

LAS TRAVESURAS DE LA REINA

Jimena Inés GARRIDO
Ana Laura RECHES

Introducción: sobre este trabajo

El presente trabajo surge del cruce de nuestros derroteros de pesquisa, aún en curso. Mientras Garrido realiza una etnografía en las Temporadas Teatrales en los veranos de Villa Carlos Paz (en adelante: VCP), Reches estudia un circuito de bares y boliches de diversión nocturna en los que no se manifestaba rechazo hacia eróticas no heterosexuales, durante los años ochenta en Córdoba.¹ Marcela regenteaba uno de esos comercios desde la década de 1970. Junto a ella, asistimos a ver el “Show de Lizy Tagliani. La revolución del humor”² en VCP, en febrero de 2016, donde se encontraron nuestras interlocutoras.³

Como estrategia metodológica para realizar este trabajo, escogimos aquellas problemáticas que percibimos como sobresalientes en la salida compartida al teatro aquella noche. Siguiendo las hebras de estos nudos, rastreamos en diferentes relatos de las entrevistadas los sentidos que ellas construían en torno a estos nudos. Así, priorizando nuestras observaciones y conversaciones en la salida, trabajamos también con entrevistas a estas dos mujeres. En el caso de Marcela, incluimos entrevistas en profundidad, biográficamente centradas; en el caso de Lizy, entrevistas realizadas por periodistas. A partir de estos materiales y del intercambio de nuestras etnografías compartimos impresiones, descripciones e inquietudes que dieron lugar a este escrito.

¹ Ambos trabajos se desarrollan en el marco del programa de investigación *Subjetividades y sujeciones contemporáneas: cuerpos, erotismos y performances* (CIFFyH- UNC), dirigido por el Dr. Gustavo Blázquez y la Dra. María Gabriela Lugones.

² A lo largo de este trabajo utilizaremos comillas para señalar términos o expresiones de nuestras interlocutoras, así como para referirnos a conceptos o citas bibliográficas, luego de las cuales seguirá la respectiva cita americana. Los corchetes serán empleados por las autoras para realizar aclaraciones en las citas de las entrevistas.

³ También participaron de la salida Gustavo Blázquez, Ma. Gabriela Lugones y Javier Castellano, con quienes compartimos pareceres de la noche.

Entendiendo las técnicas transcorporales como los materiales y procedimientos para actuar que involucran intercambios e interconexiones entre varias naturalezas corporales, nos preguntamos: ¿Cuáles fueron las técnicas transcorporales que se pusieron en acto en el encuentro entre dos mujeres, una “trans” y otra “travesti”, una artista y la otra espectadora? ¿Cuáles fueron los efectos de estas técnicas en sus corporalidades? Nos proponemos describir y analizar las técnicas transcorporales puestas en acto por dos mujeres en una noche de teatro para dar cuenta de las peculiares maneras de volverse reina, anunciar los huevos y valorar la familia, en los procesos de producción y consumo de mercancías culturales contemporáneas.

De las técnicas transcorporales

En las ciencias sociales aprendemos técnicas para construir relatos, entre ellas nos servimos de categorías teóricas que nos permiten hacer preguntas al conjunto de materiales que nos proponemos abordar. Para que el uso de estas categorías no asfixie la vitalidad de las realidades que delimitamos como nuestros objetos de estudio, es necesario que entre ellas se establezca un diálogo. En el proceso de reflexión de este trabajo comenzamos a preguntarnos por las técnicas corporales puestas en juego por nuestras interlocutoras. El material que ellas nos ofrecían nos llevó a revisar esta categoría y reformularla en términos de técnicas transcorporales. Recuperando algunas de las problematizaciones que el primer concepto abría, esta noción nos ofrece la inclusión de particularidades observadas en los fenómenos “trans”. Al mismo tiempo, nos permite poner mayor atención en la constitución de corporalidades a partir del intercambio permanente de sustancias y del carácter relacional de toda singularidad, siempre atravesada y en travesía. Si bien estas travesías que visitaremos contenían trayectos reconocidos que funcionan como prescripciones, todo viaje envuelve travesuras que alteran los recorridos establecidos. En lo que sigue, especificaremos los procesos de reflexión que incluyeron la recuperación de un concepto de viejo cuño en las ciencias sociales, las técnicas corporales, y las reformulaciones que proponemos en torno a éste en términos de transc corporalidad.

La noción de técnicas corporales desde los inicios de la(s) antropología(s) formó parte de las preocupaciones académicas. Marcel Mauss las definió como actos eficaces tradicionales. El autor estudió cómo las técnicas corporales son transmitidas a través de la imitación de acciones que los sujetos han visto realizar con éxito. Estas técnicas son específicas de cada sociedad que acumula ciertos movimientos como certeros. Allí se imbrican procesos sociales, biológicos y psicológicos, que dan como resultado

movimientos corporales tradicionales, así como formas de (re)creación de relaciones sociales y significados histórico- culturales (MAUSS, 1979). En estudios contemporáneos se ha recuperado la propuesta de Mauss, incorporando nuevas perspectivas a esta noción.

Desde el campo de los Estudios Teatrales, el concepto de técnica corporal, ligado al de técnicas actorales, ha tenido un fuerte desarrollo. Raúl Serrano (2004), interesado en ofrecer herramientas para una actuación que genere sensación de verdad, define a estas técnicas como un conjunto de materiales y procedimientos que, transmitidos como conocimiento acumulado, delimitan los usos del cuerpo del actor, sin por ello restringir apropiaciones singulares de las mismas.

Para estudiar estas técnicas como material acumulado e imitado, podemos pensarlas como **performance** según lo entiende Richard Schechner. Para el autor, la performance es una acción restaurada, realizada por segunda vez, diferente de la acción que copia. En la activación de estas técnicas los actores las repiten, fortalecen y transforman (SCHECHNER, 2000). Esta propuesta nos permitirá adentrarnos en las diferentes citaciones en la presentación de una “mujer trans”, realizada por una artista y una espectadora. Ambas repetían de formas diferentes ciertos gestos, disputando sentidos en torno a los mismos.

Proponemos pensar las técnicas no sólo como performance sino también como performativas, en tanto son capaces de realizar lo que enuncian y de hacer cuerpo la imagen puesta en acto. Esta corporalización se produce mediante los ya mencionados procesos de citación. Judith Butler (2007) piensa en la construcción del sujeto mediante la categoría de performatividad del género; a partir de allí, busca dar cuenta de las formas de subjetivación mediante la repetición iterativa de prácticas sociales, que habilita resignificaciones y desplazamientos, articulando sujeción y resistencia.

En tanto realizativas, las técnicas corporales no intervienen un cuerpo dado, sino que ellas mismas lo fabrican en sucesivas intervenciones. Beatriz Preciado, siguiendo a Michel Foucault, propone estudiar cómo la tecnología, como dispositivo complejo de poder y saber, hace cuerpos siempre de naturaleza prostética, en tanto no se aplica sobre una naturaleza/cuerpo dado, sino que ella misma lo produce (PRECIADO, 2011). En la salida al teatro estas técnicas hacían singulares corporalidades “trans” y “travesti” que aparecían con el uso de procedimientos eficaces, aprendidos, repetidos y desplazados.

Retomando lo anteriormente expuesto y asumiendo a las técnicas corporales como performances performativas, o actos reiterados eficaces, proponemos como herramienta analítica para el presente artículo la categoría

de técnicas transcorporales. Con esta noción queremos referirnos a operaciones sistemáticas, acumuladas, aprendidas e incorporadas, de las cuales se espera un resultado eficaz en base al conocimiento que se dispone de esos procedimientos, de acuerdo a experiencias sociales previas. En lo que sigue, especificaremos cuáles son los aportes que brinda el pensar estas técnicas como transcorporales.

El concepto de transcorporalidad invita a atender los movimientos a través de los cuerpos, los intercambios e interconexiones entre varias naturalezas corporales (humanas y no humanas), sistemas ecológicos, agentes químicos y otros actores. Los cuerpos abiertos son recompuestos por permanentes flujos activos de materiales, sustancias y lugares (ALAIMO, 2010). Estas técnicas atañen al cuerpo con todo aquello que lo atraviesa y excede, es decir, con lo cual se expande y encuentra. Las técnicas transcorporales se construyen ligadas a la noción de poros, concebida como aquel lugar desde el cual un cuerpo se abre al mundo. Mediante esos orificios se activa el intercambio de fluidos y con ello el pasaje entre seres.

La noción de transcorporalidad puede ser usada para estudiar una infinidad de fenómenos, en tanto condición de la existencia. Si bien podemos encontrar estas interconexiones en cualquier situación de vida, las percepciones de estos flujos varían en cada actor o momento. En algunas circunstancias de mayor consciencia sobre el uso de estas técnicas, los sujetos se entrenan en pos de generar determinados intercambios y mutaciones, para provocar su experiencia transcorporal. Por esto, consideramos que las situaciones más propicias para el estudio de la transcorporalidad son aquellas en las cuales las personas involucradas buscan o perciben estas interconexiones y dan cuenta de ellas a través de diferentes narrativas que recrean la experiencia transcorporal.

Por otra parte, la dimensión transcorporal nos permite acceder a los materiales que nos atraviesan, siguen viaje, pero no sin antes dejar una huella en corporalidades injertadas y expandidas. Los resultados pueden ser opresivos y guardar sorpresas. Las técnicas transcorporales atienden travesías y son un instrumento privilegiado para pensar subjetividades femeninas desde el sur del sur. Tengamos en cuenta que, según definiciones canónicas, las travesías son viajes y los seres traviesos son aquellos atravesados, puestos al través o de lado, quienes, al mismo tiempo, viven distraídos en vicios, especialmente en el de la sensualidad.

Para terminar, es oportuno señalar que los procesos de construcción de conceptos incluyen reflexiones y conversaciones informales que muchas veces quedan afuera de los escritos académicos. Consideramos importante explicitar en los relatos (que a fines argumentales presentan una exposición

progresiva) estas irrupciones informales o travesuras en los caminos del conocimiento, para dar cuenta del modo en que las investigadoras conocemos, a través de qué técnicas transcorporales expulsamos palabras como fluidos.

En uno de los chats en el cual las pesquisadoras programábamos un encuentro de trabajo, “Garrido” le escribía a “Reches”: “Holaaa. Podés traer la compu? No tengo la mía. En el hostel hay jaleo. Será una escritura transsss. Transreflexión. T Transespero. Que no es lo mismo que te transpiro. De ahí viene Transilvania? Que no es lo mismo que la trans Silvana.” Los conceptos iluminan en algunos sentidos, a la vez que presentan riesgos de reducciones y abusos. Cuando aparece la pregunta sobre si estamos trabajando con los conceptos más adecuados o más fértiles, proponemos seguir el flujo.

Existe una pluralidad de técnicas superpuestas, enlazadas y en permanente pugna, donde algunas de ellas se imponen sobre otras como dominantes. Ante nuestra pregunta en torno a cuáles fueron las técnicas transcorporales que se pusieron en acto en el encuentro entre dos mujeres, y cuáles fueron los efectos de éstas, nos centraremos en tres que consideramos significativas aquella noche: las técnicas para ser “una reina”, las técnicas para anunciar “los huevos” y las técnicas para valorar “la familia”. Todas ellas aparecían en relación con otras que, si bien no serán abordadas en este escrito, participaban en las luchas por las presentaciones de una “mujer trans”.

Del encuentro teatral

Marcela quería conocer a Lizy

Marcela nació en un barrio histórico y popular de la ciudad de Córdoba, llamado San Vicente. Con una personalidad “muy traviesa, avasallante y adelantada para la época”, desde la década de 1970 regenteaba “Akies”, un espacio de diversión nocturna que no expresaba rechazo hacia eróticas no heterosexuales, ubicado en el mismo barrio que la vio nacer. A los dieciocho años conoció a Luis, quien fue su marido y compañero de vida. Él era soldado y Marcela lo conoció una noche, mientras “loqueaba” en la Plaza San Martín. Al principio, el flirteo consistía en ir a tomar café, y luego “cada uno a su casa”. Sin embargo, el compromiso mutuo fue creciendo y sellado luego de varias décadas con el primer casamiento cordobés bajo la Ley de Matrimonio Igualitario.

Cansada del acoso policial, durante la década de 1980 se mudó a Brasil: vivió en Río de Janeiro, Salvador de Bahía y finalmente en Londrina. En

este último lugar, en un club nocturno llamado “Boate Zafari”, le retuvieron los documentos y fue secuestrada durante ocho meses, porque les interesaba su “presencia” para que baile y “atraiga a los clientes”. En el país vecino adoptó a sus dos hijos, con quienes comparte en la actualidad buena parte de su tiempo.

La primera vez que invitamos a Marcela a pasear, no tuvimos éxito. En diciembre del año pasado habíamos combinado que la buscábamos por su casa para ir a visitar a una amiga suya, pero el día anterior llamó diciendo que no iba a poder porque su hijo y su nuera se habían olvidado el gas de la cocina abierto, y les “agarró Alzheimer”, por lo tanto tenía que cuidarlos. Unos meses después, Marcela comentó que le gustaría ir a ver el show de Lizy Tagliani, a VCP, porque todas las mañanas mira el “programa del Lagarto” por la televisión abierta, donde participa Lizy: “me gusta porque es espontánea y se ríe de sí misma”, argumentó. Aprovechamos la ocasión para fijar el encuentro. Nos pidió que una vez concretada la fecha, le avisáramos con anticipación “porque me tengo que preparar, vos sabes...”, haciendo referencia al tiempo que le insume “producirse”, para lucir como una verdadera reina. Fue así que conciliamos la salida para el día 19 de febrero, fecha en que se produciría el encuentro entre una artista y una reina.

Lizy en los escenarios de VCP

Lizy nació en Chaco, creció en Androgué, Provincia de Buenos Aires. Trabajaba en una peluquería en Lomas de Zamora y, “castigada por quillombero”, la mandaron a una sucursal de Capital. Allí conoció a Alicia Paselli, la mujer del actor Roberto Galán, quien la llevo como peluquera al programa de su marido. Según Lizy cuenta: “Después del cambio de look que le hice a Canosa [conductora televisiva] (de colorada a rubia), mi vida como peluquera cambió. Comencé a ser más respetada” (BRITO, 2013).

Su experiencia en los escenarios comenzó cuando, como espectadora de shows de mujeres trans en un bar al que siempre asistía, participaba opinando, gritando, aplaudiendo y rematando chistes. Un día, cansada, la protagonista del espectáculo le dijo “si sos más graciosa, por qué no subís y hablás vos”, y Lizy agarró el micrófono. Los boliches donde realizaba sus presentaciones fueron el terreno en los que aprendió el arte de los escenarios y el humor desde 2005. Si bien Lizy se introdujo en la farándula como peluquera, empezó a participar con “su lengua ácida” en programas de radio y televisión. Viviana Canosa, a quien peinaba, la invitó a su programa y después la llevó Santiago del Moro, un conductor de programas de chimentos. Lizy se volvió masivamente conocida a partir de su paso por el

reality show “Show Match”, emitido por la televisión por aire, en el concurso “Bailando por un sueño”.

Lizy, quien ya había representado obras teatrales en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en 2015 hizo temporada en VCP como parte del elenco de “Casa Fantasma”, producido por Dabope (sociedad entre productores de “Show Match”). En 2016 “se animó” y arribó a la villa serrana protagonizando un espectáculo propio, autobiográfico, dedicado a sus padres. “El show de Lizy Tagliani. La revolución del humor”, dirigido por el humorista Bicho Gómez y producido por Dabope, contaba los avatares de su vida y las dificultades por las que tuvo que pasar, ante todo, por ser una mujer trans.

Técnicas transcorporales para ser una reina: la entronización

Como señalamos, Marcela deseaba ir a ver a Lizy que estaba actuando en el Complejo Teatros del Sol. En otra sala del mismo complejo, actuaba Florencia de la V, actriz trans que protagonizaba la comedia “Enredos” y se proclamaba la reina de VCP. Esa noche, Marcela llevaba en su bolso de Florianópolis un álbum de fotos que nos mostró en el bar donde tomamos un vino y conversamos esperando que empiece la función. En una de las fotos se las podía ver posando juntas, las dos con largos vestidos. Marcela nos comentó que no quería ir a ver a Florencia y bajó su pulgar, haciendo señas que no le daba su aprobación. Cuando le preguntamos el por qué de su rechazo, nos contó que una vez que le llevó flores a los camarines, la actriz no quiso ver a nadie y Marcela se quedó con las flores en la mano sin poder entregar el presente, lo cual la enfadó. Según nos dijo, Florencia después fue a su casa y le pidió disculpas, sin embargo esto no habría sido suficiente para sopesar el desplante. Además, para Marcela, Flor se arrogaba sin mérito suficiente el título de reina de VCP, y remataba su descrédito con la afirmación: “*la reina soy yo*”.

Para Marcela, Florencia no podía declararse reina por sus “manos gruesas” y su “falta de humildad”. Además, nos recordó que la diva Moria Casán, con su “lengua karateca”, la había mandado “a ponerse los calzoncillos”, renegándole su femineidad. Así, Marcela descreía del reinado de Flor, al no alcanzar lo que declaraba, eran condiciones necesarias para reinar: manos finas, humildad y femineidad indiscutida. Al mismo tiempo ella se arrogaba el título real, que sostenía con atributos conquistados a través de técnicas transcorporales que usaba con eficacia.

Las formas adecuadas para ejercer la realeza era un primer material a transcoporalizar. Su posicionamiento como concedora de estas etiquetas,

su capacidad para explicitarlas y para reconocer si las mismas eran cumplimentadas o no, era una de las primeras técnicas activadas para la coronación. Junto a las apreciaciones realizadas en relación a Flor, otros relatos completaban su manual de comportamientos certeros para una reina, entre ellos estaban: “hablar bien” y “moverse bien”.

Algunas de las partes del *Show* de Lizy con las que Marcela se disgustó tenían que ver con el “arrastrarse” en los movimientos, en tanto una reina debía estar lejos del suelo, y con las “groserías” en el habla. Durante una fiesta en la discoteca “Keops” organizada para homenajear a Marcela, Carmen Barbieri le preguntó “cómo mierda” se hizo “esas tetas”. Ella le respondió: “ay qué mal hablada que sos, comportate que estás acá, estás en esta casa que me están haciendo un homenaje a mí”.

Junto a esta declaración de principios ingeridos y su aplicación en la evaluación de situaciones, Marcela usaba otras técnicas transcorporales para su entronización en VCP. Una reina debía tener el flujo de la historia corriendo tras de sí, y en esa historia era necesario haber ocupado un lugar prestigioso. Este lugar era demostrado por Marcela con aquella fiesta que le brindaron en su homenaje. La sociedad le entregó un reconocimiento, que ella absorbió en la discoteca bailable carlospacense. Este evento le ofrecía un lugar destacado que era reforzado en cuanto le permitía ganar contacto con “famosos”. En aquel homenaje en la villa serrana, Marcela conoció a algunos personajes de la farándula local e internacional, como a “Ney Matogrosso, Pedrito Rico, el Potro Rodrigo y la familia Olave”. Ocupar espacios de autoridad implicaba la transmutación con lugares restringidos, penetrar sitios exclusivos y vincularse con actores distinguidos le posibilitaba la entronización. Con estas relaciones, Marcela transcorporalizaba el brillo de aquellos personajes en su propia corporalidad.

Marcela deseaba conocer personalmente a Lizy y sacarse una foto con ella, ya que según contó: “a mí siempre me atendieron en los camarines”, sala de preparación de los artistas para el espectáculo donde además de maquillarse, vestirse y peinarse, daban entrevistas, recibían regalos como ramos de flores y cartas, colgaban mensajes de sus fans y colocaban amuletos o retratos. La foto imaginada por Marcela documentaba y producía la injerencia en el camarín, a la vez que perpetuaba el encuentro. La técnica de la multiplicación a través de ese registro fue referenciado en aquella fiesta de “Keops”. Decía Marcela: “Me hicieron un homenaje en Keops con una foto en la puerta del tamaño mío, que la tengo en mi casa, una foto tamaño natural”. Conservar documentos que atestigüen, era una tarea necesaria en la lucha por la entronización. El documento se vuelve testimonio performativo, haciendo aparecer aquello que recuerda (SCHENEIDER, 2011).

Aquí vemos cómo se superponían diferentes técnicas transcorporales, la de la penetración en un sitio exclusivo, la de la producción de un archivo real con documentación probatoria, a la vez que la de la multiplicación del yo a través de la foto.

La circulación por espacios de prestigio habilitaba otra técnica que consistía en la apertura de uno de los elementos del organismo humano: la mente. Según nos contó Marcela: “en Carlos Paz conocí a muchas personas famosas [...] Volví a mi negocio, volví ya habiendo visto muchas cosas diferentes y mi mente ya se me abrió, era una mente de emprendedora. Yo quería emprender, yo veía... para mí todo era poco. Quería más, quería más, quería más”. Sólo “con la mente abierta” podían ingresar perspectivas de vida a la altura de la realeza. Marcela, al dejar que estas perspectivas penetraran, ya no se conformaba con lo que tenía, “quería más”, “todo era poco”, y para conseguirlo, se convirtió en “emprendedora”.

Por otro lado, había que demostrar esa apertura mental y capacidad de emprender, colocándose como creadora de alguna innovación corporal que luego se haya vuelto deseable para otras figuras destacadas. Marcela nos contó que la actriz y vedette de extensa trayectoria Carmen Barbieri, la habría apartado en aquella histórica fiesta en “Keops”, para preguntar por sus implantes mamarios que ella “ya” se había realizado: “Y... la Carmen Barbieri me dice a mí... porque yo ya me había puesto las prótesis. Y me dice ‘che loca, quiero hablar con vos, pero acá hay mucha gente. Vamos arriba’ y me lleva al Primer Piso. La Carmen Barbieri te digo”. En aquella charla Marcela se transcorporalizó con Carmen a través de la técnica de copia, ya que allí descubrió que Carmen se le parecía: “era tan espontánea ella, así medio parecida a mi carácter”. Reproducción de carácter que luego se extendió a las prótesis mamarias: “Dice ‘che loca ¿cómo te hiciste esas tetas? Tengo dos huevo fritos yo acá ‘ay, pero Carmen, vos tenés que ponerte una prótesis’, ‘¿y qué es eso? ¿Qué mierda es eso de prótesis?’ [...] Y dice, ‘¿y cómo se compra?’, ‘mirá, a mí me lo hizo el Dr. González’”. Marcela aparecía cuando otros se le parecían, repitiendo el uso de una innovación o un carácter. En estos intercambios Marcela se entronizaba.

La reina con una personalidad “avasallante y adelantada para la época” debía haber trasgredido límites en su trayectoria, inaugurando nuevas posibilidades. Cuenta Marcela: “Hoy, ahora, ya me puedo vestir así, y ya dicen ‘ay qué linda, un travesti sacado de la televisión’. La Florencia de la V que sale en Carlos Paz. Ahora salen en todos lados. Andá a hacer eso antes. Andá a hacer eso antes. Nunca. Pero yo fui. Yo lo hice”.

Junto a estas transgresiones, innovaciones y parecidos, nuestra reina, para asegurar su condición femenina, incorporaba otras sustancias: prótesis

y hormonas, aquellos materiales que luego Carmen le copiara. En el camino hacia “la villa” para ver el show, Marcela contó que las prótesis que usa se las colocó hace más de 50 años. En ese momento, la ingesta de hormonas le disminuía los bellos corporales, le afinaba la voz, le aumentaba los pómulos y la cadera. Tuvo que dejarlas porque le disminuía la potencia sexual, que le imposibilitaba trabajar y “tenía que darle de comer a mis hijos”.

Estos implantes representaban riesgos: no sólo en el momento quirúrgico, sino también en el desarrollo posterior porque podían caerse. Lizy contó a los medios sus padecimientos a causa de un derrumbe mamario: “Cuando era chica me puse muchas prótesis y como no había tomado hormonas ni nada, el tejido de la piel no era elástico y se rompió y se me cayeron los implantes. Fue un proceso largo para reconstruir todo, fue un tratamiento de un año, todas las semanas iba y me tenían que coser y cerrar. Me acuerdo que antes de operarme me hicieron firmar que me ponían pectorales. Quedé bien hasta ahí” (EL DRAMA..., 2014).

Las caídas debían ser evitadas no sólo en el caso de mamas, sino también en el cuerpo entero. Por eso aquella noche Marcela, a consejo de su hijo, descartó aquel calzado de “taco alto, blancos con una flor, preciosos”, “por las dudas que tenga que subir y bajar escaleras”. Cuando pasamos por una vereda que estaba cubierta por las raíces de un árbol, agradeció finalmente haberse puesto unas sandalias negras con plataforma decoradas con tachas, porque el taco alto la hubiera desestabilizado, movimiento no deseado para una reina que debía andar lejos de la actitud de una rastrera.

Además del calzado, otros objetos que la reina incorporaba y con las cuales transmutaba eran pelucas, lentes de sol, bolso y, sobre todo, anillos. Esa noche Marcela tomó la mano de Garrido para observar y comentar el anillo negro de plástico que llevaba puesto, el cual le pareció “muy lindo”. En la conversación donde relató su encuentro con Carmen Barbieri, Marcela también comentó: “‘bueno loca, escuchame’ y Carmen me dice ‘dame una mano. Haceme el favor, dame una mano’, ‘yo te doy las dos’, le digo, ‘pero no me saqués los anillos...’ [Risas] Yo tenía anillos finos de oro yo. Le digo ‘no me saqués los anillos’”. La noche de la salida, acompañaba a los anillos una buena cantidad de pulseras doradas y plateadas, un reloj sin funcionar y varios collares: uno dorado que bordeaba el escote de la remera y otros pegados al cuello de color plateado con mostacillas transparentes.

Las alhajas se complementaban con pelucas. Esa noche por primera vez vimos a Marcela lucir cabello colorado (siempre usaba el color rubio). Ella contó tener dos pelucas con ondas, que formaban un largo hasta la mitad de su espalda y le daban gran volumen. Su cartera era un bolso blanco y negro, con flores y la inscripción “Florianoópolis” bordada. Se lo había regalado su

hijo cuando estuvo en Brasil de vacaciones con la novia. Unos lentes para protección de sol completaban su look la noche de nuestra salida al teatro.

El consumo de plantas y pigmentos eran otros componentes necesarios para ocupar el trono. En el camino hacia VCP, Marcela confesó que para tener la piel suave, es fiel militante del aloe vera. Cuando Reches comentó que tenía una planta, pero no sabía cómo usarla, nuestra reina contó su receta pero pidió que no divulgue “el secreto”. Secreto ya difundido en relatos orales, libros e internet. Marcela se transcorporalizaba en el consumo de esta espinosa planta curativa. La piel también era intervenida con pinturas artificiales. Sus párpados y uñas lucían un sobresaliente negro.

Finalmente, para entronizarse era preciso ser “curioseada”, esto implicaba la posesión y entrega al paisaje de “curiosidades”, rasgos llamadores de atención por poco conocidos, tal cual ella dijo “yo llamé mucho la atención, y me curioseaban”. Las “curiosidades” junto a los “secretos” volvían a la persona distintiva en el entorno, por su capacidad “empresadora” de poseer atributos que otros cuerpos carecían o desconocían. Una reina sabía cómo actualizar estos atractivos para conseguir la mirada constante de las personas mientras avanzaba por la calle. Una reina desapercibida dejaba de ser reina. Durante el paseo por Carlos Paz, el agravio público se expresaba en la mirada de los transeúntes serranos. Marcela preguntó: “¿por qué la gente me mira tanto?”, Reches respondió tratando de no dar crédito a las miradas de desprecio: “porque estás divina”, a lo que ella retrucó: “El día que no me miren más, dejo de salir”.

La penetración del ojo ajeno era un acto imprescindible para entronizarse. El ojo una vez penetrado era digerido en una autoafirmación: mientras caminábamos desde las butacas hacia el pasillo una vez finalizada la obra, nuevamente los espectadores lanzaban miradas de desprecio y Marcela repetía en voz baja: “Sí soy yo, sí soy yo, sí soy yo”. Para sostenerse como reina la persona debía distinguirse entre tanta conectividad con un “yo” firme alimentado por los ojos de rechazo que la reina devoradora había tragado. “La reina soy yo” anunció Marcela. Un “yo” que reinterpretaba la regla de la humildad con que había juzgado a Flor, porque, como Mary Douglas (2007) ya lo mostró, las reglas están en estado de guerra consigo mismas, son usadas y valoradas de acuerdo a cada circunstancia, y una reina sabe cómo transcorporalizarlas.

Técnica para no olvidar “los huevos”: el escondite público

Durante “la temporada 2015”, Tagliani realizó su primera sesión de fotos en malla de dos piezas y dijo a la *Revista Pronto*:

Ya no siento pánico ni temo que suceda lo que algunas personas están esperando que pase: que se me vean los genitales. Porque sobre todo, soy una persona. Es claro, no es que tengo ahí un parlante o un televisor. Tengo lo que tengo que tener. Y punto. La gente no va a encontrar nada que no tenga otra persona. (LIZY, 2015).

En este relato, la artista se liberaba del temor de aquel acontecimiento deseado por observadores curiosos. Al mismo tiempo, asumía su condición de “persona”, pese a ser poseedora de un atributo que, para sus detractores, podía invalidar su derecho a serlo. Aquello que “tiene que tener”, es decir, “los huevos”, fueron objeto de permanente referencia durante el espectáculo esa noche, sea como temor y/o deseo: “casi se me escapa uno”, anunciaba Lizy, y provocaba la carcajada de la tribuna.

La técnica transcorporal activada en el espectáculo consistía en amenazar con el asomo de sorpresas escondidas, intercambiando dinero y carcajadas. Luego que los espectadores abonaban una entrada, exigían diversión. Los artistas sabían qué actuaciones hacían reír al público: traer sorpresa era una de ellas. Lizy debía comunicar que era una mujer con genitales de varón escondidos, y construir la amenaza de que uno de éstos se escape.

Tagliani anunciaba lo que ocultaba, produciendo un escondite público que causaba fascinación. Los espectadores podían ser testigos de la verdad asomada. Se pagaba grandes sumas por esta revelación colectiva. La genitalidad, que no iba a ser mostrada en escena, estaba obligada a ser nombrada de diferentes formas bajo la figura de algo oculto pero a la vez inocultable.⁴ “Los huevos” eran un elemento que, aunque no se quisiera mostrar (“prefiero verme desnucada antes que se me vea uno”), amenazaban con escaparse en cualquier momento. Esa advertencia de sorpresa, que debía ser producida, funcionaba como una suerte de confirmación de una norma sexo-genérica de fundamentos biologicistas. Los espectadores estallaban en risa, en tanto aquella mujer trans nunca podría librarse de esta adjetivación.

Al finalizar la obra, Marcela juzgó de mal gusto la insistente referencia de Lizy sobre su (supuesta) anatomía masculina. Marcela, la reina de VCP, conocía las reglas del decoro. Ella contaba con un acervo de técnicas que

⁴ Michel Foucault en sus estudios sobre sexualidad, escribía refiriéndose a las prácticas paganas y aquellas desarrolladas durante el cristianismo temprano: “La sexualidad está ligada, de manera singular y compleja al mismo tiempo, tanto a la prohibición verbal como a la obligación de decir la verdad; de esconder lo que se hace, como de describir lo que se es.” (FOUCAULT, 1999, p.443). En este caso también se da un juego entre lo que debe esconderse y lo que debe exponerse, pero siguiendo las formas narrativas de Foucault, esta vez deberíamos decir que aquí se tenía la obligación de decir la verdad, anunciar lo que se esconde y describir lo que se es.

le otorgaban conocimiento suficiente para saber que, para pertenecer a la realeza, debía actuar con una feminidad indiscutida. Marcela admitía la enunciación de sus genitales en caso de necesitarlos para trabajar, y así cumplir con sus deberes de madre y alimentar a sus hijos. Podemos pensar que Lizy también los nombraba porque estaba trabajando. Pero esto no era reconocido así por Marcela. Las sustancias con las cuales estas mujeres se transcorporalizaban eran genitales, verdades, escondites, sorpresas, risas y dinero. Mostrar, ocultar, o mostrar ocultando, eran operaciones realizadas o juzgadas de acuerdo a las circunstancias y según un régimen de valores morales, que en el caso de nuestras protagonistas, tenían el respeto a la madre como valor fundamental.

Técnica para respetar

A lo largo del show Lizy contaba divertidas anécdotas familiares, entre las cuales relataba que su madre, una mujer malvada que iba a tomar sol a la tumba de su esposo, casi mata a su abuela hemipléjica con un palo queriendo salvarla de un electrocutamiento. Hacia el final de la obra, Lizy cambió su vestido de encaje azul por una bata brillante. Una luz tenue se focalizó sobre ella. Con una voz agudizada, la actriz ofrecía un relato en favor de la familia como valor estable fundamental que ordena los sentidos de la existencia, Lizy decía “*amo la familia*”.

La persistencia de la familia como valor primordial se acompañaba por la defensa de un conjunto de prácticas que aparecían al mismo tiempo como ajenas e integradas. Mientras la actriz afirmaba el respeto por este lazo social institucionalizado, también expulsaba otro valor fundamental: el respeto por “la diferencia”, que era encarnada según Lizy por “trans, boliviano, negra, mogólico, fea”. La técnica transcorporal de promover valores, específicamente en defensa de la familia y “la diferencia”, se construía en el uso de otras que consistían en agradecer al padre y amar a la madre, convertirse en esposa sin bendición, cuidar a los niños y educarlos para un mundo inclusivo.

Hacia el final del show la actriz, con voz suave, dijo:

Yo sé de qué se trata la verdadera discriminación, por eso les agradezco a todos ustedes que hayan venido, fuerte el aplauso de ustedes para ustedes mismos [aplausos]. Que tengan un 2016 fabuloso, lleno de trabajo, de amor, de dinero, de salud [...] Antes de irnos le quiero dedicar este show a mis padres, al hombre más maravilloso de mi vida, un hombre que sin ser mi padre biológico se hizo cargo de mí y de mi mamá, nos enseñó qué

significa una familia, nos enseñó lo que significa el amor de un padre. Y a mi mamá, a la mujer más maravillosa de mi vida, como seguramente la de ustedes lo es para ustedes, una madre que ha hecho muchísimos sacrificios por mí. Yo nací en el chaco en los setenta, en una época donde ser madre soltera era muy difícil, donde te hacía abortar o cuando nacía la criatura la regalaban. Y para que eso no suceda, mi mamá, valientemente, con la ayuda de las enfermeras, fue a Resistencia. Se tomó un bondi para empezar una nueva vida en Buenos Aires, lejos de su familia, teniendo que olvidarse de su familia, su historia. Una mamá que me enseñó a sembrar en una tierra muy hostil en aquel entonces, y ahora cuando volví para disfrutar con ella todo lo que había cosechado, ya no estaba. Había partido después de una agonía de cinco meses en los que le dije cuánto la amaba, cuánto estaba orgullosa de ella, le pedí perdón por haber tenido vergüenza por haber sido hija de una mucama [...].

Siguiendo su relato vemos cómo Lizy iba a ser “regalada”, pero gracias a lo acontecido en Resistencia, permaneció con su madre que nunca pudo ver “los frutos que ella cosechó en tierra hostil”. Además de agradecer los “sacrificios” entregados por sus padres, y en especial de agradecer eternamente a la madre que nos dio la vida, los espectadores se entregaban aplausos a sí mismos de manera colectiva por haber ido a ver a una actriz trans que conocía la “verdadera discriminación”.

Lo que Marcela rescató del show fue el final de reconocimiento y homenaje a los padres. En este sentido, nuestra interlocutora también recordó a sus propios padres durante buena parte de la velada, con orgullo y amor. En una de las entrevistas, emocionada, contó: “Yo cuidaba mucho de mi madre, yo la adoraba a mi madre. Mi madre era todo para mí. Mi madre era todo para mí... [Se larga a llorar] pero el maquillaje, lo estoy cuidando porque se corre... no hablemos porque se corre el maquillaje”.

Marcela llevó aquella noche el álbum fotos de su casamiento. Las cenizas de su difunto marido descansaban arriba de la cómoda de su cuarto, acompañadas por su rosario y un altar, que aquella misma noche nos mostró junto a las gallinas en su patio, cuando regresamos del teatro. Recordó el casamiento con su esposo Luis: “El primer hombre que tuve en mi vida fue Luis. Con él me casé, hice el casamiento, fue un casamiento secreto”. La vida de Marcela guardaba numerosos secretos: el del aloe vera no era el único.

Lizy pensaba en la posibilidad de casarse según dijo en una entrevista. Le gustaría una boda como una princesa de un cuento de hadas y comer choripanes, porque no quería dejar de ser “ella misma”. La princesa, otro

rango de la realeza próximo a la reina, era un lugar casi usurpado frente a la cultura argentina, varonil y popular del choripán. Como es “creyente” le gustaría una bendición de la iglesia, pero no la pediría porque sabía que se la negarían.

Marcela consideró que el show de Lizy no era adecuado para niños. Aquella madre que había llevado en su cartera el álbum familiar con fotos de sus hijos, argumentó que las temáticas abordadas en el espectáculo eran poco apropiadas para menores. Luego de dar vueltas por el suelo, Lizy -haciendo referencia a un niño en la sala- dijo: “qué horror, la pobre criatura traumada”. Cuidar a los niños incluía técnicas como llevar sus fotos, protegerlos de gestos y temas inapropiados para su edad y alimentarlos como actividad prioritaria de una madre. Recordemos que Marcela tuvo que dejar de tomar hormonas porque, además de afinarle la voz, también le disminuía su potencia sexual, lo que le imposibilitaba trabajar.

Lizy defendía una nueva educación más inclusiva, “porque ahora las parejas jóvenes aprendieron a educar a sus chicos en un mundo mucho más inclusivo. Tiene que ver con el respeto a la vida y el respeto por las diferencias del otro”. Para ella antes “era diferente, te decían portate bien o va a venir el boliviano”. Lizy cuenta en el show: “en mi época decíamos mogólico, uno no tenía noción de la barbaridad que estaba diciendo, por suerte es una palabra que salió de circulación y nosotros mismos nos dimos cuenta que es una palabra horrible (...) sin ir más lejos yo soy una mujer trans, blanca [se da un beso en el hombro] con voz de negra, negra, negra, viste esa negra que entra y decís, guardá todo por favor”. Lo que para Marcela era inapropiado para Lizy era educación en buenos valores (inclusivos).

En este apartado pudimos ver cómo las técnicas transcorporales consistían en promover el respeto por la familia y la diferencia, agradecer al padre y amar a la madre que nos dio la vida, casarse como una princesa del choripán sin la cristiana bendición, cuidar a los niños, traumarlos con la diferencia y educarlos en un mundo inclusivo.

Cierre: Resistiré

Luego de contar anécdotas de su vida, el espectáculo de Lizy terminaba con la canción “Resistiré”, un clásico del Dúo Dinámico. Este final subrayaba su lucha y resistencia contra las adversidades en su biografía.

A Marcela le “encantó” esa canción. Nos contó que ese tema musical sonaba para cerrar la noche en su legendario boliche. “Resistiré” reconocía la perseverancia en la lucha que permitieron convertir el drama de la actriz en una comedia pública. Sus últimas palabras en el show fueron: “Los últimos

diez segundos de mi vida serán para pedir: Dios amado perdón por los errores cometidos [Aplausos]”. Lizy, ante la presencia de dios, entrega sus errores a los espectadores que los reciben con aplausos. Comienza a sonar Resistiré:

*Quando sienta miedo del silencio, cuando cueste mantenerse en pie,
cuando se rebelen los recuerdos y me pongan contra la pared,
resistiré, erguida frente a todo,
me volveré de hierro para endurecer la piel
y aunque los vientos de la vida soplen fuerte
soy como el junco que se dobla pero siempre sigue en pie
resistiré, para seguir viviendo
soportaré los golpes y jamás me rendiré
y aunque los sueños se me rompan en pedazos, resistiré*

El show alentaba en el público el amor a la madre y la resistencia para sembrar en suelo yermo, aunque las cosechas lleguen tarde o no lleguen por una lluvia de carcajadas que no regó lo suficiente, o no lo hizo en el momento justo. La reina era un ejemplo de persistencia ante el dolor, dolor que ella supo convertir en vistosos vestidos, lucidos en el escenario, en la platea o en el antiguo ropero que Marcela nos abrió aquella noche. Las técnicas transcorporales en nuestra salida hicieron reinas, sorpresas, familias, diferencias, resistencias y algunos secretos que en este escrito serán revelados. Uno de ellos es que durante la función un alacrán injertó su veneno en el cuerpo de una de las pesquisadoras.

REFERÊNCIAS

ALAIMO, S. **Bodily nature**: science, environment and the material self. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

BRITO, A. Del. Lizy Tagliani: “Me discriminan más por fea que por travesti”. **Ciudad.com**, 10 mayo 2013. Disponible en: <<http://www.ciudad.com.ar/bla-bla-bla/105392/lizy-tagliani-me-discriminan-mas-fea-travesti#>>. Acceso en: 20 dic. 2016.

BUTLER, J. **El género en disputa**. Barcelona: Paidós, 2007.

EL DRAMA de Lizzy Tagliani y las cirugías: “Cuando era chica me puse implantes y se me cayeron”. **Infobae**, 17 oct. 2014. Disponible en: <<http://www.infobae.com/2014/10/17/1602492-el-drama-lizy-tagliani-y-las-cirugias-cuando-era-chica-me-puse-implantes-y-se-me-cayeron>>. Acceso en: 20 dic. 2016.

DOUGLAS, M. **Pureza y peligro**: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.

FOUCAULT, M. Las técnicas de sí. In: FOUCAULT, M. **Estética, ética y hermenéutica**. Barcelona: Paidós, 1999. p. 443-474.

LIZY Tagliani superó el tabú y se animó a posar en bikini por primera vez. **TN**, 29 abr. 2015. Disponible en: <http://tn.com.ar/show/escandalos/lizy-tagliani-supero-el-tabu-y-se-animo-a-posar-en-bikini-por-primera-vez_562413>. Acceso en: 20 dic. 2016.

MAUSS, M. Las técnicas del cuerpo. In: MAUSS, M. **Sociología y antropología**. Madrid: Tecnos, 1979. p.335-356.

PRECIADO, B. **Manifiesto contrasexual**. Barcelona: Anagrama, 2011.

SCHECHNER, R. **Performance**: teoría & prácticas interculturales. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.

SCHENEIDER, R. El performance permanece. In: FUENTES, M.; TAYLOR, D. (Org.). **Estudios avanzados de performance**. México: Fondo de la Cultura Económica, 2011. p.215-239.

SERRANO, R. **Nuevas tesis sobre Stanislavski**: fundamento para una teoría pedagógica. Buenos Aires: Atuel, 2004.

