse un indecible, una abyección (Butler, 2005); pero también, un esfuerzo de hacer visible las traslaciones y transformaciones de la norma en la iteración y de esta forma desestabilizarla (Butler, 2001).

Al ser el género una actuación iterativa de una norma, el exhibir el carácter performativo del discurso que sostiene la matriz heterosexista lo desnaturaliza (demostrando que no es prediscursivo) y desestabiliza (evidenciando su posibilidad de modificación). Es aquí donde emerge la parodia travesti como una estrategia política a utilizar, dado que permite la desnaturalización de la norma como también se muestra servil al proceso de la desestabilización del discurso hegemónico en tanto:

Lo “real” y lo “sexualmente fáctico” son construcciones fantasmáticas -ilusiones de sustancia- a las que los cuerpos están obligados a acercarse, aunque nunca puedan. Entonces ¿qué permite enseñar la hendidura entre lo fantasmático y lo real, mediante lo cual lo real se reconoce como fantasmático? ¿Proporciona esto la opción de una repetición que no esté completamente constreñida por la orden de volver a afianzar identidades naturalizadas? Así como las superficies corporales se representan como lo natural, estas superficies pueden convertirse en el sitio de una actuación disonante y desnaturalizada que descubre el carácter performativo de lo natural en sí. Las prácticas de la parodia pueden servir para volver a mostrar y afianzar la distinción misma entre una configuración de género privilegiada y naturalizada y otra que se manifiesta como derivada, fantasmática y mimética: una copia fallida, por así decirlo. Y seguramente la parodia se ha utilizado para fomentar una política de desesperación, que confirma la exclusión supuestamente inevitable de los géneros marginales del territorio de lo natural y lo real. [...] Por consiguiente, hay una risa subversiva en el efecto de pastiche de las prácticas paródicas, en las que lo original, lo auténtico y lo real también están constituidos como efectos. La pérdida de las reglas de género multiplicaría diversas configuraciones de género, desestabilizaría la identidad sustantiva y privaría a las narraciones naturalizadoras de la heterosexualidad obligatoria de sus protagonistas esenciales: “hombre” y “mujer” (Butler, 2001, pp.284).

En el desarrollo de su pensamiento político, y en concordancia con lo expresado con antelación, Judith Butler ha caracterizado la parodia travesti como un lugar de subversión:

Afirmar que todo género es como el travesti o está travestido sugiere que la "imitación" está en el corazón mismo del proyecto heterosexual y de sus binarismos de género, que el travestismo no es una imitación secundaria que supone un género anterior y original, sino que la heterosexualidad hegemónica misma es un esfuerzo constante y repetido de imitar sus propias idealizaciones. El hecho de que deba repetir esta imitación, que establezca qué prácticas son patológicas y que normalice las ciencias para poder producir y consagrar su propia pretensión de originalidad y propiedad, sugiere que la performatividad heterosexual está acosada por una ansiedad que nunca puede superar plenamente, que su esfuerzo por llegar a ser sus propias idealizaciones nunca puede lograrse completa y finalmente y que está continuamente asediada por ese dominio de posibilidad sexual que debe quedar excluido para que pueda producirse el género heterosexualizado. En este sentido, pues, el travestismo es subversivo por cuanto se refleja en la estructura imitativa mediante la cual se produce el género hegemónico y por cuanto desafía la pretensión a la naturalidad y originalidad de la heterosexualidad (Butler, 2005, pp. 184-185).

Frente a lo anterior, rescato que, si bien, Butler (2005) reconoce potencialidades en la parodia drag, también enuncia limitantes de su performance, afirmando que “es evidente que hay esferas en las que la heterosexualidad puede admitir su falta de originalidad y de naturalidad pero donde aun así ejerce su poder. De modo que hay formas de travestismo que la cultura heterosexual produce para sí” (Butler, 2005, p. 185).

Siguiendo a Butler (2005), es posible cuestionar el transformismo como una práctica de imitación que se desvincula del intento paródico para recaer en una imitación higienizante en un intento de alcanzar una identidad que, por la matriz heterosexual, le es negada al sujeto; en ese sentido, si bien la iteración de la norma supone una visibilización del acto performativo que sostiene la matriz heterosexista, la intención de algunos sujetos travestidos afirman el deseo de homologación a dicha matriz tratando de adecuarse a ella y re-idealizándola.

Esto despolitiza el acto de los sujetos, incluso de algunos que se asumen militantes acérrimos, porque para situar a le travesti y su performance como un acto político de subversión es necesario relevar la hipérbole, debido a que “como consecuencia de una performatividad sutil y políticamente impuesta, el género es un “acto” [...] abierto a divisiones, a la parodia [...] y a las exhibiciones hiperbólicas de “lo natural” que, en su misma exageración, muestran su situación fundamentalmente fantasmática” (Butler, 2001, pp.285). En ese sentido, lo hiperbólico de la puesta en escena trans/trave/drag, en el sentido de constituirse no “a imagen y semejanza” del discurso hegemónico sobre la femineidad ni tampoco a partir de lo establecido por el deseo heterosexual como práctica cultural que satisface sus necesidades, constituiría un acto político en tanto hace emerger a un sujeto fronterizo, “ininteligible” y abyecto (Butler, 2005); en donde su actuación no se concibe como la parodia de la identidad de la mujer, porque esta no existe sino como efecto de los actos performativos de la norma, por lo que la burla es justamente sobre la norma en sí misma, desplazándola y desestabilizándola.

Sin embargo, desde una mirada crítica a Butler, Beatriz Preciado sostiene que la teoría de la performatividad omite “la materialidad de las prácticas de imitación como los efectos de inscripción sobre el cuerpo que acompaña a toda performance” (Preciado, 2002, p. 74). En ese sentido, Preciado releva el uso de tecnologías que el sujeto trans/trave/drag utiliza en la construcción de un cuerpo que se resiste al sistema heteronormativo y su producción corpórea, enfrentándose desde una construcción técnica de un cuerpo otro (“hacer sexo”) que se rebela frente a los esencialismos presentes en el sistema social (Gómez Tapia, 2013).

Otra crítica al pensamiento de Butler es la que hace González Silva (2015), en la que el autor sostiene que si bien la performance drag, en tanto parodia, tiene potencial político, esta presenta promesas contradictorias, y a veces impredecibles, que desequilibran o reafirman la hegemonía sexual -o ambas al mismo tiempo- cuestión que la teoría de la performatividad sólo enuncia pero no se hace cargo. Es en este punto en el que, frente a la difícil respuesta sobre los límites de la política de la parodia, González Silva trae a colación a un nuevo autor, José Esteban Muñoz y sus aportaciones desde la teoría de la desidentificación, argumentando que:

José Esteban Muñoz proposes a response for Butler's "way to understand" when parody (drag in this case) is subversive and when it is not, while developing his concept of "disidentification" (1999). Although Muñoz's theory on disidentification is the centre of his text, at the moment I will focus my attention only on the two kinds of drag the author identifies. The first type of drag, Muñoz argues, is the "commercial", or "corporate-sponsored" drag, which "presents a sanitized and desexualized queer subject for mass consumption. Such drag represents a certain strand of integrationist liberal pluralism" (1999, p.99). That is, the queerness of the subject is moderated and conquered in order to be turned into a palatable product for a public that otherwise would not accept it. The potential for drag's disruptive activity to agitate normativity is suppressed for the sake of being accepted and included. This can indeed be related to Butler's concern about domesticated parodies. The second mode of drag, Muñoz recognizes as a "queerer", and even "terroristic", political type of drag that "creat[es] an uneasiness in desire, which works to confound and subvert the social fabric" (p.100). This drag does not strive for hegemonic approval, but rather to question the foundations of that order. (Gonzalez Silva, 2015, pp. 10).

El concepto de desidentificación es introducido por Muñoz (2011) en tanto proceso de producción y de recepción en el cuál los sujetos *queer* tienen la posibilidad de reformular contenidos impuestos hegemónicamente reciclando los que se pueden considerar como aspectos dañinos de su subjetividad, produciendo "identidades con diferencias" (identidades que, por supuesto, son ficcionales), a través de una reescritura de los guiones que prescriben sus conductas. Lo interesante es que Muñoz (2011) ya no habla de "abyectos" sino que de "personas que hicieron su identidad" y destaca la hibridación identitaria de sujetos que responden a múltiples sitios de emergencia, es decir, que tienen identificaciones cruzadas introduciendo la noción del "migrante" como el sujeto que está en, al menos, dos sitios a la vez.

Para Muñoz (2011) la práctica desidentificatoria no disipa los elementos ideológicos contradictorios a los que se somete un sujeto, en términos de materialidades que lo coartan y discursos culturales que lo nombran, sino que "trabaja para aferrarse a ese objeto e infundirle nueva vida" (Muñoz, 2011, pp. 570). En ese sentido, no corresponde a una

identificación absoluta de apropiación de ciertas formas de enunciación, ni a una contraidentificación que, básicamente, sigue el mismo patrón improductivo, en tanto, corresponde a una identificación contraria y monolítica. La desidentificación trasciende las antiguas estrategias feministas de identificación con la sujeta mujer o la contraidentificación contra el sujeto hombre, proponiendo un alcance a aquellos que deben negociar con múltiples antagonismos como la blancura, la heteronorma, la clase, la delgadez etc. rescatando, entre otras cosas, el concepto de interseccionalidad.

La desidentificación también se constituye como “una reconstrucción y reescritura de un guión dominante” (Muñoz, 2011, pp. 584) en la que el autor le da especial énfasis al utopismo como fórmula para crear nuevas realidades a partir de las posibilidades que presenta el discurso dominante, tiene que ver con repensar y recrear los límites de la hegemonía:

Los performances y las lecturas desidentificadoras requieren una pepita activa de posibilidad utópica. Si bien el utopismo devino el mal objeto de gran parte del pensamiento político contemporáneo, no obstante necesitamos aferrarnos a él e incluso intentarlo si hemos de comprometernos en la labor de construir un mundo queer (Muñoz, 2011, pp. 584-585)

Sin embargo, ese desplazamiento se relaciona con una estrategia de supervivencia de sujetos/as minoritarios/as para resistir los modelos de identificación prescriptivos, por lo mismo, la desidentificación corresponde a “una modalidad ambivalente que no puede conceptualizarse como un modo de identificación restrictivo o magistralmente dijo” (Muñoz, 2011, pp. 589) sino que “tiene que ver con la expansión y problematización de la identidad y la identificación, no con el abandono de ningún componente de identidad socialmente prescrito [volviendo a las sujetas] activas espectadoras participantes que alteran y reestructuran patrones agotados dentro de los medios dominantes” (Muñoz, 2011, pp. 592) con posibilidad de reciclar significados codificados de los discursos normativos y romper con la ficción de naturalidad que tiene dicho discurso:

El proceso de desidentificación revuelve y reconstruye el mensaje codificado de un texto cultural de manera que tanto expone las maquinaciones universalizadoras y

excluyentes del mensaje codificado como reacomoda los circuitos de sus mecanismos para que contemplen, incluyan y fortalezcan las identidades e identificaciones de las minorías. Así, la desidentificación es un paso más que la mera resquebrajadura del código de la mayoría; procede a emplear este código como materia prima para representar una política o postura, privada de su fuerza, que la cultura dominante convirtió en algo impensable (Muñoz, 2011, 595)

Frente a lo anterior, la noción de “desidentificación”, que también es retomada por Yecid Calderón/Pinina Flandés (2016), permite analizar la política trans/trave/drag desde la posibilidad de generación de realidades nuevas a partir de los materiales disponibles desde los enunciados culturales dominantes y de reapropiación de las locuciones clasificatorias y negativas. En otras palabras, dicho constructo me permite pensar en la política drag en torno a un desplazamiento de lo normativo, una reapropiación de los discursos culturales hegemónicos desde un lugar otro que difumina sus límites y su alcance, pudiendo constituirse como un soporte teórico que permite describir y adjetivizar distintas formas de política trans/trave/drag de la misma forma que lo hace González Silva (2015), quien sostiene que, si bien, la actuación drag siempre tiene un efecto político, puede ser clasificada en dos vertientes paralelas –siempre de forma abstracta para la esquematización teórica-: el drag comercial con la política homosexual más tradicional que busca la incorporación de la llamada “diversidad” desde un lugar de sanitización incorporando los mandatos de género y, por otro lado, el drag terrorista que es quién puede levantar la bandera de las políticas subversivas. Esta clasificación no supone una definición obsoleta sino lugares posibles desde donde el sujeto puede pensarse o actuar, siempre con movilidad entre ambas formas.

Sociabilidad trans/trave/drag una aproximación desde la literatura académica

Me interesa de sobremanera investigar la sociabilidad trans/trave/drag, para ello se vuelve necesario declarar que entiendo la sociabilidad como formas vinculares de sujetos en interacción dispuestas en un espacio específico que deviene en escena (Gómez Tapia, 2013) lo que figura marcos referenciales que forman estructuras significantes influyendo cultural y organizacionalmente las relaciones sociales que allí se suscitan.

Desde aquí, se desprende que la sociabilidad emerge como una categoría micro sociológica que viene a dar cuenta de dinámicas relacionales específicas inmersas en “*sociedades globales* que son macrocosmos de agrupamientos particulares” (Gurvitch, 1946, pp. 413-414 en Chapman Quevedo, 2015, p.6). Con ello esgrimo que la sociabilidad esta normada por reglas que están fuera de los sujetos pero que son interiorizadas para acoplarse al espacio coyuntural en el que se disponen las relaciones, reglas influidas por elementos culturales y de la estructura económica (Bourdieu, 2000 en Chapman Quevedo, 2015). En concordancia:

[...] la sociabilidad [es] el elemento más espontáneo de la realidad social. Por un lado, ella es la forma más pura de la vida social que resulta de la interacción entre los individuos; por el otro, ella es un fenómeno social total exterior a los individuos. (Rivière, 2004, p. 218 en Chapman Quevedo, 2015)

Siguiendo estas conceptualizaciones es plausible delimitar, al menos, cuatro dimensiones constitutivas de la sociabilidad: tiempo, espacio, sujetos y relación/organización; a saber, existen ciertos espacios interaccionales en que sujetos reconocibles se relacionan y organizan jerárquicamente en un contexto socio histórico determinado; cuestión que tiende a organizar complejamente el espacio social en su conjunto y viceversa (Astudillo Lizama, 2015). De esta forma es posible utilizar la conceptualización de la sociabilidad como una herramienta analítica para investigar las formas de asociación que son base de social (Vega Torres, 2015).

En concreto, respecto de la sociabilidad trans/trave/drag son inspiradores los aportes de Judith Butler quien, valiéndose del análisis de “Paris en llamas” y de las dinámicas relacionales que establecían los grupos de travestidos, enfatizó “en la redefinición de la “casa” [especie de organización por grupos de travestis que viven juntos y asumían un nombre común] y sus formas de colectividad -los cuidados maternas, la aflicción por el otro, las lecturas y el hecho de llegar a ser legendario-, la apropiación y el redespigie de las categorías dominantes” (Butler, 2005, pp. 337), dando cuenta que dichas prácticas ponían en jaque el orden societal y las relaciones de parentesco propias de la matriz

heterosexual y, con ello, aportó el carácter de acción colectiva a su entendimiento de lo subversivo. Concretamente, definió la sociabilidad trans/trave/drag, como un acto eminentemente político y subversivo legitimado en prácticas y luchas por el reconocimiento de los márgenes de lo vivible.

Sin embargo, relevo la perspectiva de la Argentina María Soledad Cutuli (2013) que, en su artículo “Maricas y travestis: repensando experiencias compartidas”, sostiene que para hablar de la sociabilidad travesti “resulta necesario tensionar la genealogía de la categoría *travesti* con un proceso más amplio de “historia *marica*”, encarnado por sujetos no encorsetados a priori en una identidad fija”. Con ello, se busca dar cuenta de la experiencia cotidiana de sujetos construidos en torno a categorizaciones sociales disciplinarias que vienen a mediatizar experiencias comunes del día a día y sus significados subjetivos. Si bien, la autora comparte, en cierta medida, la desnaturalización de la correspondencia sexo-género-deseo propuesta por Butler y también crítica el intento categorizador y normalizador del medio social, de la ciencia y la tecnología, lo cierto, es que releva al sujeto como el agente central en el proceso de conocimiento de la experiencia propia desde su cotidianidad y no desde el análisis teórico.

La Experiencia

De esta forma, se vuelve necesario dar cuenta de los conceptos que me permiten operacionalizar objetivos en torno a mi pregunta de investigación. En ese respecto, utilizo el concepto de experiencia que se entiende cotidianamente como una forma de conocimiento sensible realizada por un sujeto particular formando una relación entre “el ser vivo” y su contorno físico, instalando con ello, un dualismo en la relación sujeto/objeto (Ferrater Mora, 1975).

Sin embargo, me interesa relevar el concepto de experiencia Foucaultiano desde un lugar ético-político vinculado al “cuidado de sí” (del sí mismo) como ejercicio de subjetividad, lo que se vincula con la pluralidad de formas de vida como horizonte ético:

Se trata de una relación particular entre el sujeto y la verdad que no pasa por la cuestión epistemológica, sino que orienta la tarea filosófica hacia la tarea

ética de una subjetivación de la verdad a través de ciertas técnicas de sí: “el sujeto en cuanto tal, tal como se a sí mismo, no es capaz de verdad. Y no es capaz de verdad salvo si opera, si efectúa en sí mismo una cantidad de operaciones, una cantidad de transformaciones y modificaciones que lo harán capaz de verdad” (Foucault, 2001, p.185 en Fortanet, 2012, p. 98).

Este posicionamiento se encuentra en pugna con “el conocimiento de sí” que relaciona epistemológicamente al sujeto, como potencial conocedor, con la verdad que dependería de reglas propedéuticas sin vinculación alguna con los modos en que se auto-constituye el sí mismo, asumiendo la objetividad de la verdad.

De lo anterior se desprende que el trabajo de Foucault no apunta a concebir al sujeto como un ser que incorpora una verdad única, coherente y ordenada, lo que implicaría la conformación de un sujeto unívoco en torno a esa verdad, sino que propone una nueva forma de relación con nosotros mismos que politiza la experiencia del sí mismo permitiendo la auto-modelación de la subjetividad.

En este sentido, “el recurso al cuidado de sí, entonces, no representa sino un modo de sustituir la sospechosa pregunta ‘¿quiénes somos?’ por la pregunta de inspiración griega ‘¿qué podemos hacer de nosotros mismos?’” (Fortanet, 2012, p. 100), deslizándose el saber esencialista al saber potencial que genera las condiciones de posibilidad para la transgresión, es decir, para ser de otro modo. “Se trata, en suma, de salir a la búsqueda de otra filosofía crítica: una filosofía que no determine las condiciones y los límites de un conocimiento del objeto, sino las condiciones y posibilidades indefinidas de transformación del sujeto” (Fortanet, 2012, p. 100), propuesta basada en la experiencia entendida como una experimentación del sí mismo.

De esta forma, la experiencia pasa a ser una constitución histórica y concreta, desde donde se debe pensar el uno mismo y su subjetividad, es decir, la experiencia se vuelve el núcleo de la subjetividad, alejándose del esquema tradicional en que la verdad unívoca genera una experiencia objetivada siendo correlato entre el poder, el saber y las prácticas de gobierno que coartan las posibilidades de experimentación del sí mismo. En definitiva, la

experiencia determina la posibilidad de la constitución de una subjetividad propia, una producción propia que se puede levantar frente a la fijación impuesta por las relaciones de poder y permite la opción política de la resistencia (Fortanet, 2012)

Ahora bien, ¿cómo poder aprehender la experiencia subjetiva?, Foucault nos da una pista en tanto construye su obra en torno al “cuidado de sí” que supone que un sujeto (y su experiencia) es digna de verdad en tanto sus actos le proveen cierta coherencia entre el decir y el hacer que se desenmarca de la verdad objetivada, es decir, la verdad de la experiencia no estaría determinada por “un criterio inherente a los procedimientos de enunciación mismos; encuentran el criterio de su verdad en el exterior de sí mismos, en la correspondencia visible entre decir y hacer (Foucault, 2001, p. 185 en Fortanet, 2012, p. 99). Por ello, se vuelve necesario analizar tanto las prácticas (como lo hecho) y el discurso (como lo dicho) de los sujetos, siendo el discurso el agente articulador de sentido (Cornejo, Besoain y Mendoza, 2011) y la practica el acto que debe ser significado.

ACERCAMIENTOS METODOLÓGICOS

Sobre la epistemología detrás de la investigación

Considerando a la producción científica como un escenario de paradigmas en pugna me posiciono, en términos generales, dentro del paradigma constructivista cuya posición ontológica es relativista, dependiente del contexto local de producción de realidad (Guba y Lincon, 2002); lo anterior deviene en una epistemología transaccional y subjetivista, es decir, “se supone que el investigador y el objeto de investigación están vinculados interactivamente de tal forma que “los hallazgos” son literalmente creados al avanzar la investigación” (Guba y Lincon, 2002, p. 128), así, el constructivismo viene a constituir una crítica a la noción estándar del status objetivo del conocimiento.

Ahora bien, cabe destacar que no existe un único modelo constructivista sino que “el término “constructivismo” toma un significado diferente dependiendo del investigador. Es más, parece no tener sentido hablar acerca de un “corpus teórico constructivista” uniforme, robusto y bien definido” (Lopez-Silva, 2013, p. 10). En este paraguas paradigmático relevo en mi diseño el construccionismo social que sostiene “que la mente construye la realidad a través de su relación con el mundo. Sin embargo, este proceso mental de construcción está determinado por la influencia de las relaciones sociales que el sujeto posee cuando lleva a cabo la acción constructiva” (Lopez-Silva, 2013, p. 12) movilizándose desde el mero subjetivismo al relativismo cultural, definiendo a la realidad y al sujeto como construcciones sociales dispuestas en una serie de negociaciones situadas en comunidades específicas.

Articulé la epistemología construccionista con el enfoque biográfico que se sitúa en una intersección entre lo social y lo psicológico, considerando que los sujetos están insertos en una dinámica móvil entre la acción del contexto social y familiar y la agencia que el mismo tiene sobre el curso y sentido de su historia. En ese sentido, vislumbra al individuo como producto, productor y actor de su historia (Cornejo, 2006).

El enfoque en cuestión se relaciona con el construccionismo social en cuanto, epistemológicamente, adhiere a una concepción de la realidad siempre ajustada al sujeto y su entorno, es decir, postula una interdependencia entre el sujeto y su contexto. Pero además, sostiene que el conocimiento se encuentra mediatizado por quien lo construye relevando no sólo al participante sino al investigador en una relación intersubjetiva, cuestionando la relación sujeto-objeto y también la investigador-investigado. De esta forma, "la aproximación biográfica reivindica un conocimiento compartido entre dos, gracias a la intersubjetividad en la interacción en la cual el sujeto conoce el precio de ser conocido" (Correa, 1999, p. 37 en Cornejo, 2006, ¶ 10). Así, el investigador también se ve afectado y afectaría la construcción de la historicidad del narrador (investigado) influyendo en la construcción, en términos procesuales y productivos, del relato de vida. En concordancia, la singularidad y la subjetividad adquieren valor de conocimiento (Cornejo, 2006).

Efectivamente, la utilización del enfoque biográfico implicó opciones éticas que, según Correa (1999 en Cornejo, 2006) se traducen en dos aspectos: en primer lugar, la modificación de la relación asimétrica hacia la colaboración entre las personas involucradas (investigador-investigado; narrador-escucha) que establecen un contrato de confianza y confidencialidad; y por otro, el protagonismo que el narrador tiene en el producto de la investigación, en tanto se intenta producir conocimiento en participación, por lo que se trata de aumentar el nivel de incidencia del investigado en el análisis.

Por lo tanto, la elección del enfoque biográfico implica la elaboración de conocimientos a partir de la narración desde el marco de referencias de los propios sujetos involucrados en los fenómenos a estudiar; además de la apuesta por las (inter)subjetividades en la manera de conocer y a la creencia en una relación directa entre el observado y el observador, destacando el carácter cualitativo y el carácter clínico de este enfoque (Cornejo, 2006).

A propósito del carácter cualitativo, considero que el enfoque biográfico tiene interés por comprender al otro desde sus construcciones de sentido sosteniendo una observación no controlada, ya que está en permanente búsqueda de subjetividad y se orienta a la

exploración y a la inducción, además de ser holista, asume que la realidad es dinámica y cambiante. Dicho enfoque también es recursivo porque la implementación de sus procedimientos es simultánea en términos de la selección de participantes, recolección de los datos y del análisis de los resultados. Así, todas estas etapas no tienen linealidad sucesiva sino que se relacionan recíprocamente y se ajustan a las contingencias investigativas (Cornejo, 2006), lo que se evidenció en mi proceso investigativo.

En cuanto a lo clínico, el enfoque biográfico pretende considerar al sujeto en su singularidad histórica y existencial para aprehenderlo de forma holista a través del establecimiento de una relación personal con él que permite un examen profundo de casos individuales puestos en contexto y perspectiva (Mucchielli, 1996, en Cornejo, 2006). En otras palabras, se da énfasis a lo clínico como un lugar de relación entre el investigador y el investigado reconociendo el sesgo existente en la relación dispuesta entre observador y observado (Guy De Villers, 1993 en Cornejo, 2006). En efecto, el enfoque clínico se hace notar en la intención de relevar las historias singulares contadas en la relación recíproca entre investigador-investigado haciendo "participar en la investigación al propio ser sobre la cual esta investigación trata" (Lainé, 1998, p. 133, en Cornejo, 2006, ¶ 38).

Todo lo anterior, se ajusta con la crítica que desde los estudios feministas, y con perspectiva de género, se realiza sobre la pretensión de objetividad y verdades únicas; además de la generación de conocimientos situados (Haraway, 1995). Por otro lado, considero que la opción epistemológica elegida fue idónea para mi investigación porque posibilitó articular las dimensiones explicitadas respecto a la sociabilidad, a saber, espacio –en términos de contexto- y sujetos –desde la subjetividad y las relaciones intersubjetivas-. Además, el énfasis en las singularidades de los relatos sostiene la intención de poder visibilizar y reconocer la experiencia de aquellos que, por un lado, son invisibilizados en el mundo académico y, por otro, son víctimas de categorizaciones que esconden sus marcos de sentido.

De esta forma, el construccionismo social y el enfoque biográfico también son un marco para poder realizar una investigación de carácter inductivo y recursivo que releve las

formas en que los sujetos experimentan dándoles la posibilidad de deconstruir los marcos de entendimiento tradicional, pero sin desconocer ingenuamente el rol de co-constructor que tuve como investigador.

Un acercamiento cualitativo

Frente a la pregunta de investigación planteada opté por utilizar la metodología cualitativa que se ha consolidado frente a la crisis de los meta-relatos, el cuestionamiento a la omnisciencia investigativa y el protagonismo de los sujetos, lo subjetivo y lo vivencial dentro de la investigación social (Cornejo, Besoán y Mendoza, 2011). Asimismo, la investigación cualitativa se caracteriza por “la elección correcta de métodos y teorías apropiados, el reconocimiento y el análisis de perspectivas diferentes, las reflexiones de los investigadores sobre su investigación como parte del proceso de producción del conocimiento y la variedad de enfoques y métodos” (Flick, 2007, p. 18). Desde aquí se desprende que la metodología cualitativa se relaciona con los estudios de género, en tanto, permite la emergencia de conocimientos situados como respuesta a la crítica de las verdades universales y la pretensión de objetividad absoluta (Haraway, 1995).

Así, opté por la investigación cualitativa porque, desde una óptica interpretativa, se ajusta a los criterios de validación de los sujetos que participan en ella trabajando en el plano de los sentidos y significados, buscando alcanzar la estructura de observación del otro (Canales Cerón, 2006), es decir, me permitió investigar de forma inductiva, recursiva y flexible (Cornejo, 2006) leyendo los sentidos y significados que los sujetos le otorgan a sus vivencias, suprimiendo la pretensión de *La Verdad* en pos de una verdad sentida que versa sobre aquello que se interpreta. En ese sentido, la palabra emerge como protagónica en tanto se ve liberada de “su tarea de representar adecuadamente la realidad, para ser comprendida como el lugar donde ocurre y se despliega el significado y el sentido. Las acciones y significados no son entidades abstractas que se encuentran fuera del lenguaje, sino construcciones realizadas en un juego de lenguaje particular, que les otorga inteligibilidad” (Cornejo, Besoán y Mendoza, 2011, ¶ 10). Por lo mismo, para hablar de la sociabilidad de los sujetos trans/trave no bastó con enunciar tránsitos materiales, espacios

de sociabilidad o grupos en encuentro, sino que fue necesario dar cuenta de las interpretaciones significativas que los propios sujetos realizan de sus dinámicas interaccionales.

Otro punto a considerar refiere a este texto como producto de una investigación que, en tanto social cualitativa, se erige como una mimesis, una creación simbólica de un mundo representado en un proceso constructivo que da cuenta de un contexto particular e irrepetible (flick, 2007). Desde aquí, es imposible negar que el diseño, la producción de datos, el trabajo de análisis y la redacción de resultados estuvo mediatizado por la interrelación que tuve, como investigador, con los participantes y todos quienes rondaron dicho encuentro, porque -como sostuve- la investigación social cualitativa es siempre un proceso interaccional y dialógico en la que el investigador se pone en juego personalmente con los otros (Cornejo, Besoain y Mendoza, 2011), por ende, las verdades de ambos se ponen en suspenso en pos de dar cabida a una verdad coconstruida (Sisto, 2005 en Cornejo, Besoain y Mendoza, 2011).

Lo anterior dio sustento a uno de mis principales intereses en el desarrollo metodológico de esta investigación, además de enunciar la subjetividad del investigador como parte constitutiva del proceso investigativo, busque reconocer y operativizar mi propia subjetividad imbricada como elemento de análisis. De esta manera, concebí la reflexividad como una estrategia dispuesta por el investigador que pone atención crítica sobre su actividad como constructor del proceso investigativo, esto porque “la reflexividad como estrategia metodológica otorga a la investigación cualitativa un marco que vuelve inteligible el proceso de construcción de conocimiento que hizo un sujeto investigador particular, y su sistematización hace posible el diálogo con otros miembros de la comunidad y sus distintos puntos de vista” (Cornejo, Besoain y Mendoza, 2011, ¶ 34).

Ahora bien, lo anterior no implicó falta de rigurosidad frente al proceso investigativo sobre todo porque, como investigadores cualitativos, estamos en un lugar paradójico (Cornejo, Besoain y Mendoza, 2011) entre el respeto por nuestros marcos epistemológicos y el intento de validación por la comunidad científica hegemónicamente positivista. Por ello, la

reflexividad no puede dar cabida al protagonismo de la verificación de supuestos del investigador en desmedro de la emergencia del relato coconstruido. En concordancia, considero que la rigurosidad de esta investigación cualitativa se sustenta tanto en la articulación global entre las bases epistémicas y los procedimientos realizados durante la investigación, siguiendo una lógica o coherencia interna y dando cuenta de cómo se construyeron efectivamente los resultados (Cornejo y Salas, 2011).

Destaco que entiendo el rigor como imponderable ético, pero también considero que toda investigación cualitativa, por sus características particulares, tiene consideraciones éticas que le son propias. Por ende, además de la rigurosidad y la voluntariedad de los participantes, resguardos éticos comunes, fue necesario esgrimir reflexiones respecto a mi propio proceso.

Si bien, usualmente, se asegura la confidencialidad y el anonimato¹⁶ en las investigaciones, algunos de los participantes me pidieron explícitamente aparecer con nombres reales, si bien en un principio fui reacio a hacerlo, me pareció que la intensión política de visibilización de sujetos acallados era más importante que la normativa tradicional de la industria académica. En ese sentido, su identificación tiene que ver con asignarle autoría a sus ideas y prestar el humilde espacio de mi texto como canal de difusión, por ello, una a una, les explique las condiciones de anonimato expuestas en el consentimiento informado y también les presente la posibilidad de utilizar sus nombres reales y sus posibles consecuencias, como la discusión con sus relatos o la posible identificación que un lector puede hacer de ellos. Ante esto, 9 de los 10 participantes optaron por ser nombrados con sus nombres reales (legal y trans/trave/drag).

En segundo lugar, a propósito del tipo de relación que establecí con los sujetos -que buscaba abrir un vínculo de confianza horizontal- pensé las estrategias de producción de datos con la posibilidad de agendar nuevos encuentros propuestos por los participantes para aclarar dudas, profundizar en algunos contenidos y cerrar el vínculo. Por otro lado,

¹⁶ Ver consentimiento informado en los anexos

procurando no dañar la solvencia económica de los sujetos procuré costear la movilización y la comida de los encuentros.

Técnicas de producción de datos

Construí información a partir de tres técnicas: a) relatos de vida; b) observación participante; c) dispositivos de escucha¹⁷. Apliqué las dos primeras técnicas a 10 participantes, sin embargo, las características de la observación participante ampliaron el espectro de personas a las que observé y con las que me relacione intercambiando ideas que se plasman en los resultados. Inicé con los relatos de vida y luego agendé un encuentro de observación en algún lugar negociado con le participante de forma que le fuese significativo. Por su parte, los dispositivos de escucha fueron utilizados transversalmente en la investigación.

En primer lugar, el relato de vida se define como “la narración o enunciación que un sujeto hace de su vida o de fragmentos de ésta” (Cornejo, 2006, ¶ 36). En palabras simples, constituye una suerte de entrevista en la que investigador-investigado se encuentran en una relación sujeto-sujeto / narrador-narratario y se abre el espacio para que el participante pueda contar relatar al investigador un aspecto de su vida, en ese sentido, es necesario tener claro que:

“los relatos de vida no son ni la vida misma, ni la historia misma, sino una reconstrucción realizada en el momento preciso de la narración y en la relación específica con un narratario. Los relatos de vida serán entonces siempre construcciones, versiones de la historia que un narrador relata a un narratario particular, en un momento particular de su vida” (Cornejo, Mendoza y Rojas, 2008, p.35).

En términos operativos, el narratorio enuncia un incentivo que enmarca lo que se espera sea el centro del relato del otro y deja que el narrador se explye interviniendo en caso de dudas para comprender al otro pero no así coartando su relato. Cabe destacar que en la utilización

¹⁷ Ver pautas y pilotajes en anexos.

de esta técnica es central la vinculación que los sujetos puedan sostener, debido a que la confianza generada en el espacio de encuentro marcara el pacto autobiográfico y la profundidad del relato que, se espera, emerja (Cornejo, Mendoza y Rojas, 2008).

Escogí esta técnica porque, como dice Digneffe (1995 en Cornejo, 2006) el relato de vida en el enfoque biográfico permite salir de la oposición individuo sociedad dado que posee una óptica interaccionista entendiendo que las conductas y las subjetividades son remodeladas en torno a las expectativas de los otros y el medio social, a su vez posibilita relevar los elementos que se escapan a las “regularidades estadísticas” hegemónicas y le otorga reconocimiento y valor social a los saberes individuales.

La información producida, a partir del relato de vida, es siempre situada y nace desde la interacción, por ello pertenece tanto al narrador como al narratario en tanto se circunscribe en un espacio particular de enunciación en el que ambos son participes. Además permite generar una vinculación explícita entre el contexto en que se desenvuelve el narrador así como las significaciones que se le atribuye al mismo (Cornejo, 2006). Esto permitió ajustarme al marco epistemológico enunciado, vislumbrando siempre la articulación de la experiencia, como modo de conocimiento puente entre lo objetivo y lo subjetivo, además de entender la sociabilidad desde su definición en tanto relación entre sujetos en un contexto.

Este encuentro fue complementado con una observación participante definida como una estrategia de observación en que el investigador se introduce plenamente en el campo observando naturalistamente, desde la perspectiva del sujeto, pero reconociendo su influencia como participante destacando la apertura a recoger los datos comunicándose con le entrevistade y articulando la observación del medio con la introspección y las conversaciones situadas en el contexto a observar (Flick, 2007).

Dicha observación tuvo carácter descubierto y alcance descriptivo (Flick, 2007) por lo que careció de una pauta que la guiara. Ahora bien, la técnica se aplicó en el desarrollo de alguna actividad cotidiana que el sujeto haya enunciado como relevante dentro de su relato de vida y se negoció en ese mismo contexto. Por lo que la observación se realizó buscando

afianzar la relación entre los sujetos, además de disponer de un contexto de enunciación de mayor naturalidad para el participante, generando información desde un lugar que le es propio como narratario.

Además realicé una serie de observaciones que no registré pero que me aportaron un marco de sentido y una familiarización con los lenguajes del *ambiente*, en estas observaciones me posicioné desde distintos lugares en los que destacan el de espectador de los espectáculos trans/trave/drag y también como performer trans/trave/drag. Destaco que en estos espacios en los que fui parte de la sociabilidad que estudio se afianzaron los vínculos abiertos con los sujetos generando relaciones de amistad con algunos de ellos.

Además, ante el interés de operativizar mis implicancias como investigador en el proceso del estudio, utilicé los denominados dispositivos de escucha que se figuran como herramientas teórico-metodológicas que pretenden dar cabida a la voz del equipo de investigación para luego ser utilizados como insumo en los análisis posteriores (Cornejo, Besoain y Mendoza, 2011).

Para ello, dispuse de un cuaderno de campo con algunas características especiales: además de escribir información relativa a las trayectorias de contacto de los participantes, apuntes sobre la observación y los contenidos de los encuentros; respondí -inspirado por la experiencia investigativa de Cornejo (Cornejo, Besoain y Mendoza, 2011)- desde mi lugar de enunciación a tres preguntas fundamentales en el proceso de recogida de los relatos: ¿quién me está contando esta historia?, ¿quién está escuchando esta historia?, ¿qué historia yo estoy escuchando?; reflexionando sobre el lugar enunciativo desde el que el otro se posiciona y del que yo escucho, elementos que deben ser considerados en la relación que establecimos en el diálogo y las formas de interpretarnos. Además, en el caso de las observaciones participantes, las preguntas fueron ¿quién soy en esta interacción?, ¿cómo interactúo con los otros?, ¿qué creo que hay detrás de esta interacción?, ¿cómo me siento tratado?; estas tuvieron los mismos fines que las interrogantes propuestas para los relatos de vida, a saber, mi reconocimiento como sujeto involucrado en la investigación en un proceso de coconstrucción con los otros.

Participantes

Los participantes seleccionados fueron sujetos trans/trave/drag (transformistas, travestis y drag queens) con los que me contacté mediante un muestreo gradual, es decir, generé un arranque muestral inicial para luego definir la estructura de la muestra de acuerdo a las necesidades del desarrollo de la investigación. Este arranque muestral se compuso por tres participantes, contactados por porteros de mi círculo, que cumplieran con las siguientes características, a modo de criterios de inclusión: a) la autodefinición como transformista, travesti o drag; b) la utilización de ropa asignada culturalmente al sexo contrario de forma reiterada; c) que vivan en Santiago de Chile.

Si bien, los criterios de inclusión se mantuvieron durante todo el proceso investigativo, la selección de nuevos participantes se realizó a través de un muestreo teórico (Flick, 2007) definido como “el proceso de recogida de datos para generar teoría por medio del cual el analista recoge, codifica y analiza sus datos conjuntamente y decide qué datos recoger después y dónde encontrarlos, para desarrollar su teoría a medida que surge” (Glaser y Strauss, 1967, pág. 45 en Flick, 2007). Este proceso se caracterizó por el desconocimiento inicial sobre la extensión de la población y sus rasgos, por lo que se realizó una reconstrucción de los criterios de muestreo a medida que avanza la investigación. Tampoco definí, a priori, un tamaño de la muestra sino que opté por finalizar el proceso al momento en que se alcanzó la saturación teórica, al menos, de los nodos centrales de la investigación (Flick, 2007).

La decisión explicitada tuvo sentido en tanto existen una serie de categorizaciones que nominan a los sujetos trans/trave/drag pero, como expuse en el marco teórico, estas no han podido abarcar la complejidad subjetiva de los sujetos que pretenden definir, por lo que busqué convocar a los participantes en base a las conceptualizaciones de la teoría emergente dado que no conocía los rasgos ni el número de la población que investigue. La intención fue integrar la mayor variedad de sujetos de acuerdo a sus diferencias experienciales, en términos de edad, tiempo siendo/haciendo trans/trave/drag, lugares

donde circulan, etc. Finalmente, realicé relatos de vida y observaciones participantes con 10 sujetos:

1) Marcelo / Mahite de León: Marcelo tiene 36 años, nació en Talca y se vino a vivir a Santiago cuando niño, se dedica a la peluquería. Mahite nació hace 16 años, cuando unos amigos de Marcelo lo incentivaron a que se *montara* porque tenía facciones “finas, como de mujer”; constantemente desaparece y reaparece en el *ambiente*; le gusta representar una imagen femenina y verse “señorita”; antiguamente trabajo en discoteques del Norte, en la actualidad sólo asiste a algunos eventos, entre los que se destacan las dos veces que participó en el concurso de belleza “Miss Fausto”.

2) José / Cristal Diamond: José tiene 29 años y es oriundo del sur del país, se vino a Santiago a los 18 años para comenzar sus estudios de teatro, hoy además de “pitutear” como actor, trabaja en un local de comida rápida en el sector oriente de la capital. Cristal nació el 2008 en un show a beneficio y luego convivió en la okupa queer “La Bicicleta”, si bien se define como una transformista *under* y oscura, también ha participado en los circuitos de transformismo tradicional, como concursos de belleza y los realitys de youtube “Amigas y Rivales” y “Reinas de la Noche”.

3) Sebastián / Elizabeth San Martín: Sebastián tiene 24 años y es técnico en alimentación, además tiene estudios inconclusos en gestión cultural, danza y teatro; es originario de Santiago y siempre se vinculó a organizaciones sociales militando, durante mucho tiempo, en el PC. Elizabeth San Martín nació el 2011, se define como una transformista única en el circuito nacional, en tanto, intente relevar la cultura de los pueblos originarios de Latinoamérica, se identifica con el feminismo y concibe sus performances como una demanda social. Durante el 2015 participó en “The Switch”.

4) Benjamín / Olivia Santorini: Benjamín tiene 32 años, nació en Antofagasta pero lleva años viviendo en Santiago; es periodista especialista en moda, tendencias y coolhunting; tiene una pequeña empresa de marketing digital con su novio; es adicto a los viajes y ha recorrido casi todo el mundo. Olivia nació el 2015 en una fiesta de halloween, concibe el drag como algo cool y no necesariamente vinculado a la lucha de la disidencia sexual ni el

feminismo, se preocupa mucho de presentar una imagen pulida al público influenciada por muchos referentes internacionales pertenecientes al mundo de la moda; comenta que le gustaría desenvolverse en redes sociales como una fashion o beauty blogger. Sus nombres han sido modificados porque prefiere mantenerse en el anonimato.

5) Fernando / Condeza Dion: Fernando tiene 25 años, nacido en un pequeño pueblo de la 8° Región, se vino a vivir a Santiago porque quería una vida más libre y poder ser él mismo, trabajo durante mucho tiempo en el retail. Condeza se viene gestando desde el 2010 pero no es hasta el 2013 que aparece por completo en un proyecto de programa, transmitido por youtube, que luego de unos capítulos fue discontinuado; la pasión de Condeza es el canto en vivo, está interesada en conformar un colectivo artístico y componer sus propios temas.

6) Felipe S. / Cosmic Hocker: Felipe tiene 22 años, vive en la comuna de La Granja y estudia derecho en una importante Universidad de Santiago. Cosmic nació el 2014 influenciada por RuPaul's Drag Race, dice que sigue en proceso de construcción pero se define como una mujer feminista y empoderada, cuestión que intenta demostrar en sus performances sin que dejen de ser digeribles para el público masivo, suele presentarse en fiestas universitarias y apareció en un reality de youtube para transformistas nuevas.

7) Juana / Kassandra Romanini: Juana es una mujer trans de más de 45 años que lleva 5 años de transición; ha vivido toda su vida en la zona norte de la ciudad; siempre se sintió femenina pero no fue hasta después de los 40 que tomó la decisión definitiva de hormonarse e implantarse senos; se dedicó muchos años sólo al espectáculo pero ahora lo compatibiliza trabajando como recepcionista en una peluquería. Kassandra lleva 26 años en los escenarios, es uno de los nombres más conocidos del *ambiente* trans/trave/drag tradicional, ha trabajado en todas las discotecas de Santiago, entre ellas las emblemáticas "Fausto" y "Nueva Cero"; si bien, dice que lo que más le gusta es el baile, se ha dedicado también a la animación y al café concert, además ha participado en muchas ediciones del reality "Amigas y Rivales".

8) Felipe M. / Miss Documentos: Felipe es Santiaguino, tiene 27 años y estudió diseño de vestuario aunque no se tituló, trabajó durante mucho tiempo en el retail pero ahora se

dedica 100% al drag. Antes de Miss Documentos, Felipe representó durante 5 años a Connie Slave, sin embargo, hace 7 años y luego de un acercamiento con Hija de Perra, reinventó su personaje tensionando sus anteriores prácticas y construcciones estéticas vinculadas al transformismo tradicional, participó en bienales de arte y realizó performances críticas en una serie de escenarios; Miss Documentos se define como una extraterrestre proveniente de Neptuno, lo que le permite jugar con su imagen, actualmente se desempeña como DJ drag en varias fiestas y Host de un exclusivo pub del sector oriente de la capital.

9) Vicente / Arcadia Nemi: Vicente tiene 20 años, nació y ha vivido toda su vida en Santiago, estudió psicología un año y se retiró porque descubrió que su vocación está en el arte, al que ha estado ligado –por influencia familiar- toda su vida. Arcadia nació en una marcha LGTBI en el 2016, dice que se ha autoformado utilizando una multiplicidad de referentes que provienen de múltiples contextos; se identifica con una estética experimental y no, necesariamente, femenina ni humana; ha presentado sus performances en fiestas *under*.

10) Rodrigo / MortFina: Rodrigo es santiaguino, tiene 25 años, estudia negocios y trabaja en el retail, además de participante es mi pareja y compartimos un departamento en el centro de Santiago. MortFina nació el 2015 a partir de una exploración conjunta que hicimos a propósito de la realización de esta tesis, partió en una fiesta drag que organizamos en nuestro departamento en la que invitamos a nuestros amigos cercanos a travestirse; se define como una fantasía adolescente y comenta que le gusta construirse desde una estética en la que pueda jugar con el género y la androginia; desde el 2016 MortFina se presenta en concursos drag del *ambiente* under santiaguino, fiestas universitarias y realitys transmitidos por youtube.

Técnicas de Análisis

En términos del análisis de la información construida realicé análisis de contenido regido por los postulados de la teoría fundamentada propuesta inicialmente en la década del sesenta por Glaser y Strauss, que apunta a la generación de un modelo teórico a partir de los

datos recogidos, es decir, trabaja desde una lógica inductiva, caracterizándose por construir marcos comprensivos “a partir de la información proporcionada por los propios sujetos sociales, que viven o están relacionados estrechamente con la problemática estudiada, a través de lo cual se intenta explicar los fenómenos o procesos sociales analizados en una investigación” (Gaete Quezada, 2014, p.152).

Según Gaete Quezada (2014) “es posible identificar tres bases fundamentales que sustentan la propuesta metodológica original de Glaser y Strauss: el muestreo teórico, el método de comparación constante y la generación de teorías a partir de los datos obtenidos en la investigación” (p.153).

En ese sentido, el análisis de contenido desde la teoría fundamentada se ajustó con el marco epistemológico que presenté desde sus consideraciones sobre verdades situadas construidas inductivamente, la crítica al positivismo y la centralidad de los contenidos y sentidos propios del sujeto de investigación. Además, la teoría fundamentada fue importante en mi trabajo, en tanto me permitió relevar a un sitio de reconocimiento social y académico las formas en que los sujetos trans/trave/drag entienden las dinámicas de sociabilidad que experimentan, posibilitando poner en tela de juicio las categorizaciones hegemónicas que los vienen a nominar.

Ahora bien, a propósito del alcance descriptivo de este estudio, abarque sólo hasta la codificación abierta que propone el modelo, lo que no permite generar nuevas teorías sino descripciones iniciales de campos de estudio previamente definidos (Gaete Quezada, 2014).

Una cuestión importante que consideré respecto la especificidad de mi investigación, y ajustado al muestreo teórico, responde a la simultaneidad del análisis respecto la producción de datos. En concordancia, realicé procesos analíticos en paralelo con la aplicación de técnicas de producción, de forma que, por un lado, la selección de los participantes respondiera efectivamente a un muestreo teórico y, por otro, fuera modificando el diseño inicial de investigación a partir de los contenidos construidos en la interacción con los sujetos, apelando a la recursividad de la investigación cualitativa.

Ahora bien, la utilización del enfoque biográfico como guía de la investigación me reportó tres desafíos analíticos: a) integrar la perspectiva del investigador en el proceso analítico, b) hacer partícipe al sujeto en el análisis y c) poder dar protagonismo al relato de vida en su particularidad sin que eso suponga realizar análisis de casos aislados.

Para subsanar el primer punto realicé un cuaderno especial a modo de dispositivo de escucha (Cornejo, Besoain y Mendoza, 2011) que nutrió todo el proceso de análisis; este elemento, si bien no fue trabajado desde la teoría fundamentada (no le aplique un análisis de contenido), se figuro como un material que puso en contexto y en perspectiva las formas de producir información.

En cuanto al segundo punto, y considerando la simultaneidad analítica explicitada anteriormente, utilicé los espacios de observación participante para realizar interanálisis en conjunto con los participantes (Cornejo, Besoain y Mendoza, 2011), que consistieron en discutir algunos contenidos que no quedaron del todo resueltos en el primer encuentro. También intente establecer reuniones en las que yo y el participante, en una relación sujeto-sujeto, trianguláremos la información construida, sin embargo, ante la voluntariedad de dicha propuesta y las dificultades de coordinar agendas, estos espacios fueron imposibles de realizar.

A propósito del tercer desafío, e inspirado por el trabajo de Cornejo, Mendoza y Rojas (2008), la utilización de la teoría fundamentada se fracciona en dos momentos en mi diseño; por un lado privilegio un primer acercamiento singular que apunta a rescatar las particularidades de cada relato de vida a partir de un microanálisis y codificación abierta intra-caso, para luego optar por una lógica transversal que me permita realizar una codificación abierta, pero ahora, de carácter inter-caso que lleve, en último término, a una descripción de las experiencias de sociabilidad de los sujetos, poniendo acentos en las que son más representativas.

¿DE QUE HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE TRANS/TRAVE/DRAG EN SANTIAGO?: CARACTERIZACIÓN DE LA ESCENA DESDE LOS SIGNIFICADOS DE LES PARTICIPANTES

“Basta de etnografiar a los sexual diversos. Nosotres, todes, podemos provocar nuestras propias ficcionalidades. Somos centro de gravedad de nuestras propias narrativas”

Yecid Calderón/Pinina Flandes

Escena Situada.

El presente capítulo se centrará en realizar una descripción sobre la escena trans/trave/drag chilena desde los discursos y significados de quienes son parte de ella, sin buscar generar un nicho poblacional estático al que se le puede atribuir una esencia; no pretendo aquí, en ningún caso, “establecer una administración de los cuerpos” (Flandes/Calderón, 2016, pp. 48) que estandarice la vivencia de sujetos que encarnan experiencias en las dinámicas relacionales y de poder a las que todes nosotres estamos expuestos y sometidos (Flandes/Calderón, 2016). Sino que poder expresar acuerdos y desacuerdos, tensiones y lógicas compartidas que emergieron en un proceso de coconstrucción sostenido en el encuentro de dos y más alteridades, quienes tenemos en común el *montarnos*.

En concordancia, una primera entrada generalizada en el encuentro discursivo que sostuve con les participantes posicionaba al travestismo, *drag queenismo* y al transformismo como un fenómeno y práctica cultural situada. Esto no quiere decir que lo trans/trave/drag fuera propio de la cultura chilena -dado que es posible encontrarlo en todo el mundo-, sino que el contexto socio-político-cultural del país genera posibilidades y límites tiñendo los estilos, estéticas, formas y lugares a los que les sujetos referían como suyos, es decir, los sujetos realizan sus prácticas trans/trave/drag redefiniéndolas y apropiándose de ellas, a la luz de marcos contextuales específicos.

Un ejemplo claro de diferenciación tajante entre lo trans/trave/drag chileno versus lo que se visualiza en otras latitudes lo encontramos en las palabras de Cosmic Hooker que comenta:

“[...] igual conocía el transformismo como de acá; igual no sé si cachai, pero es muy distinto a lo que se muestra en ese reality [RuPaul’s Drag Race]. Entonces empecé a tener como otra mirada que me llevó a hacerlo”.

Por otro lado Elizabeth San Martín sostiene: *“[...] y el transformismo igual es un fenómeno cultural, el transformismo en Chile no es el mismo que el transformismo en Perú, ni tampoco en Estados Unidos, en Estados Unidos las drag tratan de ser más... de exaltar todo, hay muy pocas que son bien fishy, como bien afeminados, pero acá en Chile la mayoría es fishy. ¿Por qué?, ¿qué es lo que se nos enseña a nosotros como personas que tienen que hacer las mujeres que nosotros repetimos ese cannon?”.*

Elizabeth deja abierta la pregunta sobre qué procesos son las que nos llevan a repetir los modelos de representación hegemónica, desde aquí -siguiendo a la activista lesbiana, masculina y feminista Valeria Flores (2015)-, se vuelve necesario comprender las derivas de la invisibilidad que imponen los discursos normativos contextuales que marcan lo decible y esconden lo indecible. Esta reflexión me obliga a pensar en las operaciones actuales que limitan las historias por contar y las personas/personajes a interpretar, entendiendo al contexto como agente de modulación corporal y discursiva.

Elizabeth, que también es militante acérrime de la izquierda partidista, argumenta que existe un contexto histórico con herencia dictatorial y fuerte presencia patriarcal y heteronormada que impone ciertas lógicas a aquellos que quieren hacer y ser trans/trave/drag entendiéndolo como una representación de lo femenino, para ella, la imagen de la mujer está marcada por una concepción de sumisión y pasividad que impone ciertas lógicas representacionales que suelen seguir muchos trans/trave/drag: *“¿por qué las mujeres siempre deben mostrarse delicadas?, ¿por qué no pueden mostrarse más... más duras?, ¿por qué no se pueden mostrar más luchadoras? si en... digámoslo... en Chile el 80%.... Bueno, no el 80%, pero muchas mujeres, muchas mujeres que son mamás solteras, que sacaron a los cabros chicos adelante y el hueón es un tipo curao’, que le saca la cresta, que no le pasa plata, entonces... es una concepción totalmente estúpida, heredada digámoslo, de la dictadura”.*

Lo anterior se condice con que el marco dictatorial y el conservadurismo chileno impuso un habitar marginal a muchos trans/trave/drag penalizando y reprimiendo su accionar social¹⁸ lo que impuso una getthización de sus experiencias. Considero -a propósito de la lectura que realiza Valeria Flores (2015) sobre el sótano donde se realizaban encuentros lésbicos en San Telmo- que la formación de un circuito transformista, travesti y drag, con características de ghetto social, contribuyó a una alfabetización común y particular de quienes habitaban dichos espacios¹⁹, delimitando una lengua propia con sentidos específicos que -aunque siempre en discusión y reformulación- repercute en las formas en que los sujetos formulan sus personas/personajes trans/trave/drag.

Sujetos Convocados, tensiones y solapamientos del quién es quién en la escena.

La escena trans/trave/drag chilena convoca a ciertos sujetos definidos en torno a sus prácticas sociales y sexuales que representan tránsitos identitarios que no se ajustan a las categorizaciones biomédicas -como disforia de género o trastorno de identidad sexual- sino que responden al contacto y las relaciones que establecen en los espacios de encuentro tanto materiales como simbólicos. Sin embargo, no existe un acuerdo total que defina “quién es quién” en la escena, el lenguaje de los participantes pasa varios tamices, dentro de los que destaco los tránsitos socio históricos y épocas vividas, en donde les “transformistas viejas o con trayectoria”²⁰ –quienes se *montaron* en dictadura o en la transición política de los 90’s donde las practicas de acoso a la diversidad y disidencia sexual eran descarnadas- utilizan un lenguaje más estricto categorialmente y menos permeable, haciendo diferenciaciones tajantes que definen a los sujetos; mientras que les trans/trave/drag “nuevas” nacidas en post-dictadura y expuestas al movimiento LGTBI+, los post-feminismos identitarios y a la mediatización de la imagen de le drag, refieren a categorías más fluidas y a la apropiación de ciertos conceptos otrora peyorativos como espacios de identificación política.

¹⁸ Ver capítulo “Antecedentes”

¹⁹ Los espacios de sociabilidad y la configuración de getthos serán tratados profundamente en un próximo capítulo.

²⁰ Las nociones de “transformista vieja” y “transformista nueva” serán discutidas más adelante en este capítulo.

En ese sentido, es posible ver un amplio abanico de referencias identitarias y de formas de nombrar y nombrarse, sin embargo, todes les participantes, al menos una vez, utilizaron la palabra transformista para referirse a la escena trans/trave/drag. En términos generales, transformista define una transformación, un tránsito genérico. Sin embargo, existen especificaciones en su utilización dependiendo de quién la enuncia, para algunos el transformismo refiere sólo a una caracterización femenina con la finalidad de montar un espectáculo, siendo lo femenino una representación lo más similar posible a una cismujer²¹, excluyendo, por ejemplo, a aquellos que se *montan* sin una intención artística -quienes sólo serían *pintadas*²²- o a aquellos que en una intención de hibridaje no alcanzan una representación completamente femenina y/o generan propuestas estéticas dramáticas y teatrales que se escapan de la idea hegemónica de la imagen de una cismujer -a quienes definen como drag queens-.

Otres discuten esta primera perspectiva y le otorgan centralidad a la traslación que contiene el prefijo “trans”, en ese sentido, refieren a un tránsito genérico sin que ello suponga parecer “*mujer mujer*”,²³ ni le atribuye una intencionalidad a priori al *montarse*, esta aproximación rescata la posibilidad de trascender los binarismos genéricos, en tanto no refiere al paso momentáneo de hombre a mujer sino a la posibilidad de enunciarse dentro de otras posibilidades de género utilizando símbolos representacionales normalmente atribuidos tanto a lo femenino con lo masculino parodiando dichas construcciones. Quienes defienden esta postura sinonimizan el concepto transformista con el concepto drag queen y, en algunos casos, con el concepto travesti. Un buen ejemplo puede encontrarse en la imagen de Mort Fina que, a propósito del proceso de construcción de su persona/personaje, dice: “*estoy empezando a hacer Drag a eso de 1 año, más o menos, lo he hecho un par de*

²¹ El prefijo cis es utilizado en el contexto de las discusiones sobre el género para nombrar a personas que fueron diagnosticadas o asignadas en el nacimiento como hombre o mujer y están conformes con tal diagnóstico. No ocupa el prefijo bio, también utilizado, porque ignora que todas las personas somos biológicas, naturalizando la asignación de género en desmedro de las posibilidades de tránsito.

²² Adjetivo peyorativo utilizado por algunos trans/trave/drag que se le asigna a aquellos que se montan pero no realizan performances o shows, por lo que no serían verdaderos artistas.

²³ “*Mujer mujer*” opera como un adjetivo propio del lenguaje trans/trave/drag chileno y supone una transformación que logra un resultado muy similar a una cismujer, generalmente portando cánones estéticos normativos (blancura, delgadez, voluptuosidad, etc.). Muchas veces este rótulo se utiliza también para destacar pasividad sexual y/o transgenerismo.

veces, es un drag muy incipiente, muy nuevo, todavía en formación digo yo [...]. El transformismo [...] es solamente transformarse, transformo el cuerpo, transformo la personalidad, transformo la persona, transformo la estética habitual, transformo todo para lograr algo nuevo[...]La Mort Fina es esta huea que está en formación, no voy a decir que es mujer porque no quiero que sea una mujer mujer, de repente es pura negación pa' lo que sé que se me hace más fácil, ¿cachai?, pero no quiero ir pa' allá todavía, quiero tratar de jugar un poco más con el género en eso [...] he tenido como ideas de hacerla una Monster High²⁴, porque sí, la estética es asemejar una Monster High, porque es como irreal ¿cachai?, no es mujer mujer.”

La utilización del concepto travesti es más problemático, la escasa literatura chilena referida al tema –con fuerte influencia de las categorizaciones biomédicas- lo define como una patología sexual marcada por el deseo de asumir vestimentas atribuidas al sexo opuesto y se suele relacionar con labores “femeninas” o el ejercicio del comercio sexual, para Ward Gomez y Carpio Leguarda (2009) la diferencia entre el transformismo y el travestismo radica en que el asumir vestimentas femeninas para el segundo no es una transformación sino una identificación identitaria.

Tanto Roxana Gómez Tapia (2013) como Jaime Ramírez Cotal (2015)- quienes asimilan el travestismo con lo transgénero- afirman que existe una intención constante de diferenciación entre el transformismo y el travestismo en el lenguaje que utilizan quienes se identifican como transformistas, lenguaje que discrimina lo travesti y lo utiliza, muchas veces, como insulto. En los relatos realizados con mis participantes pude rastrear dicha distinción, por ejemplo, Cristal Diamond la hace explícita al contarme como ella define a los sujetos que componen la escena: *“Mira, está el transformista, es un actor, un personaje que se transforma en mujer, puede ser un personaje, imitar a Thalia, todo eso, como un imitador; el travesti es el que siempre anda vestido de mujer, que es hombre pero siempre anda vestido de mujer y no sé po, se ponen colágeno, que trata de ser mujer todo el día, el que anda vestido todo el día; está el andrógono que es este no-se-sabe-qué-es; bueno y los otros, los transexuales todo eso. Pero la diferencia del travesti con el transformismo es que*

²⁴ Línea de Muñecas que representan monstruos adolescentes humanizados.

el travesti anda de mujer siempre, de día, de noche, siempre y el transformismo es sólo para el escenario y después se desmonta y pasa a ser este... esta persona”

La utilización peyorativa de la palabra travesti trae consigo consecuencias discriminadoras que podemos rastrear en el relato de Cassandra Romanini- quién además se identifica como mujer trans-, ella dice: *“travesti aquí está mal ocupado el término, la gente travesti para muchos es la gente que trabaja prostituyéndose en la calle pero no es así, es una condición simplemente, porque transexual es cortar de lleno ser otra persona, transgénero es transgredir el género y el transexual era eso, el que ya está operado y... entonces y el transformista es el que se transforma en un personaje como... en mujer. [...] Me tildaron de travesti, que yo no era transformista porque yo no me maquillaba como transformista, no me vestía como transformista y era todo... era extraño porque yo me depilaba si, las piernas, me ponía una panty o, a veces, no me ponía nada, me maquillaba porque tenía que maquillarme para el escenario, me ponía pestañas a veces, ocupaba mi pelo, entonces a lo mejor eso les provocaba un cierto recelo.”*

Estos discursos han permeado la experiencia de las nuevas generaciones de trans/trave/drag, en este respecto Arcadia Nemi –la más joven de les participantes- enuncia: *“Me gusta decir hago drag, como que me gusta decir eso, pero no sé, es cualquier cosa en verdad, me da lo mismo, igual me gusta decir... hacerle a la gente entender que tampoco soy travesti porque eso es otra cosa. [...] O sea, según lo que yo entiendo, quizás también puedo estar equivocado y puedo estar educando mal a un montón de gente y perdón a la gente que he educado mal, eh, [travesti] es alguien que hace eso como todos los días de su vida porque le gusta, porque se siente identificado con esa identidad igual po, cómo y no es que yo me sienta identificado con la otra identidad sino que hago como un juego de identidad nomás po, como que algo más artístico igual, como que podís demostrar otras cosas que siendo tu normal no podís po, eso, como que siempre digo lo mismo.”*

Sin embargo, existe un incipiente movimiento político que se identifica con la categoría travesti en un intento de visibilización de ciertos sujetos y prácticas culturales constantemente violentadas y acalladas, cito por ejemplo la presencia de la Colectiva

“Locas, Putas y Brillantes” quienes en su perfo-show cabaretero “Travesía Travesti” se alejan de las palabras “Drag” y “Transformista” para hacer uso de “Travesti” en un trabajo experiencial y de investigación sobre el imaginario de dicho mundo, la violencia de género, la discriminación y el fenómeno de la migración de diferentes etnias y culturas en la ciudad de Santiago (Camilo Saavedra, Comunicación personal, marzo, 20, 2017).

Destaco también la poesía travesti de Claudia Rodríguez (2016) –licenciada en trabajo social, escritora y activista travesti chilena- en donde se cuestiona la asociación del travestismo, show y comercio sexual, desde relatos con tintes autobiográficos que versan sobre la experiencia militante. Claudia Rodríguez me dijo: *“ser travesti para mi es... tiene que ver con eso, con cómo te enfrentái crudamente con la realidad y con el mundo que te prohíbe formas, deseos, escenarios, espacios, espacios públicos”* (C. Rodríguez, Comunicación personal, 17 de noviembre del 2015) representando de entrada un gesto de resistencia en donde la consigna “lo personal es político” toma fuerza. Ella asume su condición de clase obrera inserta en la lucha de clases lo que traduce en una política revolucionaria frente al neoliberalismo y al patriarcado, que viene a poner en cuestión el orden social, considerando la gubernamentalidad de los cuerpos mediatizada por la clase, la raza y la etnia. La estrategia política de Claudia, denominada por ella como “Feminismo travesti autónomo”, es una mezcla de diversas influencias teóricas, entre las que cita la teoría Queer y el materialismo histórico. La conjunción de referentes se traduce en un activismo diverso que ha variado durante su historia, destacándose su trabajo en performances; montajes teatrales; participación activa en conversatorios y paneles; además de su presencia en la calle en el contexto de marchas de trabajadores, estudiantiles, feministas y de disidencia sexual.

A pesar de lo anterior, otros participantes diluyen las distinciones categoriales y refieren de manera indeterminada sobre el transformismo, el travestismo y lo drag, cuestión que es posible leer en el siguiente extracto del relato de Mort Fina: *“Yo tengo muchas ideas locas y tú lograi hilarlas como más fino, que igual es un aporte considerable considerando que el drag, o el transformismo o el travestismo o como queraí [...] no podís cortar la estética”*. Esto también se evidenció en las observaciones participantes, sobre todo en

espacios más *under* o de *transformistas nuevas*, donde muchos se trataban como “travestis” pero ya no con un sentido despectivo sino como una posibilidad de identificación común, un lenguaje propio que sólo puede ser utilizado por quienes *se suben a los tacos*²⁵.

Mucho más incipientemente aparecen otras categorías que tienen que ver con la presencia de cismujeres en la escena trans/trave/drag, se hace mención a las bio queens (cismujeres que se montan representando a una persona/personaje femenina) y drag kings (cismujeres que se montan representando a una persona/personaje masculina). En las observaciones me encontré con algunas de ellas y, si bien, su presencia es Santiago sigue siendo marginal en términos numéricos, es un fenómeno en ascenso.

La posición participante en las observaciones me permitió entrar en discusiones sobre el uso de las distinciones bio queens, drag kings, drag queens, transformistas y sus implicancias en la mantención del binarismo generico, en tanto, cada concepto enuncia un tránsito de una posición identitaria a otra determinada, en ese respecto algunas cismujeres y algunos de los participantes con quienes hice relatos de vida preferían la utilización de la categoría drag a secas, argumentando inclusión y difuminación de los límites del género, a pesar de ello, es una discusión no resuelta.

En lo que si hay acuerdo transversal es en considerar que la escena trans/trave/drag chilena se constituye de forma creciente y diversa, cada vez hay más y cada vez hay más cabida a nuevas propuestas estéticas, siguiendo a Olivia: “*hay tantos colores, formas, tamaños que tenis que ser libre y pasarla bien*”; nuevas ocupaciones, como comenta Miss Documentos “*aquí puedes ver drags bailarinas, drag DJs, drags que son actrices, drags que son vedettes, drags que hacen distintas cosas, cafeteras, garzonas [...]*”; e incluso nuevas formas de entender que significa ser/hacer trans/trave/drag y sus alcances artísticos y políticos.

¿Qué significa ser/hacer trans/trave/drag?: múltiples dimensiones, múltiples significados.

²⁵ Subirse a los tacos constituye un sinónimo de montarse.

Un punto central en el relato de los participantes dice relación con entender que ser/hacer trans/trave/drag no sólo refiere a montarse o realizar una performance, sino que mucho se juega en la trastienda del proceso creativo en el que se le dota de cierta identidad²⁶, móvil por cierto, a la persona/personaje que se representa.

En este punto, la noción de proceso es vital, la mayoría de los participantes entienden el proceso como una evolución que se relaciona tanto con aprendizajes técnicos vinculados al maquillaje, diseño de vestuario, montaje de espectáculos y performances, etc. como con la consolidación de lo interpretado, en términos de identidad, estética, tipo de actividades y visibilidad pública. Al respecto Olivia sostiene: *“pa’ mi es un aprendizaje constante, ¿cachai?, yo muy poco tiempo, menos de un año de la primera vez que me monte que fue pa’ halloween del año pasado, que fue como la primera vez que fui a una fiesta y fue Olivia o el proyecto de Olivia que todavía estaba como ahí cuajando, pero todo es un aprendizaje constante, ¿cachai? Y además que uno también tiene sus limitaciones y, por lo menos yo personalmente, sé hasta dónde puedo llegar y hasta donde no ir, o sea, cosas con los looks, cosas que si me pueden quedar, cosas que si puedo hacer, canciones que si me gustan, cosas que no podría hacer, ¿cachai?, entonces, en ese sentido como que va bien, va bien encaminado.”*

En este proceso, en el que se arma un sujeto (interpretado), uno de los principales centros desde donde se posicionan enunciativamente los participantes es el nombre con el que se presenta la persona/personaje. El nombre, como diría Yecid Calderón/Pinina Flandes (2016) constituye un centro de gravedad enunciativo desde donde el sujeto se puede leer, lo que le otorga cierta caracterización, pero no una identidad totalizante. Al hablarse desde la persona/personaje los sujetos hipotetizan sobre ellos, a partir de sus experiencias performáticas *montadas* sin la necesidad de cerrar identitariamente una esencia, sino que quedan abiertas a repensarse, resituarse y rehablarse cuantas veces crean necesarias hasta, incluso, cambiarse el nombre. Esta reflexión, no está definida necesariamente por una conjugación verbal, en tanto, la mayoría de los participantes –como la mayoría de los

²⁶ El tema de la identidad y las relaciones que establece el sujeto antes de montarse con el sujeto montado serán tratados en extenso en uno de los capítulos siguientes.

hispanohablantes- utiliza distintos tiempos verbales de *ser* para describirse, alguien me podría discutir que el uso del verbo *ser* marca esencia, a pesar de ello, son los tránsitos históricos de todes les participantes lo que me lleva a esgrimir la anterior argumentación.

Más allá de las características que asocian al nombre que les representa, son capaces de moverse, canalizar y personificar distintos personajes –incluso no humanos- llamándose de la misma forma. De esta forma, el nombre opera como un rotulo identificador más no obsoleto, en un juego de representación constante. Por ejemplo, Miss Documentos nos narra: *“la verdad es que esta historia, de este personaje o mi historia como artística se divide en dos partes, la primera parte fue mi escuela como transformista que partí cuando tenía 15 años en una discoteque acá en Santiago. [...] En ese tiempo yo tenía un nombre como Connie Slave que era como mi nombre de transformista ¿cachai? y trabaje durante 5 años, más o menos, con ese nombre [...] conocí a Hija de Perra y ella me mostró el lado b de esto [...] conocí como que en verdad más allá de ser un trabajo como transformista, en verdad podía entregar un mensaje con esto y podía ser yo mismo, crear historias con personajes que no estuvieran necesariamente relacionados con la humanidad. Así de fuerte fue y me invito a participar en un concurso de talento que se llamaba Miss Atroz del Cosmos que era como un concurso donde elegían a la criatura más atroz de la galaxia, ahí estuve, claro, cree el personaje Miss Documentos.”*

Si hablamos de los tránsitos históricos de les participantes, es imposible no reconocer que sus experiencias trans/trave/drag están vinculadas con la homosexualidad, reconociendo en sus discursos que todes, al menos en algún momento, se han narrado como homosexuales; y que desde dicho rotulo es que se encontraron con lo trans/trave/drag. En algunos casos, sobre todo en les *transformistas viejas* dicha relación es tan vívida que el montarse contiene la identificación personal y social con lo gay, por ejemplo, en el relato de Mahite, su madre descubrió que es homosexual sólo por el hecho de verle montade: *“yo dije, no, mi mamá no se va a enterar que yo era gay y todo el cuento y al final mi mamá se entero que yo era gay cuando yo... me vio vestido de mujer, ahí quedó pero... fue fuerte pa todos, porque fue en mi trabajo ¿cachai?, yo dije ya, les voy a hacer show, pero a mí se me paso, se me borró por la cabeza que estaba mi mamá, y cuando yo me vi maquillado se me pegó el*

alcachofazo, oye si esta mi mamá allá fuera, y una compañera de trabajo me dijo, bueno esta es la única opción que tú tienes para mostrarle a tu mamá que tu eres gay... y me veía pésimo”.

Si bien la asociación es fuerte, lo trans/trave/drag está cada vez más presente en circuitos no homosexuales. Por ejemplo, con la arremetida de “Amigas y Rivales”²⁷ y “The Switch”, el transformismo –definición que ocupan en dichos programas-, aunque siempre realizado por gays, se configura como un producto comercializable a un público masivo y heterosexual. Por otro lado, en circuitos más alternativos y politizados, lo trans/trave/drag si bien no se desprende de la categoría homosexual, también se vincula con otras identificaciones políticas como el feminismo, lo trans y lo queer.

La multiplicidad propia de la escena conlleva en una serie de solapamientos, cruces, tensiones y diferencias respecto las formas en que les participantes se pronuncian sobre ella, si bien existe acuerdo generalizado en concebir como arte tanto a la persona/personaje que se interpreta como a las performances y actividades que realiza, uno de los principales nudos conflictivos es si el arte se vincula con el montaje de espectáculos, con activismo político o con ambos.

A pesar de que es imposible formar límites claros que definan “tipos” de sujetos, si me es posible decir que algunas participantes, sobre todo aquellos con más trayectoria, sostienen que el transformismo y el dragqueenismo –dejando de lado al travestismo- constituye un arte cuyo centro es el show, generalmente en formato de lipsync²⁸, danza o rutina humorística. Si bien existen diferencias respecto al espacio donde se monta el espectáculo, por ejemplo, en una discoteque o en un evento a beneficio, para ellas su trabajo consiste en entretener al público y montar “un buen show” con énfasis en la agradabilidad estética. Al respecto Mahite de León comenta *“es que el mundo de la disco te paga, te paga por hacer show, te paga por verte bonita, te paga por tener, por decirlo de alguna manera, te paga*

²⁷ Reality de talentos transformistas organizado en Fausto Discoteque y transmitido semanalmente por redes sociales.

²⁸ Fonomímica con sincronización de movimientos labiales con vocales habladas o cantadas, en la escena trans/trave/drag chilena también se denomina “hacer un tema”

por tener glamour, ¿cachai?, ponte tú, a la Maureen Junott, a la Diana Groisman, a la Nicole Gaultier les pagan por ser bonitas, les pagan por tener un buen show”

Desde esta perspectiva lo trans/trave/drag se desvincula de su potencial político y se concibe a sí mismo como un “arte a pedido”, es decir, ajustado a las lógicas mercantiles, le trans/trave/drag se vuelve un producto en el que se tiene que trabajar para lograr mejores resultados. Esto no implica que hipoteque su potencial creativo ni que sacrifique su estilo, autenticidad e identidad; su visibilidad tampoco inhibe los discursos de tolerancia hacia la “comunidad LGTBI+”, sino que se vuelve una marca con un público objetivo que, aunque puede sentar bases para la visibilización de la diversidad, no posee conscientemente un mensaje político de transformación social. En palabras de Olivia: *“yo no si va tanto de la mano con el género, como esa lucha por el género... como un día voy a amanecer como pintado, claro, esta cool, está bien, pero como que siento que no, que no me cuadra todavía [...] Si, como que me gusta que se vea todo lindo, como todo... ¿y sabís porque es así?, porque trabajé, bueno y trabajo con marcas, para mi Olivia es una marca más, yo la trato como una marca más, y tiene su logo, tiene sus redes sociales, tiene como sus colores, ¿cachai?, tiene una línea editorial que comparte de música, moda, maquillaje, tendencias y eso es lo que habla más o menos, Olivia nunca va a hablar que el aborto que, no, no son temas que hable Olivia, no es mi personaje, hay otros personajes que son mucho más abanderados como con, como con las cruzadas sociales, a lo mas yo voy a defender no sé, la igualdad, pero ya meterse más allá, el femicidio, por mucho que yo como Benjamín tengo una opinión no se la voy a traspasar al personaje porque no le suma, siento que no aporta por ningún lado ese [...]. Esta en otro lugar, yo esa misma crítica como social la hago desde mi tribuna como Benjamín, entonces no veo porque tenga que el personaje también tenga que hacer todo, como ya vamos a ver lo del aborto, que esto, que por esto, que vamos a ir a marchar y vamos a hacer esto y también quiero bailar y también quiero hacer lipsync y también quiero maquillaje, no podís hacerlas todas”.*

Otros participantes apuestan por lo trans/trave/drag como un arte con trasfondo, un movimiento cultural que, aunque no está necesariamente involucrado con banderas políticas explícitas, tiene la intención de visibilizar ciertos fenómenos dentro de sus

performances, concretamente, preparan cada uno de sus montajes con dos intenciones, entretener al público otorgando un “buen espectáculo” e intentar transmitir un mensaje conscientemente trabajado, sin embargo, no se declaran como militantes ni como parte de un movimiento social. Por ejemplo, Cristal Diamond cuenta *“Para mí el transformismo no es sólo pararse y mover la boca, hay que entregar un mensaje detrás. Por algo uno está haciendo este arte hermoso que es el transformismo, que no solamente es vestirse de mujer y listo y que las luces te acompañen y todo, es como entregar un mensaje.”*

En la misma vereda, se encuentran quienes se identifican como parte de un movimiento social, a pesar de que sus performances no están construidas desde ese lugar de enunciación sino que priorizan elementos como la estética o la entretención para montar sus shows, sin embargo, traen a colación pequeños elementos que le dan sentido a su espectáculo lo que les permite entregar su mensaje. Cosmic lo explicita de la siguiente forma *“a mí me gusta hacer un poco de todo como tratar de verme bien, tratar de entretener y a la vez entregar un mensaje, por eso igual describo mi personaje desde el punto de vista feminista, como una mujer empoderada así, fuerte, ¿cachai? Y... y cuando puedo, igual no siempre se puede... cuando puedo en algunos shows o en algunos como looks que hago trato de meter elementos de eso. [...] ¿Cachai? Como muy piola igual pero que sea entretenido también, como que entretenga y entregue un mensaje ¿cachai? Que no sea muy denso pero que tampoco sea algo así, como un punto intermedio”.*

Finalmente se encuentran aquellos que conciben lo trans/trave/drag como un movimiento social en sí mismo, tanto por la desnaturalización que el acto de *montarse* tiene frente al mandato de género, como por las formas –ideales, mas no siempre reales- de relación que establecen dichos sujetos. En palabras de Arcadia Nemi *“me gusta eso como de que a pesar de que sea un movimiento que surja a través como de la protesta por la opresión, no sé si decirle así, pero como el movimiento como moderno igual porque la historia del drag lleva caleta de tiempo, está como en otro contexto, pero bueno, lo que quiero decir es que me gusta que igual haya, en cierto modo, apoyo entre algunas como dentro de lo que es un movimiento igual de presión social”.* Para Arcadia, el drag implica nuevas formas de

relación social basadas en el vínculo y en nuevas formas de hacer familia, lo que cuestiona la normalidad y las “*cadena de prejuicios*”.

Los sujetos que explicitan entender lo trans/trave/drag como irrenunciablemente político, lo vinculan principalmente a algunas formas de feminismos y con ciertas articulaciones de la disidencia sexual, aunque en algunos casos también a la izquierda militante, el anarquismo y las reivindicaciones de los pueblos originarios. Sus personas/personajes se posicionan desde el discurso político sacrificando “lo bonito” del show por la declaración de la performance. Al respecto Elizabeth San Martín cuenta “*yo necesito que la gente me recuerde por algo y justo yo estaba metiéndome en esta cosa política, siempre pensé que en estas cosas del género de la violencia, de los pueblos originarios que siempre me gustaron, el folclor que es... ahí está po, dije yo, no conozco y así empecé a buscar como en google, así como transformistas que hagan esto, esto otro, veía los videos y una canción y el resto nada, igual se creían las Madonna, las Kylie Minogue, las Rihanna, Chrsitina Aguilera, ay que fome, y dije no po, entonces yo voy a empezar a hacer la huea que nadie ha hecho, voy a empezar a cantar a Mercedes Sosa que siempre me gusto, voy a empezar a cantar a Violeta Parra, a todas esas cantantes que me se todas sus canciones, las voy a empezar a poner en el escenario [...] siempre hago mis shows y propaganda, al mismo tiempo, hago el show y propaganda y un poco y educación, porque lo que le estoy transmitiendo a la gente es conocimiento, es conocimiento ancestral*”.

No sólo en la relación arte y política existen tensiones entre los discursos de los participantes, sino que también sobre los distintos circuitos que conviven dentro de la escena. En ese sentido, una distinción interesante a rescatar es la que Cristal Diamond define como lo under versus lo top: “*Y siempre me moví en el mundo under, ya de la Bici [Okupa Queer], iba a las tocatas y hacía show en las tocatas [...] Sí po, y después de todo este mundo under que llevaba atrás, las fiestas de teatro que son otras volás y ver esto fue como 'bueno ya, voy a participar' [en el Miss Fausto] La cuestión era modelar, eso quería yo, sentirme como miss universo como una modelo. Y participé y fue así... fui al primer ensayo de Fausto cagá de miedo [...]. Y de ahí pasó otro proceso de la Cristal en el mundo... de este mundo under paso un poco al up como le digo yo; que son estas discos*

convencionales de música convencional de típico cola, que nunca íbamos a escuchar un Fangoria en esas discos o una Souxsie o Klaus Nomi.... que son como mis referentes de hacer show. Y llegué a este mundo así como desconocido del transformismo que me desilusionó, yo estaba súper emocionado porque en la escuela de teatro te enseñan a ser compañero y a trabajar juntos; y este mundo del transformismo de las discos, del transformista en sí... conocido que hay, es súper veleidoso el mundo detrás de esto, es cuático.”

Si bien la nomenclatura *under/up* no es utilizada por todos los participantes, muchos realizan distinciones respecto un circuito trans/trave/drag más tradicional en el que se privilegian las estéticas femeninas, donde la mayoría de los referentes artísticos son divas pop y la imagen de la transformista se asocia con el glamour y el brillo. Este *ambiente*, como dicen los participantes, muestra dinámicas de relación que le son propias donde destacan el divismo –como sinónimo de superioridad frente a sus pares sustentado en la fama- y la competencia, pero también la visibilidad mediática y la cercanía con el público. A pesar de alcanzar mayor notoriedad, este circuito congrega y construye a trans/trave/drag más homogéneas e influenciadas por la heteronorma que impone canones de belleza tradicional. En él participan generalmente hombres gay que buscan estéticas *fishy* y se dedican al doblaje de cantantes y al humor en los llamados “Café Concert”.

Por otro lado, existiría un circuito más alternativo, que suele ser más intelectualizado, politizado, rupturista y diverso. En estos lugares es posible encontrar multiplicidades estéticas y diferentes propuestas de performances, habiendo una creciente aparición de bio queens y drag kings. De acuerdo a los relatos de los participantes estos espacios están más vinculados con complejidades artísticas que no aparecen en el mundo de lo *up*. Las dinámicas relacionales en estos lugares suelen ser más amenas, marcadas por el compañerismo y el aprendizaje en conjunto, a pesar de ello no están ausentes los conflictos, por ejemplo, por ocupar ciertos espacios o por obtener algunos reconocimientos. El alcance mediático de este espectro del *ambiente* es escueto y de nicho, incluso, algunos participantes afirman que por sus características críticas este tipo de transformismo, drag queenismo y travestismo se encuentra oculto.

A pesar de lo anterior los límites siempre son difusos, para Mort Fina –participante que frecuente el circuito alternativo-, si bien es posible diferenciar dos “ambientes” distintos, ambos son permeables y permiten el movimiento entre ellos: *“al ampliar ese espectro podemos llegar incluso a fusionar todo en una gran hueá drag como es un poco en gringolandia ¿cachai?, que sí claro existen las pageant²⁹, existen las de club, pero como que podís variar en los espacios ¿cachai?; la Aura Lunik ha participado en el Miss Fausto³⁰, ha participado en las Ball³¹ ¿cachai?, ahora podís moverte en los espacios, ¿cachai? Entonces yo por personaje, por nombre no podría ir al Miss Fausto ponte tú porque necesitaí un apellido, ¿cachai?, pero sí podría ir no sé po a no sé, a la hueá de la Asskha [competencia de transformistas que hacen Café Concert transmitido en youtube], así un concurso abierto, la hueá de dobles ponte tú, podría ir de Lady Gaga con la peluca rubia y un traje de baño blanco y hacer 'G.U.Y', ¿cachai?, siendo una hueona desconocidísima, ¿cachai?, te podís mover en los espacios y eso según yo ahora es lo que está pasando en el mundo del drag”.*

Otra cuestión interesante es la distinción previamente citada entre *nuevas* y *viejas*, esta distinción aparece explícitamente en los discursos de les participantes y más que a la edad de le trans/trave/drag refiere a los años de trayectoria y, con ello, al contexto socio-histórico-político que marco su forma de ser/hacer transformismo, travestismo y/o dragqueenismo. Kassandra Romanini, quién lleva 26 años como transformista, afirma: *“yo recuerdo que hace muchos años atrás cuando yo comencé no era esto, lo que se da ahora no es lo mismo de antes, sí puede ser que antes era un poco más, eh... porque era... el tema*

²⁹ Concursos de belleza drag, populares en Estados Unidos y asociados a estéticas fishy

³⁰ Concurso de belleza transformista chileno que sigue el formato de los concursos de belleza internacional como “Miss Universo”. Es organizado por Fausto, una discoteque emblemática asociada al transformismo tradicional

³¹ En Santiago son eventos representativos del ambiente under, organizados por House of Keller, referente de la cultura voguing chilena <https://www.facebook.com/events/1617310225221497/> su realización se basa en las ball documentadas por el documental Paris is Burning (1992) en las que son definidas como un circuito de bailes gays, que se caracterizan por ser un ambiente seguro en el que es posible sentirse bien con la identificación de homosexual bajo la promesa de “ser quien quieres ser”, en estos espacios se realizaban competencias de baile y pasarela con temáticas distintas y eran frecuentados por grupos de homosexuales, principalmente de color. Algunos protagonistas del documental se refieren a ellos como “nuestro mundo”, “lo que más nos acerca a la fama, la fortuna, el estrellato y los reflectores”, “son nuestras fantasías de ser súper estrellas, como los Oscars o algo así, o como supermodelos de pasarela”.

del transformismo era más oculto, de hecho cuando te pillaban en una discoteca vestida de mujer, eh... a veces uno tenía que esconderse de los carabineros porque era una ofensa a la moral, al pudor y las buenas costumbres entonces vivir en esos entonces de... de la dictadura, yo era chica pero yo me conseguí un carnét y todo lo hice porque yo quería bailar, eh... tenía que tener la mayoría de edad a los 21 y yo tenía 18 entonces me conseguí un carnét de alguien mayor que yo, puse una foto”

Lo anterior, se condice con una suerte de mística y añoranza del transformismo de antaño caracterizado por la presencia de un grupo pequeño de transformistas que solo circulaban en lugares emblemáticos -como la discoteque Fausto y la discoteque Paradise- que aprendían juntas y compartían una estética heredera de los espectáculos revisteriles y la cultura pop masiva, teniendo una definición más estricta de lo que significaba montar un buen espectáculo, siempre marcado por la fonomímica, el baile y el humor. Esta conceptualización estricta de lo trans/trave/drag genera críticas sobre la transformación del ambiente y los nuevos referentes, la misma Cassandra sostiene: *“el ambiente en sí está muy cambiado o sea no es lo mismo de antes, porque ahora toda la gente piensa que por pintarse los labios, hacer un lalalala, un movimiento de manos y tirarse al suelo ya, lo eres. No, yo creo que... a mí por lo menos siempre me gustó, eh... aprender cosas para poder generar un buen espectáculo que no sé po y hablar también... creo que lo mejor es una lectura y así vas adquiriendo otras palabras, juegas con ciertas cosas.”*

Por otro lado, los participantes sostienen que frente a la visibilización mediática de lo trans/trave/drag a propósito de la masificación de las redes sociales y los reality show de transformistas de las distintas discoteques; la aparición del reality show norteamericano “RuPaul’s Drag Race” y de su versión chilena “The Switch”; el posicionamiento político de referentes como Hija de Perra y la academización de los estudios LGTBI+ y Queer; ha ocurrido una creciente aparición de trans/trave/drag que pueden ser catalogadas como “la nueva escuela” quienes habitan un contexto sociopolítico menos agreste frente a su arte, al respecto Miss Documentos comenta: *“hoy en día, hay una explosión drag queen y un boom como acá en Santiago, post Hija de Perra y también post Ru Paul y también toda la otra escuela como nueva de drag Queens, porque está más liberado, o sea, en el tiempo que yo*

actuaba cuando era más chico, de repente un drag no podía salir a la calle, no podía estar en cualquier lado, yo hoy tomo un taxi abiertamente en Vicuña Mackenna para llegar a mi lugar de trabajo o camino por cualquier calle de Bellavista y mas allá de recibir elogios de la gente y que la gente se quiera sacar fotos conmigo, no recibo insultos ni ningún tipo de agresión en la calle, ¿cachai?”

A diferencia de lo expresado por las transformistas con más trayectoria, las nuevas no consideran que la aparición de “pintadas” sea nociva, sino que argumentan una evolución de la escena marcada por la disponibilidad de recursos y nuevas formas de interpretación de lo trans/trave/drag que han influenciado, incluso a las *viejas*, en palabras de Mort Fina: *“la Naomi Smalls y dijo una huea súper cierta, que suerte nosotros como drags más jóvenes que tenemos tutoriales, tenemos internet, ¿cachai?, y entonces las viejas ¿por qué todas se veían iguales?, porque no tenían de dónde sacar más hueas po, había una que aprendió a hacer un delineado y les enseñó a todas en lo mismo porque... y una así se lo ajustó un poco más en la cara pero acá, yo nunca había visto una hueona con la línea dibujada blanca abajo del ojo para agrandarlo y hacerlo de caricatura po, ¿cachai?, hasta que llegaron como las putas de RuPaul, ¿cachai?, apareció la Bianca del Rio, apareció ahora la Kim Chi que es una ridiculez en su make up, es una huea brutal, preciosa.”*

Además de la evolución estética que posibilita trascender la imagen *fishy* y la aparición de nuevos contenidos performativos, según algunos participantes, la escena trans/trave/drag chilena se está politizando y generando nuevas dinámicas de relación, entre ellas las *houses*³², definidas, en el documental *Paris is Burning* (1992), como espacios de sociabilidad y vínculo mutuo que funcionaban como una familia para los homosexuales que eran excluidos de sus hogares y pertenecían al circuito de las balls, así mismo, funcionaban como pandillas callejeras cuyo triunfos no se obtenían en riñas sino en competencias de voguing y pasarela, los nombres de las casas honraban a participantes exitosos del circuito.

³² Las Houses fueron analizadas por Judith Butler en el libro “Cuerpos que importan” (2005), ella las concibe como espacios de sociabilidad subversivos, en tanto, reformulaban el concepto de familia tradicional de la cultura heterosexual.

En Santiago las houses suelen ser grupos de trans/trave/drag amigos que se identifican con un nombre en común y que comparten espacios de trabajo y crecimiento, en la versión chilena las houses no necesariamente se construyen desde la exclusión de los miembros por parte de sus familias de origen, sino más bien por intereses comunes. Al respecto Cosmic Hooker comenta: *“después cuando eh... se presentó la Ball de Mati Keller, la Kabuki también se presentó y fue como su primera vez en drag y ahí empezamos, y después teníamos otro amigo también que lo hacía, pero empezó a hacerlo como más enserio y otro amigo que también y ahí fue como, ya, la House Of Hooker, y nació esta institución de House Of Hooker más como relacionada con ese término de Haus como de transformistas y blablá. Pero partió en verdad por otra huela súper distinta [...]. A mí me carga que se llame así porque me da como el papel del líder o como de madre y en verdad la huela es cómo, muy cómo relación de todos, como que no hay alguien así por encima del otro, una huela muy democrática, ¿cachai? [...] no hay un papel de líder en la House, todas aportamos desde lo que hacemos mejor”*.

Trastienda Trans/Trave/Drag

A pesar de las tensiones que se encuentran al comparar los relatos de los participantes, todes les trans/trave/drags con quienes me contacté concuerdan en que la dedicación a este arte implica mucho esfuerzo y desgaste a nivel económico, físico y emocional. En ese sentido, agrupe los costos y necesidades de ellos en lo que llame trastienda, haciendo alusión a lo que hay detrás del montar a la persona/personaje y la puesta en escena.

Una primera cuestión tiene que ver con el desafío de transformación del cuerpo y los efectos físicos que trae consigo el *montarse*, no todes les participantes utilizan las mismas técnicas, pero todes realizan un proceso que incluye ropa, accesorios, zapatos, maquillaje, pelucas y rellenos corporales que muchas veces causan dolor e, incluso, pueden afectar a la salud de quién los utiliza. Por ejemplo, la modelación corporal a través de corset o huincha para reducir la cintura; el ocultamiento del pene y los testículos a través de un doloroso procedimiento que los esconde presionándolos en el perineo e impide la micción por todo el tiempo en que le trans/trave/drag este montado, a veces, más de 12 horas; subirse a zapatos

de más de 15 cm. de altura, muchas veces de números pequeños porque no se consiguen otros; acomodación de calurosas prótesis de esponja que simulen caderas y trasero, afirmadas por muchas panties puestas una sobre otra para que disimule los contornos y los pelos; la utilización de muchas capas de maquillaje que atentan contra la salud de la piel; entre otras. Al respecto Olivia narra: *“tengo que armar las medias, las caderas, el culo, esto, esto y es otro tipo de personaje, es otra cosa, no es un personaje como Naomi Smalls que se puso y listo, que se puso dos acá y dos acá y algo acá y es distinto porque está mucho más libre y mucho más cómodo, pero yo tengo cuerpo de hombre, tengo, o sea, soy hombre por todos lados, no hay una cosa como fem... quizás mi cara se puede feminizar más fácil, pero soy un hombre y como hombre tengo que andar súper incomodo, con mil cosas, es cuatico, es muy cuatico, o sea, después cuando veís como el resultado final es súper linda la imagen porque es como armonioso y todo lo que querái, pero hay un, es súper violento ser transformista para el cuerpo del hombre”*.

Por otro lado se encuentran los costos monetarios que implica abastecerse de todos los insumos, y la necesidad de ser creativo para adaptar los productos que se pueden encontrar en el mercado a las figuras y conceptos que buscan proponer, de esta manera muchos trans/trave/drag abaratan costos autoconfeccionando o adaptando sus vestuarios, consiguiéndose ropa, etc. Arcadia lo explicita: *“puta es caro, de partida el maquillaje como que ya es muy caro y tenis que tenerlo si o si, la ropa, pucha, depende, a veces me consigo con una amiga que tiene mucha ropa muy travesti o igual me he comprado cosas, ¿cachai?, no sé un vestido me compre una vez o estas cuestiones que también te tenis que comprar como panties, tenis que hacerte las caderas, que es una paja, con esponja así como cortándola con un cuchillo y dejando la caga en la casa, ¿qué más?, bueno, zapatos, accesorios, no sé, si queris como pegarte cosas en la cara, uñas, pelucas, las pelucas son súper caras y de hecho esti... hacerles como el styling a una peluca es súper difícil, tenis que tener como mucha paciencia, es pal pico”*

A pesar de que muchos no cobran por realizar performances y shows, para los que si lo hacen, los costos para montarse no se condicen con la rentabilidad del espectáculo trans/trave/drag, por lo que la mayoría de los referentes en Santiago lo deben compatibilizar

con otros trabajos que les permitan sostenerse a ellos y, muchas veces, también a su persona/personaje. Para algunos el conflicto está en mantener dos, o más actividades paralelas que requieren mucho tiempo afectando su vida personal. Lo anterior pone en tensión la pasión con la responsabilidad, como el caso de Cosmic, que además es estudiante de derecho: *“respecto a compatibilizar el transformismo con la carrera... igual es súper difícil, en verdad a mí me cuesta hartito porque... pucha, derecho me gusta y todo pero no es tan apasionante como el transformismo que es algo que hago porque 100% me gusta, 100% me apasiona, ¿cachai? Entonces igual me cuesta como eh... poner como prioridad derecho y no el transformismo, entendiendo eso también que estudiar no es tan entretenido como hacer algo de transformismo cachai, como bailar, como hacer un show, como hacer cualquier huea”*.

Para otros, el problema es que quieren dedicarse 100% a su arte, como cuenta Condeza: *“Sigo pensando que en algún momento lo voy a hacer cachai, desde ese momento lo sigo pensando cachai, así como 'me voy a dedicar en un momento por completo a esto'”*. A pesar de sus intenciones aún siguen siendo escasos los espacios donde mostrarse, y más escasos aún los que les pagan. En ese sentido, las condiciones contractuales y las pocas plazas de trabajo formales vinculadas a lo trans/trave/drag lo hacen casi imposible, sobre todo porque como muchas otras ocupaciones artísticas, funciona en torno a proyectos, funciones o presentaciones de una noche, con poca regularización legal y nada de estabilidad, además de la poca valorización monetaria que tienen sus montajes.

Para aquellos que, con suerte, se han podido posicionar laboralmente en los safffs permanentes de discoteques tradicionales o que, gracias a la popularidad conseguida, obtienen dinero a través de eventos particulares tanto en Santiago como en regiones, el trabajo no es más fácil. Las dinámicas laborales propias del espectáculo les obliga a trabajar de noche en un contexto en donde se entremezcla el carrete con el show y se asocia con el consumo de alcohol y otras sustancias, sin embargo, los participantes explicitan que cada uno es libre de tomar sus propias decisiones, en palabras de Kassandra *“no es porque simplemente trabajé en una discoteca o en un pub... tienes que saber consumir cosas, no, el trago sí, está ahí siempre latente pero es opción de cada una tomarte un copete más, un*

copete menos, si quieres fumar tú tienes que ser consciente y consecuente con las cosas que dices y que haces, si quieres drogarte de otra manera también tener mucho cuidado por muchas cosas; yo he probado muchas cosas pero es porque yo he querido probarlas, [...] Jhay gente que está inmersa en eso, en el asunto de las drogas y todo lo demás pero no tiene nada que ver porque yo haga show o no haga show, eso está siempre ahí latente.”

A pesar de la autonomía de decisión frente a fenómenos como el consumo de sustancias, de les trans/trave/drag son víctimas de prejuicios, estigmatización y discriminación, las suelen tachar de drogadictas, alcohólicas, prostitutas, sidosas, ignorantes, ordinarias, entre otras. Estos estereotipos negativos, necesariamente atravesados por temas de clase y raza, son tan fuertes que, incluso, antes de montarse, algunos participantes los poseían, como en el caso de Olivia que narra: *“veía a todos los transformistas y todo, pero siempre los vi... y ahí hago como una autocrítica, como con ese sesgo o con ese estigma de como, de como que estaba mal o que eran todos drogadictos y todos trabajaban de noche y todos eran reventados y todos eran... que era lo que yo veía, ¿cachai?, entonces igual era como que, que bacán hacerlo pero que mal que te tengaí que estigmatizar, como que siento que el precio para ser transformista en Chile como que igual es alto, porque te tenis que quemar si o si”*.

Ahora bien, estos mismos rótulos son utilizados por les trans/trave/drag para realizar sus rutinas de humor, algunas veces como una reivindicación de algún lugar enunciativo (como portar VIH o como defender la legalización de la marihuana), pero otras, como un juego de denigración entre *compañeras* que sostienen los discursos discriminatorios generando polémicas y revuelo mediático buscando popularidad, muchas veces, en conflictos armados por productores de algún programa transmitido por redes sociales o por el dueño de una discoteque, la misma Olivia, quién fue seleccionada para un reality pero declinó su participación, enuncia: *“Hay niños muy chicos que no saben lo que están haciendo, entonces les dicen, di esto, tírate esta talla, di esto otro y le está matando el personaje y lo estoy dejando, ¿cachai?, entonces ¿por qué un niño de 18 años va a empezar a hablar que trajo bolsas de cocaína para regalar?, no me huevis, no me huevis, esto no es transformismo, esto no es arte, punto. [...] Y son niños de 18, 19, 20 años que lo único*

que quieren es pantalla, quieren fama y quieren que los llamen de regiones para hacer un evento”

Finalmente, considero necesario enunciar que la discriminación hacia les trans/trave/drag no sólo se traduce en prejuicios sino en situaciones de violencia que ponen en riesgo la integridad física y psicológica de ellos. Aquí las experiencias narradas son variadas, van desde las risas del público al ver a un cis hombre probarse tacones; la negativa de ciertos vendedores a atenderles; la necesidad de ir a comprar ropa de mujer en conjunto por miedo a ser agredidos; el cuidado a andar por las calles de noche para no ser víctimas de una golpiza; hasta incluso la agresión física y el abuso policial.

Frente a lo anterior rescato el relato de Mahite de León que afirma: *“hay vendedores que se siente el rechazo y no te atienden [...] una vez tuve un atado con un vendedor y me dijo que no me iba a atender. [...] Si, que no me iba a atender y yo le dije “¿por qué?”, -“porque no quiero”- y yo le dije -“¿estás seguro que no me vas a atender?”- -“no”, me dijo, “no quiero”- y yo le dije -“¿podís llamar a tu jefe?”- y me dijo -“¿por qué?”- -“porque yo quiero que tú me atiendas”-, -“no”, me dijo, “es que yo no te voy a atender”-, -“ya”, le dije yo, “entonces yo quiero hablar con tu jefe, porque tú eres un vendedor y tú estás trabajando, que a ti no te importe que yo vaya a comprar, tú me tienes que tender igual”- [...] eso sí, que yo nunca he ido a comprar solo [...] Siempre voy con una o dos personas más, porque tú no sabes quién esta fuera [...] tu sales y no falta el hueon afuera cagado de la cabeza que te quiere pegar o no se po, que no le caíste bien, porque de repente te encuentra que soy muy amanerado.”*

Por otro lado Kassandra Romanini cuenta: *“tuve que pagar un parte un día, me hicieron bajar de un taxi porque le tipo creía que yo le iba a robar y yo le dije no y empezó -No, los travestis, ustedes maricones...-, de todo me dijo, de todo y yo dije -¿pero qué onda?, tanto odio, tanto odio-; yo lloré tanto, llegué a llorar aquí a mi casa, me costó mucho llegar ese día recuerdo, me robaron también, eh... un taxista me robó, me drogó, siendo que yo he probado ciertos tipos de droga, me drogó, llegué a mi casa casi desnuda, o sea cuando desperté en la mañana en mi cama tenía los lentes de contacto puestos y no me acordaba*

de nada, [...] me faltaban las llaves y las llaves que quedaron puestas en la puerta, eran las llaves de la peluquería, entonces por eso mi mamá, cuando me despertó en la mañana le dije -No niña, si hoy día es mi día libre- y dijo -¿Cómo entraste?-, -Por la puerta-, -'No me dijo, tú no pudiste haber entrado con estas llaves- y cuando me las muestras me acordé de todo, se me pasó todo lo que tenía en la maleta, tenía todo, pelucas, zapatos, joyas, maquillaje, todo, todo, celular, plata, tenía todo [...]'".

VISUALIDAD Y ESTÉTICA TRANS/TRAVE/Drag: DISIDENCIA CUICA, BLANCA Y FLACA.

Saca el monstruo que llevas dentro

Shesprina Power

La Astaburuaga, la Zañartu y la Pilola Alessandri, tan peladoras, tan conchudas, tan elegantes con sus abrigos de visón. Porque llegaron hasta Recoleta con abrigos de visón, como la Taylor, como la Dietrich, en micro.

Pedro Lemebel

Siguiendo a Valeria Flores (2013), la visión se constituye como el sentido hegemónico del modo de conocer propio del contexto moderno y, yo agrego, post moderno. El ojo se convirtió en el órgano perceptual protagónico desde donde “se organizó toda una epistemología colonial, ordenada por la distancia con el propio cuerpo y con los otros cuerpos, como paradigma de la objetividad en detrimento de otros sentidos que funcionan desde la cercanía, como por ejemplo el tacto” (Flores, 2013, p. 254).

En ese sentido, la visión siempre se ajusta a los márgenes de lo posible en un juego de lo que se puede ver y lo que no, “por lo tanto, los ojos, sean los nuestros o los artefactos protésicos de las modernas ciencias tecnológicas, son sistemas perceptivos activos que construyen traducciones y maneras específicas de ver, es decir, formas de vida” (Flores, 2013, p.254). En una línea similar, Lucrecia Masson (2016) –activista feminista, sudaka y gorda- insiste en que la visibilidad es vital al afirmar:

La vista es un aparato de reproducción corporal [...], y hay modos de mirar que fabrican cuerpos [...]. Y yo agrego, hay modos de mirar que fabrican deseos y modos de mirar que fabrican bellezas. La apuesta será construir nuevos cuerpos, nuevos deseos, nuevas bellezas (p.56).

Frente a la propuesta política de construcción de corporalidades, deseos y bellezas novedosas, este capítulo se centrará en interrogar las modulaciones estéticas de los trans/trave/drags santiaguinos, cuestionando que es lo que permiten ver y que ocultan en el entramado interseccional de representaciones visuales respecto categorías que no sólo se

remiten al sexo y al género, sino que interpelan a la clase, la raza, la talla, entre otras. Mi idea es tematizar cuáles son los nuevos cuerpos que los distintos sujetos trans/trave/drag construyen (o pretenden construir) a través de sus personas/personajes, preguntándome ¿qué nuevas posibilidades abren y que circuitos de dominación invisibilizan y/o sostienen?

Importancia Estética

En términos generales, el cómo se ven es esencial en el relato que los participantes realizan a propósito de la construcción de sus personas/personajes, lo estético constituye el inicio y el fin de una historia que se percibe con la vista y que marca la posibilidad de ser requeridos o no. En palabras de MortFina: *“No podís cortar la estética si todo entra por la mirada, sobre todo porque es cierta expresión que estás haciendo”*. Tanto es así que incluso la evolución de la persona/personaje, muchas veces, se mide en términos de desarrollo estético, Mahite lo explicita diciendo: *“Si, es complicado ser transformista, si no es tan fácil y cada vez tenís que verte mejor po, si ese es el punto, no te pueden ver peor, cada vez te tienes que ver mejor”*.

En este punto, la belleza cumple un papel crucial y constituye un halago que alimenta el ego, la misma Mahite afirma: *“te llenan el orgullo al final po, o sea, que te digan que te veis bonita de mujer siendo que tu eres hombre, también te levanta el ego, o sea, pa que andamos con cuentos, o sea que te digan ‘oye te ves súper bien, te veis la raja’”*.

Por otra parte, no responder a las exigencias estéticas del público, implica un cuestionamiento frente al profesionalismo y a las habilidades de los sujetos, en resumen, ser fea es ser poco pulida y ser poco pulida es sinónimo de principiante o mala drag, Olivia lo deja claro al decir: *“te empezái a cuestionar que no servís, que nadie te quiere, que no te veis linda, que no te veis flaca y esa huea al final te hace daño”*.

En respuesta a las exigencias los trans/trave/drag realizan grandes esfuerzos para lograr una apariencia que les satisfaga a ellos y a sus espectadores, en ese sentido Olivia sostiene: *“somos obras de arte en movimiento y es así, porque está armando una mezcla de colores, una mezcla de tonos, elegiste la ropa, elegiste los zapatos, elegiste el... armaste algo como*

súper lindo, entonces como apelando a eso tenis que ser cuidadoso con ciertas cosas, ¿cachai?, como que a veces digo ah ya, te baja eso del “born this way” como uh, da lo mismo, pero personalmente yo prefiero que no”.

Cuando Olivia menciona “Born This Way” hace referencia a una canción de Lady Gaga que alaba la autoaceptación y el “ser uno mismo”, por lo que negar su posibilidad implica que, desde su perspectiva, les trans/trave/drag no pueden construir a sus personas/personajes desde la autenticidad y la aceptación corporal de formas y colores no hegemónicos, en pro de generar visualidades atractivas para un mercado que versa sobre una belleza tradicional y normativa (blanca, delgada y de clase alta) siempre leída desde la subjetividad de quien mira.

Diversidad Estética

Ante el entendido de que el público mayoritario de les trans/trave/drags santiaguines sigue siendo el circuito homosexual, es importante destacar que autores como el doctor en sociología chileno Pablo Astudillo Lizama (2015) y el académico mexicano Ulises Torres Sanchez (2008), quienes han estudiado las practicas de sociabilidad y los marcadores identitarios de sujetos homosexuales en Chile y México respectivamente, han concluido que la construcción identitaria homosexual está sujeta a una sectorización aspiracional de lo deseado que está marcada por la belleza, definida en torno a patrones normativos como blancura, simetría y delgadez; (Torres Sanchez, 2008) y el buen gusto, caracterizado por la relación con una estética europeizada que, vinculada con el poder adquisitivo y siendo dada por el capital cultural, deviene en un marcador de clase que divide los flaytes de los gays cuicos (Astudillo Lizama, 2015).

En ese sentido, y a pesar de la rápida asociación de lo trans/trave/drag con una estética camp (Contardo, 2011; Ramírez Cotal, 2015), les trans/trave/drag santiaguines han diversificado sus construcciones visuales obedeciendo a los espacios en donde realizan sus performances. Un ejemplo claro de esto, proveniente del trabajo de las observaciones participantes, es la elección de vestuario: en discoteques tradicionales (como Fausto, Nueva

Cero, etc.) y bares clásicos de Café Concert (Dionisio Divas, Farinelli, etc.)³³ que cuentan con transformistas anfitrionas, la mayoría de les trans/trave/drag optan por trajes muy femeninos, brillantes y sobreaccesorizados donde las lentejuelas son protagonistas, acompañados por maquillajes llenos de color y glitter. En los circuitos de fiestas itinerantes (como Lemon Lab), bares y restaurantes con drags Host, que apuntan a un público con mayor poder adquisitivo, les trans/trave/drag se alejan de la estética tradicional del brillo y forman looks conceptuales, más editoriales y con guiños mucho más claros a la alta costura. Finalmente, en los circuitos de fiestas y eventos más alternativos que sostienen un discurso de descategorización y politización del drag (balls, fiestas AntiPageant, fiestas Kiltra) les trans/trave/drags optan por estéticas diversas y conceptuales, pero notoriamente más descuidadas que las del segundo grupo.

Adentrarnos en una revisión del vestuario utilizado nos permite pensar en la imagen que les trans/trave/drag pretenden entregar a través de sus elecciones, más allá del circuito en que se desenvuelvan y el poder adquisitivo o los auspicios que consigan para poder *montar* sus look, es posible categorizar (siempre ficcional y arbitrariamente) las intenciones estéticas de les participantes en dos grupos con límites difusos, a saber, una estética *fishy* (mujer-mujer) y una estética crítica (ambigua, andrógina o desgnerizada).

Si bien la palabra *fishy* es un anglicismo, se popularizó en Chile a través del reality de drag queens “RuPaul’s Drag Race”, y es equivalente al chilenuismo “mujer-mujer”, ampliamente utilizado en el lenguaje propio de les trans/trave/drag. La estética *fishy* se caracteriza por una apariencia convincentemente femenina llegando, incluso, a pretender simular lo más cercanamente posible a una cismujer. Este tipo de construcción visual se relaciona fuertemente con los circuitos más tradicionales y con mayor impacto mediático en donde se desenvuelven les trans/trave/drags santiaguines, me refiero, por ejemplo, a discoteques como “Fausto” y “Nueva Cero”, realitys y programas socializados a través de redes sociales como “Amigas y Rivales”; Concursos de Belleza como “Miss Fausto” y programas de televisión abierta como “The Switch”.

³³ Estos espacios serán trabajados con mayor profundidad en el capítulo “Sociabilidad trans/trave/drag: Espacios y Relaciones”

Quienes intentan lograr una imagen *fishy* suelen denominarse a sí mismos como transformistas y se valen de múltiples ortopedias que les permitan moldear su figura y asimilarla a la tan manoseada imagen del reloj de arena. La mayoría de las mujeres-mujeres del *ambiente* tratan de representar a mujeres imponentes y glamorosas, si bien su maquillaje pretende simular la cara de una cismujer, siempre está pensado para la noche, en él abunda el brillo y las pestañas postizas; las pelucas suelen estar peinadas de forma extravagante y el vestuario, casi siempre, son recargados vestidos de noche llenos de lentejuelas y plumas, con muchos accesorios y tacones altos. Al respecto Mahite de León, quién se construye desde esta estética, afirma: “*yo siempre quiero hacer cosas así como muy glamorosas, con mucha cuestión*”.

En ese sentido, lo *fishy* no apunta a lograr la visualidad de una cismujer común, es más, según lo que nos cuenta Kassandra Romanini, aquellos que no decantan en la elección de atuendos brillantes y optan por looks más aptos para la vida cotidiana, sin rellenos y sin pelucas, son tildadas de travestis (dedicadas al trabajo sexual) y discriminadas en el *ambiente*³⁴.

Por otro lado, en circuitos más alternativos conviven una serie de construcciones estéticas que, en su diversidad, agrupe como críticas. Les sujetos que la portan, generalmente, se identifican con la palabra drag, y se caracterizan por romper con las indumentarias clásicas de les trans/trave/drag *fishys* lo que abre un sinnúmero de posibilidades interpretativas y referentes visuales, entre los que destacan la fallecida drag nacional Hija de Perra y algunas de las drags que participaron en “RuPaul’s Drag Race”. De esta forma, las estéticas críticas trascienden la idea de representar una cismujer optando, incluso, por generar propuestas que pongan en jaque nuestros imaginarios de lo humano.³⁵

Si bien, les trans/trave/drag con estéticas críticas reconocen, en cierto sentido, una identificación común con las *fishys*, en tanto, parte de la escena trans/trave/drag, también afirman que la distinción opera a la interna del *ambiente*, de esta forma, Arcadia Nemi sostiene: “*hay como corrientes igual po, así como, no se po, como la gente que es Amigas y*

³⁴ Ver extracto del relato de vida de Kassandra Romanini citado en la página 63.

³⁵ Ver extracto del relato de vida de Miss Documentos citado en la página 67

Rivales ¿cachai? y como más transformismo no tan exagerado como realitys y esas cosas que me parecen bien, o sea, yo obvio que los respeto caleta pero no es el área en la que yo me manejo igual, como que a mí me gusta más ser loca total, demente y payasa y filo, me da lo mismo parecer mujer o parecer cualquier cosa, así como que yo pienso en algo y lo hago nomás po y eso, obviamente somos de la misma familia que las transformistas mas fishy, si es la misma cosa, es un mismo movimiento, sólo que es un ambiente distinto entonces igual obviamente que tienen otras actitudes y otras costumbres, pero igual yo las respeto a todas, son mis amigas, hermanas. Y también esta como la otra escena, como más under, experimental, no sé, shuper loca, que me llama mucho la atención porque es... siempre me encuentro como con sorpresas, entonces me gusta eso, como que haya gente tan pelacable que se le puedan ocurrir ese tipo de cosas, me gusta porque he encontrado buenos referentes y gente así como que, no sé, tiene como tanto que decir a la gente, al mundo y lo canaliza de una forma tan bacán que como que me motiva a seguir haciendo también cosas”

Ahora bien, uno de los nodos centrales que sirve para entender la propuesta visual de la estética crítica tiene que ver con la construcción representacional de personas/personajes que difuminan los límites del género, en algunos casos con pequeños guiños (como la ausencia de rellenos o del *truco*, que son las distintas técnicas para ocultar el pene y simular una vagina), y en otros muy explícitamente (como con la utilización de prótesis de senos y pene a la vez, la mantención del bello corporal, entre otros).

En ese sentido, la posibilidad de dar lugar a la androginia es, para Olga Grau (2012) -a propósito de las performances de Hija de Perra-, una apuesta política disidente que altera la diferenciación sexual binaria en una mimesis o combinatoria genérica que parodia la construcción hegemónica de lo femenino y masculino. En palabras de la autora:

“Propongo pensar la diferencia sexual como combinatoria siempre singular a cada individuo de rasgos genérico-sexuales como fundamento de una política sexual. Con esta propuesta podemos escapar a la lógica de lo complementario de los opuestos y también a la de su fusión para entender la diferencia sexual como diferencia que no estaría fuera de nosotros, sino inscrita en cada uno de nosotros; grados o aspectos,

por tanto, de ser y no ser –y no polos opuestos–, juego de variaciones de poder ser al interior del mismo ser. Se trataría entonces de afirmar la máxima potencia de lo humano, tal vez como presencia de la indeterminación, como ilimitada presencia. [...] El entendimiento reducido en su comprensión bipolar de lo real (en nuestra preocupación actual: femenino/masculino) es, en algún sentido, indiferente a la diferencia. Para reparar la violencia de darle las espaldas, se requiere pensar la diferencia desde la conciencia de la alteridad irreductible del otro en su propia dignidad y condición singular de ser.” (Grau, 2012, 194-195).

Pensando las estéticas desde una óptica interseccional

A pesar de lo anterior y, aún reconociendo el potencial dismantelador que la mofa al binario genérico sexual a partir de la construcción de personas/personajes andróginos tiene, cabe preguntarse hasta donde les trans/trave/drag utilizan su potencial deconstructivo.

Ya es sabido el argumento de Judith Butler que sostiene que la performance drag queen tiene la posibilidad de tensionar la instalación hegemónica de la correspondencia sexo-género-deseo; sin embargo, -siguiendo la tesis de González Silva (2015) sobre el lugar de la política en el reality de televisión RuPaul’s Drag Race- cabe preguntarse por otras categorías de localización identitaria que el sujeto asume al montarse, me refiero, principalmente a la raza, la clase y el peso. A la luz de esta inflexión, me parece interesante realizar una lectura interseccional de la estética trans/trave/drag santiaguina que sea sensible no sólo a sus implicancias en la deconstrucción de las categorías sexo y género, sino que reflexione sobre que otros binarios categoriales reproduce y/o invisibiliza.

Si bien el concepto interseccionalidad nos remite a un marco teórico distinto, constituye una herramienta analítica potente para referirse al fenómeno en cuestión. La interseccionalidad, siguiendo a Crenshaw (1989) hace referencia a un sistema complejo de estructuras de opresión que funcionan de forma múltiple y simultánea, es decir, a una suerte entretrejado existente entre las identidades y roles que se asumen frente a un sexo “biológico” con otras categorías como raza y clase, de modo que no observar esta interrelación es un corte arbitrario que invisibiliza a un sinnúmero de sujetos en tanto las

categorías (como hombre, mujer, negro, etc.) son entendidas como homogéneas y seleccionan al dominante en su representación.

La utilización de la perspectiva interseccional propuesta por Crenshaw -cuyo principal desarrollo fue en el marco de los feminismos de color en Estados Unidos- constituye una manera de develar lo que no se ve cuando categorías como género, raza y clase se conceptualizan de manera independiente al estudiar la opresión y las jerarquías de poder. Así, el análisis interseccional visibiliza la participación de diversas categorías de opresión en un mismo sujeto, de esta forma, es funcional y estratégico, porque nos evidencia lo violento que significa habitar la intersección (Muñoz Cabrera, 2011).

Estas tensiones han hecho eco en la disidencia sexual sudaka, quienes crecientemente hemos desarrollado reflexiones al respecto, cito por ejemplo a Lucrecia Masson (2016) quien, situada desde un transfeminismo gordx afirma:

El feminismo lleva décadas encargándose del binomio que nos divide en hombres y mujeres, pero me parece importante poner sobre la mesa esos otros binomios que también se expresan en nuestros cuerpos, que materializan subjetividades y las naturalizan. Hablo de esas dicotomías que nos ponen en un lugar y otro de la normalidad corporal, en un lugar u otro del circuito del deseo. Algunos de estos binomios son cuerpos deseables o indeseables, sanos o enfermos, jóvenes o viejos, válidos o inválidos (p. 100)

Frente a lo anterior, destaco que la mayoría de les trans/trave/dragos que participaron en esta investigación refieren a una construcción estética que si bien, en algunos casos, es andrógina y tiene pretensiones políticas, casi siempre intenta acomodarse a los cánones estéticos impuestos hegemónicamente en términos de raza, clase y peso. Muchas veces validando su imagen disidente, en términos genéricos y sexuales, a través de la aceptación de otras imposiciones culturalmente hegemónicas de la belleza, es decir, puedes ser “la rara” pero te tienes que ver flaca, alta, cara y pulida.

Al respecto, Elizabeth San Martín, quién busca cuestionar este fenómeno en el *ambiente*, sostiene: “todas querían ser las bonitas y a mí nunca me interesó, yo no me sacaba las

cejas, me daba lo mismo si se me veía la barba, entonces daban por hecho que yo no era un transformista igual que el resto de los transformistas que jugaban a ser reinas de belleza, yo jugaba a ser más... más india [...]. Y ahí hubo después un montón de gente que se sumó a esta demanda o a esta especie de resistencia al canon de belleza que yo... no me interesa seguir perpetuándolo porque siento que es demasiado vacío, creo que habiendo tanta... tantas mujeres en el mundo, tan diversas, eh... tan feas o bonitas, como quieran decirlo desde la heteronorma o de las concepciones generales de la belleza, que... no me interesa seguirlas, hay un montón de otras gamas de colores que se pueden investigar; y desde ahí nace mi transformismo, cómo desde esta mujer latinoamericana, empoderada, guerrera que se fue a la guerra con españoles, no le interesa ser bonita pa' los españoles pero quiere mostrar su arte y su cultura.”

Clase, Raza y Talla como marcadores representacionales de las estéticas trans/trave/drag

En estricto rigor son pocas las menciones explícitas que les participantes de los relatos de vida hacen a propósito de la importancia de la clase y la raza en las construcciones estéticas de sus personas/personajes, con la idea de delgadez la suerte es un poco diferente siendo un tema recurrente. Sin embargo, en las observaciones participantes es posible rastrear ciertos patrones repetitivos que me permiten generar las siguientes reflexiones.

Como ya mencioné con anterioridad, el *ambiente* homosexual chileno está marcado por distinciones de clase que se pueden rastrear históricamente desde antiguo. Este fenómeno no debiese extrañar a nadie si es que hacemos una lectura contextual en la que Chile se erige como un país clasista y ampliamente desigual. Siguiendo a Teresa Ayala Pérez (2009), académica del departamento de castellano de la UMCE, las personas suelen tratar de exhibir sus logros y pertenencias de manera de generar distinciones y separaciones visibles que les otorguen status, desde ahí emerge el concepto de “símbolo de status” - introducido por el sociólogo y economista norteamericano Thorstein Veblen en 1899- que refiere a aquellos elementos representacionales que hacen referencia simbólica a la pertenencia de un sujeto a cierto grupo privilegiado.

Para Teresa Ayala Pérez (2009) el concepto “símbolo de status” sigue vigente pero debe ser actualizado a las nuevas condiciones socio-político-económicas que son propias del mundo contemporáneo. En ese sentido, la materialidad del símbolo ya no es un privilegio restrictivo para el grupo que, efectivamente, tiene poder y status. Sino que *“tener los privilegios a los que antes sólo tenía acceso un grupo determinado o la aristocracia deja de ser un imposible y se convierte en una realidad, aunque sea sólo un simulacro de poder.”* (Ayala Pérez, p. 138, 2009). En palabras de Baudrillard:

Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a la presencia, lo otro a una ausencia. Pero la cuestión es más complicada, puesto que simular no es fingir: [...] Así, pues, fingir, o disimular, dejan intacto el principio de realidad: hay una diferencia clara, sólo que enmascarada. Por su parte la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo "verdadero" y de lo "falso", de lo "real" y de lo "imaginario" (Baudrillard, p. 12, 1994 en Ayala Pérez, p. 138, 2009).

En atención a lo anterior podríamos pensar que, en muchos casos, les trans/trave/drag santiaguines utilizan algunos símbolos de status asociados estereotípicamente a las clases altas chilenas (cuicas, pitucas) en la construcción de sus personas/personajes, a modo de simulacro para aparentar una posición de mayor poder con diversos propósitos entre los que se pueden contar la validación en el medio, respeto, mejoras en las relaciones sociales, etc. (Ayala Pérez, 2009).

Lo anterior se visualiza claramente en el nombre que les trans/trave/drag hacen propio, si bien este no es sensible a la visión, su elección constituye un centro enunciativo desde donde se crea una identidad y una estética, es así como el nombre se vuelve un marcador estético que define, en cierto modo, la orientación de la persona/personaje trans/trave/drag.

Según la investigación de Ayala Pérez (2009) se ha viralizado un *cuicometro* que básicamente es un compendio con elementos que definen a los cuicos (personas de la clase alta chilena), entre dichas características se cuentan los apellidos compuestos o extranjeros y la elección de algunos nombres propios asociados a la clase alta. Coincidemente desde el discurso de los participantes se visualiza una tendencia, sobre todo en el *ambiente*

trans/trave/drag más tradicional, a optar por nombres que cumplen con las características enunciadas en el *cuicometro*.

Por ejemplo, en palabras de MortFina: “*en ese momento el nombre era Nana Hagshpill, Nana porque era la coreana máxima y Hagshpill porque era el apellido regio y juguemos a la patudez como Cassandra Romamini, juguemos a la chilena un poco*”. En esta cita, MortFina habla sobre un nombre que utilizó previamente al que la identifica ahora, haciendo referencia a que en principio optó por la elección de un apellido *regio* -lujoso, fastuoso, asociado a la clase alta- y que dicha elección es característica de la escena trans/trave/drag chilena.

Por otro lado Elizabeth San Martín cuenta: “*Ya, y un día hice un show en un bar para poder ganar buenas lucas porque estaba así como mal en Argentina, hice un show y una de las transformistas [...] me dijo que yo no tenía cara de tener mi nombre antiguo porque no sé, ella me dijo que –acá me voy a tirar las medias flores- me dijo que la elegancia se llevaba en la piel y mi nombre no se lo merecía, o sea yo no me merecía ese nombre que tenía y ella me dijo que me pusiera Elizabeth Saint Martin para que fuera más europeo, europeizado, el drama es que detesto la europeización que hubo en la Latinoamérica pero Elizabeth es muy lindo, significa aquella que dios ha ayudado, y ese nombre siempre me gustó debo reconocerlo, entonces yo dije ‘mira que coincidencia’, la hueá, mira qué coincidencia; entonces lo españolicé al tiro, Elizabeth San Martin, no el nombre porque pensé que Isabel iba a ser demasiado corriente, Elizabeth San Martín, Elizabeth San Martín y punto, ahí está*”. Si bien en su relato se palpa una crítica a la colonización sigue optando por un nombre que incluye un apellido compuesto asociado al prestigio de la clase alta chilena y, sosteniendo, además la elección consciente de un nombre que no fuera corriente (o común).

Donde más explícita se encuentra la relación es en el relato de Mahite de León: “*ya, me voy a llamar Mahite, pero todos escriben Maite así como suena, sipo eme a i te e, ya dije yo, no, tengo que escribirlo de una forma distinta, entonces le puse entre la eme a ache i, entonces tú buscalí por Maite en facebook no me vaí a encontrar nunca porque le falta la h,*

entonces, quedé como Mahite y después, asociándolo, dije, Mahite tiene la inicial mía y la inicial de mi mamá, mi mama se llama María, y tengo que tener un apellido, ¿cachai? y dije, ya, apellido, León, dije yo, Mahite León, por mi hermana, porque mi hermana tiene... se llama Loreto, por la inicial de mi hermana, pero sonaba así como raro, como que no. [...] Como que no me tincaba, no me encajaba ¿cachai? y a mí me gustan mucho, siempre me han gustado los apellidos como compuestos, entonces dije, Mahite de León, si me... si, suena pa'l Miss Fausto, suena, se ve como, como llamativo, tenís como una facha como de señorita, tenís cuerpo como cuerpo delgado, ya Mahite de León y ahí quede como Mahite de León, entonces ahora donde preguntís por la Mahite de León te van a decir si, si, si la ubico, si la conozco...". En su narración Mahite asocia el apellido compuesto a características que suelen asociarse a la imagen de las mujeres de clase alta, como la delgadez y el ser “señorita” con toda la carga subjetiva que lleva consigo el concepto.

Otra cuestión definitoria al respecto tiene que ver con los referentes en la construcción estética y como se espera alcanzar la imagen de ciertas figuras conocidas por los valores que representan, en su mayoría mujeres del espectáculo. Volveré al caso de Mahite de León porque me parece un ejemplo casi paradigmático en este asunto, ella cuenta: “[...]... o cuando me dijeron que me parecía a la Diana [Bolocco], yo dije, chucha la hueona es entera de fea, pero puta, la mina igual tiene su trayectoria, tiene su apellido, ¿cachai?, entonces que te digan, puta que te parecí a la Diana igual es un buen halago.” Con esta frase, Mahite confirma la relación que se establece entre el nombre y el apellido con el status, además de explicitar que le interesa ser reconocida como portadora de estos atributos, ella se beneficia de la comparación que recibe y se siente a gusto con que la identifiquen con dichos ideales normativos. Así mismo, la elección de figuras del espectáculo como referentes decanta, como ya mencioné, en la elección de vestuarios que tienden a ser relacionados con actividades propias del ocio de las clases altas, vestidos que semejan la alta costura y el exceso de joyería no son más que “símbolos de status” vinculados a contextos de glamour y elegancia a las que las clases trabajadoras difícilmente acceden.

Ahora bien, no podemos hacer referencia a la categoría clase sin mencionar su racialización en el contexto chileno, al respecto en una entrevista realizada por Roberto Bustamante (2015, 29 de diciembre) para el diario *El independiente*, la doctora en sociología chilena María Emilia Tijoux -dedicada a estudios relativos a la migración- sostiene:

“[La clase] Juega como un marcador de diferencia racial. En Chile, entre los propios chilenos. A los inmigrantes obviamente ya los tenemos clasificados, además ya están clasificados los nichos laborales, ella para trabajar en la casa, ella para trabajar en el sexo, el para trabajar en los servicios, ahí se maneja una especie de reemplazo eterno cuando falta alguien en esos puestos. La clase entonces es un tremendo marcador, y que no sólo tiene que ver con el dinero, también tiene que ver con el cuerpo. Tiene que ver con mi color, con mi altura, con las dimensiones de mi cuerpo, tiene que ver con la forma de mis pómulos. Tiene que ver con un marcador que opera junto con los demás. Entonces es nación, es raza, entre comillas, y es clase. Y agreguemos además el género, y estoy entendiendo el género en su dimensión total, no sólo como el hombre y la mujer”

En efecto, según María Emilia Tijoux y Simón Palominos Mandiola (2015):

La dimensión de la explotación asociada al racismo permite además establecer nexos entre las categorías de raza y la estructura de clases de las sociedades contemporáneas, entendiéndola como racialización de las relaciones de clase. Ya Balibar adelanta la hipótesis de que el racismo constituye una forma de alienación política inherente a las luchas de clases en el campo del nacionalismo, tesis que es extrapolable a la historia latinoamericana en términos de los vínculos entre población mestiza y migrante con posiciones de clase subordinadas. Las distinciones de clase, raza, y género permiten comprender en qué medida la experiencia del racismo en la vida cotidiana no es igual para todos los grupos sociales, sean ellos quienes ejercen el racismo cotidiano (racismo cotidiano en sí) o quienes lo sufren (experiencia del racismo cotidiano). (p. 264)

La racialización de la clase tiene marcas corporales, en la sociedad chilena la raza blanca además de ser la representación dominante del imaginario que la mayoría de los chilenos tenemos respecto a las clases altas, constituye el canon hegemónico de belleza. Dicha representación fue estudiada por la antropóloga Carolina Franch (2008) en su tesis de

magister en la que interrogó los discursos de mujeres de clase alta respecto su corporalidad y practicas alimentarias, sosteniendo que:

lo que nos interesa rescatar [...] es constatar que otro término como el de raza, también olvidado por muchos análisis sociales, al igual que lo sucedido con el concepto de clase social, emerge con fuerza. La raza blanca es el estereotipo que domina el patrón de belleza, por lo tanto el que se desea y trabaja en la clase alta. El imperialismo estético opera en cada definición de belleza otorgada. Los estándares “blancos” graficados en las características de la delgadez, cabello liso, ojos claros, nariz fina y respingada, además de un rostro delicado son y constituyen ese canon de “lo bello” al que nos hemos referido. [...] Ahora bien, este tipo de definición caracterizada de la belleza genera e instaura, por una parte una belleza dominante y por otra, una belleza dominada, con la obvia consecuencia de reforzar y acentuar las barreras entre las clases y las razas. Lo peligroso de ésta imposición de un (solo) modelo estético considerado como bello, puede provocar y promover un etnocentrismo traslapado, que pone en funcionamiento máquinas de poder racista y totalitario (p. 77-78)

El canon de belleza racializado se integra directa y explícitamente en las construcciones estéticas de les trans/trave/drag/s sanguines traduciéndose en la utilización de técnicas de maquillaje como el countour (contorno) mediante el cual se juega con luces y sombras, a través de una gama de tonos similares al color de la piel, para cambiar la apariencia de la estructura ósea de la persona/personaje. La estructura ósea que se pretende conseguir es una nariz fina y respingada, frente amplia e iluminada, pómulos pronunciados, mejillas delgadas, mandíbula fina, etc. También es común que se busque hacer que la cara se vea más pálida a punta de iluminador; de la misma manera, la utilización de pelucas y lentes de contacto, en su mayoría, tienen el objetivo de aclarar y alisar el pelo, abundan pelucas rubias o de colores claros, los lentes de contacto son azules o verdes; todas características propias del estereotipo de la clase blanca. No cumplir con estos estándares de belleza se traduce en las críticas de las *compañeras* que enjuician la forma de montarse de aquellas que son rotuladas como feas.

En las observaciones participantes me encontré, muy pocas veces, con construcciones estéticas que explícitamente hacían referencia a otras razas, cito, por ejemplo, uno de los *looks* de Arcadia Nemi que estaba inspirado en los onas; a pesar de ello, casi en la totalidad de los casos sus representaciones raciales diversas siguen marcadas por el estereotipo blanco en términos de estructura ósea (utilizan bases más oscuras pero siguen creando un rostro propio de lo blanco) y construcción corporal, tacos enormes para potenciar la altura, pelo lacio, utilización de corsé para potenciar la delgadez y marcar la cintura, etc., apelando a una exotización del cuerpo hegemónicamente otro, que es representado sólo en honor a la diferencia pero siempre ajustándolo para que calce en el molde de lo que se espera ver.

En ese sentido, pensar en los *cannones* hegemónicos de belleza remite directamente a considerar al cuerpo como lugar de materialización de lo que se supone normal y, con ello, deseable. Así, otro de los principales mandatos normativos vinculados a la clase y a la raza dice relación con la idea de la delgadez asociada a la salud, cuestión frente a la que se ha pronunciado el feminismo dado que la moda, los trastornos alimenticios, las dietas y los discursos de autoaceptación calan hondo en la subjetividad de las mujeres y de todas las personas. A pesar de ello, la activista gordx, Charlotte Copper, sostiene que las clásicas referencias feministas a propósito de la gordura la entienden “como un problema vinculado a los trastornos alimentarios y la dismorfia corporal y, por lo tanto, patologizan la gordura” (Copper, 2016, p. 150).

Si bien, Charlotte Copper (2016) afirma que su entendimiento sobre la gordura tiene raíces en el feminismo, postula que, desde las raíces del activismo gordx:

estaba interesado por la problemática del poder medicalizador y su impacto negativo en las mujeres gordas. Su feminismo incluyó un análisis de género y sexualidad, discapacidad y raza pero su principal preocupación era una noción más abstracta del poder: el poder del sistema y la acción individual frente a la opresión. Lo personal es político (p. 151).

El discurso médico –entendido desde la lógica del biopoder foucaultiano- ya no sólo deviene en diagnóstico clínico, no se trata únicamente de la medición de IMC para adjetivar y ordenar al sujeto en la categoría obesa o de entender a la gordura como epidemia posmo,

sino que de comprender sus traducciones cotidianas que se asocian a discursos fóbicos. En ese sentido, Laura Contrera (2016) argumenta:

La gordura no es como cualquier otra enfermedad: se le asocia al consumo excesivo de alimentos tanto como al deficiente (una cuestión de clases y de pobreza) pero también al modo de vida nocivo de seres sin voluntad que eligen, por defecto, el sedentarismo y la mala calidad alimentaria. [...] En los discursos dominantes, la gordura es una tarea del cuerpo y un índice de falta de autocontrol (un valor del mercado como la eficiencia, la competitividad o la “buena presencia”), por eso se le asocia al fracaso social. (p.26)

Bajo estos antecedentes y considerando la importancia que el *ambiente* le asigna a la construcción estética y a la belleza, no es de extrañar que les trans/trave/drag valoren la delgadez como un atributo importante y que, además, lo asocien profesionalmente al ser “buena” dado que en caso contrario -y a partir de la relación arbitraria que la sociedad establece entre la gordura, la flojera y el fracaso social- pueden ser subvaloradas y tildadas de despreocupadas y, con ello, invisibilizadas. De esta manera, la mayoría de los participantes se someten a transformaciones corporales a través de cinta adhesiva o corsés que angostan la cintura dando una apariencia más delgada, muchas veces, a costa de dolores e incomodidad.

En algunos casos, el no estar delgado es un conflicto que se traspasa desde la persona no montada a la persona/personaje trans/trave/drag, por ejemplo, Condeza afirma: “cachai, nunca he sido flaco y he hecho dietas... quiero que (...) da lo mismo pero he hecho si dietas porque uno siempre quiere estar estupendo cachai, quiere... o es saludable y todo pero nuevamente dije 'Ya, con lo que yo soy, con lo que tengo, tengo que hacer algo' y dije 'Ya, rellenos, mi cuerpo tiene que usar rellenos porque si no se ve demasiado masculino y si me pongo caderas y más tetas, aunque me cargan porque eso debo reconocerlo no me gusta usar tetas, a estar ahí [...] No quiero usarlas, no me gusta pero si tengo las tengo que usar por apariencia las voy a usar.” Por otro lado Olivia cuenta: “pa mí, mi concepto era que si me ponía mas esponjas o cosas así me iba a ver más gordo y yo siempre, puta yo, pendejo onda bulimia y anorexia full, al mismo tiempo a los quince años, onda bajar así mucho,

siempre tuve complejo con mi cuerpo, entonces esos complejos también se los traspase a Olivia, y así, de hecho mucha gente me ha dicho Olivia no es gorda, Olivia no es esto, pero es que, Oivia mucho tiempo yo la vi casi plus size, como qué, pero son como trancas también.”

Lo anterior es consistente con la idea de imposición sociocultural más que un mero requisito para montarse, es decir, los canones estéticos -relativos a la gordura y otras dimensiones- en las construcciones estéticas de los participantes son traducciones de los discursos hegemónicos que operan desde la consolidación de la idea de “normal” y “deseable”, en tanto, son parte de la socialización de los sujetos que están detrás de la persona/personaje.

Otro fenómeno interesante a considerar es la asociación entre la gordura y el chiste, tanto en las observaciones como en los relatos de los participantes es posible rastrear la idea de que le trans/trave/drag gorda debe dedicarse al humor, si bien no quiero decir en ningún caso que la comedia es un lugar de segundo orden, me parece interesante que los sujetos que no calzan con las concepciones hegemónicas de lo deseable deban casi obligatoriamente dedicarse a este tipo de performance. Siguiendo a Contrera (2016) hay un problema de hipervisibilidad e invisibilidad, la grasa de estos cuerpos discriminados y hechos impropios es imposible de esconder, sin embargo su presencia estigmatizada es excluida de los círculos donde se valora la salud y la belleza. Lx activistx Gordx Constanzx Álvarez Castillo lo gráfica al decir:

“Existe una paradoja, nuestro exceso de visibilidad nos invisibiliza a la vez. Ejemplifico: me veo en todas partes, pero cuando quiero hablar sobre ciertas decisiones sobre mi cuerpa, no se escucha lo que digo, se ve mi gordura antes que mi opinión, porque se asume que no estoy sana, que tengo problemas.” (p.107)

En términos concretos para los efectos de esta investigación, considero que el posicionamiento desde el humor constituye la disposición obligada de un lugar donde lo gordo “no molesta” porque sirve para la risa, en una suerte de blanqueamiento de la discriminación. El cuerpo gordo y travesti se vuelve un chiste, Tal como dice Constanzx

Álvarez Castillo (2014) en su libro “La Cerda Punk”: “Mi cuerpa monstruosa adornada no era bonita, era un chiste, objeto de burla, de ridiculización, como las travestis” (p.101).

Construcciones Estéticas y Resistencias Políticas

De esta forma, si bien, Laura Contrera (2016) sostiene que la presencia de los gordos, entendidos como cuerpos inadecuados –vinculados con otras experiencias corporales *anormales* como los diversofuncionales, queer, mujeres, intersex, trans, racializados, pobres, etc.-, permiten tensionar los ideales de belleza y salud y, por ende, la hegemonía de las relaciones de poder en las que los sujetos participan, esto “no significa que la diversidad corporal en sí misma sea una posición política ni que toda política corporal desestabilice per se la categoría de normalidad” (Contrera, 2016, p. 30). La aceptación del lugar de la gordita chistosa supone una identificación con una serie de estereotipos que cristalizan las posibilidades de los sujetos y se materializan en la sociedad a través de discursos discriminadores.

A pesar de lo anterior, delimitar certeramente los alcances políticos de las construcciones estéticas es una tarea imposible, sería un intento vano identificar todas las categorías de dominación que tuvieran un correlato estético para construir visualmente un sujeto que representara todo lo que hegemoníamente es inadecuado, me parece una pretensión fútil la de encontrar a los oprimidos de los oprimidos para otorgarle el título de sujeto de resistencia sin reconocer las acciones y posicionamientos políticos que, aunque fragmentarios, suponen la construcción de nuevos cuerpos, nuevos deseos y nuevas bellezas.

La hiperfemineidad de los trans/trave/drag, ciertamente marcada por la hegemonía, suele ser criticada por algunos feminismos que lo leen como una parodia misógina, Constanza Álvarez Castillo (2014) concibe lo anterior como una asimilación de lo femenino a la debilidad y contrario a lo revolucionario, para la autora la femineidad del cuerpo deseable es necesariamente distinta de la que porta el cuerpo raro, el ser indeseable y femenina constituye una forma de exhibición en la que se debe estar preparada para el acoso y la burla. Por lo mismo, si bien es cuestionable la ausencia de ciertas referencias a otros cuerpos, el ejercicio de visibilizar el cuerpo *montado* constituye un acto político.

Ahora bien y siguiendo a Álvarez Castillo (2016), la visibilización no es el solo hecho de aparecer -porque siempre somos visibles al otro- no se trata de decir que el subirse a unos tacos ya es un acto de resistencia. Sino que es un ejercicio relacional que debe ser leído en el contexto en donde se interpela el *ojo heterosexual*, entonces cuando digo, por ejemplo, que la aceptación del lugar de la *gordita chistosa* no constituye una reivindicación es porque la forma en que dicho cuerpo aparece es en el contexto que la hegemonía definió para él.

De esta forma, el alcance político de la visibilización es una cuestión compleja y debatible, Álvarez Castillo (2014) argumenta:

“No trato de ponerme en una postura relativista y media posmo, en donde todo vale y seamos lo que a cada una le plante el culo, pero trato de pensar en un feminismo menos prejuicioso, menos dogmático y menos juzgador. Si queremos romper con las lógicas patriarcales, también tenemos que dejar las actitudes patriarcales de mandar a la otra y decirle lo que está bien o mal, anulando su libertad personal y decisión autónoma.” (p. 99)

De la misma manera, no pienso dotarme de autoridad para cuestionar las formas en que les participantes se conciben (o no) como sujetos de resistencia.

SOCIABILIDAD TRANS/TRAVE/DRAW: ESPACIOS Y RELACIONES

¿Quieren show?

Claudia Rodríguez

Hablar de sociabilidad supone considerar relaciones entre sujetos dispuestas en un marco espacial y socio histórico en un movimiento recíproco de influencias en las que el contexto influye las formas vinculares y, a su vez, estas últimas tienen la posibilidad de imponer modificaciones al escenario (Gómez Tapia, 2013). Desde dicha lectura propongo que, para hablar de la sociabilidad de los participantes, analizaré al menos, cuatro dimensiones que la estructuran: a) marco temporal (histórico), b) espacios, c) sujetos, d) formas de relación.

A propósito de las particularidades de los sujetos convocados, como vimos anteriormente, la academia anglosajona se ha pronunciado sobre las dinámicas de sociabilidad de los trans/trave/draw, sin embargo, si bien sus acercamientos constituyen una aportadora matriz teórica para pensar a lo que ocurre en nuestras latitudes, es imposible hacer una homologación si obedecemos a las características propias de los trans/trave/draws sudacas del siglo XXI. Desde aquí es que señalo, siguiendo a Cutuli (2013), que vale la pena darle centralidad al relato del sujeto protagónico al momento de pensar en sus vinculaciones con el medio, rescatando las centralidades y matices que enuncia desde su cotidianidad.

La autora también señala que es necesario pensar en los cruces que la historia travesti a tenido con la historia marica en Latinoamérica, sobre todo considerando que las separaciones categorizantes provienen desde un circuito de saberes hegemónicos pero que en la calle todos siguen siendo “un maricón” (Cutuli, 2013). No quiero igualar, en ningún caso, la experiencia gay con la trans/trave/draw, sino entender que su conflicto tiene una raíz común, la desafiliación con la construcción hegemónica de una sexualidad natural.

Contexto Sociohistórico

Para Valeria Flores (2015) los discursos hegemónicos sostenidos en un tiempo y lugar específicos suponen derivas de invisibilidad impuestas que determinan, en la misma estructura categorial que tanto le gusta al capitalismo y al patriarcado, aquello que se ve y aquello que no se ve. Dicho fenómeno conlleva, inevitablemente, efectos a nivel político y

a nivel biográfico, y estructuran las posibilidades y formas de sociabilidad de los sujetos, convirtiéndose el contexto en un modulador corporal y discursivo.

En concordancia, la biografía, siempre situada históricamente, configura las formas de relación que los sujetos tienen en y con el presente generando distancias experienciales entre sujetos con identificaciones identitarias y prácticas similares pero con brechas generacionales, cuestión que hacen notar les participantes con la sostenida distinción de las *viejas* versus *las nuevas*, diferencia que se explicita en la frase de Kassandra Romanini: “*el ambiente en sí está muy cambiado*”.

Ante esto cabe preguntarse por aquellos elementos que vienen marcando al *ambiente*. Si bien en el apartado de antecedentes realicé un recorrido histórico a propósito de la presencia travesti en nuestro país, me parece importante destacar aquí que la imagen de les trans/trave/drag y todas las otras identificaciones que se desenmarcan de la heterosexualidad obligatoria han representado una otredad estigmatizada, discriminada, excluida e invisibilizada (Contardo, 2011). Sin embargo, desde los años noventa con la articulación de un movimiento político de diversidad y disidencia sexual, y la arremetida de los imaginarios socio políticos del SIDA se han visto en la palestra pública generando cambios sustantivos frente al posicionamiento invisibilizado en el que estaban, en gran medida, reclusos (Robles, 2008).

Además, según la autora argentina Leticia Sabsay (2005)₁ las otredades sexuales se han erigido como un tema de estudio interesante para las corrientes académicas que sostiene la desmantelación de la identidad como constructo totalizante, mostrándose como ejemplo paradigmático de la fragilidad de los lazos identitarios, “la construcción cultural de la diferencia y las consecuentes jerarquías en las que se estructura el orden social” (p. 155).

Aquí afirmo que la Latinoamérica contemporánea se encuentra inserta en el mundo globalizado, y se ha visto permeada por dos cuestiones: a) la crisis del imaginario hegemónico de la familia nuclear compuesta por una relación heterosexual y b) la visibilización de distintas afiliaciones sexuales que trascienden la heteronormatividad. De esta forma, Para Sabsay (2005)₁:

La lucha en torno de la legitimación de esas posiciones-otras, con la consecuente inscripción de nuevos sentidos en el imaginario social, asumió en muchos casos la forma de un conflicto abierto entre identidades y normativas, y esa conflictividad, en la cual se juegan asimetrías y relaciones de poder, adquirió diversas tonalidades según el escenario de su manifestación. En otra clave, los usos publicitarios de los nuevos modelos sexuales en un mundo globalizado, también acusan la marca de esas transformaciones en el imaginario de la sexualidad. (p. 155)

En este entramado de conflictos y desestabilizaciones normativas que se contrastan con el aprovechamiento publicitario y mediático de la representación de figuras otras, presenta un nicho fértil para la pugna entre una serie de discursos jurídicos, mediáticos y sociales que, con diferentes intenciones y posicionamientos enunciativos y bajo la lógica neoliberal del slogan “viva la diferencia”, tienden a categorizar a la otredad en una suerte de normativización identitaria paralela que suele jerarquizar a los sujetos en torno a posiciones “mayoritarias”, lo que replica la hegemonía, disponiendo a los diverdisidentes en un lugar visible pero “minoritario” (Sabsay, 2005)₁.

De esta manera, la representación discursiva de aquellos que están fuera de la representación heterosexual titubea entre la ausencia jurídica, la estereotipación mediática y la tolerancia social (Sabsay, 2005)₂. Si bien Leticia Sabsay ejemplifica dicha afirmación a partir del contexto argentino, desde mi lectura, su operacionalización se traduce en Chile con: a) la dilatación y conflictiva legislación de los proyectos de ley de Matrimonio Igualitario y ley de identidad de género –que junto con la derogación de la sodomía y la ley antidiscriminación son casi las únicas que hacen referencia explícita a las personas que se identifican como parte de la diversidad y disidencia sexual-; b) la utilización de la imagen de la diversidad y disidencia sexual en la industria del entretenimiento –el homosexual como portador del estilo y el buen gusto y las transformistas como show womans, entre otras-; y c) el discurso social de aceptación a medias –con frases clichés como: “no me molesta mientras no me toque” o “que sean discretos”-.

Podemos rastrear parte de estos mensajes en los discursos que despliegan los participantes, por ejemplo, Miss documentos considera que los cambios culturales a favor de la

diversidad y disidencia sexual se han detenido por causas políticas, asegurando que hace tiempo nos enfrentamos a una sociedad detenida o, como ella señala, *“estática por el gobierno”*. Por su parte Cassandra Romanini, quién además de decirse transformista se identifica como mujer trans, tiene una visión negativa de la legislación chilena, ella sostiene *“... dije yo... ya voy a empezar a juntar plata pa' poder cambiarme mi nombre porque te cobran, en ese entonces te cobraban, ahora con el asunto de la unión civil, con la ley de género que todavía creo que está ahí, ya está aceptada y falta que... se promulgó. Hay cosas que siempre en este país te dan... te dan... no sé, un grano de sal y te quitan dos; te restan, siempre te dan algo y te resta otra cosa; te dan una de sal y dos de arena por decirlo de cierta manera; entonces siempre hay algo que te interrumpe hacerlo por algún... alguna cosa legal 'no es que no podís, tenís que tener tal y tal papel”*. En las afirmaciones de ambas participantes podemos ver fuertes elementos de disconformidad frente a las políticas del país, reportando un costo asociado al proveimiento de derechos que debiesen estar asegurados para toda la ciudadanía. Por otro lado, Cassandra expresa la desilusión que tiene frente al manejo político de lo trans, la ausencia de estas problemáticas en la legislación chilena ha supuesto para le participante un camino lleno de trabas y sufrimientos para poder transitar –corporal y legalmente- hacia una representación identitaria que le acomode, en tanto, el cambio de nombre y el resguardo de los derechos de salud de las mujeres trans es prioritario, puesto que de lo contrario, ellas se ven inmersas en situaciones de desamparo y violencia radical, por lo que Cassandra, a pesar del riesgo, decidió intervenir quirúrgicamente fuera del país dado lo expedito del procedimiento y su bajo costo, cuestión de la que debería hacerse cargo el Estado.

Ahora bien, la ausencia de políticas públicas que versen sobre la diversidad y la disidencia sexual también ha tenido otras consecuencias, los vacíos legales han permitido que las fuerzas públicas nos criminalicen y discriminen obedeciendo a la moralidad conservadora. La misma Cassandra, a propósito de las redadas en las discoteques gay durante los ochenta y los noventa, cuenta: *“a veces uno tenía que esconderse de los carabineros porque [ser transformista] era una ofensa a la moral, al pudor y las buenas costumbres, entonces vivir en esos entonces de... de la dictadura, yo era chica pero yo me conseguí un carnet y todo lo*

hice porque yo quería bailar”. Sin embargo, pese al paso de los años y las supuestas transformaciones del país, la misma Kassandra nos cuenta que estos atentados no han acabado, aunque en la actualidad toman otras formas: *“los carabineros te dicen -pero mire cómo anda-, y una les dice -pero si yo tomé-, y al final te creo que... por ejemplo, esa vez, me acuerdo cuando me pasaron el parte me dijeron que yo era po’, eh... por beber en la vía pública, y yo le dije -¿pero cómo voy a beber en la vía pública si yo estoy en un auto?- [...] y tuve que pagar IUTM y yo en ningún momento estuve en la calle tomando, me hicieron bajar del taxi”* (Kassandra); a partir de su experiencia, podemos inferir que el abuso de autoridad sigue operando y que, siendo perpetuado por la fuerza policial, la queja o la denuncia no tiene asidero en tanto son ellos mismos quienes la reciben, originando un círculo vicioso en el que dicha violencia se tiende a naturalizar.

Por otra parte, relacionada con la idea de estereotipación de la diversidad sexual en la industria cultural y del entretenimiento, Elizabeth San Martín, ex participante de *The Switch*, comenta lo siguiente: *“me di cuenta que en verdad yo era la única persona [en The Switch] que no estaba de acuerdo con [...] que no estaba ni ahí ser como una reina de belleza [...]. Era yo la única persona que siempre estaba en contra de que me pusieran caderas, en contra de que me pusieran tetas... -Oye, yo no estoy ni ahí con verme mina, quiero verme como cuál es mi opción de transformismo-, ¿cachai? -Me da lo mismo si tengo que depilarme los brazos o no, yo creo que todos tenemos pelo...-, entonces empezamos a chocar cuáles eran las concepciones, ¿cierto? Entonces habían dos caminos: rendirme a la heteronorma que me exigía Mega o hacer que me eliminaran”*. Mientras que Miss Documentos enuncia: *“acá en Chile los programas de televisión que muestran drag queens o que muestran transformistas no se dan el trabajo de buscar realmente, los productores de ese programa, de buscar realmente en un mundo drag que es totalmente amplio y diverso... a artistas que realmente puedan entregarle un mensaje a la sociedad que tenga el trasfondo de la diversidad sexual o de la aceptación, ¿cachai?, se busca siempre buscar como una historia triste para conmover a la gente como de un punto que no es tan factible para mi”*.

Tanto Elizabeth como Miss Documentos refieren a la construcción mediática de les trans/trave/drag a partir de dos estereotipos que, de cierta forma, normalizan su experiencia y detienen su potencial desestabilizador: por un lado, les figuran como imitaciones de una cis mujer, y no cualquiera, sino de la que porta la belleza hegemónica, restringiendo su capacidad de acción a verse bonitas en el escenario; y, por otro lado, les configuran en torno a la posición de víctima de la sociedad, en un ejercicio que hipervisualiza lo íntimo pero, evidentemente, sin hacerlo político, sino que, tienen una intención documental que busca poner el foco sobre la otredad marginal para hacerla atractiva al público.

En concordancia con lo anterior la mayoría de les participantes concuerdan en concebir a la sociedad chilena actual como un espacio coercitivo y heteronormado que limita las posibilidades de expresión y la libertad de sus ciudadanos a favor de un ordenamiento normativo, hegemónico y heterosexista. Arcadia Nemi lo grafica haciendo referencia a su experiencia como drag queen: *“empezaí a dejar de sentir vergüenza y cosas que normalmente la sociedad te ha hecho ver como malas, ¿cachai?, podis romper todas esas cadenas de prejuicio”*. En esta frase, le participante figura a la sociedad como perpetuadora de prejuicios que se trasladan a los sujetos que la componen, originando la culpa de quien es diferente y el rechazo por parte de quienes responden al mandato hegemónico.

Dichos mandatos se traducen cotidianamente en temor a salir al espacio público o a exhibir comportamientos que puedan ser asociados a les trans/trave/drag -como comprarse ropa de mujer-, esto por la idea de que las personas puedan reaccionar de forma discriminatoria y/o violenta. Por ejemplo, Cosmic Hooker señala: *“es terrible igual porque uno podría andar por la calle como quisiera pero la sociedad culiá no lo permite, entonces igual tienes que tratar de tomar ciertas medidas para que no te pase nada”*, haciendo referencia a los posibles actos de violencia a las que los sujetos de la diversidad y disidencia sexual se exponen en las calles. Por su parte Miss Documentos refiere: *“eso veo en la sociedad, siento que es como que estamos mal, que lo de arriba está mal, entonces creo que es como todo muy viejo, como que siento que es la carcasa antigua de Santiago”*, a pesar de ello, considera que la sociedad está en un proceso de cambio dando lugar a un contexto más favorable para los que no remiten al mandato heterosexual: *“el día que esa carcasa se*

caiga va a dar paso a que podamos construir una nueva carcasa que, a lo mejor, va a ser mejor y que, creo, que la estamos construyendo y como te digo la construye día a día, cada gente, cada persona que se atreve a maquillarse, cada persona que se atreve a salir a la calle y poner en duda los estereotipos de sexualidad que nos han impuesto durante todos estos años”.

Al respecto Mahite de León es enfática al manifestar que, si bien, ha sido víctima de mofas por parte de algunas personas y que se ha visto envuelta en conflictos con desconocidos, también ha recibido muestras de apoyo: *“una vez paso que yo salí vestida de la Reina de Corazones, así con el tremendo vestido, una peluca grande y todo y una mamá me dice, andaba con un niño, me dice -¿te podís sacar una foto con mi hija?-, y yo la mire y le dije -sí-, y le dice -¿y tú te quieres sacar una foto con ella-, le dice, -sí-, le dice, -porque se ve tan lindo-, o sea, la cabra chica sabía que yo era hombre, ¿cachai?, entonces también, en ese sentido, también es bueno porque tu haz sentido apoyo de gente que jamás en tu puta vida vaí a ver”.*

Recapitulando, en Santiago de Chile a mediados de la década del 2010 les trans/trave/drag, sujetos que podemos pensar como parte de la diversidad y disidencia sexual, se encuentran en una situación paradójica, por un lado la hipervisibilidad mediática que cristaliza sus posibilidades de representación a favor de los réditos de la industria cultural y, por otro, la invisibilidad tanto en términos legales como en su posibilidad de tensión y traslación de las normativos heterosexistas. Este contexto agreste, con todas las consecuencias negativas – materiales y sentidas- a las que se exponen los participantes, sumado a la transitoriedad del *montarse* permiten, como dice Mario Pecheny (2005), a propósito de sus estudios sobre la sociabilidad homosexual argentina, configurarse como una *identidad discreta*, es decir, sin llamar la atención. Sin embargo, totalizar las experiencias trans/trave/drag chilenas bajo ese constructo sería desconocer aquellas construcciones de *identidad indiscreta*, es decir, rupturistas y chocantes en constante intento de develación a las que muchos adscriben.

Si bien el estudio de Pecheny (2005) refiere a sujetos homosexuales, entrega una luz clara para entender las dinámicas de sociabilidad trans/trave/drag acaecidas en este periodo

socio-histórico y que se encuentra en el centro de la definición de la *identidad discreta e indiscreta*, a saber, el *secreto* de la existencia de la persona/personaje como marcador identitario y elemento central y diferenciador en la configuración de relaciones interpersonales. La posibilidad del secreto se sostiene en dos premisas: a) ser/hacer trans/trave/drag, en la mayoría de los casos es un acto itinerante y, por ende, disimulable ante la luz pública, y b) los núcleos primarios de socialización no comparten su ser/hacer; por lo que el primer rasgo permite el manejo selectivo de la información sobre su sexualidad en función de distintos contextos e interlocutores, siendo la capacidad de simular un mecanismo de resguardo; y, el segundo, muchas veces se relaciona con el miedo y la angustia que supone el eventual rechazo de los círculos cercanos frente la develación del secreto. Sin embargo, faltaría, a mi gusto, un elemento del *secreto* para pensar sobre las particularidades de los participantes, me refiero a la protección que otorga la modificación corporal y el maquillaje del sujeto *montado* al que está sin *montar*, es decir, la posibilidad que tiene la persona/personaje trans/trave/drag de ocultar, en base al *secreto*, a quién está detrás.

Persona y Persona/Personaje

Basándonos en lo anterior, para comprender las formas en que se estructura la sociabilidad trans/trave/drag es necesario observar la relación que la persona no *montada* tiene con la persona/personaje *montada* como su construcción y como esta última, en algunos casos, emerge no sólo como personaje, sino como un centro enunciativo identitario (Flandes/Calderón, 2016) que lo vuelve, justamente, una persona.

Al respecto, uno de los elementos centrales en los relatos de los sujetos decía relación con la separación explícita, difusa o inexistente entre la persona *real* y el *personaje* trans/trave/drag interpretado, el que se presenta con un nombre artístico. Para el psicólogo chileno, David Verdejo (2009) esta cuestión no puede ser abordada desde reglas de aplicación general, dado que no existiría un perfil unívoco de transformista, apelando a la imposibilidad de atribuir construcciones identitarias a partir de prácticas específicas. Sin

embargo, el autor posiciona el análisis en términos de la relación binaria entre la realidad y la fantasía argumentado lo siguiente:

La persona está haciendo referencia a un acto para los otros, entonces estas en un escenario; la persona es como un escenario, ocupamos roles [...]. La persona va a elegir el papel y se va a quedar en el papel que más le ha gustado hacer, claramente que uno mismo lo va a elegir, -pero ojo si queda pegado en su rol-, por decirlo así, es por algo que se queda pegado, ¿me entiendes?, en algún momento el personaje fue más seductor que su misma vida, ese es el tema. (Verdejo, 2009, p. 33).

En consecuencia, Verdejo (2009) sostiene una diferenciación tajante entre la persona constructora y el personaje construido, deslizando un argumento patologizador frente a la posible identificación identitaria con el *personaje*. Esta lectura es bastante cercana a las descripciones biomédicas, por un lado concibe la práctica del transformismo como una actividad artística que, de cierta manera, sirve para tramitar los rechazos sociales frente a la femineidad de un hombre homosexual –“si a él le gusta vestirse de mina y sale al centro, lo guevean pal mundo, [...] mientras que si lo coloca en un local [...] se genera el contexto de aceptación, es como si viviera un “todo vale”- (Verdejo, 2009, pp. 33), dicha práctica se caracteriza por su itinerancia y diferenciación con la noción del sí mismo. Por otro lado, para Verdejo (2009), que la persona asuma como posición identitaria la del *personaje* creado responde a un síntoma de pérdida del sentido de la realidad o de la llamada disforia de género; el autor sostiene que asumir dicha identidad es quedarse *pegado* en la fantasía que, seguramente, es mejor que la realidad del sujeto -naturalizando la vulnerabilidad de los trans/trave/drags-

Este tipo de nociones, a mi juicio, constituyen un intento categorizador de aquello que cabe dentro del mundo del arte y aquello que cabe dentro del mundo de los trastornos de la identidad. Si bien, desde los relatos de los participantes estas aproximaciones aparecen con poca frecuencia, aún siguen siendo enunciadas bajo la metáfora del *personaje que te come* o *el personaje que te gana*, sobre todo por las *transformistas viejas* que se desenvuelven en el *ambiente* más tradicional.

Al respecto, Cristal Diamond comenta: “*A lo que quiero llegar es que es una sola persona, que no deberíamos por qué... yo no voy a ser menos transformista ni menos artista si... me da vergüenza ser quien soy igual, porque a veces dicen -es que el personaje te comió... A esta el personaje se la comió- porque hace modales del personaje, habla como el personaje, pero al final es uno mismo*”. Desde la experiencia de Cristal la distinción entre la persona y el personaje pierde sentido, para él la diferenciación tiene más que ver con el resguardo de la masculinidad privilegiada de quién está detrás de los *tacos* en un *ambiente* en el que, como dije, se discrimina la ostentación de la femineidad tras bambalinas con el rótulo estigmatizador de la travesti.

Por su parte, Mahite de León hace gala de dicha nomenclatura: “*no estoy generalizando que todos los transformistas son iguales, hay transformistas que se las gana el personaje y ahora ya, se operaron, son trans*”. Le participante en cuestión, en conjunto con Olivia, son las que más explícitamente separan a la persona *real* del personaje *montado*. En ambos casos explicitan la fugacidad de la aparición del personaje, encapsulándola en contextos artísticos y/o laborales, así mismo, realizan esfuerzos por no teñir su *identidad real* con guiños que hagan referencia a Mahite u Olivia, por ejemplo, mantienen sus redes sociales separadas y sin cruces o solapamientos.

Sin embargo, dicha distancia no se encuentra exenta de tensiones, por ejemplo, la transitoriedad del personaje se pone en juego en el momento en que Marcelo, versando sobre Mahite, afirma: “*o sea, yo tengo una vida paralela a la mía, yo no tengo una vida, yo tengo dos*”, dejando entrever que la transitoriedad del *montarse* como práctica no se corresponde con la permanencia de la vida de Mahite como persona *real*, me refiero con esto a una identidad, contingente, pero articuladora de experiencia. Esto se complementa con él, también explícito, miedo de que Mahite *se coma* a Marcelo y los constantes *revivals* de Mahite a pesar de los intentos conscientes de Marcelo de dejarla de lado o, como dice “*castigarla*”.

Por su parte, Benjamín también sostiene ser diferente a Olivia, *diciendo*: “*nunca se me ha pasado por la mente fusionarlo*”. Sin embargo, hipotetiza que dicha diferencia se ha

constituido como una necesidad creada por el contexto hegemónicamente normativo en el que está sujeto, siendo Olivia “*un reflejo o una extensión de lo que podría ser yo y no puedo hacer por esa heteronorma*”.

Estas bifurcaciones del argumento separatista entre la persona *real* y el personaje han sido trabajadas por Roxana Gómez-Tapia (2013) que, a partir de las aportaciones teóricas de la producción teatral del siglo XX en adelante y los estudios de performance, tensiona la utilización del concepto *personaje* para nominar al producto, si es que lo podemos ver como tal, de la práctica trans/trave/drag. La autora sostiene que en algunos casos el *montarse* “no se concibe como otro distinto al yo, sino como una realización del ‘yo’ en su estar-siendo en-el-mundo” (Gómez-Tapia, 2013, pp. 156)

En una línea similar pero a la luz de la teoría de la desidentificación, Pinina Flandes/Yecid Calderón argumenta a favor de la construcción mediática y contingente de la identidad, entendida como una unidad textual y textualizante que, en tanto identificación, construye una subjetividad atravesada por las relaciones de poder presentes en lo social. Para ella, si bien la identificación puede ser concebida como un estadio liberador de libre decisión, trae consigo la sujetación –neologismo que articula la noción de sujeto y sujeción–. Desde aquí, trae a colación la idea de desidentificación como una deconstrucción del sujeto y su esencia, no desde la lógica de la no relación con el medio y sus imposiciones, sino desde la pugna con la noción de un “sí mismo como configurado, establecido y hecho de una vez y para siempre en la identificación” (Flandes/Calderón, 2016, p. 26).

La discusión expuesta interrumpe el binario esencialista de la identidad de la persona *real* versus la aparición de un *personaje* construido en y para el mundo de la fantasía y da lugar para pensar en un ser itinerante que se constituye como centro de gravedad enunciativa, “narrativa abierta pero limitada por las formas particulares en las que se producen las subjetividades de las redes comunicacionales en las que [se] ha hecho, a las que [pertenece el sujeto]” (Flandes/ Calderón, 2016, p. 27) y que permite la emergencia de un yo múltiple; “las dos soy yo, yo soy las dos” (Flandes/ Calderón, 2016, p. 27).

Estas conceptualizaciones sirven para aproximarse a la forma en que la mayoría de los participantes conciben el vínculo existente entre quienes son antes y después de *montarse*, relación marcada por solapamientos y distancias con límites difusos y siempre contingentes y subjetivos. Si bien no pretendo realizar una descripción detallada al respecto, ni tampoco un análisis exhaustivo que podría constituir una tesis en sí misma, me remitiré a presentar de forma general como les participantes conciben dicho vínculo.

Algunas, como José/Cristal, Rodrigo/MortFina, Juana/ Cassandra y Sebastián/ Elizabeth sostienen que, a pesar de las diferenciaciones en el lenguaje que operan al momento de hablar sobre el uno y la otra –como hablar en tercera persona–, son siempre la misma pero operando en distintos contextos. Cristal dice: *“pero igual yo pienso que debería ser uno mismo po, igual a veces dicen que yo y la Cristal es la Cristal y el Jose es el Jose, pero igual somos una persona, o sea, igual me gusta hablar en tercera persona pero siento que soy yo”*. Por otro lado MortFina le otorga centralidad al cuerpo como lugar material que reúne, como diría Pinina Flandes/Yecid Calderón (2016), a dos centros enunciativos: *“la MortFina soy yo ¿por qué?, porque usa mi cuerpo, no la defino más tampoco”*. Mientras que Juana/Kassandra destaca la fusión ambas, al punto de querer utilizar el “Kassandra” como segundo nombre real, sin embargo expresa una adecuación en torno al contexto de aparición en la que Juana vive la vida cotidiana y prevalece frente a Cassandra que aparece al momento de la espectacularización: *“de hecho, quiero cambiarme el nombre pa' ponerme Juana Kassandra, porque la gente que me conoce por Juana, mi nombre original, y por Kassandra porque por una persona... la que está en el escenario, la persona que le gusta el brillo, la lentejuela, eh... el aplauso, que vibra con eso, que proyecta una energía. Pero al final, eh... en esencia es una sola persona que es la Juana”*. Finalmente, Elizabeth sostiene que, si bien ella y Sebastián son la misma persona, prefiere ser tratada como Eli dado que es la identidad que eligió y construyó para sí misma: *“En verdad yo siempre le digo a la gente que me diga Eli porque es el nombre que yo elegí para mí”*,

También se encuentran aquellos; como Felipe/Miss Documentos, Fernando/Condeza, Vicente/Arcadia y Felipe/Cosmic; que hablan sobre dos personas, pero que a diferencia de Mahite y Olivia, son permeables y con límites poco claros. Para Miss Documentos siempre

existió una separación entre ellos, sustentada en el temor de Felipe de revelar, en algunos contextos, la existencia de Miss Documentos, a pesar de ello, su dedicación completa al drag como trabajo puso en tensión los límites construidos, en tanto, dicha decisión supuso la visibilización pública de su ser/hacer trans/trave/drag: *“el mundo de Miss Documentos y el de Felipe se juntaron en el punto en que yo decidí, en estos tres meses que han pasado, que se iban a juntar, que iban a llegar como al punto en que Miss Documentos y Felipe tenían que ser uno solo para poder entregar todo, o sea, antes tenía prejuicios con que la gente supiera que yo era Miss Documentos o Connie Slave o el personaje que fuera, que supieran que yo era la persona que estaba atrás, no, yo ahora yo digo me da lo mismo, o sea no, la gente no tiene por que juzgar lo que yo hago y si lo hacen no tengo miedo, ¿cachai?, y nada, o sea se juntaron ahora, en ese punto, en el punto en que yo decidí que mi vida se iba a dedicar a Miss Documentos hasta lo que más pudiera”*.

Por su parte Fernando/Condeza les concibe como personas diferenciadas aclarando que Condeza es una ficción dependiente de Fernando, sin embargo, afirma que dicha ficción tiene mucho de la realidad de quien la crea y que, además, le sirve a su creador para desarrollar aristas de su persona que se esconden cuando se presenta como Fernando: *“Puedo mentir entre comillas con un personaje cachai, donde todo es falso, claro todo es falso pero para mí la Condeza es muy falsa o el drag que yo vea cachai o... el drag queen es una falsedad pero súper real cachai, tú está viendo a una persona que está fingiendo de repente una situación en una escena, en un escenario cachai, pero hay mucha parte de la persona en lo que está entregando”*. Por otro lado, le participante concibe el género como una construcción en tránsito, por lo que no descarta una identificación identitaria absoluta en Condeza.

Tanto Arcadia como Cosmic refieren a una permeabilidad entre ellas y quienes están detrás. Vicente/Arcadia sostiene: *“No, yo no creo que sean la misma persona porque, a ver, yo soy más tímido y cosas así po, [...] pero igual como no impermeables, sino que puedan como aprender ambas de ambas, eso.”*, Mientras que Felipe define a Cosmic como un sujeto distinto pero extensivo de lo que es él, no son la misma persona, sino que Cosmic representaría una traslación que le permite hacer y representar cosas nuevas: *“[Cosmic es]*

una extensión de mí porque igual como te dije po, no me senté a crear un perfil de personaje con ciertas características cachai, hacer la historia, lo hice porque me gustaba fue así como naciendo en la marcha, haciéndose en la marcha, entonces yo veo que es una extensión de mí, porque lo hago porque me gusta, ¿cachai?, como que lo de... no sé po, típico que dicen y es verdad que cuando uno anda transformado no erís tú, tenís como más personalidad, te atrevís a hacer cosas distintas”.

Me parece necesario destacar que, en todos los relatos de les participantes a pesar de sus diferencias, se repite la idea de que al *montarse* se vuelven una versión más cercana a lo que quieren ser, una versión *mejorada* que eligen y construyen a su antojo haciendo posible el cumplimiento de aquellas cosas que sin maquillaje no están a su alcance, en ese sentido. Traigo a colación, sólo como ejemplo, el relato de Cristal Diamond, quien dice “*con la Cristal es distinto porque ella es todo lo que le gustaría ser, palabruá, así como que digo todo, soy directa con la Cristal así como que trato... como que me ha ayudado a recomponerme interiormente y es heavy porque a todos les pasa, a todos los transformistas como que su personaje... todo lo que ellos no son, lo son con este personaje; las cosas que quieren decir, las cosas que les gustaría hacer, todo. Igual yo siento que es bacán porque es como... los personajes del transformismo son canalizadores para el espíritu, el alma de uno”.*

Podemos leer la afirmación anterior a la luz de una cita extraída de la tesis de Gómez-Tapia (2013) en la que Hija de Perra comenta: “es casi un gusto, necesidad, deleite, goce esa transformación a mujer. Porque a todos les gusta sino no lo harían, ni se maquillarían con gusto ni se pondrían los tacos con gusto...” (pp. 163-164), siguiendo a la autora, ese deleite se constituye a partir de la potencialidad performativa que trae consigo la práctica trans/trave/drag. Desde su lectura y los relatos de les participantes concibo que la centralidad de la relación establecida entre el sujeto no *montado* y el *montado* es justamente su potencialidad performativa, es decir, la posibilidad de expresar una identidad que no está preconcebida sino que construyen para sí, donde la importancia no siempre reside en la materialidad de la construcción sino en el potencial constructivo. Esto se relaciona con lo que Flandes/ Calderón (2016) concibe como “parirse a una misma desde otra posibilidad”

(p. 26), es decir, embarcarse en el ejercicio ficcional de la reinención del sujeto en busca de la desujetación lo que se traduciría en la posibilidad de ficcionarse a uno mismo en distintos contextos de ubicación en praxis continua de reconocimiento de las alteridades que habitan en la ficción identitaria.

Para Flandes/ Calderón (2016) la construcción final de, al menos, dos centros enunciativos, aunque responden a la representación de los polos impuestos por el binarismo de género que opera hegemónicamente –hombre/mujer-, constituyen una resistencia al poder establecido, en tanto, permiten un tránsito desestabilizador que tensiona la construcción de la esencia como ordenamiento cristizador de las posibilidades subjetivas de la persona, cabe destacar que sólo es crítico en caso de que tenga una intensión desesencializadora entre ·la(s) identidad(es) y las prácticas, permitiendo el devenir sujeto.

Dicho *ocio productivo*, diría Roxana Gómez-Tapia (2013) no constituyen un acto propio de la Política, referido a activismos, militancias y suscripciones directas al sistema electoral o de negociación legislativa institucional, sino que se constituye en torno a lo político, entendido ampliamente como las consecuencias en el cuerpo de las prácticas trans/trave/drag y a formas de ordenamiento social que exceden lo meramente institucional sino que se disponen en el ámbito de las relaciones de poder. Lo que quiero dejar en claro aquí es que no defendiendo la idea de que el ser/hacer trans/trave/drag constituya un acto subversivo en sí mismo, ya lo dice Butler (2005) mientras refiere sobre aquellas imitaciones higienizantes que buscan hacerse de sí las representaciones identitarias que la matriz heterosexual les niega, sino que dejar en claro que su ser/hacer no puede desvincularse de lo político en términos de la construcción de sujeto.

El Ambiente

Ahora bien, para retomar la idea del *secreto* como articulador de las dinámicas de sociabilidad de les trans/trave/drag santiaguinos, me tomaré de las palabras de Cosmic Hooker que enuncia: “*ya, Felipe anda así, ¿cachai?, pero Cosmic anda, pucha, con un montón de maquillaje ¿cachai?, uñas, joyas, ropa más como extravagante, peluca, tacos, ¿cachai?, entonces eso igual te da seguridad porque igual te están como un poco*

resguardando a la persona detrás". En esta frase, le participante deja entrever la posibilidad que tiene, no sólo para resguardar la existencia de la persona/personaje al momento de estar *montado* sino también poder resguardarse como sujeto no *montado* tras la imagen que construye.

Dicha posibilidad es definitoria en torno a las relaciones que se establecen en el marco del *ambiente*, es decir, en los contextos en que la persona/personaje prevalece frente a la persona, siendo ella quien interactúa, Mahite de León lo grafica diciendo: "*en el ambiente del transformismo se te pierde un poco tu nombre de hombre, todo el mundo te conoce como mujer*". De esta forma, los lugares de *ambiente* proponen una ghetización de quienes los habitan, no quiero connotar, como comúnmente sucede, al ghetto con la vulnerabilidad, sino utilizarlo a favor de hacer alusión a un grupo cultural particular que se recluye en espacios determinados dispuestos casi únicamente para ellos. Esta noción de ghetto me permite pensar en cómo las reuniones de *ambiente* generan lenguajes comunes en una suerte de alfabetización localizada generando procesos identificatorios de quienes los frecuentan, lo que implica, por un lado que dichos lugares sean más ajenos al espacio público, pero también, más propios y seguros (flores, 2015).

Ahora bien, siguiendo los relatos de los participantes, los espacios donde se desenvuelven les trans/trave/dragos son diversos y poseen dinámicas culturales propias que determinan las formas de relación que acogen, asimismo, estos lugares físicos se encuentran insertos en la ciudad sin necesariamente visibilizar lo que allí acontece. De esta manera, tal como valeria flores (2015) menciona -a propósito del sótano donde, en la dictadura Argentina, se realizaban reuniones de lesbianas-, es necesario reflexionar sobre la utilización de espacios invisibilizados, en tanto, lugares físicos de sociabilidad que permiten la gestación de prácticas y memorias particulares veladas por el discurso oficial y de la sensibilidad que se construye en y por el espacio ocupado que se relaciona, no sólo en la permanencia y la práctica material, sino que, con experiencias políticas y afectivas.

En concordancia, tiene sentido pensar en los significados que guarda el lugar físico para quienes lo habitan remitiendo, también, al devenir histórico del mismo, por ejemplo, el

sótano del texto de flores (2015) se constituía como un espacio político de encuentro, un lugar de militancia de mujeres y una posibilidad de mancomunar ideas y encontrar pareja; de la misma forma, la discoteque gay no sólo remite a una sala de baile sino que, durante mucho tiempo, se configuró como uno de los pocos espacios que permitía una sociabilidad propia y declaradamente homosexual, donde se formaban y mantenían romances y amistades que al amanecer se desvanecían en el espacio público de una sociedad heteronormativa y excluidora. Pero también era la cuna del espectáculo travesti en donde *las antiguas* se escondían tras bambalinas por si acaso hubiese una redada policial y no las detuvieran por alterar la moral y el orden público

Actualmente la disco gay sigue siendo el espacio más representativo de la escena trans/trave/drag santiaguina, sin embargo, ya no hay ni una, ni dos, ni tres discoteques de *ambiente*, sino que el mercado se expandió a propósito de la consolidación neoliberal de la imagen del hombre gay como consumidor rentable y su asociación con la cultura del espectáculo y la bohemia. Lo anterior posibilitó la creación de fiestas itinerantes que diseñan una sello tratando de captar a grupos específicos de homosexuales con características determinadas, lo que implica contar con ciertos tipos de espectáculos trans/trave/drag que se ajusten a la imagen que la discoteque y la fiesta quieren entregar.

La discoteque visualizada como marca, genera mecanismos diferenciadores respecto el tipo de sujeto que convoca, por lo tanto, no es irrelevante que les participantes destaquen en cuáles eventos se dejan ver y en cuáles no. Al respecto, es posible concebir a “Fausto” y a “Nueva Cero” como los principales nichos del transformismo tradicional chileno que siguen vigentes, lo que define también las formas en que los sujetos se relacionan en dicho espacio. Estas discoteques son las principales plataformas de visibilización que tienen las *transformistas viejas* y son las que tienen mayor alcance mediático; su historia las convierte en referentes emblemáticos de lo que significa la escena trans/trave/drag nacional, además, son los espacios de grabación de los dos realitys de talentos transformistas -transmitidos por youtube- más populares en la actualidad: “Amigas y Rivales” y “Reinas de la Noche” y

sus respectivos backstage³⁶ que se figuran como la principal plataforma que ocupa el espectáculo trans/trave/drag para trascender la materialidad de la discoteque gay como lugar de escenificación de sus prácticas.

Cristal Diamond, quién a pesar de denominarse como una drag queen *under*, ha sido participe de ambos realitys por lo que se ha presentado en las dos discoteques, concibe a esos espacios como atravesados por la competencia y la veleidad e, incluso, afirma estar desilusionada de los mismos por el poco compañerismo que se genera entre compañeres; en palabras de Cristal: *“el mundo del transformismo [...] es súper oscuro y veleidoso y muy sucio [...]. Estemundo up, como yo le digo, porque es cuática la cuestión. Igual yo he visto cómo les cortan las pelucas, así de malas, les cortan las pelucas a la mitad antes de salir al show o se roban muchas cosas, siempre se pierden hueás de maquillaje; pero [...]es como veleidad que todas quieren tener lo que tienen todas, que el vestuario ‘Ay, qué lindo el vestuario’ y todas quieren tener eso. Entonces todas... siempre hay una rivalidad, una pelea y una competencia entre ellas.*

En efecto, Cristal no es la única que piensa así, Mahite de León señala: *“el mundo de la discoteque es más frío, es más, es más superficial”*, además menciona que existe mucha rivalidad y falta de compañerismo: *“siempre va a haber como la rivalidad de, puta, esta se ve mejor, esta hizo show mejor, entonces siempre van a haber como esas diferencias, esos tipos de diferencia que al final te terminan como cagando de onda, por eso pa trabajar en una disco tenis que tener cuero de chanco”*. Este tipo de rencillas se ocasionan, muchas veces, porque les trans/trave/drag que se desenvuelven en estos escenarios lo hacen como un trabajo, por lo que tienen la necesidad de ganar popularidad que se traduce en más eventos y más dinero.

³⁶ El reality “Amigas y Rivalés” y sus backstage son transmitidos por el canal de youtube “Canal Femme” (<https://www.youtube.com/channel/UCuClxohhuZhr3GOeUJkjqpg>), mientras que el reality “Reinas de la Noche” y sus backstage son transmitidos por el canal de youtube “Farandula Gay” (https://www.youtube.com/channel/UC_wD8pi7yHEEpbObxJqPfoQ). Ambos canales, junto con el reciente “Canal Caleidos” (https://www.youtube.com/channel/UCRkX2dvhEhgGzolKv_WwPsg), se han convertido en espacios vitales de difusión del trabajo y el arte de les transformistas, travestis y drags chilenos; lanzan contenido nuevo varias veces a la semana y, aunque los realitys mencionados son los programas más emblemáticos, tienen proyectos audiovisuales dedicados al humor, a la crítica de moda, a los comentarios de farándula, entre otros.

Tanto para Mahite, como para Olivia los realitys han acrecentado los conflictos entre las trans/trave/drag dado que utilizan las peleas entre ellas para generar polémica y ganar pantalla; Mahite cuenta: *“a mí me han dicho, “¿por qué no has ido a los realitys, por qué no has ido a los concursos?”, porque hueon, yo no soy pa’ pelear, yo soy uno de los transformistas que sirven pa’ hacer show y verse bonita, a mi me carga discutir, me carga pelear, de hecho en mi vida personal yo soy cero ataos, cero pelea, entonces si tú te daí cuenta en la mayoría de los realitys que tú ves por internet casi todas terminan peleando”*. Mientras que Olivia, pone un nuevo acento en la influencia que la industria y la producción que está detrás del espectáculo trans/trave/drag realiza sobre los sujetos para que se desenvuelvan de manera conflictiva, aludiendo a temáticas como la drogadicción y las peleas entre compañares en situaciones, muchas veces, falsas y maqueteadas, para atraer al público³⁷.

Por su parte, Kassandra Romanini, quien trabaja hace 26 años en las discoteques tradicionales afirma que *“amigas es difícil tener porque siempre hay... está la competencia”*, lo anterior es similar a lo que refiere Olivia cuando comenta: *“todas nos tratamos de amiga pero ninguna es tan amiga ¿cachai?, o sea, como siempre es así, -¿como estái tú?-, -bien-, -¿qué tema vas a hacer?-, - ay, ay anoche, salí anoche-, pero es todo súper... pero sé de otras transformistas que no se pueden ver, que se tienen mala”*; para Olivia la dificultad de generar lazos afectivos más fuertes pasa por una fragmentación que ocurre al diferenciar de forma tajante a la persona detrás de la persona/personaje trans/trave/drag, lo que genera distancias entre como se desenvuelve en el espacio del espectáculo o la discoteque versus la vida cotidiana: *“a mí me gusta como ver fuera del drag, porque ya si estái haciendo show y te encontraí con transformistas es otra onda, porque estái en otra volá, es distinto conocerte cuando estái sin peluca, cuando estái en tu casa, cuando estái relajado y eso es como más valorable creo yo”* (Olivia).

A pesar de los conflictos enunciados, los participantes también relevan prácticas de traspaso de conocimientos que son valoradas en el *ambiente* trans/trave/drag tradicional de Santiago. Por ejemplo, Crsital Diamond destaca que la anfitriona de la discoteque “Fausto” le ha

³⁷ Ver parte del relato de vida de Olivia citado en página 80.

enseñado desde trucos de maquillaje hasta códigos que le permiten desenvolverse de mejor forma con sus compañeres “yo he aprendido caleta de ellos, pero ellas siempre me decían... como que ellas me ayudaron igual -oye, guarda esto, después que te maquillés guarda esto y todo-“ (Crsital). Lo mismo Kassandra Romanini, quien siendo anfitriona, durante muchos años, de la extinta discoteque “Naxos”, ayudo a varias camadas de nuevas generaciones de transformistas: “yo siempre fui y aportaba en algo, si te podía ayudar te ayudaba” (Kassandra).

Esta especie de tutelaje deviene en la formación de lazos entre una *transformista vieja* que pasa a ser la “madre artística” de una principiante que está incursionando en el *ambiente*. Este tipo de dinámicas son comparables a “las casas” a las que refiere Judith Butler en “Cuerpos que importan” (2005), en tanto, tensionan las configuraciones hegemónicas de las relaciones maternas y filiales a propósito de la representación de nuevas formas de familia –que en este caso sería la de la madre y sus hijas trans/trave/drag-. A pesar de ello, esta práctica es cada vez menos frecuente y no pude rastrearla en los relatos de vida, sino que sólo en conversaciones informales con algunos trans/trave/drag con los que interactué en el marco de las observaciones participantes.

Por otro lado, existen fiestas itinerantes, estos espacios, a diferencia de las discoteques tradicionales, se realizan una o dos veces al mes en distintos locales y están orientados a públicos más reducidos con características particulares, muchas veces tienen temáticas asociadas y es posible encontrar una variada oferta que se diferencia respecto a tipo de música, cantidad y estilo de performances, precio, etc.

Si bien hay muchas, me remitiré a hablar de las que, según mi investigación, son las más representativas. Por un lado está Lemon Lab, es un colectivo de fiestas que tiene más de 5 años de presencia en la vida nocturna santiaguina y se destaca en el *ambiente* porque, desde el 2015, viene trayendo a drag queens que participaron en alguna temporada de “RuPaul’s Drag Race”; también realizan fiestas temáticas (por ejemplo, cabaret, noche mexicana, RuPaul, etc.) en las que exhiben shows de trans/trave/drags locales; sus producciones suelen ser muy vistosas tratando de emular los espectáculos de las drags norteamericanas,

lo que muchas veces incluye una estética pulida y con guiños editoriales. Está orientada a un público joven y adulto joven, fans del reality “RuPaul’s Drag Race” que pueda costear sus precios que son un poco más elevados que la competencia.

Por otro lado está “Anti Pageant”, es una fiesta y certamen que partió el 2016 y que ya cuenta con 8 versiones que se realizan esporádicamente, es organizada por “House Of Locas” –grupo de drags santiaguinas- en la que buscan propuestas trans/trave/drags novedosas que se ajusten a una temática propuesta por cada fiesta. Generalmente se enfrentan de 6 a 10 concursantes y son evaluadas por un jurado que también cambia de acuerdo a la ocasión. Los asistentes a dicho espacio tienen estéticas diversas, aunque siempre, con características experimentales que las diferencian.

Finalmente están las fiestas “Kiltra”, éstas se realizan en un local clandestino del centro de Santiago y se socializan vía facebook, aquí conviven estéticas góticas, andróginas, hipersexualizadas, sucias y gore que se pueden agrupar bajo la noción de *drags monster*, en tanto, trascienden la humanidad y los cánones de belleza normativos en busca de una experimentación visual con fines políticos definiéndose como un espacio *under* en el que se presentan performances disidentes.

Una de las principales diferencias que este tipo de fiestas tiene con las discoteques tradicionales es que en ellas no sólo se presentan aquellas trans/trave/drag que van a montar un espectáculo, sino que congrega a muchos sujetos *montados* que no van a trabajar, lo que implica que las dinámicas de sociabilidad que allí se configuran están ajenas a las tensiones provenientes de la necesidad de destacar para asegurar un puesto de trabajo y ganar dinero. Es más, muchas veces son las mismas trans/trave/drags las que pagan por competir y mostrar su show, por ejemplo, las Anti Pageant cobran una inscripción que tiende a rondar los \$10000; el objetivo de ellas es perfeccionar su arte y expresarse. Así mismo, este circuito es tolerante a propuestas novedosas y suele ser frecuentado por las que denomine *drags nuevas* que, muchas veces, son receptivas a la idea de conformar una comunidad drag o aprender en conjunto. Por ejemplo, Cristal es enfática al decir: “*hay muchas drag que son under y que somos muy compañeras [...] que son nuevas, niñas nuevas que están*

apareciendo ahora [...] entonces es como el mundo es cuático, es como muy oscuro, muy escondido la cuestión, todavía no se muestra mucho el transformismo como es; [...] este mundo como te digo que [...] somos las under, que nosotros nos cuidamos entre todas”.

En este contexto también aparecen las houses que, como mencioné en el capítulo “De que hablamos cuando hablamos de trans/trave/drag en Santiago?: Caracterización de la escena desde los significados de los participantes”, se configuran como grupos de trans/trave/drags que se juntan, a propósito de intereses comunes y amistad, se identifican con un nombre en común y realizan proyectos y procesos de aprendizaje en conjunto. También es común que amigos que se *montan*, sin la necesidad de formar una house, se maquillen, asistan a eventos o preparen performances juntas. Lo que quiero destacar es que, en este circuito, si se habla de amistad como una forma de relación entre los sujetos.

Esto no quiere decir que estos espacios carezcan de tensiones, quizás no son rivalidades declaradas o sabotajes directos, sino que responden a la necesidad de mantener las apariencias y esconder el conflicto, al respecto Miss Documentos señala: *“en realidad todas se miran con sonrisa pero por dentro todas piensan cosas distintas y hay pocas que se atreven a decírtelo a la cara, como que igual es un mundo súper engañoso, son todas falsas y me atrevo a decirlo porque lo veo y lo veo día a día, las mismas chicas que me conversaban de cosas pencas después me están hablando maravillas de las mismas que decían cosas pencas la semana anterior, entonces se contradicen... también pasa por la edad, o sea, los rangos etarios son súper importantes, hay drags mas chicas que son mucho más proclives a eso”.*

Por su parte MortFina, considera que mucho de lo que se mueve en el ambiente *under* tiene que ver con los amiguismos y el lobby, le participante cree que es posible mostrarse libremente en muchos espacios, pero a la hora de presentar shows sin tener que pagar por ello, es necesario generar redes con algunas personas específicas que te permitan ser más conocida y así los organizadores de las fiestas te inviten porque llaman sólo a sus cercanes: *“no la veo [a MortFina] como en lemon lab, ni cagando, o sea sí, el personaje puede dar pero [...] en verda pa lograr [presentarse en] ese tipo de lugares hay que hacer caleta de*

lobby, tenis que salir a carretear, saludarlas en la calle aunque no se acuerden de ti y que paja, yo no voy a hacer esa huea, ¿cachai?, porque si, puede ser que suene necesario, ridículamente necesario, pero antes de eso quiero ver como mi talento, si es que se quiere entender de esa forma, o lo que puedo llegar a hacer me valida frente a cuantos amigos puedo llegar a tener” (MortFina).

Hasta ahora he mencionado el espacio de las discoteques y de las fiestas como el lugar más característico en el que se desarrollan practicas trans/trave/drag, sin embargo, hay una serie de escenarios con menor visibilidad que acogen a muchos de ellos. Me refiero por ejemplo, a los bares “Dionisio”, “Farinelli” y “Burdel” ubicados en el Barrio Bellavista, donde de lunes a lunes, transformistas realizan rutinas de humor en los llamados café concert. También a los concursos de belleza que frecuentemente son organizados, una vez al año, por las mismas discoteques, entre los que se destacan “Miss Fausto” y “Miss Nueva Cero”. Los cada vez más alicaídos circos itinerantes de humor, como el de Katiuska Molotov y el emblemático “Timoteo”. Los eventos a beneficio, donde muchas veces se invitan a trans/trave/drags a montar un espectáculo de forma gratuita para ayudar en alguna causa. Las marchas por los derechos de la diversidad y la disidencia sexual. Bienales de arte, exposiciones en museos y festivales. Las Voguing Ball ya mencionadas en los capítulos anteriores. Todos espacios de mucha importancia y con características particulares pero que, generalmente, son habitados por los mismos que asisten a la disco y en los que, según los relatos de los participantes, se suelen replicar dinámicas similares.

Ahora bien, a pesar de las diferencias, todes les participantes sostienen que la relación con el público suele ser agradable y amistosa y que, en general, tienen buena acogida. Si bien enuncian que la mayoría de quienes las siguen son homosexuales, aquellas que han trabajado con público heterosexual dicen identificar diferencias, al respecto Kassandra Romanini dice: *“el público homosexual es muy exigente, no así como el público hetero; el público hetero es cosa de decir picho y se caga de la risa o hay algunos que dicen 'mentira que dijo eso' cachai, entonces hay cosas que son más fáciles en el mundo hetero”*. Para Kassandra, el conflicto está en que es mucho más difícil que los heterosexuales se interesen

en el trabajo de una transformista, que le llamen y consideren, pero una vez expuestos a su show sólo entregan aplausos.

Por su parte Elizabeth considera que el público homosexual sólo quiere ver belleza y no es receptivo a nuevas propuestas como la de ella, que rescata la identidad de los pueblos originarios de Sudamérica: *“el público heterosexual me ha recibido mucho mejor que el homosexual [...], entonces yo trabajo con ellos si al final lo que uno quiere... lo que yo entré al programa a hacer era para que la gente me recordara, casualmente lo logré en una pequeña cantidad de la comunidad [homosexual] y en una gran parte del público heterosexual así que me doy técnicamente por pagado”* (Elizabeth). MortFina piensa distinto, cree que el público homosexual está aburrido de las mismas propuestas tradicionales, lo que ha obligado a las *transformistas viejas* a evolucionar para seguir teniendo popularidad frente a la arremetida de la nueva camada trans/trave/drag con mayor influencia intercultural: *“ahora que estas viejas, que hacen más de lo mismo, cacharon que esta toda esta volá de niñas nuevas que les están robando los seguidores [...] están innovando pa no perder el público, porque loco, esas viejas culias viven de esto entonces no pueden perder el público, se van actualizando, se están actualizando brigido ahora, mucho, están generando contenidos distintos”* (MortFina).

Olivia, por su parte, considera que en la nueva escena hay eventos y público para todes, sin embargo, explicita que es muy importante la relación que, como personaje público, tiene con sus seguidores, ella abandona los divismos que dice están presentes en algunos de sus compañeros, y se dispone a interactuar con todes los que la contacten a través de las redes sociales, que constituyen el elemento más distintivo que define las nuevas formas de relación que los sujetos trans/trave/drag, dado que, su presencia en ellas es vital para promocionar sus eventos y mantener un contacto más directo con sus seguidores: *“[Olivia] es toda... la creación ha sido [...] de responder todos los mensajes, o sea, todos los mensajes que yo recibo los respondo, y los voy respondiendo de a poco para que la foto vuelva a subir, [...] como que esta todo súper, hay como toda una maquinaria atrás de Olivia moviendo que cosas sí que, cosas no, ¿cachai? [...] entonces siento que lo que estoy haciendo yo lo están haciendo muy pocos o casi nadie”* (Olivia).

Otros significativos

Los vínculos que les participantes mantienen fuera del *ambiente*, son diversos y responden a una multiplicidad de factores que no tienen necesariamente que ver con el ser/hacer trans/trave/drag, dado lo anterior, no pretendo realizar una descripción acabada respecto las relaciones que los sujetos establecen sino que referirme a algunos elementos que atraviesan la experiencia de la mayoría de ellos. De esta forma, vuelvo a recurrir a la idea del *secreto*, como estructurador de los lazos sociales que les trans/trave/drag tienen cuando no están *montados*.

Un primer antecedente es que el *secreto* trans/trave/drag se difencia del *secreto* sobre la homosexualidad; asumir que se es/hace trans/trave/drag constituye una nueva “salida del closet”, es una develación que genera una ruptura más potente respecto lo que los otros esperan del sujeto, en tanto, muchas veces es leído desde el prejuicio como una anomalía o una enfermedad. En ese sentido, les participantes -todos homosexuales menos Cassandra que se identifica como mujer trans- mencionan que, existe más gente que se sabe de su orientación sexual que de sus prácticas trans/trave/drag. Pero ¿efectivamente serian más discriminados si es que develaran a su persona/personaje montada?

Según Mario Pecheny (2005) “la discriminación es importante bajo su forma indirecta y como discriminación sentida o anticipada. El miedo frente a la hipotética revelación [...] opera como una causa eficiente de auto-exclusión y de vergüenza personal” (p. 140). Si bien su investigación remite a la homosexualidad, lo mismo se puede identificar en los relatos de les participantes, en particular, cuando hablan de la relación que mantienen con sus familias de origen a las que Pecheny describe argumentado que “en lo que se refiere a la familia, la discriminación sentida aparece como más fuerte que la discriminación real. Una vez superada la discriminación anticipada y/o revelado aquello que se encontraba oculto, la actitud de la familia generalmente es de aceptación o tolerancia” (p.41). Por ejemplo, Benjamín (Olivia) comenta que, aunque su madre sabe que tiene una pareja masculina ella no tiene idea de que se *monta*: “no saben, de hecho como en un momento dije ya, me hago la pagina, si hueon, tengo como ay, una explosión de ideas que tenia y

dije, no po, esta huea es publica y basta que uno le ponga like y la huea se empieza a mover, ¿cachai?, entonces como y no sé, amigos tienen a mi vieja... entonces ahí dije como, ehm no, y de hecho no subí nada y borré todo lo que tenía en la página cachai, entonces para Olivia, es raro hablar cosas en tercera persona, pero para Olivia es como, como que igual yo la he como tirado pa abajo, como que no he dejado que buuum porque, porque es una conversación que tengo pendiente con mi familia” (Olivia).

Sin embargo, Cristal también vivió mucho tiempo con miedo hasta que se dio cuenta que contar su *secreto* no suponía un cambio de relación con su familia: *“Y ahí llegué a la escuela acá y empecé a hacer transformismo igual con miedo y no subía fotos ni nada hasta que dije -pero no, tengo que mostrar lo que me gusta -y les conté, le dije -Mira mamá esto hago- y les mostré el video del Miss Fausto porque ahí se enteraron que hacía transformismo, el 2013. [...]Sí, -mira mamá, esto hice y fui reina- y llevé la corona, el vestido porque tuve que ir a Chillán y mi mamá ahí como que siempre le ha gustado” (Cristal).*

Algunes participantes, como Mahite, afirman que, si bien, en la actualidad no tienen mayores problemas con su familia que les apoya en su ser/hacer trans/trave/drag, esto ocurrió luego de un proceso difícil en el que tuvieron que enfrentar a sus cercanos y mostrarles el *ambiente*, dado que era un espacio totalmente ajeno a su cotidiano: *“y na’ po, hubo un tiempo que mis primos me dejaron de hablar y yo les dije -a ver, paren la huea, yo sigo siendo el mismo, el mismo Marcelo, el mismo primo, el mismo hijo, el mismo nieto, el mismo todo [...], yo sigo siendo el mismo, al que no le gusta toma sus cosas y se va-, porque estábamos en la casa de mi mamá, yo vivía ahí, -al que no le gusta toma sus cosas y se va-, tomaron sus cosas y se fueron po, y después solos llegaron a mí, ahora no, ahora nos reímos, me agarran pal hueveo tupido y parejo, yo les contesto, de hecho en el verano hay un matrimonio en el campo donde mi abuela y vez que pueden me preguntan -¿oye y quién viene al matrimonio, va ir la Mahite o va ir el Marcelo?-” (Mahite).*

En una línea similar, Cosmic, sostiene que en un principio su familia tenía más resquemores y pensaron que era trans, le participante le adjudica esa visión a la ignorancia impuesta por la sociedad en la que no visualizan estos temas: *“[cuando mi mamá se enteró]me preguntó qué onda, si era trans, si me quería operar, si quería tomar hormonas,*

si me llevaba la médico y blablablá. Y ahí le expliqué que no cachai, que era una hue como artística... me acuerdo que le dije así como -Mire, ni siquiera me saco las cejas-, cachai, onda como... era mi forma de decirle que no quiero ser mina [...].De ahí rayando en el estereotipo de cómo debe ser una persona trans y blablablá, pero pa' que entendiera, y ahí entendió y cachó que era una gueá artística, que la hacía porque me gustaba no más[...], igual como que todavía tenía como ese temor cachai de como que me pase algo, como de que igual sociedad es como así como culiá en ese sentido, la gente que es súper distinta, pero nada, así como que nunca me dijo así como nada malo; es como más por protección cachai, era como para protección, en un principio era como por desconocimiento cachai, por ignorancia”(Cosmic).

Una vez superado el proceso de habituación al *secreto* develado, la relación que les participantes tienen con su familia es de total normalidad, en ese sentido Arcadia dice: *“[a mi papá]como que le da lo mismo, es que igual siempre ha sido abierto de mente, muy relajado en la vida respecto de lo que yo haga, es como yo, no se enrolla con las cosas, mientras las personas sean felices y se cuiden y no hieran al resto o pasen a llevar que hagan lo que les apasiona, y me respeta como yo respeto lo que haga, así que bacán, por ese lado la relación que tenemos es súper bacán, mi hermana igual, siempre como que nos ponemos a hueviar con el maquillaje y cosas así, tiene 15”*. Por su parte MortFina comenta que, incluso, miembros de su familia le acompañan en sus presentaciones: *“mi mamá me ha ido a ver a hacer performance con mi hermana chica y mi sobrina, o sea, son mis primas chicas pero son como mi sobrina, mi tía es como mi hermana mayor, nos llevamos por poco, y nada, como que saben que huea, [cuando le digo a]mi mama que no puedo ir este fin de semana [a verla] porque tengo hueveo, sabe de lo que estoy hablando, me dice -ya dale, que te vaya bien- y me llama en la tarde así como: -oye, cuidate que llegues vivo-“*.

Por otro lado, se encuentran las relaciones de amistad, en la mayoría de los casos les participantes refieren que han tenido absoluto apoyo por parte de sus amigos en lo relativo a su ser/hacer trans/trave/drag, esto lo adjudican a que muchos miembros de su círculo tienen intereses comunes y han sido parte o, al menos, testigos del proceso de construcción de la persona/personaje *montada*. El *secreto* no opera en estos vínculos porque la

develación es un sinónimo de confianza y cercanía, por lo que el ocultamiento trasladaría el vínculo a otro lugar (como compañeres de trabajo o conocides).

A pesar de lo anterior, algunos participantes han perdido relaciones de amistad por *montarse*, Olivia sostiene: *“mis amigos ya la mayoría sabe, algunos me han visto, algunos me van a ver a Burdel y después nos vamos a carretear y la pasamos bien, hay otros que no me han hablado más [...] si, porque tengo, un amigo que... pero después nos hemos visto en cumpleaños [...]pero ya no es como que estábamos hablando como muy seguido y como que [nos distanciamos], pero es un amigo que es gay, que su familia no sabe que es gay, heteronormado, pantalón dockers, camisa a cuadros... lo entiendo entre comillas, de hecho el no le ha contado a ninguno de nuestro grupo de amigos que es gay, a pesar de que todos saben, yo creo que hasta su familia sabe y no le ha dicho tampoco a la familia, entonces, entre comillas yo digo, es lógico ¿cachai?, porque él vive la heteronorma pero así ya... lo aprieta...”*. Por su parte, Cosmic narra: *“mis amigos no tuvieron ningún problema excepto como que una amiga que ahora como es ultra-evangélica y me que preguntó por qué lo estaba haciendo y qué gueá y fue como -Oye, porque me gusta no más- y como que me dejó de hablar y como ah ya chao, filo”*. En ambos casos, los participantes refieren que los amigos que se alejaron provenían de contextos culturales con una importante carga conservadora y heteronormativa que les impedía relacionarse naturalmente con lo trans/trave/drag dado que, para ellos, constituía una cuestión antinatural o, al menos, en contra de sus principios y creencias.

Las últimas relaciones a las que me referiré en extenso son las de pareja, algunos participantes, sobre todo aquellos que llevan más tiempo *montándose* consideran que les es difícil encontrar y sostener relaciones de pareja, al respecto Cristal cuenta: *“me ha costado encontrar, la mayoría cuesta encontrar una pareja estable cuando eris transformista y si es estable el otro igual es transformista[...], no sé, entonces todas somos solas, es como la única pena que tenemos, encuentro que es como una pena igual po no tener una pareja estable para uno como artista”*.

La misma Cristal atribuye esta dificultad a la inestabilidad que trae consigo dedicarse al espectáculo: *“el mundo artístico chileno es súper cuático porque no tenís un horario establecido, entonces yo tenía que hacer show y al otro día tenía que ensayar la obra antes de ir a trabajar, entonces es super poco entendible.”*; a lo pequeño del ambiente que impide relacionarse con personas nuevas: *“todos estamos en el mundo del artista y nos conocemos entonces es difícil conocer una pareja que sea, no sé, contador, ¿dónde?, si me muevo en ese círculo, tendría que moverme en otro círculo”* (Cristal); y, principalmente al machismo del circuito homosexual chileno que se incomoda frente a sus prácticas trans/trave/drag: *“además que uno, el cola chileno, igual busca como el gay hombre po, en su mayoría, no es como el gay mujer-mujer; si una se viste de mujer como que les choca así, estamos criados en una estructura machista po acá en Chile, entonces cuesta así como entender como algo que les choca sin querer que uno se vista de mujer y salir conmigo de mujer”* (Cristal). Esta situación provoca que, incluso, algunas trans/trave/drag no le comenten sobre su persona/personaje a sus parejas, como es el caso de Mahite que comenta que las parejas con las que entabló relaciones cortas *“nunca supieron que yo era transformista”* (Mahite).

A pesar de lo anterior y aunque la mitificación de la travesti sola sigue operando, la masificación de les trans/trave/drag en los medios de comunicación ha contribuido a la normalización de su presencia y, con ello, han ocurrido tres fenómenos rastreables en los discursos de les participantes: en primer lugar, ha disminuido el prejuicio que se tenía sobre ellos lo que ha facilitado el encontrar pareja, como en el caso de Elizabeth que cuenta que a su novio le encanta lo que hace: *“a él le encanta, él vende cosméticos por catálogo y él me compra cosméticos o me regala los que vienen regalo, ¿cachai?, me regala pelucas, me regala tela pa’ hacerme vestidos porque yo me hago mis vestidos entonces no tengo problemas con eso”* (Elizabeth); en segundo lugar, la vinculación entre dos sujetos que parten siendo/haciendo trans/trave/drag juntos, como en el caso de MortFina y yo: *“en términos como de parejas tampoco [ser/hacer trans/trave/drag] afecta ni cagando porque lo hacemos en conjunto, ¿cachai?, de hecho tu incentivaste que lo hiciéramos”* (MortFina); y, finalmente, la construcción conjunta que una pareja realiza de una

persona/personaje en el cuerpo de uno de los miembros, como en el caso de Cosmic: “*mi pololo cachai, él... él siempre me ha apoyado, desde un principio, fue el que tuvo la idea; yo igual soy super inseguro cachai, entonces como que tengo ideas pero no las hago, entonces él me da el apoyo como -Ya, querís ser transformista, compremos una peluca- [...], y bueno siempre ha sido como un apoyo ¿cachai?, como desde siempre, en lo emocional ¿cachai?, en lo artístico, ahora que está como trabajando un poco más en lo económico; entonces como que ha sido un pilar fundamental cachai, siempre decimos como que... eh... el personaje de Cosmic cachai es como 50% yo y 50% él*”. Y el de Olivia: “*mi novio me ayuda en todo, de hecho yo no podría hacer nada de esto sin mi novio, nada, nada, somos equipo, somos dupla*”.

Evidentemente, las tres esferas relacionales enunciadas (familia, amigos y relaciones de pareja), no capitalizan todas las experiencias de sociabilidad que los sujetos trans/trave/drag tienen cuando no están *montados*, sin embargo, corresponden a los vínculos que, según los relatos, son los más significados y profundizados en el diálogo.

CONCLUSIONES

Considerando el carácter exploratorio y descriptivo de la investigación que emprendí, emergen muchas más lugares ensombrecidos y preguntas posibles que conclusiones claras, sin embargo, esto no evita que pueda enunciar una serie de elementos que me parecen centrales de los resultados y que resumen la imagen, situada sociohistóricamente, que coconstruimos con los participantes. Debo reconocer, que en ningún punto pensé en que esta tesis acabaría de otra forma, y es que soy un convencido de que el mundo social es dinámico y escurridizo, imposible de aprehender, por lo que, las conclusiones que podemos enunciar no son más que una serie de apreciaciones sobre fragmentos de la historia en un intento, siempre infructuoso, de hablar sobre lo que ocurre de *verdad*.

El primer elemento, a mi juicio, central para entender las dinámicas de sociabilidad trans/trave/drag en Santiago es que el transformismo, el travestismo y el drag queenismo constituyen fenómenos y prácticas culturales situadas que, a pesar de su presencia internacional, son sometidas a transformaciones y traducciones en un proceso de apropiación y redefinición contextualizada por ciertos sujetos, en ciertos espacios y en ciertas temporalidades. De esta manera el *ambiente* de Santiago en la mitad de la década del 2010, es propio de Santiago en la mitad de la década del 2010, pudiendo ser comparable, mas no equiparable, a otros lugares, dado que, nos habla de su historia, de su gente, de su distribución geográfica, de sus marcos políticos, etc.

En este escenario, hay tres categorías protagonistas que nominan a los sujetos: transformista, travesti y drag queen; dichas categorías se solapan entre sí, tienen límites difusos y son plásticas teniendo muchos significados en su uso.

Más que ahondar en las pugnas conceptuales de las definiciones que les participantes realizan de cada concepto, cuestión que es abordada en extenso en el desarrollo de la tesis, me interesa decir que la utilización de esas palabras y su interpretación tiene múltiples influencias, entre las que se destacan: las conceptualizaciones psicológicas y biomédicas que patologizan las identidades sexuales en tránsito; el lugar historiográfico de la imagen travesti vinculada al prostíbulo y al espectáculo decadente; y, la masificación higienizante

de la figura y la performance trans/trave/drag en los medios masivos de comunicación, principalmente norteamericana a partir del éxito de “RuPaul’s Drag Race”, y chilena a través de los realitys de youtube “Amigas y Rivales” y por televisión abierta como “The Switch”.

Estos elementos convergen en una alfabetización particular de aquellos que habitan el *ambiente*, lenguaje propio recientemente renovado a propósito de la intrusión de una nueva y gran camada de trans/trave/drags hijos de internet y tutoriales de youtube y no de la enseñanza de una “mamá artística” como tradicionalmente ocurría. Esta cuestión, genera una distancia en la forma de decirse y de pensarse que les separa generacionalmente en dos grupos, a saber “*las viejas*” y “*las nuevas*”, en donde las nuevas tienden a desestabilizar las definiciones estáticas con que “*las viejas*” hablaban de su mundo.

Con esta intrusión, los sujetos convocados al *ambiente* se han ampliado progresivamente, dando cabida no sólo al hombre homosexual que se *monta* para convertirse en le transformista de show y le travesti puta; sino a una serie de personas con distintas ocupaciones (DJs, host, actore, animadore, humorista, activista, academique, etc.), objetivos (hacer política, trabajar, ganar fama, etc.) e identidades (bio queens, drag kings, etc.). A pesar de ello, la asociación que se hace entre la homosexualidad y el *montarse* sigue siendo muy fuerte, diría incluso, definitoria.

Ahora bien, respecto los significados que les participantes le otorgan a ser/hacer trans/trave/drag, vale decir que para todes trasciende la idea de vestirse con la ropa asignada al género contrario, sino que remite a un proceso de construcción subjetiva en la que se crea una identidad que, como todas, es móvil y fragmentada, pero que converge en el nombre como centro que define los límites entre los que se mueve su persona/personaje *montada*.

La consideración de este proceso y sus frutos como un arte no merece discusión, en todos los relatos lo definen como tal y destacan los grandes esfuerzos que tienen que realizar para lograr un buen resultado, entre ellos: gastar importantes sumas de dinero en vestuario, pelucas, maquillaje; compatibilizar el tiempo de la vida de la persona *no montada* con la

persona/personaje *montada*; el dolor y la incomodidad de la transformación corporal a punta de prótesis, fajas y tacones; pero también, el costo emocional que significa que su trabajo artístico sea subvalorado por grandes espectros de la sociedad, concebido como un arte menor y estigmatizado asociándolo con la noche, la drogadicción, fetiches sexuales, entre otras.

Referirme a la dimensión política del transformismo, el travestismo y el drag queenismo es más problemático, al respecto no existe consenso y se mueve en un continuo que parte en una relación débil entre la visibilización mediática de lo trans/trave/drag con la idea de inclusión de la diversidad sexual; a concebirlo como una práctica política subversiva en sí misma, que se vincula con algunos feminismos, parte de la izquierda revolucionaria y ciertas formulaciones de la disidencia sexual.

Las tensiones enunciadas se traducen en una nomenclatura, utilizada por los mismos trans/trave/drag, que los diferencia en dos grupos, aunque, sin claridad en sus límites. Me refiero al transformismo tradicional chileno (o el *up*) y el *under*. En el *ambiente up* le transformista se asocia con el glamour, el brillo y el espectáculo de doblaje (*lipsync*) de divas pop, bailes en discoteques o rutinas de humor; este grupo alcanza mayor notoriedad y congrega y construye a trans/trave/drag más homogéneas e influenciadas por la heteronorma que impone cánones de belleza tradicional. Por otro lado, se encuentra un circuito más alternativo, que suele ser más intelectualizado, politizado, rupturista y diverso; donde es posible encontrar propuestas performáticas que, según los participantes, suelen estar vinculadas con complejidades artísticas que no aparecen en el mundo de lo *up*.

La anterior división incluye distinciones respecto a las construcciones estéticas que realizan los sujetos sobre sus personas/personajes *montadas*, si bien, en todos los relatos se le daba una importancia superlativa a lo estético, incluso un lugar definitorio respecto a la calidad de trans/trave/drag que se es, la caracterización de lo que significa una estética buena difiere considerablemente y se ajusta a las necesidades que reportan los espacios donde se habita y los gustos del público que frecuenta dichos espacios.

Las trans/trave/drag del *up* generalmente construyen estéticas *fishy* (mujer-mhjer), a saber, una apariencia convincentemente femenina llegando, incluso, a pretender simular lo más cercanamente posible a una cismujer, pero no a cualquiera, sino mujeres imponentes y glamorosas, con figuras curvilíneas ataviadas con vestidos de noche y mucha joyería, pelucas grandes y tacones altos. Elementos representativos del imaginario que portan sobre las clases altas chilenas, lo que también se traduce en la elección de nombres suntuosos y con apellidos compuestos que aportan a su intención de parecerse a dichos imaginarios.

Por su parte, en el *under* se pueden encontrar una diversidad de construcciones estéticas que concibo como críticas, estas se caracterizan por romper con las indumentarias tradicionales de les trans/trave/drag, dignas de un concurso de belleza, permitiendo la emergencia de múltiples posibilidades interpretativas y referentes visuales, que trascienden la idea de representación de una cismujer optando, incluso, por la construcción visual de personas/personajes que trascienden sus imaginarios de lo humano y que suelen tensionar, con explícita intención política, los límites convencionales del género.

A pesar de lo anterior, la mayoría de les trans/trave/drag con las que trabajé -tanto las que se construían desde la estética *fishy* como las que se construían desde las estéticas críticas-, intentaban acomodarse a los cánones estéticos impuestos hegemónicamente en términos de raza, clase y peso. Muchas veces validando su imagen disidente, en términos genéricos y sexuales, a través de la aceptación de otras imposiciones culturalmente hegemónicas de la belleza.

En ese sentido, optan por intervenciones corporales, a través de prótesis y maquillaje, que permiten dibujar en su rostro y en su cuerpo, aquellos marcadores culturales que se asocian a la clase alta chilena y definen el canon hegemónico, como por ejemplo: la nariz respingada, mandíbula fina, pómulos pronunciados, el pelo y los ojos claros, gran altura y delgadez. Incluso, al momento de representar a otros tipos culturales, los hacen desde una óptica de exotización haciendo alusión sólo a algunos elementos identificatorios (como el color de piel negro o ropas tradicionales), pero manteniendo la estructura ósea, la altura y la forma de cuerpo que se asocia a la representación dominante de la clase alta.

La talla “adecuada” es uno de los principales conflictos que les trans/trave/drag deben enfrentar a propósito de su visualidad, muchos transmiten sus problemas con el peso desde la persona a la persona/personaje *montada*, cuestión que reafirma la idea de que ser delgado es una imposición sociocultural más que un mero requisito para montarse, con esto quiero decir que, las representaciones estéticas hegemónicas que se replican en las construcciones visuales de los participantes son traducciones de los *cannones* de belleza normativos que operan en la construcción de lo de “normal” y “deseable, en tanto, ellos también son sujetos socializados en dichos discursos. De esta forma, la noción de la gordura como fracaso social o sinónimo de flojera –que opera en la sociedad chilena- posiciona a los sujetos gordos en el lugar del chiste y la mofa, situándolos donde no molestan y reforzando los estereotipos gordofóbicos, lo que se traduce en que les trans/trave/drag gordas quedan relegadas al humor.

Todos los elementos anteriores significan el periodo sociohistórico desde el que hago una lectura sobre la sociabilidad trans/trave/drag, tiempo que se caracteriza, entre otras cosas, por la crisis del imaginario de la familia nuclear heteronormativa y la construcción hegemónica de la sexualidad a partir de esa forma relacional; la visibilización de la diversidad y disidencia sexual como consecuencia de los pronunciamientos gubernamentales a propósito de la irrupción del SIDA; y, la asunción de las otredades sexuales como ejemplos paradigmáticos de las construcciones sociales de la identidad y las diferencias, y de las relaciones de poder que devienen en una jerarquización arbitraria de sujetos.

En ese contexto, les participantes conciben un aprovechamiento de la imagen de les trans/trave/drag por los medios masivos de comunicación sin que esto se traduzca en cambios sociales o de políticas públicas que consideren a la diversidad y disidencia sexual, de la que son parte, como sujetos de derecho. Es más, mencionan que el Estado y sus fuerzas públicas han sido opresoras de su experiencia, siendo algunos de ellos, discriminados por vestir de mujer. También versan sobre una sociedad que tiene pequeños avances en términos de aceptación e inclusión de la diversidad y disidencia sexual, pero que sigue siendo machista, heteronormada y heterocentrada. Lo anterior genera una

paradoja, en tanto, son sujetos de una hipervisibilización mediática que otorga réditos económicos por exponer su imagen en la industria cultural, y por otro, una invisibilización por parte del Estado al no reconocerles concretamente, en legislaciones o políticas públicas.

En este contexto agreste las dinámicas de sociabilidad de los sujetos trans/trave/drag se articulan en torno al *secreto* que separa la persona no *montada* de la persona/personaje *montada*, ocultamiento que resguarda al sujeto en ambas direcciones, vale decir, quienes socializan con la persona no *montada* pueden saber o no saber de la existencia de la persona/personaje *montada* y quienes socializan con la persona/personaje *montada* no necesariamente conocen a quién está detrás. Esto genera diferencias respecto las formas en que los sujetos experimentan las formas de relación que mantienen su persona con su persona/personaje, que se pueden entender en un continuo entre la fusión y la separación extrema.

Teniendo lo anterior en consideración, en el *ambiente* -compuesto por una serie de espacios entre los que destaca la fiesta y la discoteque gay- la persona/personaje es quien socializa y, muchas veces, esconde el nombre de la persona. Según los relatos de los participantes, en términos de sociabilidad, también opera la separación entre un *ambiente up* y un *ambiente under*, el *up* suele estar atravesado por conflictos y competitividad entre las compañeras – que llega incluso a boicots organizados-, lo que se explica por la necesidad de diferenciarse y “ser “mejor” que les otros para defender el puesto de trabajo (puesto que muchos trans/trave/drag del mundo tradicional se ganan la vida haciendo shows). En cambio, en el *under*, que se subjetiva con la idea de espacio de expresión artística y de aprendizaje conjunto, se vive un espíritu de compromiso y ayuda pero que, a ratos, deriva en ser falsos para evitar el conflicto.

Por otro lado, la relación con el público suele ser vista como positiva. La mayoría de los participantes se sienten retribuidos y agradecidos por la buena acogida que reciben y destacan que las redes sociales son el principal canal comunicativo que les permite hacerse más cercanos, conocidos y agilizar el contacto con sus seguidores.

Respecto a las relaciones que mantienen con su familia, suelen estar atravesadas por el *secreto* con el que se escudan ante una discriminación anticipada pero no necesariamente real. En la mayoría de los casos luego de la develación de la existencia de la persona/personaje *montada* ocurre un proceso de desajuste familiar que se resuelve con un reconocimiento paulatino de la familia al *ambiente*, lo que disminuye los prejuicios asociados a las prácticas trans/trave/drag. Luego de eso, la relación se estabiliza y se vuelven a estrechar las confianzas.

Con los amigos es distinto, aquí no operan el *secreto* dado que el conocimiento de la persona/personaje es signo de confianza y de un vínculo fuerte, por lo que diferencia, justamente, los que son amigos de los que no.

Finalmente, suele rondar el mito de la soledad y soltería de les *montades*, si bien esto sigue operando, la masificación y naturalización de la imagen trans/trave/drag a contribuido a la disminución del prejuicio y, con ello, ha facilitado que los sujetos formen y mantengan parejas no trans/trave/drag o se emperajen con otros montades.

Las conclusiones expuestas constituyen más bien una descripción de índole general que abre más preguntas de las que cierra, cada subcapítulo de esta tesis podría constituir un trabajo de investigación en sí mismo, en ese sentido, espero que este trabajo permita realizar una aproximación inicial que marque el camino para prontas líneas de investigación.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Álvarez Rosales, N. y Pérez Pérez, C (2009). Identidad de género en transformistas: Un estudio Cualitativo Exploratorio. *Límite*, 4(20) 132-152. Recuperado el 10 de enero del 2016 de <http://redalyc.org/articulo.oa?id=83612138006>
- Astudillo Lizama, P. (2015). Homosexual Discretion and Good Taste: Two Rules That Govern Homosexual Sociability Space in Santiago de Chile. *Journal of homosexuality*, 62(10), 1432-55. doi:10.1080/00918369.2015.10611370
- Ayala Pérez, T. (2009). Español de Chile: En búsqueda del estereotipo y de símbolos de estatus. *Contextos Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales* (21), 137-143. Recuperado el 20 de marzo del 2017 de <http://www.revistas.umce.cl/index.php/contextos/article/view/430/424>
- Baudrillard, J. (1981). *De la Seducción*. Madrid, España: Ediciones Cátedra
- Braidoti, R. (2000). *Sujetos nómades*. Argentina: Paidós.
- Bustamante, R. (2015, 29 de diciembre). El racismo de los chilenos es también de clase y de género. *El independiente*. Recuperado el 15 de marzo del 2017 de <http://elindependiente.cl/2015/12/el-racismo-de-los-chilenos-es-tambien-de-clase-y-genero/>
- Butler, J. (2001). *El género en Disputa*. México: Paidós.
- ___.(2005). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Calderón, Y /Flandes, P. (2016). *Deviniendo Loca: Textualidades de una Marica Sureada*. Santiago, Chile: Los libros de la mujer rota.
- Canales Cerón, M. (2006). *Metodologías de investigación social*. Santiago, Chile: Lom Ediciones.

- Chapman Quevedo, W A; (2015). El concepto de sociabilidad como referente del análisis histórico. *Investigación & Desarrollo*, 23 1-37. Recuperado el 20 de marzo del 2016 de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26839041001>
- Contardo, O. (2011). *Raro, una historia gay de Chile*. Santiago, Chile: Planeta.
- Contrera, L. (2016). Cuerpos sin patrones, carne indisciplinada. Apuntes para una revuelta gorda contra la policía de la normalidad corporal. En L. Contrera. y N. Cuello (Comp.), *Cuerpos sin Patrones: Resistencias desde las geografías desmesuradas de la Carne* (1a ed., pp. 23-36). Buenos Aires, Argentina: Madreselva.
- Cooper, C. (2016). La gordura es asunto del feminismo pero... ¿de qué feminismo?. En L. Contrera. y N. Cuello (Comp.), *Cuerpos sin Patrones: Resistencias desde las geografías desmesuradas de la Carne* (1a ed., pp. 149-154). Buenos Aires, Argentina: Madreselva.
- Cornejo, M. (2006). El Enfoque Biográfico: Trayectorias, Desarrollos Teóricos y Perspectivas. *Psyche*, 15(1), 95-106. Recuperado el 13 de junio del 2014 de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22282006000100008&lng=es&tlng=es.10.4067/S0718-22282006000100008.
- Cornejo, M., Besoain, C., y Mendoza, F. (2011). Challenges Concerning the Generation of Knowledge in Contemporary Qualitative Social Research. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 12(1). Recuperado el 13 de junio del 2014 de <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1527/3140>
- Cornejo, M., Mendoza, F. y Rojas, R. (2008). La Investigación con Relatos de Vida: Pistas y Opciones del Diseño Metodológico. *Psyche*, 1(71), 29-39. Recuperado el 13 de junio del 2014 de <http://www.scielo.cl/pdf/psyche/v17n1/art04.pdf>

- Cornejo, M. y Salas, N. (2011). Rigor y Calidad Metodológicos: Un reto a la Investigación Social Cualitativa. *Psicoperspectivas: Individuo y sociedad*, 2(10). doi: 10.5027/psicoperspectivas-Vol10-Issue2-fulltext-144
- Crenshaw, Kimberlé. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, 14, 139-167.
- Cutuli, M. S. (2013). Maricas y travestis: repensando experiencias compartidas. *Sociedad y Economía*, (24), 183-204. Recuperado el 20 de octubre del 2015 de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1657-63572013000100009&Ing=en&tlng=es.
- De Barbieri, T. (1992) Certezas y malos entendidos sobre la categoría de género Sobre la Categoría de Género. Recuperado el 20 de julio del 2016 de http://www.iidh.ed.cr/comunidades/derechomujer/docs/dm_documentospub/Estudios%20Basicos%204/3.%20Certezas%20y%20malos%20entendidos.pdf
- Diccionario latino-español, español-latino. (1985). Comisionado por Agustín Blánquez Fraile. (Volumen 1 y 2). Barcelona: Ramón Sopena.
- Fernández, J. (2004). *Cuerpos Desobedientes: Travestismo e identidad de Género*. Buenos Aires, Argentina: Edhasa.
- Ferrater Mora, J. (1975). *Diccionario de filosofía*. (5ª. Ed. Tomo. I). Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Flick, U. (2007). *Introducción a la Investigación Cualitativa*. Madrid, España: Ediciones Morata.
- flores, v. (2013). *Interrucciones: Ensayos de Poética Activista: Escritura, Política, Pedagogía*. Neuquén, Argentina: La Mondonga Dark.

- flores, v. (2015). *El sótano de San Telmo: Una barricada proletaria para el deseo lésbico en los '70*. Buenos Aires, Argentina: Madre Selva
- Foucault, M. (2003) *Historia de la sexualidad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Fortanet, J. (2012). Experiencia, Ética y Poder en la obra de Michel Foucault. *Oxímora, Revista Internacional de ética y política*, (1), 96-114. Recuperado el 17 de mayo del 2016 de <http://revistes.ub.edu/index.php/oximora/article/view/5249/7028>
- Franch, C. (2008). *Identidad y Prácticas Alimenticias: Construcción Cultural del Cuerpo en Mujeres de Clase Alta de la Ciudad de Santiago*. (Tesis de magister, Universidad de Chile, Santiago, Chile). Recuperada el 12 de mayo del 2017 de <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/141465/Identidad%20y%20Practicas%20Alimenticias.%20Construcci%C3%B3n%20cultural%20del%20cuerpo.%20Carolina%20Franch.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Gaete Quezada, R. (2014). Reflexiones sobre las bases y fundamentos de la teoría fundamentada. *Ciencia, Docencia y Tecnología*, 48(25), 149-172. Recuperado el 2 de abril del 2016 de http://www.revistacdyt.uner.edu.ar/spanish/cdt_48/documentos/005cdt_48.pdf
- Gamboa Barboza, I. (2008). Sociabilidad e identidad en el campo sexual en Costa Rica, 1980-2004). *Nómadas, Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, (18), Recuperado el 20 de octubre del 2015 de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomades/18/isabelgamboa.pdf>
- García Fuentes, A. G. (2013). *Construcción de los transformistas en el proceso performativo de lo masculino a lo femenino en la ciudad de Pereira, del departamento de Risaralda, Colombia*. (Tesis de licenciatura no publicada), Universidad tecnológica de Pereira, Colombia.
- García José, A. (2006). *Memorias Trans: Transexuales, Transformistas y Travestis*. España: Morales i Torres.

- Gómez Tapia, R. (2013). *Emergencia y rebase en la pose y puesta en práctica del cuerpo Transformista/Travesti (Trans/Trave) en Chile*. (Tesis de maestría), Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.
- González Lorca, T. (2015). *Me pusieron homosexual: relatos y fenómenos sociales desde la dictadura*. (Tesis de pregrado, Universidad de Chile, Santiago, Chile). Recuperada el 17 de mayo del 2017 de <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/135847/Me-pusieron-homosexual.pdf?sequence=1>
- González Silva, F. (2015). *“It’s No Personal, It’s Drag”: The Sassy Politics of RuPaul’s Drag Race*. (Tesis de Magister, University of Glasgow, Glasgow, Scotland UK). Recuperada el 25 de octubre del 2016 de http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/colf_gonzalezsilva_felipe_tesis.pdf
- Grau, O. (2012). Las implicancias de la figura andrógina para pensar la diferencia sexual. *Revista Nomadías*, (16), 187-196. Recuperado el 27 de marzo del 2017 de www.nomadias.uchile.cl/index.php/NO/article/download/25009/26359
- Guba, E., & Lincoln, Y. (2002). Paradigmas en competencia en la investigación cualitativa. En C. Denman & J.A. Haro (comps.), *Por los rincones. Antología de métodos cualitativos en la investigación social* (pp.113-145). Hermosillo, México: El Colegio de Sonora.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, Cyborgs y mujeres*. Madrid, España: Cátedra.
- Laguarda, R. (2010). El ambiente: espacios de sociabilidad gay en la ciudad de México, 1968-1983. *Secuencia*, (78), 149-174. Recuperado el 20 de octubre del 2015 de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0186-03482010000300005&Ing=es&tlng=es
- Libson, M. (2006). Locas, chongos y gays: sociabilidad homosexual masculina durante la década de 1990. *Horizontes Antropológicos*, 12(26), 313-318. Recuperado el 13 de

diciembre del 2015 de
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-718320060002000014&Ing=en&tIng=es

- Livingston, J., Labeija, P., Pendavis, K., Pendavis, F., Corey, D., Xtravaganza, V., Ninja, W., ... Orion Home Video (Firm). (1992). *Paris is burning*. United States: Fox Lorber Home Video.
- López-Silva, P. (2013). Realidades, Construcciones y Dilemas. Una revisión filosófica al construccionismo social. *Cinta de Moebio*, (1), 9-25. Recuperado el 4 de abril del 2016 de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10125578002>
- Lorenzini, K. (2011). *Diversidad Sexual, 10 años de marchas en Chile*. Santiago, Chile: Ocho Libros.
- Mayer, L. (2009). Trabajadoras Sexuales en Chile. Hitos de una Historia. En Montecino, S. (Comp), *Mujeres Chilenas. Fragmentos de una Historia* (2da de., pp. 273- 286). Santiago de Chile: Catalonia.
- Masson, L. (2016). El cuerpo como espacio de disidencia. En L. Contrera. y N. Cuello (Comp.), *Cuerpos sin Patronos: Resistencias desde las geografías desmesuradas de la Carne* (1a ed., pp. 55-58). Buenos Aires, Argentina: Madreselva.
- Montecino, S. (1996). “Devenir de una traslación: de la mujer al género o de lo universal a lo particular”. En: *Conceptos de Género y Desarrollo*. PIEG. Serie de Apuntes. Santiago.
- Muñoz, J. E. (2011). Introducción a la teoría de la desidentificación. En D. Taylor & M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (1ª ed., pp. 549-603). México: Fondo de Cultura Económica.

Muñoz Cabrera, P. (2011). *Violencias Interseccionales: Debates Feministas y Marcos Teóricos en el tema de Pobreza y Violencia contra las Mujeres en Latinoamérica*. Recuperado el 1 de mayo del 2017 de <http://www.cawn.org/assets/Violencias%20Interseccionales.pdf>

Newton, E. (1979). *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Chicago: The University of Chicago Press.

Ortner, S. (1979) ¿Es la Mujer con respecto al Hombre lo que la Naturaleza con respecto a la Cultura?. *Antropología y Feminismo*, Barcelona: Eneagrama.

Pecheny, M. (2005). Identidades Discretas. En L. Arfuch, *Identidades, sujetos y subjetividades* (2ed., pp. 131-154). Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.

Preciado, B. (2002). *Manifiesto contrasexual*. Madrid, Ópera prima.

Ramírez Cotal, J. (2015). *Trava Diva: Retratos ilustrados de la cultura transformista de espectáculo*. Santiago, Chile: Cuarto Propio.

Real Academia de la lengua española. (2014). *Diccionario virtual del Español*.

____. Transformista: Recuperado el 24 de julio del 2015 de <http://dle.rae.es/?id=aJgKq0C>

____. Travesti: Recuperado el 24 de Julio del 2015 de <http://dle.rae.es/?id=aXYeuEJ>

Rivas San Martín, F. (2011). Diga “Queer” con la lengua afuera: sobre las confusiones del debate latinoamericano. En Díaz, J., Castillo, A., Eltit, D., Barrientos, F., Espinosa, P., Grau, O., Rivas, F., Silva, V., Marambio, M., Ramírez, D., Colectivo Garçons, Cabello, C., Yañez, H., Gatas en Fuga & Richard, N., *Por un Feminismo sin Mujeres*. (1a ed., pp. 59-75). Chile: CUDS.

____. (2011). De la homosexualidad de Estado a la Disidencia Sexual. *Tercer Circuito de Disidencia Sexual*. Santiago, Chile: Universidad de Chile. Recuperado

el 10 de mayo del 2016 en <http://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2013/03/De-la-homosexualidad-de-Estado-a-la-Disidencia-Sexual.pdf>

Robles, V. H. (2008). *Bandera Hueca: Historia del Movimiento Homosexual de Chile*. Santiago, Chile: Arcis / Cuarto Propio.

Rodriguez, C. (2016). *Dramas Pobres*. Santiago, Chile: Ediciones del Intersticio.

Rubin, Gayle. (1986). El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo. En: *Nueva antropología*, VIII(30), 95 - 145.

Sabsay, L. (2005)₁. Representaciones culturales de la diferencia sexual: figuraciones contemporáneas. En L. Arfuch, *Identidades, sujetos y subjetividades* (2ed., pp. 155-170). Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.

Sabsay, L. (2005)₂. La representación mediática de la identidad travesti en el contexto de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En L. Arfuch, *Identidades, sujetos y subjetividades* (2ed., pp. 171-192). Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.

Tijoux Merino, M. E. & Palominos Mandiola, S. (2015). Aproximaciones teóricas para el estudio de procesos de racialización y sexualización en los fenómenos migratorios de Chile. *Polis revista latinoamericana*. 14(42), 247-275. Recuperado el 20 de mayo del 2017 de http://www.scielo.cl/pdf/polis/v14n42/art_12.pdf

Torres Sanchez, U. (2008). Símbolos identitarios de jóvenes homosexuales en un espacio recreativo. *Revista Trabajo Social UNAM*, (18), 100-111. Recuperado el 15 de mayo del 2017 de <http://revistas.unam.mx/index.php/ents/article/view/19582/18597>

Vartebadian Cabral, J. (2012). *Geografía Tarvesti: Cuerpos, Sexualidad y Migraciones de Travestis Brasileñas (Río de Janeiro-Barcelona)*. (Tesis doctoral no publicada), Universitat de Barcelona, España.

Vega Torres, D. (2015). ANÁLISIS DEL CONCEPTO DE SOCIABILIDAD EN LAS CIENCIAS SOCIALES. *Revista ABRA*, 35(51), 1-11.
doi:<http://dx.doi.org/10.15359/abra.35-51.6>

Verdejo, D. (2009). De la energía creadora. En G. Ward Gomez y J. Carpio Legarda , *El truco: imagen y alma del arte del transformismo* (pp. 32-34). Iquique, Chile: EMELNOR.

Ward Gomez, G. y Carpio Legarda, J. (2009). *El truco: imagen y alma del arte del transformismo*. Iquique, Chile: EMELNOR.

ANEXOS

Consentimiento informado

CARTA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

Estudio: Sociabilidad Trans/Trave

Institución: Universidad de Chile

Responsable: Ps. Claudio Cantillana Jiménez

Estimado/a, usted ha sido seleccionado/a para participar en un estudio que busca conocer las formas en que transformistas y travestis santiaguinos se relacionan entre ellos y con el resto de la sociedad. Esta investigación se enmarca en la realización de la tesis del responsable para obtener el grado académico de Magister en estudios de género y cultura. La información que se le dará a continuación es para ayudarle a tomar la decisión de participar en el estudio en cuestión.

Participar en esta investigación implica que usted será contactado por el responsable para concertar uno o más de estos tipos de encuentros: a) conversar sobre las relaciones sociales que usted tiene a partir del relato de su vida; b) acompañarlo en sus actividades cotidianas; c) sesiones de análisis de la información recabada. Es importante precisar que los encuentros serán registrados a través de notas de campo y/o grabación de audios y videos con el único fin de permitir analizar posteriormente la información; estos insumos serán transcritos por otros miembros del equipo de investigación que cambiaran sus nombres y cualquier otro dato personal que lo/la identifique. Cabe destacar que **participar de esta investigación implica autorizar la publicación de los datos recogidos por el responsable en revistas científicas, garantizándose absoluto anonimato.**

Los beneficios que se espera se tengan al participar en este estudio, consisten en la posibilidad de contribuir al desarrollo de las ciencias sociales chilenas; además de hacerse participe del desarrollo y análisis de la investigación. Si bien su participación no es pagada se les hará entrega de una tarjeta BIP con carga equivalente a dos viajes por cada encuentro para costear su locomoción de modo de que no incurra en gastos personales.

Es importante que se tenga en consideración que toda información será manejada bajo estricta **confidencialidad**, así mismo su participación es **voluntaria**, por lo que puede dejar de participar, no responder preguntas que no le parezcan y realizar cualquier consulta en el desarrollo del estudio sin que eso traiga ninguna consecuencia negativa sobre su persona.

Frente a lo anterior le solicito formalmente su autorización:

Yo _____ confirmo que he leído y comprendido el presente consentimiento informado y acepto participar voluntariamente en este estudio. Firmo dos copias del presente consentimiento, una para mí y otra para el responsable de la investigación.

Firma Participante: Fecha:

Nombre entrevistador/a..... Firma:

Si tiene alguna duda o requiere información adicional, puede contactar a la persona responsable de este estudio, Claudio Cantillana Jiménez, teléfono 57542329, correo electrónico cicantil@uc.cl

Pautas

Relatos de Vida

Presentación del Investigador: Mi nombre es Claudio Cantillana, soy Psicólogo de la Universidad Católica y estudiante de Magister en Estudios de Género y Cultura de la Universidad de Chile, en el marco de mi tesis me interesé por investigar sobre las dinámicas de sociabilidad de los transformistas y travestis de Santiago de Chile, es decir, como se relacionan ustedes con su mismo grupo y con el resto de las personas en distintos contextos. ¿Tienes alguna duda?

Incentivo: Cuéntame tu experiencia respecto las formas en que te relacionas con los otros, dentro del mundo transformista/travesti, tus relaciones cercanas y el resto de la sociedad.

Al finalizar se espera que se negocie una actividad para realizar la observación participante.

Observación participante

No requiere pauta, las notas serán tomadas dentro de un cuaderno de campo de forma abierta.

Dispositivo de escucha, cuaderno de campo

Trayectorias de contacto de los participantes:

Nombre

Teléfono

Forma de contacto inicial

Consignar cualquier contacto y la forma en que se produce.

Apuntes libres respecto contenidos importantes en el desarrollo del relato.

¿Quién me está contando esta historia?

¿Quién está escuchando esta historia?

¿Qué historia yo estoy escuchando?

Sobre la observación participante:

Apuntes libres respecto contenidos importantes en el desarrollo de la observación (lugares, personas, conversaciones y cualquier otro elemento que parezca relevante)

¿Quién soy en esta interacción?

¿Cómo interactúo con los otros?

¿Qué creo que hay detrás de esta interacción?

¿Cómo me siento tratado?