

Teatralidad trans en Valparaíso: Los elencos de Pagano y Mara Taylor*¹

Luis Pinto Herrera
Universidad de Valparaíso
lg.pinto.h@gmail.com

Resumen

La teatralidad, como juego de engaño y fingimiento, ha servido como cualidad y estrategia para aquellas personas que resisten a las etiquetas de masculino-femenino, hombre-mujer. Usualmente, el término “trans” es utilizado exclusivamente para referirse a personas transexuales. Sin embargo, en este artículo, el prefijo -trans, como principio transitivo, es aplicable al análisis de cuerpos transgéneros, travestis, transformistas, en otros, cuyas apariencias y apariciones son puestas en función de un acontecimiento escénico cargado de performatividad. Este trabajo sitúa y analiza dos elencos trans que han desarrollado una teatralidad en Valparaíso, destacándose en la cultura popular y urbana de esta ciudad.

Palabras clave

Teatralidad, cuerpos, trans, Pagano, Valparaíso.

Trans-theatricality in Valparaíso: The casts of Pagano and Mara Taylor

Abstract

Theatricality, as a game of deceit and pretense, has served as a quality and strategy for people who resist the labels of male-female, man-woman. Usually, the term “trans” exclusively refers to transsexual people. However, in this paper the prefix trans, as a transitive principle, will be applicable to the analysis of transgender, drag queen and transvestite bodies, among others, whose looks and appearances are put to work in a theatrical event filled with performativity. This article locates and analyzes two trans ensembles that have developed theatricality in Valparaíso and have become an integral part of this city’s popular and urban culture.

Keywords

Theatricality, bodies, trans, Pagano, Valparaíso.

* Recibido: 02 de mayo de 2017/ Aceptado: 28 de noviembre de 2017.

¹ Este artículo se basa en la memoria de grado *Teatralidad Trans en Valparaíso. El elenco de Mara Taylor, Zuliana Araya y Pagano Industry* (Pinto, 2015), cuya investigación fue realizada como tesista de la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso y ayudante del proyecto Fondecyt Regular 1151112 “Consagración cultural, mujer y espectáculo en América Latina”, dirigido por Carolina Benavente Morales.

Trans-teatralidade em Valparaíso: o elencos de Pagano e Mara Taylor

Resumo

A teatralidade como um jogo do engano e fingimento tem servido como uma qualidade e estratégia para as pessoas que desafiam as etiquetas do masculino-feminino, homem-mulher. Normalmente, o termo "trans" é usado exclusivamente para se referir a pessoas transexuais. No entanto, nesta tese o prefixo-trans, como princípio transitivo, será aplicável à análise de corpos transgêneros, travestis, transformistas, entre outros, cujas aparências e aparições são colocadas em função de um evento cênico carregado com performatividade. Este trabalho localiza e analisa dois elencos trans que desenvolveram uma teatralidade em Valparaíso, destacando-se na cultura popular e urbana desta cidade.

Palavras-chave

Teatralidade, corpos, trans, Pagano, Valparaíso.

Introducción

La presencia histórica de personas con un “tercer sexo” en algunas culturas precolombinas y en diversos lugares del orbe son prueba de un atavismo cultural² e incluso, en algunos casos, su rol ha sido leído como signo sagrado. No obstante, la ambigüedad de estos cuerpos en nuestra cultura chilena ha dejado de ser interpretada como tal, siendo relegados durante las últimas décadas a la clandestinidad. Por otra parte, el teatro y su narrativa destacan la interpretación de roles femeninos por bio-hombres³ en las danzas del Kathakali o del Kabuki de India y China, respectivamente, así como en la antigua Grecia y en el período isabelino. Y si bien el teatro occidental y “culto” regido por convenciones ilustradas comienza a acoger a bio-mujeres, es al precio de excluir en gran medida esta forma de representación. Paralelamente, comienzan a emerger subculturas trans⁴ en ambientes marginales, escenarios bohemios y urbanos que, poco a poco, van construyendo un relato escurridizo del género en las trastiendas de lo tabú⁵.

Hoy en día, los cuerpos que desatan una discordancia con las representaciones socioculturales del género y las categorías anatómicas del sexo, además de transformar sus cuerpos, acuden a distintas estrategias para visibilizar sus presencias. En Valparaíso, los cuerpos trans se han situado en la cultura popular, actuando como dispositivos de experiencias compartidas cuya continuidad en el tiempo les ha permitido desarrollar un lenguaje propio que tensiona la esfera de lo espectacular con sus propias vivencias, biografías y contextos. Con el fin de abordar elencos trans como microculturas que se alejan de una cultura “oficial”, se ha desarrollado una etnoescenología⁶ que ha permitido emplazar los puntos del Puerto

² La idea de un “tercer sexo” se concibe como rasgo cultural que ha perdurado desde el pasado, constatándose en comportamientos, características o costumbres humanas que se vuelven una constante y se repiten hasta el día de hoy. Uno de los ejemplos más antiguos está en la cultura Zapoteca, con la presencia sagrada de los *Muxes*; también en la India con los *Hijras*, grupo religioso que adoran a la diosa *Bajuchara Mata*. Y, sin ir más lejos, la figura del *Machi Hueye* en la cultura mapuche que resultó conflictiva para la visión colonizadora del español durante el siglo XVI, decretando inconcebible la apariencia femenina de aquel “macho” que destinaba su vida a actividades mágicas-religiosas, y que mantenía relaciones homosexuales.

³ El prefijo -bio indica únicamente que una persona ha nacido biológicamente del sexo al cual se hace alusión, y no hace referencia a su identidad o ideología de género.

⁴ Lo trans en este estudio es abordado como prefijo cuya propiedad transitoria se aplica a casos de transexuales, transgéneros, transformistas y travestis.

⁵ Esther Newton (1972) fue una de las pioneras en investigar antropológicamente la subcultura homosexual en Estado Unidos, acercándose al humor camp, a los “afeminados”, drag Queens y a los llamados “street impersonator” o “stage impersonator”, imitador callejero e imitador escénico respectivamente.

⁶ Descrita por Patrice Pavis (2015) como estudio que atiende especialmente las prácticas espectaculares de diferentes culturas (*cultural performances*), y de los “Comportamientos Humanos Espectaculares y Organizados”.

donde se entrevén sus mecanismos escénicos alternativos y valorar sus espectáculos con las herramientas del teatro, pero sin que sean precisamente parte de este teatro. En el curso de esa investigación, la pregunta que nos ha guiado es: ¿cómo aparecen en Valparaíso estas teatralidades trans?

Entre teatralidades y cuerpos trans

El estudio de las artes escénicas integra un conglomerado de relatos inscritos en la “historia del arte” que enmarca y selecciona aquello que cabe –o no– dentro de las disciplinas artísticas sujetas al concepto de disciplina científica⁷. De este modo, es posible identificar un repertorio que Nicolas Bourriaud ha graficado como “aquellos objetos puestos en escena” (2008: 135) en un relato artístico, el cual sitúa determinados modos de representación engranados a sus contextos y a los campos culturales oficiales que visibilizan y legitiman dichos objetos bajo los dominios de espacios y sitios arraigados a una tradición disciplinar; es decir, tal como dimensiona Nelly Richard, “instituciones académicas y reglas de discursos especializadas”, que rigen la producción de “formas y sentidos de lo estético” (2005: 195). En este sentido, comprender la teatralidad desde su marco crítico-práctico conllevaría precisar categóricamente sus límites conceptuales. No obstante, a propósito de la “crisis de la representación” infundida por la filosofía, las convenciones sobre la puesta en escena, la relación actor-personaje y las jerarquías autorales literarias, han modificado sus nociones establecidas.

Asimismo, se ha entendido un supuesto desborde de la teatralidad y la representación, a propósito de las prácticas socioestéticas de Latinoamérica. Ileana Diéguez lo explica como un exceso que escapa del enmarque artístico, nominando como prácticas liminales aquellas que, de cierto modo, reflejan “un adelgazamiento y una usurpación de las políticas de representación” (2010: 242) y que, además, “cuestionan la categoría de ‘obras’, trascendiendo la dimensión contemplativa y proponiendo modos más participativos” (2008: 30). En la misma línea, Jorge Dubatti (2007) detecta en la teatralidad una cualidad expansiva aplicable a contextos no específicos, utilizándose en espacios mediáticos, digitales, políticos o en campos epistémicos ajenos al arte escénico, fenómeno denominado

⁷ La matriz científica del teatro como disciplina, donde un “sujeto” estudia el “objeto” teatro, se debe al constante trasvasije histórico del arte escénico desde lo “popular” hacia “lo culto”. Podríamos atribuir la causa de este fenómeno a la Poética de Aristóteles, quien determinó la dramaturgia – “poesía trágica” – como único medio para alcanzar el fin de la tragedia, prescindiendo de la representación teatral, lo que dividió al receptor “culto” del “inculto”. O también podríamos remontarnos al movimiento realista de finales de siglo XIX, donde comienza a desatarse “la ciencia teatral” con Zolá, quien aplicó el método científico a la creación literaria; luego en el siglo XX con Stanislavski y Brecht se comenzó a dotar claramente un carácter científico al teatro.

transteatralidad. Si bien la teatralidad puede ser considerada como constituyente y/o derivativa del teatro, lo cierto es que es anterior a él.

Teniendo en cuenta lo anterior, se vuelve necesario comprender que el teatro, ontológicamente, sucede en las “coordenadas espacio-temporales de la empírea cotidiana” (Dubatti, 2007: 34), donde se presenta un cuerpo humano ejecutando una *acción*, medio expresivo del teatro, cuyo fin es generar expectación. Así, los efectos del teatro recaen en el *convívio*: la suma de presencias en torno a una acción humana en un aquí y ahora, en el “intercambio humano directo, sin intermediaciones ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos (...) práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria” (2012: 27). Si bien esto último parece determinante, hasta ahora pensar el teatro prescindiendo del “cuerpo a cuerpo” conlleva problematizar las fronteras de las presencias/ausencias y su implicancia en el real, cada vez más inundado por los medios digitales. Por su parte, la teatralidad, se instaura como estrategia –consciente o no– en interacciones sociales de todo tipo que buscan organizar la mirada del otro (Dubatti, 2011), ya sea en el espacio público o en pantallas digitales, imágenes, videos, etc. Y para algunos también existe una teatralidad “natural” o “grado cero de la teatralidad” que se apega a la esfera del cotidiano, en el llanto del bebé que pide comida o en el grito del accidentado que reclama auxilio, por ejemplo. Por otro lado, también ha sido definida como “cualidad que una mirada otorga a una persona (como caso excepcional se podría aplicar a un objeto o animal) que se exhibe consciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento” (Cornago, 2009: 7). Por ende, a pesar de que ambas acepciones –teatro y teatralidad– comparten claramente la misma raíz etimológica, de la palabra *théatron*, que remite a la idea de mirador; cada cual posee distintas directrices, pues, mientras el teatro apunta a una directa convergencia de miradas en un modo convivial, la teatralidad se concibe como ejercicio de miradas, en el cual el observador confiere tal cualidad a quienes por decisión se auto-presentan.

Actualmente, los estudios teatrales recalcan la presencia escénica de ciertos cuerpos como irrupciones, como trozo de realidad trasladada hacia creaciones escénicas. Así lo demuestran los registros de dramaturgias y compañías teatrales que indagan y desarrollan sus poéticas en participación directa con travestis y transformistas, generando un “archivo vivo” y un territorio movedizo que cuestiona las certidumbres sociales (Rodríguez, 2011). Esta tendencia pone de relieve las presencias que rehúyen de los dispositivos representacionales y generan “vínculos entre lo real y los territorios poéticos” (Diéguez, 2010, 248). El

instaurado “Teatro trans” en Argentina reconoce lo performativo⁸ como recurso escénico que borrona las relaciones personaje-persona, documentación-real y sexo-género (Burgos, 2014). La complejidad de este tipo de teatro exige comprender las tensiones del cuerpo como territorio vinculado a representaciones culturales que han traducido bivalentemente las identidades de “ser hombre” o “ser mujer”. Judith Butler dice al respecto:

Esto de “ser hombre” o “ser mujer” son cuestiones internamente inestables. Están siempre acosadas por la ambivalencia precisamente porque toda identificación tiene un costo, la pérdida de algún otro conjunto de identificaciones, la aproximación forzada a una norma que uno nunca elige, una norma que nos elige, pero que nosotros ocupamos, invertimos y resignificamos, puesto que la norma nunca logra determinarlos por completo (2002: 186).

La propuesta sobre identidades inacabadas e inabarcables desestabiliza lo masculino y/o femenino alejándolo de un absoluto, poniendo en balance etiquetas que se adquieren y se abandonan en simultáneo, a través de estrategias que cruzan parcialmente al cuerpo. De este modo, lo trans surge desde la necesidad de explicar una ambivalencia dinámica, pues remite al prefijo -trans, que refiere a un cambio y “expresa claro y formalmente el carácter nomádico del término” (Radrián, 2014: 12). También indica la capacidad de atravesar, trascender y traspasar las representaciones sociales del género y/o el sexo, junto a sus materialidades anatómicas clasificadas por la biología, representaciones científicas que han catalogado los cuerpos como heterosexuados. Beatriz Preciado (2011) habla de una tecnología social heteronormativa: aquellas técnicas de producción de sentido y significados que han determinado históricamente al cuerpo, “un conjunto de instituciones tanto lingüísticas como médicas o domésticas que producen constantemente cuerpos-hombre y cuerpos-mujer” (20). A ello se suman asociaciones enunciativas y ontológicas establecidas por lecturas sociales, por potentes paradigmas y edificaciones, como son las categorías psiquiátricas⁹ que reducen al cuerpo a una imagen vinculada a la lógica totalidad-parte, es decir, a “zonas erógenas” como fragmentos que poseen un significado fijo, una equivalencia abstracta específica que se tatúa en cada cuerpo como un mapa pre-elaborado. Los genitales, como ejemplo, están programados para cumplir ciertas funcionalidades y acciones otorgadas por ciertas instituciones que “hacen coincidir ciertos afectos

⁸ Lo performativo en estos estudios se ha enfocado tanto en sus acepciones artísticas como postfeministas, donde la *performance art* se aplica en las descripciones de ciertos recursos escénicos y, por otra parte, la performatividad del género para explicar la presencia de cuerpos trans en escenas, basada en las propuestas de Butler, Preciado y Haraway.

⁹ Lo trans en la psiquiatría, formal y lingüísticamente, es la abreviatura de transexual, que, según la American Psychological Association (APA, 2017), son aquellas personas cuya identidad de género es diferente de su sexo asignado y alteran o desean alterar sus cuerpos a través de hormonas, cirugías y otros medios para que estos coincidan en el mayor grado posible con sus identidades de género.

con determinados órganos, ciertas sensaciones con determinadas reacciones anatómicas” (Preciado, 2011: 17). Las perspectivas de Butler y Preciado, además de re-pensar los cuerpos, invitan a sacudir las tecnologías de la escritura del género-social y sexo-biológico. Las estrategias de resignificación, inversión y ocupación logran transformar e inaugurar nuevos cuerpos y experiencias corpóreas, radicando en *lo performativo*, que, del inglés “*to perform*”, es traducible a realizar algo, una acción. Como se sabe, este término fue empleado originalmente por John Austin (1982), refiriéndose a enunciados autorreferenciales que significan lo que hacen, actos de habla que inauguran y constituyen realidades. Para Butler, la performatividad discursiva consiste en “nombrar y hacer, nombrar y producir”, aplicándose a la producción sexo-genérica. Esta autora señala que:

Esta capacidad productiva del discurso es derivativa, es una forma de iterabilidad o rearticulación cultural, una práctica de resignificación, no una creación ex nihilo. De manera general, lo performativo funciona para producir lo que declara. Como prácticas discursivas (los “actos” performativos deben repetirse para llegar a ser eficaces), las performativas constituyen un lugar de producción discursiva (Butler, 2002: 162).

Aquellos actos corporales que construyen el género (gestos, movimientos, posturas, etc.) son una acción colectiva: el género sería un libreto ya ensayado por otros, necesitando ser reproducido para que tenga lugar en la realidad. *Performar* el género desafía las convenciones de su papel cultural preexistente o esencial; es una constante realización, pues “no hay actos que sean verdaderos o falsos, reales o distorsionados, y el postulado de una verdadera identidad de género se revela como ficción regulativa” (Butler, 1998: 310). Lo performativo deviene una libre realización, actuación e interpretación del género-sexo, sin parámetros ni límites. Erika Fischer-Lichte (2011) detecta en las propuestas de Austin y Butler, que “la realización escénica es la esencia de lo performativo, aunque ninguno de ellos use el término realización escénica en ningún momento” (58). Más bien, ambos lo enfocan en su cualidad ritualizada y pública. Una muestra de aquello sería una teatralidad posicionada desde motivos políticos, sociales y activistas. En Chile, por ejemplo, Daniela Cápona (2014) se detiene en las figuras de “Hija de Perra” y “El Che de los Gays”, reconocidos exponentes nacionales de lo trans. Sus discursos políticos y disidentes surgen desde sus “encarnaciones teatralizadas” puestas en escenarios alternativos y públicos. Hipercorporalización, inversión e hibridación de códigos serían algunos de los mecanismos situados en una liminalidad que surge entre arte y activismo. Existiría una zona intermedia entre la teatralidad y lo performativo. El teatro posdramático de Hans-Thies Lehmann (2013) explora en dicha zona; el actor deja de interpretar un papel para ofrecer su presencia sobre escena como performer:

Se vuelve imposible la definición de lo que debería ser performance y dónde se establece el límite a partir del cual se trataría de un comportamiento meramente exhibicionista y espectacular. Por el momento, la respuesta no puede ser otra que el acontecimiento del artista: performance es aquello que definen los que la practican. El posicionamiento performativo no se mide a partir de criterios previos, sino sobre todo por su éxito comunicativo (Lehmann, 2013: 238).

Por ello, un acto auto-declarativo es fundamental para consumir lo performativo, en cuanto cuerpo que elabora un acontecimiento. El performer, junto a sus actos, acciones, actitudes o comportamientos, si bien puede exhibirse con el objetivo de incitar teatralidad como cualidad y/o estrategia, se instala frente a un ojo externo como un puente comunicativo y extrapola su presencia a otros campos y entramados socioculturales. Algunos formatos escénicos de aquello, según Lehmann, son el cabaret y la varieté, “un momento-performance inseparable de la vida urbana: de una misma cultura en la cual la información y las bromas se entienden inmediatamente” (Lehmann, 2013: 106). En efecto:

La naturaleza transgresora del cabaret reside principalmente en el uso del humor crítico y en su transcurrir en espacios nocturnos independientes, lo cual da pie a que las y los artistas dedicados a este oficio desafíen las concepciones de género y de sexualidad, y constantemente cuestionen los modelos propagados tanto por la cultura oficial (...). Sus estrategias en escena pueden variar desde la directa burla al discurso nacionalista sobre la identidad, la raza, la mujer o la homosexualidad, a la exposición irónica o hiperbólica de elementos tradicionales, como los símbolos religiosos o del pasado indígena (Alzate, 2013: 86).

En la vida urbana, en la bohemia, en la fiesta o carrete y en los escenarios callejeros (diurnos y nocturnos) se ponen en marcha improvisaciones y performances. La burla y el humor, en Chile, se engloban bajo la fórmula del “hueveo”, en el sentido crítico expresado en tonos irónicos y exagerados; el momento-performance inmediato tendría su equivalente en el “chiste rápido” y la improvisación, como la aceptación a los márgenes de errores. Algunas escenas poseen mecanismos y estructuras similares al cabaret y, como caso típico, el “Circo Show Timoteo” se instaure como “zona franca” donde la naturaleza de sus protagonistas —cuerpos trans— y la cultura chilena se presentan en un curioso juego que amortigua y a la vez perpetúa “la rigidez de un modelo formal unívoco de sociedad” (Capellà Miterique, 2012: 370). Su historia se remonta a los 1970, en su cuna porteña en Valparaíso, ciudad que, desde el siglo XIX, ha fraguado las condiciones sociales, culturales y bohemias que gatillarían sus inicios, dando origen a un proceso de legitimación del transformismo desde la bohemia y la marginalidad. Otros espacios son los actuales circuitos de ocio donde las identidades gay habitan el “carrete alternativo” (la fiesta alternativa), en discos como Pagano (Valparaíso) y Divino (Camino Internacional, Viña del Mar), donde los procesos de sociabilidad configuran determinadas performances de parte de quienes asisten a ellos. En

este sentido, los espectáculos trans en la discoteque Pagano inciden notoriamente en quienes prefieren este espacio. Rodrigo Azócar explica que “los shows montados por las transformistas más reconocidas de Chile son un elemento fundamental en la conformación de elementos marcadores de identidad dentro de Pagano” (2014: 99). Ya sea por el espacio relacional que se releva o por las “microculturas” que operan en estos lugares, se genera una similitud con el “tercer teatro” de Eugenio Barba (1983), que no pertenece al teatro tradicional (convencional) ni al teatro experimental de vanguardia; así como con el “teatro toscó” o popular de Peter Brook (1986), improvisado, espontáneo, periférico, próximo al pueblo y cuyos lugares son aquellos donde se puede proteger una identidad: “Sal, sudor, ruido, olor: el teatro que no está en el teatro, (...) con el público que permanece en pie, bebiendo, sentado alrededor de las mesas de la taberna, incorporado a la representación, respondiendo a los actores” (35). Sitios donde la cultura popular participa de lo festivo y carnalesco, pues, según Mijaíl Bajtín:

El carnaval como una segunda vida, diferente a la vida normativa y oficial. Es una vida festiva, basada en la risa y en la burla a las instituciones establecidas; supone la ruptura de los principios sociales y el triunfo de la libertad (...) nos presenta un mundo invertido, una parodia de la vida cotidiana (cit. Sardón 1996: 193).

Torciendo los discursos hegemónicos del arte y sus enmarcamientos, el carnaval no consiste en una obra acabada, sino en un borronero de los límites entre vida y arte. Como hemos visto y veremos, se exhiben cuerpos cargados de teatralidad en un espacio público; en este caso, son quienes atraviesan las normas y tecnologías sexo-genéricas quienes reconfiguran sus cuerpos y, por esa vía, el mismo patrimonio corporal de la ciudad de Valparaíso. Abordaremos a continuación las teatralidades de Pagano, la discoteca alternativa que tiene una programación semanal de fiestas y espectáculos trans donde circulan diversas artistas, tanto del Puerto como de otras ciudades y países. En segundo lugar, nos detendremos en “El elenco de Mara Taylor” (hermana de la famosa y difunta travesti porteña Fabiola Taylor), el cual ofreció sus espectáculos callejeros de viernes a domingo durante las tardes en la plaza O’Higgins (2014-2015). Las preguntas que guiarán nuestro recorrido son: ¿de qué modo las teatralidades de los cuerpos trans son puestas en escena en la ciudad de Valparaíso por estos elencos? ¿Cómo se configuran en los elencos de Pagano y Mara Taylor las performances que tensionan las representaciones socioculturales del género y el sexo?

Pagano y las transformers

En el sector El Almendral se encuentra la discoteque Pagano desde el año 2015, en avenida Errázuriz intersección Las Heras, donde abre de domingo a domingo. Solía estar en barrio Puerto, cuando un grupo de amigos por los años 1990 arrendaba locales para fiestas alternativas, dando origen a la discoteque Doctor No,

que luego pasó a ser Pagano. La fama de este lugar se debió al “boca a oreja”, es decir, a las recomendaciones entre jóvenes, universitarios, amigos después de la oficina e incluso entre el público heterosexual. Otro factor que contribuyó a su renombre es la red de transformismo que actualmente existe entre las invitadas de otras ciudades y las del elenco estable. El carrete gay se ha desenvuelto allí en su más conocida faceta porteña. Es sin duda un submundo pop. Los deejays hacen sonar, según el día y la temática, synthpop, electropop, indie rock, new wave, britpop, noches kitsch, especiales de divas del pop, etc. Además, convocan a los estudiantes a gozar de su beneficioso pase escolar para obtener rebaja en su entrada con cover incluido. A eso de las 02:00 h de la mañana suena la introducción instrumental de la canción “Eres”, de Massiel, y la gente se apronta, pues se sabe que en ese instante comenzará el show. Dana Berry, la anfitriona, saldrá a deleitar con su performance y café-concert sobre la barra-escenario¹⁰ donde han pasado desnudistas, drag queens, gogo dancers, etc.

El elenco de Pagano no es estable, cambia esporádicamente y se conforma mayormente de transformistas, quienes utilizan el término “transformer” o “maricón lego” para referirse en broma a ellas mismas, haciendo referencia a la labor de armarse por partes para transformarse en mujer. Sin embargo, la aclaración es incisiva al decir que no son travestis o “travas”, modalidad lingüística para referirse de forma despectiva a quienes practican el travestismo. Pese a ello, es innegable el hecho de que ambos casos poseen el mismo objetivo, es decir, el de aparentar una mujer, pero de diferentes modos: “el transformismo acentúa más la faceta de actuación y disfraz frente al otro (como función), mientras que el travestismo, se plantea como una forma de vida (como identidad)” (Burgos, 2014: 355-356). La permanencia temporal por la cual un hombre lleva su vestidura de mujer determinaría si estamos frente a un “transformer” o una “trava”; esta última se presenta como mujer en su día a día, sin mediaciones escénicas, aunque la transición entre identidad-vida y escenario-actuación son confusas. Así lo hace notar Dana Berry, haciéndose llamar Dana en una entrevista, mientras vestía de Esteban; su cuenta de Facebook es “Dana Berry Pagano” y en ella sube fotos de Dana y de Esteban: “¡Llámame como querai!”, exclama riéndose. Se percibe cierta mezcla con su personaje, como si se tratase de un alter ego que aparece a ratos, difuminando las barreras entre él y ella, ella y él. La autoproducción de su personaje se revela a partir de las múltiples configuraciones que brindan los binomios Esteban-Dana. Se asoma un giro performativo dado por la oscilación entre parejas

¹⁰ La barra-escenario es distintiva de pagano, pues tanto en su locación anterior, en barrio Puerto, como en la actualidad, la barra del barman —de metal y con forma de corchete si se mira desde arriba— es utilizada como tal durante toda la noche, pero cuando es el momento del show transformista, tal espacio se convierte en el escenario; la única diferencia es que ya no hay tantos vasos sobre ella y el barman sólo sirve tragos para las artistas que le piden “un copete” durante el show.

conceptuales dicotómicas (Fischer-Lichte, 2011: 50), es decir, un cuerpo social-natural y un cuerpo poético pierden su polaridad y sus límites. A pesar de estas lecturas, Dana Berry explica que se trata de un personaje:

Es la misma, pero tienen distinta forma de ser, (...) cuando estoy de Dana me pongo a gritar o hago cualquier otra cosa, entonces tiene otra personalidad igual, es más fuerte, claro (...) y aparte también es más simpática: de repente, voy yo caminando y no tengo que saludar a nadie (...) pero la Dana va pasando y es como “¡Hola! ¡Hola!”, tengo que saludar, si es el personaje, pero yo, así, ni ahí (Dana Berry, entrevista del 15 de junio de 2015).



Dana Berry se presenta en la discoteca Pagano. Fotografía de Luis Pinto, Valparaíso, 2015.

A pesar de sus diferentes comportamientos, Dana se hace presente en cada momento en el día a día, pero esta situación no la convierte en “trava”. Por su parte, Oscar, quien encarna a Asskha Sumatra, otra transformista del elenco de Pagano, cuenta en los camarines que “principalmente las transformistas, exigimos el cambio, de que te veai de hombre-hombre, no macho peludo ni nada, pero masculinamente hablando; y el transformista que se vea femenino (...) Esa es la diferencia con las travestis también, que el personaje denote la diferencia” (Asskha Sumatra, entrevista del 15 de junio de 2015). Él recalca ese antes y después, fundamental para distinguir el transformismo del travestismo. Sus palabras revelan una bivalencia de género cruzada por una propiedad transitiva fundadora. Lo trans como tránsito entre lo masculino-cotidiano y lo femenino-escenario son variables que aparecen y desaparecen según la experiencia de cada transformista que aparenta su propia “mujer”, lejana a un simbolismo fértil, maternal, terrenal y divina proveniente de visiones pre-modernas; pero cercana al simbolismo de

una mujer resultante de procesos modernizantes, secularizadores, que según Ana Pizarro, se sitúan en un “espacio específico de la mujer en su constitución femenina de sensualidad, de erotismo”. El proceso revelación-apariencia es un producto cultural del cuerpo femenino, un producto que tiene sus orígenes en “la emergencia de una cultura popular de masas” (cit. Benavente, 2009: 01’25”). Es la figura de la diva que, según Carlos Ossandón, parte de la asociación del “arte con ciertas formas de representación personal, individual” (cit. Benavente, 2009: 00’08”). En este elenco, esta forma se refleja en los nombres de fantasía que crean para sí mismas: Asskha Sumatra, quien lleva el nombre de su abuela Askka, mientras que Sumatra se debe a que, en el año que buscaba un apellido, hubo un tsunami en las islas Sumatra; Uran Drag, “porque mi planeta favorito siempre fue Urano, y Urano Drag sonaba muy masculino, entonces lo dejé en Uran” (entrevista del 17 de agosto de 2015); Dana Berry, quien fue bautizada así porque el animador que la presentó por primera vez en una discoteque eligió a la cantante que estaba sonando en el momento, “Dana International”, y Berry porque la dueña del local se llamaba Paula Berry. Estos nombres llevan consigo elementos autobiográficos y fortuitos, como si se tratase de un cadáver exquisito o un juego dadaísta, utilizando azarosamente la yuxtaposición de dos realidades disímiles para inaugurar así un nuevo mundo a través de la palabra; nombrándose, construyéndose, bautizándose, autodeclarándose como “otras”.

Sin duda existe un espesor representacional entre ellos en el cotidiano y ellas “otras” como transformistas en el escenario, pero, además, sobresale una arista particular que se suma en cada show, junto a la temática, la ambientación o el imaginario popular elegido según la fiesta, el evento o la diva del pop a venerar. En una noche de Pagano, en la barra-escenario, aparece Dana haciendo el *lip sync*¹¹ de una canción cantada por voces femeninas y masculinas, vestida de enfermera, explotando este estereotipo bondadosa e inocente, pero con la exuberancia de una mujer osada, sexy y perversa. En este espectáculo coexisten los signos que, como vectores, apuntan a diferentes realidades, provocando a través de las fantasías eróticas de la enfermera sexy, estereotipos de la “prohibición” filtrados en esta imagen de la enfermera que juega a ser limpia, pura y virginal, pero que claramente no lo es. De este modo, emerge la faceta del disfraz como travestismo de un personaje o actor, asociado a menudo a la “sobreteatralización del juego dramático que en sí mismo se basa en la noción de papel y de personaje que enmascara al actor” (Pavis, 1998: 139). Pero en este juego se evidencia un sobrepaso de los códigos reales, donde Esteban es ocultado por Dana y Dana es ocultada por una enfermera sexy. Así, se traslapan las caretas y aparece un juego con la fantasía, en el cual se filtran objetos de deseo puestos en un bricolaje de códigos que se disparan en imágenes gráficas y “sobreteatralizadas”. De tal forma,

¹¹ Práctica de sincronizar los labios para fingir que se está cantando una canción.

se generan estrategias para llamar la atención de los parroquianos que actúan como fans en concierto, pues, a través de un juego de fingimiento, ellas logran ser la estrella de la noche, divas trans que reciben entre gritos las ovaciones y las opiniones inmediatas del público.



Otra actuación de Dana Berry en Pagano. Fotografía de Luis Pinto, Valparaíso, 2015.

La transformista que realizará el show varía cada noche, publicándose un *layout* en las plataformas sociales los días lunes, jueves, viernes y sábado que, por lo general, será cuando más de una deleitará con su performance, baile, doblaje y/o café concert. Este último es un espectáculo similar al del cabaret, pues se le da un espacio a la improvisación, a los chistes, al diálogo directo con el público y a un relato ligero. Arriba del escenario, las transformistas pueden estar hablando con su voz más femenina para, de pronto, irrumpir con lo más grave de su garganta. “¡Antigua!”, le grita un chico del público a Asskha, después de que ella confesara haber perdido el hoyo¹² en el juego de la oca¹³. “¿Cómo me decí antigua?! Dime kitsch, por último, tradicional, Channel nº. 5, Carolina Herrera, ¡pero no me digai ‘vieja’!” (transcripción de registro audiovisual del 25 de junio de 2015). Luego de eso entra Pancha del Solar, la artista invitada “¡Parecí Campanita, güeona!”, le dice, burlándose de su vestido. El imaginario se presenta ligera y sagazmente a través de la palabra, evocando los principales signos que envuelven la figura de la mujer en marcas de moda, vestuarios, íconos infantiles, etc., cercano a los que

¹² Haciendo referencia a su ano.

¹³ “El gran juego de la oca” fue un programa de televisión español consistente en juegos de concursos, transmitido en Chile durante la década de los 1990.

Esther Newton (1972) decía de “lo camp” como sistema de humor propio de la subcultura homosexual de los Estados Unidos, donde los drags queen eran los principales exponentes. Hoy, Uran Drag se identifica con esta expresión y aparece en el escenario de Pagano con plataformas de 19 centímetros, sin pechos postizos, con casquetes y colores flúor, distinguiéndose de las transformistas mediante la creación de un ser andrógino que desbarata el montaje que envuelve el concepto de mujer, al aumentar los códigos al punto de perder su referente femenino original. En cambio, para las transformistas, la mujer diva es objeto a imitar, junto a estrategias hiperbólicas donde se puede incluso sobreactuar a la misma diva, desmontándola, develándola, dando una imagen clara, auto-produciendo la equivalencia entre el signo y el real, como falsificación aceptada.

Devenires en la Plaza O’Higgins

La plaza O’Higgins¹⁴ está rodeada por el Terminal de Buses, el Teatro Municipal, el Congreso y la avenida Pedro Montt. Hacia un costado está el club de brisca, donde un grupo de personas de la tercera edad pasa las tardes con té, café y juegos de mesa. También encontramos a Mara Taylor, hermana de Fabiola Taylor, “el que no conocía a la Fabiola no conocía Valparaíso”, dice Mara (entrevista del 23 de junio de 2015). Fabiola fue una connotada travesti que ejerció la prostitución durante el gobierno de Salvador Allende y que siguió con su oficio durante la dictadura, pero ya en 1985 decidió ser cabrona de su propio prostíbulo. Falleció el año 2013. Desde ese entonces, Mara siguió con las artistas afiliadas a su hermana, pero en la vía pública. Los primeros pasos de este nuevo elenco fueron frente al Teatro Municipal, esquina de avenida Pedro Montt con Uruguay. Allí llegaban las chicas con sus indumentarias en un carrito de supermercado y se vestían al aire libre. Tal acontecer se destacaba por el volumen de la música y por el gran círculo de espectadores y transeúntes que se formaba alrededor, entre asombro y risas. Durante el 2015, los días viernes, sábado, domingos y festivos, se instalaban frente a la pileta con su mesa con un quitasol amarillo, sus equipos de música que funcionaban con un motor a bencina y el camarín de su elenco armado con frazadas amarradas a dos árboles. La O’Higgins es un espacio que posee una atmósfera especial, funciona como zona franca, como si todo estuviera permitido, ahí, donde la pobreza se dibuja a un costado del mórbido edificio del Parlamento.

¹⁴ Durante el 2016 y 2017, esta plaza ha permanecido cerrada, debido a un proyecto de reconstrucción urbana que instalará estacionamientos subterráneos. Luego de esto, el elenco de Mara Taylor comenzó a actuar en la plaza Echaurren de barrio Puerto y en la plaza de armas de Viña del Mar.



*El elenco de Mara Taylor prepara su show en la plaza O'Higgins. Vemos a Mara Taylor bajo el quitasol, a Tamara Miller vestida de morado y a la doble de Thalía, de rosado.
Fotografía de Luis Pinto, Valparaíso, 2015.*

Comienza la actuación: suena la canción “Diva”, de Dana International, y Tamara Miller baila junto a la Thalía, bio-mujer de unos cuarenta años, o “la novia de Chuky”, como le llama Mara por micrófono. El espectáculo toma rumbo; entre número y número, Mara canta, anima y “echa la talla” desde su micrófono. El elenco varía, no es fijo: Ashley Johnson, Keyla Fernandué, Lupita Ferrer o Jessenia Star son algunos de los nombres de las transformistas estrellas. “Porque no solamente trabajo con maricones, sino también con mujeres. Para que después no digan: ‘oh, los maricones degenerados’. Porque así se expresan”, dice la animadora, para luego pedir “un aplauso por las últimas que van quedando, por este ballet pobre”, advirtiendo que mañana estará el elenco completo. Evidentemente, se trata de un ballet pobre, pues sus atuendos se diferencian claramente de los de Pagano. Así lo evidencia el cartón de caja que sostiene las plumas del casquete de Keyla, el calzado que acompaña el vestido de Tamara Miller, que son unas sandalias de goma, y las boas de plástico. Aquí, el intento de imitar a una Diva no es el objetivo, pues la doble de Thalía claramente no tiene ningún parecido con ella y no lleva ningún código distintivo de esta diva. Se trata de una bio-mujer con rasgos físico-cognitivos particulares a la que llaman “la hermana chica de Quasimodo” o “el personaje del cuento de la cripta”. Se cultiva la dinámica del bullying o acoso para obtener las risas del público. Sin embargo, ella no lo considera un impedimento para ofrecer su presencia en la plaza. “A ella le gusta que la palabreen, no es que le hagamos bullying”, dice Mara por el micrófono, mientras la doble de Thalía se ríe.



El elenco de Mara Taylor: Lupita Ferrer de vestido azul, Keyla Fernandúa, de rojo, y al fondo, animando, Mara Taylor. Fotografía de Luis Pinto, Valparaíso, 2015.

Este elenco deja ver sus profundas influencias de la tradición de la comedia popular chilena. Por ejemplo, el programa televisivo de “Morandé con compañía”, donde una especie de director de escena controla lo que sucede y lo que no; presentando los sketches, los personajes freaks y las modelos que sacarán una sonrisa al público masculino. Lo mismo sucede en este elenco, que teje entramados de significantes similares a este formato televisivo, donde los defectos del otro son aumentados y se apodan comparaciones peyorativas para hacer énfasis en la apariencia física de alguien. Del mismo modo, los famosos “Dinamita Show”, dúo –viñamarino– del Indio y el Flaco, resuena implícito en este espectáculo, que explota el diálogo entre el personaje respetado y el personaje ingenuo que se ridiculiza. En este juego de roles, Mara vendría a ser la respetada, mientras que Tamara Miller generaría el punto de inflexión del ridículo autorizado:

Tamara: ¿Quieres que te deje bien en claro quién soy yo?

Mara: A ver, ¿quién es usted?

Tamara: ¡Yo soy la hermana mayor del Cisarro!

Mara: ¡Y quién es usted!

Tamara: ¡La Sin-zorra! Ahora estoy haciendo la teleserie que está por terminar, “Pituca sin lucas”

Mara: ¿Y quién es usted?

Tamara: La pituca con diuca. Para que tú sepas, yo soy Argentina.

Mara: Más parecí peruana tú ¿A dónde vai’ a ser Argentina voh?

Tamara: Yo soy argentina, porque no tengo teta ni vagina.

(Transcripción de registro audiovisual del 22 de mayo de 2015).

En este tipo de diálogo cómico se asoman los referentes televisivos más populares que forman parte del mundo de los espectadores que frecuentan esta plaza. Contiene una dramaturgia simple compuesta por ellas mismas, pues la misma rutina tiene lugar en diversas ocasiones; así lo deja ver Tamara, quien le dice a Mara, en un momento de la intervención, que “no se salga del libreto”. Cruzan los márgenes de error en una cómplice liviandad con el público –quien se ríe de estos escapes– y muestran una estructura flexible durante todo el espectáculo, el cual tiene un intermedio y dos secciones. Al desarrollarse el show tienen lugar diversas intervenciones de este tipo en comunicación directa con el público, que usualmente transita por ahí o se sienta, respondiendo a gritos al reconocer las canciones que son parte del repertorio fijo del elenco: el “Popurrí” del grupo mexicano ochentero “Pandoras” y “El baile del gusano”. Apenas comienza a sonar el coro de este último tema, las participantes buscan a algún hombre para montarse arriba de él o bien se amontonan entre ellas, una sobre la otra, para que Keyla tome ventaja, corra, brinque y caiga bruscamente sobre el montón de cuerpos que han sido atacados por los movimientos pélvicos para “matar al gusano”. En otras ocasiones, Keyla Fernandúá hace un *lip sync* de la canción “Si yo fuera varón”, de la cantante popular mexicana “Paquita la del Barrio”, conocida por increpar a los hombres: “Si alguna vez, el todopoderoso, cambiara mi papel y en vez de ser mujer, fuera yo un hombre”. De ese modo comienza la canción. Este momento escénico genera una confusión cautivante y provocadora, pues pone en juego contenido proveniente de una estructura heteropatriarcal, aludiendo a sus comportamientos, pretendiendo dicha estructura, pues desea, desafía y, al mismo tiempo, desestabiliza y subvierte sus propiedades e idealizaciones. La figura de una supuesta mujer que se embaraza, que cocina, que es maltratada, se encarna, pero desobedece su naturalidad. Sin embargo, vemos que Keyla, sin graficar dicha imagen, pone en juego su propia imagen trans. Modulando con sus labios “si yo fuera varón”, con sus implantes de silicona y prominente trasero, desvía la mirada, es una mujer joven que ofrece un mensaje cuyos códigos se descalabran, dejando una parodia implícita.

Este espectáculo ha sido capturado por el diario sensacionalista *La Estrella de Valparaíso*: el día martes 28 de octubre del 2014, publica en su portada, con el clásico color rojo, “Polémica por show hot travesti a un costado del Congreso”, noticia que surgió a propósito de reclamos de los vecinos del sector, dejando en evidencia lo particular del evento ante los ojos de los medios y el periodismo. Mara devela parte de la esencia del montaje que se realiza en la plaza más popular del Puerto:

Las viejas se recrean porque no tiene para ir a pagar un local de quince lucas, ese es el problema, y lo que hacimo en otros lados (...), es lo mismo, claro que ahí está cerrado y todo el cuento, pero es una distracción po, el alcalde lo sabe, porque yo he tenido reuniones con él. Una distracción porque nadie le da trabajo o ¿les vas a dar trabajo

tú? “¡Ay Mara!”, me dice. Si a los maricones nadie les da pega (Mara Taylor, entrevista del 23 de junio de 2015).

Las presentaciones de “El legado de la Fabiola Taylor” –otro de los nombres que recibe el show– tienen efectos en su entorno cercano que luego se dispersan en forma de comentario, tanto a través del público como de la misma prensa escrita y las nuevas plataformas virtuales. Lo periodístico es un método de interpretación sucesiva de la realidad social. Lo interesante del show en la O’Higgins es lo que provoca en los medios locales, pues aquellos cuerpos trans en la calle distraen a la gente desde un cotidiano alterado, diferente de lo normado, pero, para los medios, el elenco queda reducido al “escándalo” y al “travestismo”. Keyla Fernandú, sin embargo, ante la pregunta de cómo se identificaría, responde: “No sé lo que soy, soy un bicho raro”. Su dubitativa reflexión empuja a un diálogo con lo *queer*, que en su traducción adjetival significa “extraño”, “raro”, “peculiar”, posicionándose de forma contraria a *straight*, entendido como “lo derecho”, “lo correcto”, “lo normal”; una palabra que se aplica también a las personas heterosexuales. La teoría *queer* surge como acto político que profesa una libertad, un destape de aquellos insultos de la adolescencia, una sinceridad frente a los sentires no legítimos del género¹⁵. Problematiza los horizontes que excluyen a los distintos, feos y gordos, comprendiendo una autodefinición desde la marginalidad. En Chile, lo *queer* llegó en los años 1990 y dos décadas más tardes, muchas personas aún se reconocen como *queer* aquí en América Latina, aunque algunas se muestran reacias al término. La artista y activista trans Hija de Perra (2014), hace una aguda distinción entre teoría marica y teoría *queer*, detectando en el uso de esta última un desequilibrio contextual, pues la vincula con los saberes académicos de América del Norte¹⁶. Y es que mientras las travestis eran detenidas en los años 1980, en plena dictadura, en Estados Unidos se gestaba esta “*queer revolution*”. La historia de Chile ha dejado sedimentos que inciden en las afecciones que tenemos, así como en las aspiraciones de clase y la construcción de mundo a través del lenguaje. No es lo mismo decir *queer* que decir marica, maraco o fletó. Hija de Perra con su propio acto discursivo, autodenominándose a sí misma como un ser “indecente” e “inmunda”, se establece al margen, no se circunscribe a la tradición heterosexual u homosexual. Los límites difusos que propone lo *queer* no suponen una exclusividad ni en el uso de su palabra ni en su discursividad, pues, todo lo contrario, al profesar la libertad de género, permite repensar y desconstruir su mismo manifiesto.

¹⁵ Véase “The queer nation manifiesto”, de Act Up Contingent (1990).

¹⁶ Hija de Perra explica: “comprendamos que no es lo mismo decir en Latinoamérica teoría marica a decir teoría *queer*, por ende este enunciado de fonética más esnob ayuda a que no haya sospecha en que se imparta la educación de esta sabiduría en instituciones y universidades, sin provocar tensiones y repercusiones al estigmatizar este tipo de saberes como bastardos” (2014: 14-15).

En el elenco de Mara Taylor se perciben devenires *queer*, pero, siguiendo a Hija de Perra, esta palabra no calzaría con la realidad bastarda de Valparaíso, donde se tensiona una realidad con insultos tales como “mariposones”, “huecos”, “maricones”. Lo raro aparece como estrategia peyorativa para generar humor, en un estado de marginalidad que ese instala por opción, sino por desigualdades sociales. Frente a estas condiciones, las artistas trans han sabido reinventar y revertir su estado periférico. Vemos en ellas un estilo, tal como lo entiende Roberto Echarren (2008), como una aberración. Bajo esta lógica, sus apariciones se vuelven otra libre interpretación de un libreto, pues borronean los límites de una actuación ideal, ponen en duda las hegemonías de la apariencia, construyen una máscara ambigua, una aberración liminal, capaz de configurar innovaciones tan “inmundas” como la artista trans chilena Hija de Perra. La performatividad como una “repetición estilizada de actos” (Butler, 2002) y su oscilación constante entre una realización escénica y una marginalidad, reflejada en este elenco cuyo camarín es armado precariamente con frazadas y cuyo humilde vestuario de bailarinas trans apenas brilla.

Conclusiones

Las identidades de las personas trans son inabarcables. Hemos observado sus particularidades a partir de sus ocupaciones, resignificaciones e inversiones de las normas socioculturales, alterando las tecnologías de dominación heterosociales. Los espectáculos de los elencos de Pagano y Mara Taylor pueden concebirse como un constante devenir en las edificaciones de sus cuerpos, y la propiedad transitiva de lo trans tiene la capacidad de arrancar los tatuajes heteronormativos que la historia se ha encargado de delinear en el género y el sexo. Sin embargo, los resultados de esta investigación develan una complejidad y un desafío, pues, como ya se ha dicho, se trata de lo inabarcable, de un fluir permanente de líquidos falaces en constante transformación; de presencias como lenguajes artísticos-escénicos, de teatralidades rebalsadas que van más allá del escenario, que se despliegan hacia el backstage, hacia la vida cotidiana y los relatos personales.

Lo trans se revela en las estrategias y cualidades otorgadas a estos elencos que se construyen como mamushkas que se montan y desmontan; estas son transparentes, y podemos ver en su traslúcido material una imagen distorsionada por la superposición de códigos apropiados. Vemos en este montaje una promiscuidad de teatralidades, en la cual se concentra una base de datos donde los referentes pop y kitsch resucitan el papel de “el hombre y la mujer (que) han muerto” (Echarren, 2008). Desde ahí, los posicionamientos trans atribuidos a la performatividad se desplazaron hacia una emotividad, una afección, invitando a formar parte de un imaginario común, códigos que se disparaban desde los prosenios

improvisados, donde las presencias trans aparecían para reafirmar la apropiación de una historia contemporánea de la comunidad LGTB en Valparaíso.

Pagano se muestra como un espacio donde las fantasías y códigos se arraigan a las asunciones del género binario, se burlan, se ponen en juego, en constantes citas a sus propios cuerpos, asumiéndose como divas del pop, autobautizándose y elaborando performances que esbozan estereotipos culturales y deseos masculinos. Pedro Lemebel bien lo resume: “La diva fue una forma de entrar al mundo macho (...) la diva no tiene pudor, porque es un montaje” (cit. Benavente, 2009: 05’59”). Al emplear esta idea de montaje, obtendríamos, en efecto, la misma develación de este montaje-diva, quedando en descubierto su propio desmontaje, la aceptación de un simulacro. Por otro lado, el elenco de Mara Taylor, escenario donde los artistas transitan en un espacio de libertades, y las comparaciones con lo *queer* emergen en la necesidad de encontrar una lógica a los difuminados límites de sus identidades inestables. Ellas burlan sus cuerpos, pues el cuerpo es parodia, es la risa, es la doble vida de Bajtin, es el carnaval espontáneo. De este modo, estas teatralidades trans de Valparaíso se tornan inefables, no hay síntesis ni resumen para dirigirse a esta experiencia encarnada, a estas personas que se confunden con sus personajes, con sus miradas capturadas, auto-presentándose junto a un pacto profundo que mantienen con la vida. ¿Qué hacemos junto a aquellos artistas populares, más allá de verlos como materiales, pre textos o inspiraciones para nuestras elaboraciones? Existe en ellos una sabiduría y una técnica autodidacta que debemos mirar, no para apropiarse ni para imitar, sino para dialogar entre los saberes bastardos y los saberes del gran relato del arte.

Estos elencos como microculturas trans se sitúan en un espeso mapa a contrapelo de los grandes relatos del teatro. A través de los eventos generados por estos dos elencos, la ciudad puerto se muestra como un gran theatrón, quedando pendientes otros puntos del mapa que trazar y poner en relación, otros elencos, otras artistas y divas trans. Es el caso, por ejemplo, de una de las primeras figuras públicas y políticas trans que ha tenido Chile, la concejala Zuliana Araya, quien ha ganado su actual puesto por votación democrática en las elecciones municipales de Valparaíso los años 2012 y 2016, además de ser representante del Sindicato Afrodita (organización que defiende los derechos de los trans en Valparaíso) y de ofrecer una fonda en Fiestas Patrias en el espacio Alejo Barrio del cerro Playa Ancha. Y así, también, otras figuras trans en el puerto dejarían entrever que la existencia de un potencial teatro trans se gesta al margen de una cultura consolidada, al margen de edificios teatrales. Las celebraciones y fiestas se configuran como material donde el carnaval emerge, donde se destaca lo “patrimonial” desde lo popular, en las zonas intersticiales de Valparaíso, y se filtran en los relieves de una ciudad travestida, el trans-vestimo de su historia, ciudad improvisada, jamás fundada.

Referencias

- Act Up Contingent (1990). The Queer Nation Manifesto. Recuperado el 27 de noviembre de 2017 de <http://www.historyisaweapon.com/defcon1/queernation.html>.
- Alzate, G. (2013). El revés de la historia: el cabaret político mexicano. *Lectures du genre dans la production culturelle espagnole et hispano-américaine*, (11). 86-97.
- APA (2017). Las personas trans y la identidad de género. *American Psychological Association* (sitio web). Recuperado el 27 de noviembre de 2017 de <http://www.apa.org/topics/lgbt/transgenero.aspx>.
- Austin, J. L. (1982). *¿Cómo hacer cosas con palabras?* Barcelona: Paidós.
- Azócar, R. (2014). Ser pagano o sentirse divino. Reflexiones sobre la construcción de identidades gays en el Gran Valparaíso, Chile. *Tendencias*, 19(1). 17-29.
- Barba, E. (1983). *Las Islas Flotantes*. México: Gaceta UAM.
- Benavente, C. (2009). Estrellas espectrales: Mujer y espectáculo en Chile, 1920-1973. Primera parte (10'40"). *TheRealCarolin* (canal YouTube). Recuperado el 27 de noviembre de 2017 de <https://www.youtube.com/watch?v=JjQv03GbOgE>.
- Brook, P. (1986). *El Espacio Vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Burgos, A. (2014). Trabas en la(s) dramaturgia(s). ¿Transgénero, transformismo o travestismo? En: Garrido, M. (dir.). *IV Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: EDUCO. 257-267. Recuperado el 27 de noviembre de 2017 de <http://rdi.uncoma.edu.ar/bitstream/handle/123456789/282/IVJORNADAS.pdf>
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J.; Lourties, M. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate feminista*, 18. 296-314.
- Capellà Miternique, H. (2012). El lugar de la diferencia en Chile: circo y transformismo. El caso del Circo Timoteo. *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 58(3). 351-372.
- Cápona, D. (2014). Mariconadas escénico-callejeras. Materializaciones estratégicas del cuerpo cola en espacios urbanos. *Cuerpo del Drama*, (2). 1-11.
- Cornago, O. (2009). ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. *Telón de Fondo*, (1). Recuperado el 27 de noviembre de 2017 de <http://www.telonde-fondo.org/numeros-antiores/numero1/articulo/2/que-es-la-teatralidad-para-digmas-esteticos-de-la-modernidad.html>
- De Perra, H. (2015). Interpretaciones inmundas de cómo la Teoría queer coloniza nuestro contexto sudaca, pobre, aspiracional y tercermundista, perturbando con nuevas

construcciones genéricas a los humanos encantados con la heteronorma. *Punto Género*, (4). 9-16.

Diéguez, I. (2008). Prácticas escénicas y políticas en Latinoamérica: Escenarios liminales peruanos. *Latin American Theatre Review*, 41(2). 29-47.

_____ (2010). De malestares teatrales y vacíos representacionales: el teatro trascendido. En: Cornago, Ó. *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: la creación escénica en Iberoamérica*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha. 241-262.

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro 1: convivio, experiencia y subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

_____ (2011). *Introducción a los Estudios Teatrales*. México: Libros de Godot.

_____ (2012). *Principios de filosofía de teatro*. Argentina: Pasodegato.

Echavarren, R. (2008). *Arte Andrógino. Estilo versus moda*. Santiago: Ripio.

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: ABADA.

Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático*. España: CENDEAC.

Newton, E. (1972). *Mother Camp: Female impersonators in America*. Londres: The University of Chigago Press.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.

_____ (2015). *A análise dos espetáculos*. Sao Paulo: Estudos 196.

Pinto, L. (2015). *Teatralidad Trans en Valparaíso. El elenco de Mara Taylor, Zuliana Araya y Pagano Industry*. Memoria de Grado. Valparaíso: Escuela de Teatro UV.

Preciado, B. (2011). *Manifiesto Contrasexual*. Barcelona: Anagrama.

Radrigán, V. (2015). Pensar los cuerpos: un ejercicio transdisciplinar. En: Radrigán, V. (ed.). *Pensar los cuerpos. Tres ensayos sobre cuerpo y transdisciplina*. Santiago: Adrede. 7-18.

Richard, N. (2005). Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana. En: Mato, D. (ed.). *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO. 455-570.

Rodríguez, A. (2011). Construir/deconstruir el travestismo en escena: Gardenia, un espectáculo de Alain Platel y Franck Van Laecke (Bélgica, 2010). *Investigación Teatral*, 1(2). 64-82.

Sarón, I. (1996). Formas del Carnaval en el Teatro. Del "realismo grotesco" de Aristófanes, a los "criados" de la comedia de Menandro. *Estudios de literatura* (21). 193-209.