



**Travestismo
fotografiado:
un abordaje a la
representación
del travestismo
en las fotografías
de Paz Errázuriz
en *La manzana
de Adán***

“Travestismo fotografiado: un abordaje a la representación del travestismo
en las fotografías de Paz Errázuriz en *La manzana de Adán*”

Tesina de grado

Alumno: Pedro Mariotti (M-2949/1)

Directora: Dra. Leticia Rigat

Licenciatura en Comunicación Social

Facultad de Ciencia Política y RRII - UNR

Febrero de 2023



FACULTAD DE CIENCIA POLÍTICA
Y RELACIONES INTERNACIONALES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO



Universidad
Nacional
de Rosario

Agradecimientos

A la educación pública, por darme las herramientas para ser quien quiero ser.

A mis viejos y mi hermano, por enseñarme a mirar pero nunca decirme qué ver.

A Leticia, por la lectura atenta y dedicada.

A mis amigas, por el apoyo, la crítica, la complicidad y las llaves.

A Pablo, por el amor y la compañía (enormes).

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo principal abordar la forma en la que el concepto “travestismo” se encuentra representado en las fotografías del libro *La manzana de Adán* tomadas por Paz Errázuriz entre 1984 y 1987 entre las ciudad de Talca y Santiago, Chile, durante la dictadura dirigida por A. Pinochet. Para esto, primeramente se define el concepto teóricamente, en conjunto con los conceptos de fotografía e imaginarios, además de desarrollar una contextualización de la obra, para dar con un análisis de las principales imágenes desde lo que se ve en ellas: los sujetos, sus poses, gestos, escenarios materiales y diferentes encuadres. También se han abordado textos en primera persona de las personas retratadas. Finalmente, se concluye en la importancia que aportan las posibles lecturas de las imágenes en la actualidad.

Palabras claves: travestismo - fotografía - imaginarios - representación.

Índice

1. Introducción	
1.1. <i>La manzana de Adán</i>	5
1.2. Antecedentes	9
1.3. Presentación del trabajo	13
2. Referencias conceptuales	
2.1. Travestismo	15
2.2. Fotografía	20
2.3. Imaginarios	25
3. Contexto de <i>La manzana de Adán</i>	
3.1. Disidencias sexuales en la dictadura chilena (1973-1990)	28
3.2. Escena de Avanzada: la producción artística en dictadura	30
3.3. Una obra latinoamericana	33
4. Análisis de la obra	
4.1. De miradas y gestos: sobre los retratos	37
4.2. Los sujetos y sus escenarios	42
4.3. ¿Qué dicen los sujetos fotografiados?	49
5. Consideraciones finales	53
6. Bibliografía	56

1. INTRODUCCIÓN

1.1 *La manzana de Adán*

Entre 1982 y 1987, la fotógrafa Paz Errázuriz, acompañada por la escritora Claudia Donoso, elaboran un conjunto de fotografías tomadas por la primera y textos producidos por la segunda que darían origen al libro *La manzana de Adán*, una demostración de la población travesti chilena (*travestis prostitutos*, como los definiría Donoso en uno de los textos que lo componen) durante los años de dictadura. No es hasta 1990 que este libro logra ser publicado.

La primera edición estuvo a cargo del sello chileno Zona en el año 1990. La financiación de la misma fue posible gracias a la beca Guggenheim recibida por Errázuriz. El libro está conformado por una introducción a cargo del autor chileno Juan Andrés Piña titulada “Chile - Travesti”, junto con su traducción en inglés; dos páginas dedicadas a pequeñas biografías de la fotógrafa y la cronista también traducidas; el conjunto de relatos desgrabados y las crónicas escritas por Donoso que componen un total de treinta y siete páginas; el conjunto de fotografías, las cuales son cuarenta y tres, todas en blanco y negro; y por último los relatos traducidos al inglés.

Fue a través del contacto de Paz con Pilar, habitante de Talca a quien Errázuriz fotografía junto con su hermana Evelyn y su madre Mercedes, que las autoras llegan juntas en 1984 al cabaret-prostíbulo “La Jaula” en la ciudad chilena de Talca. Allí, comparten habitación con Maribel, la dueña del prostíbulo, y van conociendo a todos los personajes que luego protagonizarán *La manzana de Adán*: las ya mencionadas junto a Suzuki, Chichi, Leila, Priscila, Caty, Andrea Polpaico, y más tardíamente toman contacto con Héctor, pareja de Evelyn.

La implicación de las autoras en este trabajo las llevaría también a la ciudad de Santiago. Entre las dos ciudades pasarían los años hasta 1987, fecha en la cual Errázuriz y Donoso logran entrar, gracias a la confianza ganada, al salón del mítico prostíbulo y cabaret santiaguino “La Carlina”, clausurado en septiembre de 1973, fecha de ascenso de la dictadura encabezada por Augusto Pinochet. Luego de registrar la actividad del local santiaguino, las autoras deciden poner aquí el punto final a su trabajo, curiosamente en la misma fecha de la visita del papa Juan Pablo II a Chile.

En los textos que conforman el libro queda asentada la terminología de la cual la presente tesina no podrá desprenderse: *travestis*. Además, en ellos se distingue una primera persona, la de Claudia Donoso. Periodista y artista visual chilena nacida en 1955, sobrina del autor chileno José Donoso, su nombre se hizo conocido en los 80 gracias a su actividad como reportera gráfica en revistas como *Hoy*, *Apsi*, *Cosas* y *Paula*, como también realizando entrevistas a personalidades como Enrique Lihn y Stella Díaz Varín.

Las crónicas escritas por Donoso se caracterizan, quizá al interpretarlas desde los posicionamientos del presente que hacen resaltar esta cuestión, por referirse a los personajes en género masculino prácticamente siempre. La primera referencia ambigua, entre pocas, que se puede encontrar casi al final de la “Crónica de Talca”, cuando refiriéndose a la relación entre Evelyn y Héctor cuenta: “Lo había dejado deprimido y temía que intentara suicidarse otra vez por el mismo motivo que la anterior: Héctor, el marido de Evelyn, la había abandonado” (Donoso y Errázuriz, 1990, p. 22).

Pero aun así, es Claudia Donoso quien a través de sus palabras hace cognoscible de manera explícita los contextos de las personas travestis. Al momento de describir el prostíbulo La Jaula es muy interesante observar cuando afirma: “La comparación del prostíbulo con un convento es obligatoria, incluyendo a la madre superiora” (Donoso y Errázuriz, 1990, p. 21). Es imposible relacionar esto con otra afirmación, esta vez en el penúltimo párrafo: “La vida de los travestis chilenos transcurre entre una doble clausura: la del prostíbulo y la de la cárcel” (p. 22).

Estas afirmaciones de Donoso conducen a los otros relatos, que nacen de desgrabaciones. Realizados muchos de ellos en una mesa redonda en La Jaula, otros de forma particular, son las voces de las personas travestis las que van desgajando la cuestión del binarismo masculino/femenino alternando los géneros de los adjetivos y artículos de manera tal que se parecerán a un engaño para el lector, como para disuadirlo del conocimiento de la biología real del enunciador.

Uno de los ejemplos más concretos es la voz de Andrea Polpaico:

“Me gusta estar encerrada sola en una pieza, sin que nadie me moleste. No soy bueno para la lectura. Prefiero ver televisión o escuchar música, pero lo que más me gusta es estar sola, encerrada. La mayoría de las veces me pongo a pensar en mi familia. Me gustaría vivir una vida normal, estar tranquilo, levantarme y acostarme a mis horas. (...) yo me iría, pero para uno es difícil, porque la ven que

es cola y no le dan trabajo. Claro que si eso resultara, uno no tendría lo que tiene cuando se viste de mujer” (Donoso y Errázuriz, 1990, p. 17).

Pero la percepción de ambos géneros en el habla no es únicamente propia, sino que quienes rodean a los sujetos incurren en los mismos vaivenes. Esto se ve claramente en Maribel, la dueña del prostíbulo La Jaula, también travesti: “Cuando se ponen muy veleidosas, les pego o las encierro en una pieza con llave. Yo estoy feliz con ellos y cuando hay problemas, los castigo” (Donoso y Errázuriz, 1990, p. 13).

Más adelante, en una desgrabación de relatos de Evelyn, a quien también se la presenta con su nombre masculino Leo, se vuelven a encontrar huellas propias de esta doble percepción del binarismo de género en el habla. En primer lugar cuando afirma “es uno la que maneja a los hombres” (Donoso y Errázuriz, 1990, p. 29), y en segundo cuando relata el momento que Héctor la abandona por una mujer: “En el primer tiempo yo estaba super agarrado. (...) Tocó que estuve presa un mes y él se encontró con una mujer” (p. 33).

Este último extracto dirige la atención a un elemento totalmente recurrente en los relatos de *La manzana de Adán*: la represión a los travestis por parte de las fuerzas de seguridad. Como se verá más adelante, las medidas represivas para las poblaciones disidentes por parte del régimen dictatorial estuvieron presentes, y naturalmente se hacen eco en los relatos del libro.

Es la visita del Papa Juan Pablo II en abril de 1987 el punto que eligen las autoras para poner fin al trabajo llevado a cabo: el surgimiento de diferentes partidos políticos y la reaparición en escena de actividades de la izquierda chilena estaban definitivamente marcando un cambio de época. Es en la crónica “Una tarde en La Carlina”, realizada ese mismo día, uno de los momentos donde se evidencian uno de los tantos casos de represión:

“La visita del Papa fue tema obligado. Un mes antes de que el Papa besara a losa del aeropuerto chileno, los travestis nos transmitieron su inquietud: los habían amenazado con ‘cárcel preventiva’ de sesenta días debido a la inminencia del acontecimiento” (Donoso y Errázuriz, 1990, p. 40).

La conexión entre el trabajo de cronista en Donoso en *La manzana de Adán* y el clima de su época, la Escena de Avanzada¹, es clara. Rossana Reguillo (2000) describe a la crónica como un género-síntesis que cada vez más se acerca a las fronteras y los límites del mundo.

¹ Movimiento artístico chileno de marcada orientación anti dictatorial. Buscó campos de expresión que le permitieran cuestionar los géneros clásicos del arte. Tanto en este capítulo como en el tercero se profundizará al respecto.

Heredera de las crónicas de viajes, para la autora ahora el cronista no debe viajar para ver lo diferente, sino que lo encuentra en su propia ciudad. Por esto la crónica se encargaría ahora de los marginales, de los “silenciados”, quienes antes de la irrupción del género sólo encontraban representación en las codificaciones de los discursos legitimados: “la crónica ha traído una forma de registro en la que ha podido contarse una historia paralela que pone en crisis al discurso legítimo” (Reguillo, 2000, p. 62).

Además, el trabajo del cronista otorga una particularidad a la crónica. Esta “no se contenta con la enumeración de los hechos sino que busca la narración de historias con la descripción que sólo adquiere densidad desde el interior desde el cual es narrada” (Reguillo, 2000, p. 62). Es decir, el cronista necesariamente deberá implicarse con su entorno para elaborar el relato. En el intento de demostrar cómo la crónica rompe con lo establecido en la escritura, la autora afirma: “Hay una arquitectura del discurso comprensivo que rompe la barrera ortopédica de la desimplicación. La crónica es un texto que se implica en lo que narra, en lo que explica” (p. 62).

Esto es justamente lo que hace Claudia Donoso en esta obra: se implica en el contexto prostibulario (y más allá de él también) para elaborar crónicas que logren dar cuenta de las voces de sujetos que se encontraban o marginados o directamente reprimidos por un discurso oficial que encontró una profundización en los años de dictadura. Es la arbitrariedad en la expresión de género que impregnan las páginas una nueva afrenta a lo establecido, como buscarían otras obras de la Escena de Avanzada.

Otra particularidad de los relatos en *La manzana de Adán* es la frecuente percepción del travestismo como una realización o como una actividad. Las voces parecen escapar a los posicionamientos dentro del binarismo de género: “Lo que hacemos es un trabajo y una obligación, porque además uno tiene que vestir a dos personas: a un hombre y a una mujer”, cuenta Chichi (Donoso y Errázuriz, 1990, p. 15). También esto se percibe a través de la voz de Claudia Donoso en el momento que cuenta cómo Paz Errázuriz abordaba a las personas con sus cámaras en Talca: “Tampoco fue fácil que accedieran a dejarse fotografiar vestidas de hombres” (p. 22).

Paz Errázuriz es una fotógrafa chilena referente en su profesión desde hace décadas. Desde los setenta hasta los noventa participó de lo que se ha denominado la Escena de Avanzada, un movimiento artístico chileno antidictatorial. El mismo, según Nelly Richard (2007, p. 14) “se

caracterizó por extremar su pregunta en torno a las condiciones límite de la práctica artística en el marco totalitario de una sociedad represiva”.

La Escena de Avanzada se desarrolló en un contexto en el que el campo de la representación en Chile estaba dislocado, por lo cual se le volvía imposible no representar al sujeto como un concepto ya irreconstruible, es decir, fragmentado, como una totalidad desunificada. Un gesto fue el de desobedecer las asignaciones de formato tradicional, en un momento en el que la dictadura vigilaba y acotaba la circulación de signos (Richard, 2007).

Uno de los campos de acción de la Escena fue el cuerpo “como simulacro cosmético y parodia de identidades que se burla del binarismo sexual de las identificaciones de género” (Richard, 2007, p. 19). Al tomar gestos no codificados por el discurso oficial, ciertos grupos marginados o reprimidos accedieron a la superficie de enunciación.

Sobre esto último, Richard (2007, p. 22) asegura que las obras de la Avanzada se volvieron “expertas en travestimientos de lenguajes”, un poco como los sujetos fotografiados en *La manzana de Adán*, que no dudan en visibilizarse ante el objetivo con prendas y poses que respondieran ora al código masculino, ora al femenino, como evitando las definiciones binarias que el espectador pudiera tener. Marcada al mismo tiempo por la crítica al régimen y por una poética de ambigüedad que le ayudaba a saltar la censura, fue así que la Escena de Avanzada se hizo un camino a través de los años setenta.

El último desafío al que se enfrentó este movimiento, fue cuando a partir de los años ochenta el circuito de arte metropolitano comenzó a demandar referencialidad directa en sus obras, buscando así borrar con “aquella dimensión de las obras que era lingüísticamente constitutiva: la del juego y la torsión de los signos” (Richard, 2007, p. 25) que era tan útil como método de supervivencia a la censura.

1.2 Antecedentes

Se han dado a lo largo del tiempo diferentes escritos, tanto en torno a *La manzana de Adán* como al campo temático de travestismo y fotografía. Se verán aquí algunos de ellos, para lograr una noción de los aportes realizados hasta el momento.

Uno de los trabajos que más destacan en el área es “‘*La manzana de Adán*’: reflexiones sobre el acto retratista” de Pino-Ojeda (2001), quien define a la Escena de Avanzada como un movimiento artístico chileno que emergió en la búsqueda de un arte más autorreferencial en

pos de romper con lo establecido, inquiriendo a su vez en posibles lecturas del Chile autoritario de la época, derivando en lo que también se llamaría “estética de los márgenes”:

“*Lo marginal* describe la condición de aquellos artistas quienes, no sólo exponen al sujeto bajo represión, sino que además encuentran en los sectores socialmente periféricos una identificación y complicidad que busca afianzar la propuesta de un arte-vida preocupado por desafiar la ruptura sujeto/objeto” (p. 37).

Los sujetos fotografiados por Errázuriz, generalmente de forma monocromática, son representados en sus entornos: manicomios, barrios, prostíbulos, hospitales. Así, se conoce a los sujetos excluidos de la “normalidad”.

Es justamente el trabajo de Pino-Ojeda (2001) uno de los que más destacan a la hora de relevar trabajos sobre el travestismo en la fotografía, y particularmente sobre *La manzana de Adán*. En el mismo, donde la autora reflexiona sobre la actividad retratista de Errázuriz, establece diferentes pautas de acercamiento a su obra, refiriéndose a la misma como un

“lenguaje que busca retratar las variadas formas en las que se deja ver el abandono, el olvido, la tachadura de lenguajes y universos simbólicos de sujetos que han pasado a ubicar el escenario de lo ‘otro’ por su diferencia, su disonancia con el logos piramidal” (p. 39).

La autora afirma que el libro es un texto a través del cual se intenta dar lugar al retrato de una subjetividad colectiva en la época dictatorial. Una subjetividad de la que no estaría apartada la misma Errázuriz, ya que “el artista deja circular en el retrato huellas de la propia imagen, la subjetividad propia busca negociar con ese ‘otro’ (...), la dialéctica fotográfica busca darle un lugar a ambas partes de este encuentro” (Pino-Ojeda, 2001, p. 41).

Es relevante ver cómo Pino-Ojeda (2001) repara tanto en la consideración de travestis como sujetos fotografiados, como en la autora de las imágenes realizadas. Mientras que para la autora los sujetos retratados buscan en las imágenes “un medio posible para fijar, enmarcar una identidad posible” (p. 46), ya que la foto impresa oficializaría de algún modo el acto de vestirse de mujer como un producto terminado, para Errázuriz las imágenes serían una “metáfora visual de la identidad colectiva tachada, negada, o formas de la propia subjetividad diferida” (p. 46).

Rojas Osorio (2006), en su tesis “Paz Errázuriz: construcción de un discurso latinoamericano”, dedica un apartado a una fotografía que aparece en la página 62 de *La manzana de Adán*. Rojas Osorio afirma que

“un travesti o un transformista provoca sobre la fotografía un extraño efecto que visualmente amuralla las partes de un mismo espacio separándolas de su contexto real para convertirlas en signos contenedores de significación, es decir, una nueva imagen” (p. 77).

Además, la autora recupera de una forma muy elocuente el modo de trabajar de Errázuriz en las fotografías que componen el libro:

“Preocupada por explorar un camino que permita pensar no sólo en la fotografía sino también en la dimensión simbólica que posee la imagen dentro de un contexto social cuestionando las categorías sexo-género como superficies en las que se proyectan sus imágenes. (...) Paz, abandona el juego simbólico para mostrar directamente los efectos que el simulacro produce en la utilización pública y privada del cuerpo (...)” (Rojas Osorio, 2006, p. 78).

Más adelante, en la misma página, amplía esta cuestión:

“La metodología utilizada por Errázuriz consiste en concebir un espacio secuencial que de alguna manera relate una historia visual, de un día cualquiera. (...) Paz juega con las nociones críticas e históricas sobre la relación entre imagen-foto a través de lo heterogéneo de su discurso desplazándose entre diferentes realidades recuperando la densidad temporal del proceso fotográfico. (...) posibilitando una línea de fuga con respecto a una realidad restrictiva desplegando las fronteras en torno al género, a través de imágenes que funcionan como dispositivos que provocan desplazamiento de la mirada. Lo masculino como extensión del cuerpo, mientras lo femenino aparece como una obligación de pliegues que se esconden y se repliegan en los privados de una habitación que no puede ser visible” (Rojas Osorio, 2006, p. 78).

Como se dijo previamente, el cuerpo es un elemento que aparece de forma inexcusable en esta obra como creación en el contexto de la Escena de Avanzada. A veces de torso desnudo, a veces vestido, y otras travestido. La diferencia entre estas últimas dos palabras, además de presentar uno de los nodos de la investigación presente, propondrán un atisbo de la arbitrariedad que une los códigos de indumentaria con la expresión de género. Esta arbitrariedad es, naturalmente, cultural, porque como lo afirmó Santos Jiménez (2011, p. 5), sobre la obra de Aristeo Jiménez (fotógrafo mexicano nacido en 1960): “El cuerpo determina nuestra identidad, es un diálogo entre la persona y el otro (...). El cuerpo no tiene nada de

natural, está modelado culturalmente”. En el mismo: “se expresan las relaciones sociales y el orden social. El control social se expresa en estrictas normas que se refieren a las vestimentas, los peinados y las posturas (...)”. El mismo autor incluso se refiere al travestismo, recurriendo a Laura Zambrini, quien sostiene que el mismo pone en cuestionamiento la simbología cultural binaria, creando nuevas formas de representación y sentido.

Sobre una obra también mexicana, resalta el trabajo de David Foster (2004). El autor reflexiona sobre *Juchitán de las mujeres* de Graciela Iturbide, un conjunto de fotografías sobre mujeres “muxe”, personas nacidas hombres pero que se identifican con el género femenino. Foster relaciona la palabra travesti con *queer*, para luego afirmar:

“Si por ‘queer’ se entiende cualquier modo de ser en la sociedad que desafía las normas heteronormativas del patriarcado masculinista, el travestismo es uno de los más manifiestos, dada la importancia que históricamente ha desempeñado la ropa en la imposición y la conservación del binarismo de la identidad sexual” (p. 66).

También destaca el trabajo sobre Zanele Muholi, una fotógrafa y activista sudafricana nacida en 1972, elaborado por Mar García Ranedo (2015). Sobre los personajes en las fotografías de Muholi, quienes suelen ser sujetos disidentes sexuales de Sudáfrica, la autora afirma que “nos ofrecen una visión crítica de la estructura binaria alternando y subvirtiendo los códigos que nos organizan social y culturalmente, al desafiar, por un lado, al sexo biológico y, por otro, al género asignado” (p. 57).

Por último, y sobre otro escrito que versa sobre la *La manzana de Adán*, Andrea Zambrano (2020), expresó que la fotógrafa se propuso dejar de lado la mirada antropológica para lograr, a través del retrato y el testimonio, “un lenguaje de la cotidianeidad que permitiera rastrear el abandono, la opresión, la existencia opacada y las voluntades oprimidas de numerosos cuerpos relegados”. En esta obra, “lo otro” es el eje del mensaje, lo que toma notoriedad, aunque en torno a una constante búsqueda de signos de estabilidad ajenos a lo rupturista, como pueden serlo el hogar, la familia, una pareja, o la intimidad misma.

Es en un rasgo netamente masculino —la manzana, o nuez, de Adán— donde este libro encuentra un título. Si hay algo en común entre los abordajes al travestismo que se desarrollan arriba y la concepción del cuerpo en la Escena de la Avanzada es la interpelación al

binarismo masculino/femenino, teniendo en cuenta cómo los primero intentan darle un discernimiento desde la teoría, cada uno con sus propios posicionamientos.

1.3 Presentación del trabajo

El presente trabajo tomará la posibilidad de otorgar a las fotografías de Paz Errázuriz que componen *La manzana de Adán* un abordaje teórico para poder dar con un acercamiento desde la comunicación sobre esta aparente disociación entre lo femenino y lo masculino, que muchas veces ha sido referenciada como travestismo, y es en donde surgen estos sujetos fotografiados.

El estudio de la comunicación, según Fuentes Navarro (2007) debe llevarse a cabo mediante modelos teóricos-metodológicos multidimensionales y complejos que abandonen el “afán de disciplinarizar su estudio” (p. 58). Entonces, al entender la comunicación como provista por un carácter multidisciplinar, presentaría un entorno propicio para el abordaje de este corpus de fotografías, facilitando tanto el entrecruzamiento de teorías, como un acercamiento privilegiado a la semiótica, una disciplina que el abordaje de la fotografía en cuanto lenguaje. Es importante aquí tomar en cuenta cómo define Vazquez (1994, p. 110) a la multidisciplinariedad, sobre la cual afirma que es “una yuxtaposición de enfoques teóricos diferentes sobre los mismos problemas a partir de disciplinas distintas”.

Así, esta tesina podría funcionar de articuladora en los estudios de fotografía al aproximarse a una nueva forma de mirar imágenes y reconocer en ellas elementos que permitan, o no, caracterizar al travestismo. Para esto, una pregunta será tomada como disparador: ¿cuáles son los rasgos del travestismo que vemos en estas fotografías? A partir de esto, se intentará indagar sobre la representación del concepto “travestismo” en la obra, su relación con el binarismo, o polaridad, masculino/femenino, y las implicancias de los imaginarios en él.

Algunos interrogantes que gatillan el impulso de esta investigación rezan: ¿Cómo incidió el acto de fotografiar tanto en los sujetos que se presentan en este libro como en la elaboración editorial del mismo? ¿Cuáles eran las posibilidades de representar esto en el contexto dictatorial chileno? ¿Qué relación establecen las fotografías entre sí, teniendo en cuenta que pertenecen a una misma obra, pero entre ellas existe una distancia temporal? ¿Qué relación se establece entre imagen y palabra al tener en cuenta los textos que componen el libro y su relación con las fotografías?

Previendo que quizá no todos estos interrogantes puedan ser respondidos en la elaboración de este trabajo, o bien sean respondidos parcialmente, se ha determinado un objetivo general y tres objetivos específicos, a fin de conducir la investigación por un único cauce. El objetivo general es el siguiente: analizar las representaciones del travestismo en las fotografías de Paz Errázuriz que integran *La manzana de Adán*. Los objetivos específicos son los siguientes: identificar y clasificar los elementos característicos del travestismo en los referentes de las fotografías del corpus seleccionado; describir cómo se presenta el binarismo masculino/femenino y el carácter performativo del travestismo en las imágenes; indagar en la relación que mantienen los sujetos fotografiados con sus entornos sociales y materiales en las imágenes.

El desarrollo del trabajo se dará a partir de tres referencias conceptuales que son consideradas para el abordaje del corpus: travestismo, fotografía, e imaginarios. Se intentará que los mismos sean desarrollados lo más ampliamente posible. Luego, se procederá a una contextualización de la obra, teniendo en cuenta al travestismo en los años de la dictadura de 1973, la escena artística chilena de esa época, y el corpus como una obra latinoamericana. A continuación, el penúltimo capítulo será dedicado a analizar el corpus en sí: de las fotografías que integran el libro se han elegido aquellas que muestren características únicas para el análisis, descartando las que pueden traer redundancias a esta tesina. También se reparará en analizar algunos pasajes que integran el libro, entendiendo que, a su manera, también enriquecen el abordaje al concepto de travestismo.

2. REFERENCIAS CONCEPTUALES

2.1 Travestismo

Para comenzar a definir el concepto de travestismo, se tomará en principio la noción de género como puerta de entrada. Para esto, la perspectiva de Judith Butler (2007), autora referente dentro de las teorías de género, será una de las principales voces. La autora, en *El género en disputa*, define que el género se construye (culturalmente) principalmente a raíz de su distinción con el sexo: no es su resultado causal ni es tan rígido como él, afirmando luego que “el género es los significados culturales que acepta el cuerpo sexuado, entonces no puede afirmarse que un género únicamente sea producto de un sexo” (p. 54). Profundizando al respecto, la autora explica:

“Llevada hasta su límite lógico, la distinción sexo/género muestra una discontinuidad radical entre cuerpo sexuados y género culturalmente construidos. Si por el momento presuponemos la estabilidad del sexo binario, no está claro que la construcción de ‘hombres’ dará como resultado únicamente cuerpos masculinos o que las ‘mujeres’ interpreten sólo cuerpos femeninos. Además, aunque los sexos parezcan ser claramente binarios en su morfología y constitución (lo que tendrá que ponerse en duda), no hay ningún motivo para creer que también los géneros seguirán siendo sólo dos” (p. 54).

Entonces, si el género no es producto del sexo sino una construcción cultural, se puede suponer determinada ambigüedad en él, como también una relación arbitraria con el sexo. Al respecto, la autora expresa: “Cuando la condición construida del género se teoriza como algo completamente independiente del sexo, el género mismo pasa a ser un artificio ambiguo”. Es por esta ambigüedad que “no se puede establecer ninguna correlación, por ejemplo, entre el travestismo o el transgénero y la práctica sexual” (Butler, 2007, p. 16).

A decir de Facundo Saxe (2015, p. 4), Butler propone en esta obra que más que sexo biológico y género construidos, hay cuerpos construidos culturalmente, entonces ya no habría forma de distinguir entre sexo y género porque ambos serían un continuo.

Butler (2007, p. 267) también afirma: “parece que los géneros no pueden ser ni verdaderos ni falsos, sino que sólo se crean como los efectos de verdad de un discurso de identidad primaria y estable”. También para Saxe (2015, p. 5), los géneros se crean como “efectos de verdad” de un discurso, y esa verdad y ese discurso son invenciones, “por lo que un género ‘verdadero’ es una fantasía instaurada en los cuerpos”.

Ampliando esto último, Butler (2007, p. 266) asegura:

“Dichos actos, gestos y realizaciones —por lo general interpretados— son *performativos* en el sentido que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son *invenciones* fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos. El hecho del que el cuerpo con género sea performativo muestra que no tiene una posición ontológica distinta de los diversos actos que conforman su realidad”.

Entonces, se lee que el género es visto desde la óptica de la autora como una construcción que tiene lugar mediante prácticas performativas. Esta construcción performativa del género es explicada de manera más concisa por Saxe (2015, p. 5), quien explica:

“[La construcción performativa del género] Se logra mediante actuaciones sociales continuas que son realizadas para ocultar justamente el carácter performativo del género. Al esconder el carácter performativo también se esconden las posibilidades performativas de que se multipliquen las configuraciones de género que no responden al marco de dominación masculina y heterosexualidad obligatoria”.

En el prefacio correspondiente a la edición de 1990 de *El género en disputa*, Butler (2007) ya planteaba el siguiente interrogante: “¿Es el travestismo la imitación del género o bien resalta los gestos significativos a través de los cuales se determina el género en sí?” (p. 37). En cuanto a eso, en el capítulo titulado “Actos corporales subversivos”, asegura que “El concepto de una identidad de género original o primaria es objeto de parodia dentro de las prácticas culturales de las travestidas, el travestismo y la estilización sexual de las identidades *butch/femme*” (p. 268). Para la autora, “la actuación de la travestida altera la distinción entre la anatomía del actor y el género que se actúa” (p. 268). Butler encuentra aquí tres dimensiones “contingentes de corporalidad significativa: el sexo anatómico, la identidad de género y la actuación de género” (p. 268). Posteriormente afirma: “Al imitar el género, la travestida manifiesta de forma implícita la estructura imitativa del género en sí, así como su contingencia” (p. 269).

Pero, si el acto del travestismo es una parodia de la performatividad de género, ¿de qué se está burlando exactamente? Butler afirma que el sujeto travestido trastoca la división entre espacio interno y externo y se burla del modelo que expresa el género, así como de la idea de una verdadera identidad de género (2007, p. 267). Es decir, al travestirse, el sujeto estaría burlándose del mecanismo de performatividad que supone el género mismo.

Desde la óptica de Saxe (2015), esta performatividad del género se trata de un poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que nos regulan y que se nos imponen, pero es en esa reiteración que se encuentran los espacios, las fisuras, las brechas que representan zonas inestables de la constitución del género, de su construcción. Estas fisuras son la imitación del género que realiza el sujeto travestido, imitación que puede ser paródica y subversiva. Desde este punto de vista, la heterosexualidad también se erige como una imitación, sólo que se produce un esfuerzo en ocultar este hecho, y es este esfuerzo el que produce grietas en el modelo para que el travestismo subversivo refleje la estructura imitativa mediante la cual se produce el género heterosexual hegemónico, ya que el travestismo desafía la pretensión de naturalidad y originalidad de la sexualidad heterosexual.

En este sentido, Butler profundiza diciendo que la parodia de género es “una producción que se presenta como una imitación (...); la multiplicación paródica impide a la cultura hegemónica y a su crítica confirmar la existencia de identidades de género esencialistas o naturalizadas” (p. 269), lo que confirma a la ambigüedad como una parte constitutiva de la noción de género desde la perspectiva de la teoría de género.

Es interesante el aporte que realiza Saxe (2015) al respecto, quien a través de su trabajo sobre la obra de Judith Butler aborda de forma integral estas cuestiones. El autor se refiere a la performance de género como un acto que puede estar relacionado con un problema de pérdida no reconocida. Entonces, si el sujeto travestido está expresando una “pérdida no llorada, tal vez se trate de una pérdida que es rechazada e incorporada en la identificación que performa la travesti, que reitera una idealización de género que es ‘radicalmente inhabitable’” (p. 9).

Retornando a la visión de la construcción cultural del género de Judith Butler, más arriba señalada, es relevante tomar su obra *Deshacer el género* (2006) donde, siguiendo con sus posicionamientos posestructuralistas en la teoría, hace referencias al binarismo masculino/femenino. En esta obra afirma que el género es el aparato a través del cual tiene lugar la producción y la normalización de lo masculino y lo femenino. Dentro de esta “producción de coherencia binaria” (p. 70), aquellas alteraciones que no cuadran con el binarismo forman parte del género tanto como su ejemplo más normativo. Pero así mismo, mientras que éste es un mecanismo donde se naturaliza lo que es “masculino” y lo que es “femenino”, bien podría ser el aparato a través del cual dichos términos se deconstruyen y desnaturalizan.

En cuanto a esto, Saxe (2015, p. 10) asegura que se puede “desplazar al género más allá del binarismo naturalizado, apropiarse del género para socavar la estructura misma”. El autor, siempre tomando la perspectiva de Butler, resume que es en esta dinámica donde surgen las posibilidades de reelaborar la realidad de género por medio de nuevas formas, ya que para que haya género éste debe estar definido en un sentido gracias a normas obligatorias que se rigen dentro de un esquema binario, y por esto su reproducción siempre se trataría de una negociación de poder.

Luego de este acercamiento a la noción de género y la relación del concepto de travestismo con este, se vuelve necesario citar el trabajo “Las travestis: un reto a la teoría de género” (Mauro, Giménez y Vujosevich, 2004). En el mismo, los autores aseguran que la aparición del paradigma de género alteró la fórmula “biología es destino” para poner en discusión las relaciones de poder que el concepto encubre. Para los autores, las nociones de masculino y femenino que el género delimita actúan como “cimiento y frontera de un tipo de subjetividad” (p. 4).

De hecho, Mauro, Giménez y Vujosevich (2004, p. 4) coinciden, al menos a priori, con el lineamiento planteado por Butler (2007) en primer lugar y Saxe (2015) en segundo:

“Sostenemos que el sistema de género encierra una dimensión prescriptiva, esto quiere decir, una manera de comportarse o constituirse alrededor de los códigos masculinos y femeninos, lo que implica que para cada una de estas categorías están previstas metas que alcanzar y desempeños normativizados”.

Así, estos autores plantean que el travestismo se convierte un reto para la teoría de género ya que revela la deficiencia de la concepción binaria que ofrece el modelo de género. Lo que hace el travestismo es replantear los límites en este binarismo demostrando que es posible una vida que no se ajusta a ninguno de esos dos polos (Saxe, 2004, p. 4).

Otro trabajo que también contempla la existencia del travestismo como un “ir más allá” del binarismo masculino/femenino es el libro *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género* de Josefina Fernández (2004). En el capítulo titulado “Tres hipótesis sobre el travestismo” retoma los planteamientos de Judith Butler para determinar que los mismos se enmarcan en la intención de deconstruir la categoría misma de género.

Para Fernández (2004, p. 64), el sujeto travesti

“deconstruye la noción tributaria de una racionalidad bipolar que separa las identidades masculino/femenino según límites rígidamente demarcados. La travesti se ubica, apelando a una subjetividad nomádica, en permanente tránsito entre las molaridades hombre/mujer. Pero por otro lado, la travesti interpela la propia noción de identidad del conjunto de los discursos dominantes, toda vez que desanuda la fórmula ‘biología es destino’”.

A su vez, a autora Analú Laferal (2021) se sirve de la perspectiva de la activista Lohana Berkins para realizar una conceptualización del travestismo y buscar la relación que establece con el binarismo de género en un trabajo marcado por el posicionamiento del concepto del cuerpo. Laferal establece que las experiencias de las personas que se apartan de la norma binaria del género son diferentes en su establecimiento, y por eso resulta un absurdo el pretender que la definición de la identidad travesti proponga normas generales y regulares.

Laferal (2021) establece dos puntos en el recorrido de un sujeto travesti: la huida de lo masculino a lo femenino, y la huida de lo femenino. La primera plantea una encrucijada “resultante de la administración de los géneros y las sexualidades bajo la idea dicotómica y binaria que mantiene la norma heterosexual bajo la figura de hombre y mujer” (p. 25). Entonces, al correrse de la construcción masculina asignada al nacer, este sujeto deberá construir la performática correspondiente a la alternativa que resta dentro del sistema de género: la femenina, “(...) pero al entender la construcción identitaria desde el binario dicotómico respaldado por la diferenciación sexual pareciera que si no se desea asumir uno se deberá asumir lo otro: la feminidad como respuesta a la huida de la masculinidad así no se desee ser mujer” (p. 26).

Pero es en el segundo punto propuesto por la autora donde el travestismo marca la diferenciación con el sistema binario que más arriba se explica. Laferal (2021, p. 26) plantea que además se vuelve necesaria una huida de lo femenino ya que ahí se alojan los riesgos y la reproducción de violencias patriarcales, sexistas y heteronormativas dadas las relaciones de poder que se establece una vez delimitada la diferencia entre hombre y mujer: “(...) es importante también hablar desde otro lugar, hablar de lo travesti como otra posibilidad que no busque encajar en los estereotipos de género y que en ello se permita la huida del sistema binario impuesto por occidente sobre nuestras vidas”.

Es importante retomar el trabajo de Laferal (2021, p. 27) y su abordaje sobre los posicionamientos de Berkins ya que es el cuerpo lo que permitiría el logro de trascender las políticas de la corporalidad binaria:

“Seguir las ideas médicas de que estamos en cuerpos equivocados o que los cuerpos deben ser de ciertas maneras, termina bloqueando la potencia de construir cuerpos que están en medio (...). Implica que reformulemos no sólo las estructuras identitarias o sexuales sino las corporales (...), permitirnos entender el cuerpo travesti como un cuerpo que puede ser deseado no por su parecido a los estereotipos, sino por la construcción de sí mismo”.

Finalizando con la conceptualización de travestismo, retomar el pensamiento de Butler (2002) se vuelve necesario ya que su perspectiva del género fue la que guió las páginas precedentes. En *Cuerpos que importan* asegura: “La promesa esencial del travestismo no tiene que ver con la proliferación de géneros (...), antes bien lo que ofrece es un modo de exponer, de poner en evidencia la incapacidad de los regímenes heterosexuales [binarios] para legislar o contener por completo sus propios ideales” (p. 333).

En este libro, Butler (2002, p. 328) reivindica la capacidad subversiva del travestismo con respecto al binarismo de género ya que lo que hace es poseer un potencial crítico del régimen de “verdad del sexo” donde las disposiciones internas y externas al sujeto hacen de la formación de género algo contradictorio en donde no hay una verdad fija.

2.2 Fotografía

En su obra *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Philippe Dubois (2019) elabora un amplio recorrido para lograr una conceptualización de la fotografía. Dado el momento histórico de la elaboración del texto, sólo se aborda la fotografía analógica, pero esto mismo no constituye un problema para el presente trabajo ya que las fotografías de Errázuriz que sirven como objeto de estudio fueron tomadas en soporte fílmico.

El autor comienza realizando una retrospectiva sobre los discursos que han ido abordando la fotografía desde sus orígenes hasta su actualidad. Estos discursos abordan la fotografía como un espejo de lo real (el discurso de la mimesis), como transformación de lo real (el discurso del código y la deconstrucción) y como huella de un real (el discurso del índice y la referencia).

El primero de ellos, el discurso de la mimesis, reflexiona sobre cómo la fotografía tomó el lugar de “calco de la realidad” en el siglo XIX, cuando comenzaba a circular en las sociedades. Según estos discursos, lo que la fotografía logra gracias a un procedimiento mecánico sin intervención del humano es una capacidad mimética expresada en una imagen aparentemente “objetiva”.

A partir de esto, se genera una repartición entre pintura y fotografía, tomando a ésta última como liberadora de la primera en la necesidad de copiar la realidad. Esta repartición deja implícita la cuestión de la actividad humana en cada una de las actividades. Mientras que la primera da lugar a una imagen en la que siempre media la mirada e interpretación humana, en la fotografía opera la ausencia del sujeto, es una actividad donde prima la neutralidad del aparato (2019).

Es en el contexto de este discurso en el que se espera que la fotografía imite cada vez “mejor” la realidad. A partir de la conciencia que se logra sobre el “automatismo de sus génesis técnica”, se le adjudica a la fotografía la carga de rendir cuenta fiel del mundo. Es decir, al comprender que la imagen es originada por un artefacto que, en lo aparente, no sufre intervención humana en su proceso de tomar una imagen, al resultado de tal proceso (la fotografía) le correspondería un carácter de neutralidad, objetividad, o realismo.

El segundo corresponde a los discursos que versaron sobre la fotografía como transformación de lo real, y que corresponden a discursos concernientes al código y la deconstrucción. Estos discursos fueron desarrollados, incluso desde el siglo anterior, por aquellos que insistían en invalidar “la idea según la cual la fotografía vendría a ser tan sólo una reproducción mecánica fiel y objetiva de la realidad” (2019, p. 58).

Dubois secciona este discurso en diferentes perspectivas. La primera que nombra es la representante de las teorías de la percepción. Esta perspectiva marca cómo la fotografía ofrece una imagen que está determinada por las limitaciones de la cámara fotográfica. La segunda está dada por el abordaje ideológico de la imagen fotográfica, perspectiva que insiste que el aparato fotográfico es una máquina de efectos deliberados que, como al igual que la lengua, “es un asunto de convención e instrumento de análisis e interpretación de lo real” (2019, p. 61). Esta perspectiva que aborda la fotografía en su uso antropológico hace hincapié en que la imagen fotográfica posee una significación culturalmente determinada, esto significa que la lectura de la misma supondría un aprendizaje de los códigos necesarios para su lectura por parte del receptor.

Por último, Dubois, arriba a la concepción de la fotografía como una traza de lo real, en la que se enmarcan los discursos que versan sobre la fotografía como índice y referencia, quizá la más importante de las tres presentadas. Las concepciones anteriores tienen en común el dar a la fotografía cierto valor absoluto en su semejanza con la realidad, lo que en términos peircianos equivaldría a un ícono, o en la convención que surge en la relación imagen-

realidad, es decir un símbolo. Pero en la última perspectiva, la imagen fotográfica estará dotada de un valor singular, ya que en principio se le asemejará a la noción de índice elaborada por Peirce: una representación que establece una relación de contigüidad física entre signo y referente. Entonces, esto implica que la imagen esté determinada por un referente, volviéndose ella una “huella de lo real” (2019, p. 65).

La habilitación de este concepto la daría previamente el mismo Peirce en el siglo XIX al asimilar la fotografía al índice, insistiendo principalmente en las consecuencias lógicas y semióticas del proceso de fotografiar. Entonces, es la “huella luminosa”, la imagen indicial, regida por las leyes de la física y la química, el punto de partida para el entendimiento de la imagen fotográfica.

Que la fotografía sea un índice, es decir, que establezca una relación determinada entre referente y signo, significa ahora que marca solo un “momento” en la totalidad del proceso fotográfico: antes y después este proceso estará marcado por la influencia de códigos culturales encarnados por decisiones humanas. Es solamente en ese instante donde “el hombre no interviene ni puede intervenir, so pena de cambiar el carácter fundamental de la fotografía” (2019, p. 72). Una vez que ese instante haya terminado, los códigos recuperarán sus posibilidades de incidencia. Dado esto último, es de esperar que el concepto de “referencia” pueda ser puesto en duda: esta se verá determinada por un código en particular.

Es en virtud de estas cualidades de la imagen indicial que es lógico considerar a las fotos casi desprovistas de significación: su sentido se encuentra por fuera y está determinado por su relación efectiva con su objeto y su situación de enunciación. Es decir, la foto-índice, como la nombra Dubois (2019, p. 73),

“afirma para nosotros la *existencia* de lo que representa pero nada nos dice acerca del *sentido* de esta representación (...). El referente es planteado por la foto como una realidad empírica pero ‘blanca’ (...): su significación es un enigma para nosotros, a menos que seamos parte constitutiva de la situación de enunciación de donde proviene la imagen”.

Dubois traerá tres consecuencias que emergen a partir de la concepción de la imagen fotográfica como índice. La primera es la singularidad de la foto: el índice o imagen fotográfica será definido como la huella real de lo que estuvo presente en un momento determinado del tiempo, y esta huella es única y singular, no remite más a un único referente, “a un objeto o ser particular, en lo que tiene de absolutamente individual” (2019, p. 89). La

segunda consecuencia es asumir el carácter de certificación de la imagen fotográfica. Esto significa que la foto necesariamente testimonia, remite a la existencia de un objeto. La tercera es el principio de designación, es decir, el carácter que tiene la foto de “apuntar” o “señalar”, propia de todo índice.

Esta última perspectiva, la de la imagen fotográfica como índice, y la singularidad que supone su relación con su referente, se encuentra en la obra *La cámara lúcida* de Roland Barthes (2017). El autor logra en este texto el desarrollo de más de una idea que ayudan hoy a la conceptualización no sólo de la imagen fotográfica, sino de la práctica misma de la fotografía.

Con respecto a esta última afirmará: “Lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (Barthes, 2017, p. 29). Por otro lado, para el autor, la imagen fotográfica es capaz de decir “esto es”, capaz de señalar, pero no de otra cosa, porque una foto está determinada enteramente por su contingencia, o en otras palabras, por su contexto de enunciación. Además establecerá al referente de la fotografía como la cosa que necesariamente estuvo frente al objetivo de la cámara y sin el cual no habría imagen, lo que lo llevará a elaborar el noema de la fotografía, nombrándolo “Esto ha sido” (p. 121).

Otra perspectiva que se suma a la posición aquí desarrollada es la de Susan Sontag. En su libro de ensayos *Sobre la fotografía* (2017, p. 32), asegura que las fotografías en sí mismas “no explican nada”. Es decir, son imágenes cuyo sentido está sujeto a la contingencia de su enunciación. Por esto último su aseveración: “La fotografía implica que sabemos algo del mundo si lo aceptamos tal como la cámara lo registra”.

Ampliando esto, en el ensayo titulado “Objetos melancólicos”, la autora señala que la fotografía es “apenas un fragmento, y con el paso del tiempo se sueltan las amarras” (p. 77). Este soltarse de las amarras señala que el sentido de una imagen queda libre para otras y nuevas interpretaciones, e incluso para corresponderse con otras fotografías.

La autora es bien conocida justamente por su abordaje a estos posibles relatos que una fotografía produce, o bien los usos a los cuales esta es destinada. Sontag (2017, p. 31), a lo largo de sus ensayos, determinará que una fotografía es susceptible de ser consumida, de cambiar las nociones que tenemos de la realidad, de ser utilizadas para controlar: “las fotografías fueron puestas al servicio de importantes instituciones de control, sobre todo la

familia y la policía, como objetos simbólicos e informativos”. Al respecto, en su ensayo “El heroísmo de la visión”, citado más arriba, especifica que el significado de la fotografía es su uso porque “la proliferación de todas las fotografías contribuye a la erosión de la noción misma de significado, a esa partición de la verdad en verdades relativas” (p. 109).

Esto último se da porque la fotografía, según Sontag (2017, p. 170), es siempre “un objeto en contexto”. Estos contextos están siempre modelando los usos inmediatos de la imagen fotográfica que irán cambiando conforme se sucedan los primeros: este proceso de modificación de los usos primarios para ser suplantados por otros es presentado como una de las características centrales de la fotografía. Por esto mismo, para la autora la fotografía se vuelve un medio por el cual “todo puede decirse y cualquier propósito favorecerse”. Para Sontag (p. 174), la fuerza de las imágenes fotográficas proviene de “que son realidades materiales por derecho propio, depósitos ricamente informativos flotando en la estela que los emitió, medios poderosos para poner en jaque la realidad”.

“Usos de la fotografía” es un ensayo de John Berger (2021) a partir del libro *Sobre la fotografía* de Sontag (2017), aquí citado. Dialogando con la autora, a partir de sus propias nociones, Berger sostiene que lo que ocupaba el lugar de la fotografía antes de su invención era la memoria. A partir del surgimiento de la primera, al humano le fue más fácil immortalizar acontecimientos, los hubiera presenciado o no, pero a diferencia de la memoria, “las fotografías no conservan en sí significado alguno” (p. 73). Para el autor, el significado de una imagen se logra a partir de la comprensión de las funciones de las apariencias que ésta inmortaliza.

En torno a esto, Berger (2021) distingue las fotografías a partir de su uso, pudiendo ser éste privado o público. En el primero, la imagen se aprecia en un contexto que de alguna forma es una continuación de aquel donde se la tomó. En el segundo, la fotografía puede presentar apariencias que no tienen nada que ver con el espectador, es decir que ofrece “una información ajena a toda experiencia vivida” (p. 74). En ambos casos hay un contexto, y para Berger este contexto es importante porque es el que coloca a la fotografía en su tiempo narrado, es decir: en los relatos que a partir de ella sean posibles.

La fotografía como índice, entonces, no reproduce, sino que representa: su carácter indicial supone una relación de contigüidad entre la representación y lo representado, o bien entre la imagen y lo fotografiado. Tomando esto, el posicionamiento de Berger (2021) se vuelve relevante. En el capítulo “Apariencias”, incluido originalmente en el libro *Otra manera de*

contar, Berger explica que ante todo, el mensaje de la fotografía es ambiguo: es el resultado de un “golpe de discontinuidad” en el que un receptor le dará un presente y un futuro a ese instante fotografiado a través de una “decisión esencial”. Es decir que gracias a la diferencia entre lo que se fotografía y la recepción de la imagen, la foto posibilita cualquier tipo de relato, y es este relato el que compondrá, según el autor, el significado de la imagen fotográfica.

Berger (2021) se vale del término “apariencias” para establecer *qué* es lo que presenta una fotografía, o lo que se representa en ella. Estas apariencias “son coherentes (...) gracias a las leyes comunes de estructura y crecimiento que establecen afinidades visuales” (p. 102) y porque a medida que son coherentes, el ojo realiza una imitación visual para identificarlas y clasificarlas. Al usar sistemas de referencia similares al de las palabras, desde la posición del autor, las apariencias compartirían cualidades con los códigos.

En la fotografía, según Berger (2021, p. 110), lo que la foto hace es citar una apariencia a través de “un conjunto de correspondencias que provocan en el espectador el reconocimiento de alguna experiencia pasada”, y dependiendo de la cantidad de información que posea la imagen esa cita será más o menos extensa. Por parte del espectador hay un reconocimiento en la imagen a través de los sentidos que puede permanecer en un plano tácito o consciente de la memoria: cuando esto último sucede, las apariencias dan a lugar a ideas, o que en la visión del autor es con lo que el espectador construye el relato en torno a la imagen.

2.3 Imaginarios

Finalmente, para poder acceder al análisis del corpus elegido se recurrirá al concepto de imaginarios sociales. El mismo permite la comprensión de todo aquello que es representado o construido colectivamente por una sociedad, y que de alguna forma interactúa con su dinámica.

Uno de los principales referentes de este concepto es quizá Cornelius Castoriadis (2013) a través de su obra *La institución imaginaria de la sociedad*. En la misma, el autor afirma que lo “imaginario” es una “creación incesante y esencialmente *indeterminada* de figuras/formas/imágenes, a partir de las cuales solamente puede tratarse *de* ‘alguna cosa’. Lo que llamamos ‘realidad’ y ‘racionalidad’ son obras de ello” (p. 12). En la misma obra, más adelante, Castoriadis ampliará este sentido incluyendo la noción de símbolo especificando

que los imaginarios contienen una red de símbolos “ya inventados”, en la que cada uno de ellos puede estar investido con diversas significaciones.

Para Castoriadis (2013, p. 240), los imaginarios sociales, con su conjunto de símbolos, existen porque el humano tiene un mundo a su alcance, un mundo al que necesita dotar de sentido y estructuras para lograr una explicación del mismo:

“(…) cada sociedad define y elabora una imagen del mundo natural, del universo en el que vive, intentando cada vez hacer de ella un conjunto significativo, en el cual deben ciertamente encontrar su lugar los objetos y los seres naturales que importan para la vida de la colectividad, pero también esta misma colectividad, y finalmente cierto ‘orden del mundo’”.

En el último capítulo de la obra, Castoriadis (2013, p. 557) resuelve que “lo que mantiene unida a una sociedad es el mantenimiento conjunto de su mundo de significaciones”. Con respecto a las significaciones, explicará:

“Las significaciones no *son* evidentemente *lo* que los individuos se representan, consciente o inconscientemente, ni *lo* que piensan. Son aquello por medio de lo cual y a partir de lo cual los individuos son formados como individuos sociales, con capacidad para participar en el hacer y en el representar/decir social, que pueden representar, actuar y pensar de manera compatible, coherente, convergente incluso cuando sea conflictual” (p. 566).

Para entender mejor esto, es necesario citar a Lidia Girola (2010, p. 338) quien desarrolla la visión de Castoriadis:

“A diferencia de las representaciones sociales, el imaginario no es para él [C. Castoriadis], la representación de ningún objeto o sujeto, sino una creación social de sentido. Cualquier forma de organización social y la manera de vivir en ella, ha sido un producto de la imaginación humana; ha conformado un imaginario, que se expresa en instituciones y que da coherencia al conjunto humano que lo comparte como sociedad”.

Bronislaw Baczko (1999, p. 29) cita a Castoriadis para continuar con su perspectiva de la siguiente forma: “Los signos del imaginario son otros tantos símbolos: los imaginarios sociales se apoyan sobre el simbolismo, que es a la vez obra e instrumento”. Desde la óptica del autor, el imaginario social “es una de las fuerzas reguladoras de la vida colectiva” (p. 28) ya que le indican a los individuos su pertenencia y cuáles son los medios que poseen para relacionarse con ésta. Ampliando esto, Baczko asegura que “la potencia unificadora de los

imaginarios sociales está asegurada por la fusión entre verdad y normatividad, informaciones y valores, que se opera por y en el simbolismo” (p. 30).

Es importante citar aquí el trabajo de Vega Centeno (Rebolledo y Tomic, 2006, p. 35), “La tradición oral como fuente para el estudio del imaginario de género”, el cual recupera esta perspectiva presentada arriba de los imaginarios para introducir la noción de que los imaginarios siempre son de género: “(...) el imaginario cultural siempre es de género. Por eso es más complejo, existe en la *relación*: al mismo tiempo en que se define y construye lo masculino se define y construye lo femenino por oposición, contradicción, asociación o implicación”. Es decir, la autora considera que para la definición de un género es necesaria la confirmación del otro: no se puede tomar la noción de *masculinidad* sin tener en cuenta la de *feminidad*, ya sea por su antónimo o no.

Vega Centeno (2006, p. 34), en el mismo trabajo, afirma que el imaginario de “nuestras sociedades tienden a ser falologocéntrico”, lo que para la autora confirma de alguna forma el binarismo “varón-nurtura/mujer-natura” que conlleva consigo un conjunto de configuraciones imaginarias y simbólicas sobre el poder.

Con respecto al concepto de poder, Baczko (1999, p. 28) agregó a su afirmación sobre los imaginarios en la vida colectiva, que los imaginarios sociales son también una pieza efectiva para el ejercicio del poder. Ampliando esto, afirma que:

“Toda sociedad debe inventar e imaginar la legitimidad que le otorga al poder. Dicho de otro modo, todo poder debe necesariamente enfrentar su despotismo y controlarlo reclamando una legitimidad. En efecto, ninguna cultura, y por lo tanto, ningún poder puede ser deducido de un principio universal, físico, biológico o espiritual, al no estar unido por ninguna especie de relación interna con la ‘naturaleza de las cosas’ o la ‘naturaleza humana’”.

La perspectiva presentada en torno a los imaginarios sociales servirá de herramienta para acceder a un análisis de la obra elegida ya que muestra el sustento necesario para la consideración de los elementos presentes en las fotografías como símbolos, es decir, como elementos cuya significación fue construida socialmente, pero con la noción de que estos elementos se ven atravesados por una coyuntura particular (el régimen dictatorial chileno) que a través de su discurso registraba una diferenciación específica de género.

3. CONTEXTO DE LA MANZANA DE ADÁN

3.1 Disidencias sexuales en la dictadura chilena (1973-1990)

El 11 de septiembre de 1973 el presidente chileno Salvador Allende, electo democráticamente en 1970, rechaza desde la sede de gobierno, la Casa de la Moneda, los llamados de las fuerzas armadas para abandonar su cargo. Ante la resistencia de éste, las fuerzas proceden a abrir fuego por tierra y por aire, dando como resultado la toma del gobierno nacional. La muerte de Allende da comienzo a una dictadura militar liderada por Augusto Pinochet, quien hasta ese momento era jefe de las fuerzas armadas y mano derecha del presidente.

La dictadura de Pinochet se enmarca en una serie de dictaduras militares que ocuparon los gobiernos de varios países sudamericanos agrupadas en el llamado Plan Cóndor. Estos golpes de Estado estuvieron apoyados por Estados Unidos, país que trabajaba con las fuerzas armadas de países Latinoamericanos desde la década de 1960 a través de la Escuela de las Américas para evitar que cualquiera de ellos tornara su organización hacia el socialismo como había sucedido en Cuba en 1959.

Utilizando medidas como expropiaciones y estatizaciones, además de reuniones con el líder socialista Fidel Castro, Salvador Allende no escondió en sus tres años de gobierno que sus decisiones se enmarcaban en una “transición democrática al socialismo”. Es este carácter de su mandato que impulsó el golpe de Estado de 1973, lo que estuvo seguido de la instauración de una economía de corte neoliberal y una forma de gobierno autoritaria que utilizaba el terror para imponer un perfil marcial a la sociedad chilena.

Este autoritarismo que buscaba moldear la sociedad llegó en un momento donde las poblaciones de sexualidad disidente de Chile ya eran discriminadas por el gobierno anterior. El régimen militar no estableció una política de represión específicamente dirigida a las disidencias sexuales porque el esfuerzo de los cuerpos de seguridad estaba concentrado en los grupos políticos de izquierda, o bien en los opositores al gobierno dictatorial, pero esto no quiere decir que estas personas no hayan padecido medidas de terror por sus condiciones sexuales.

La relativa tolerancia que existió en relación con la homosexualidad masculina estuvo delimitada por el clasismo del régimen: en una sociedad que se polarizaba cada vez más entre ricos y pobres por las condiciones neoliberales de la gestión económica, serían los hombres

homosexuales de clase alta los que recibirían una relativa comodidad de vida, aunque no estaban exentos de intervenciones esporádicas, mientras que era en los sectores populares donde los mecanismos de represión y discriminación se evidenciaban mucho más. En el caso de la lesbo y transfobia, éstas se desarrollaban sin importar la ubicación socioeconómica de los individuos.

Los relatos incluidos en el libro *La manzana de Adán* (Donoso y Errázuriz, 1990) por Claudia Donoso expresan las vivencias de los sujetos que fueron fotografiados por Errázuriz en torno al contexto dictatorial de la década de 1980. Si bien esta década está considerada como una segunda etapa en la represión sistematizada del régimen de Pinochet, para las poblaciones disidentes no marcó una diferencia con la primera. En estos años, no solamente no hubo una agenda clara de represión, sino tampoco una documentación consistente que diera cuenta de las violaciones de derechos humanos dirigidas hacia ellas.

No es un hecho menor que el primer relato, situado en el prostíbulo “La Jaula” en Talca en 1984 comience con la siguiente frase: “Al chico Lucho se lo llevaron y no aparece hasta hoy día” (Donoso y Errázuriz, 1990, p. 11). La persona que relata es Pilar, quien también cuenta cómo en el inicio del golpe de Estado se encontraba en Valparaíso y cómo la llevaron a ella junto con otras personas homosexuales (esta es la palabra que emplea Pilar) a un pozo en la zona del puerto. Inmediatamente detalla maltratos como cortes de pelo, orinadas, y amenazas con dejarles en el mar. Incluso relata muertes: “Mataron a varias para el golpe. A la Mariliz, que era bien bonita, igual a la Liz Taylor, la mataron. (...) A la Viviana y a la Juanita las llevaron para el cerro San Cristóbal. Ahí aparecieron” (p. 11).

Más adelante, es también Pilar quien expone el salvajismo que imperaba en un régimen que libraba al sujeto a una búsqueda de supervivencia:

“Llega la comisión y no te preguntan ni cómo te llamas. Te ven parada en la calle y te tiran adentro del furgón. Nos pegan por bonitas, nos pegan por feas, porque te pintas o porque no te pintas. (...) A la Nirka le pegan porque tiene buen busco y le querían cortar el pezón. (...) A la Suzuki la otra vez la manguerearon a las tres de la mañana en el patio de una comisaría”.

“Cuando allanan, llega la micro de pacos, frena y se bajan de a veinte. Ahí nosotras nos olvidamos de todas las rivalidades; ahí es donde somos más amigas. (...) Hay que arrancar por los tejados y empieza la ley de la selva: la que se salva, se salva.” (Donoso y Errázuriz, 1990, p. 16).

Un relato alternativo lo ofrece Maribel, la dueña del prostíbulo de Talca. En él, además, se percibe la diferencia de tolerancia que encontraba ésta con respecto a las fuerzas de seguridad entre su ciudad y la capital Santiago:

“Cuando puse esta casa, me llamaron inmediatamente de Investigaciones. Te vamos a dejar trabajar con los chicos, me dijeron: ‘Te vamos a dejar trabajar con los maricones, pero no queremos ningún escándalos de robo y al maricón que llegue, me lo mandai para ficharlo. (...) La otra noche llegaron los carabineros y me pasaron un parte. Preguntan: ‘¿Y? ¿Cómo andamos de trago?’. Bien, les digo yo. Había cuarenta botellas. Se llevaron diez. Acá en Talca estamos tranquilos, en Santiago se hubieran llevado todo” (Donoso y Errázuriz, 1990, p. 14).

La situación económica de las clases populares durante el régimen dictatorial queda naturalmente evidenciada. En la crónica de la familia Paredes Sierra —familia cuyos integrantes Mercedes Sierra, y sus hijas Evelyn y Pilar parecen captar gran parte de la atención de las autoras del libro— se especifica que oficios como los de peluquera, sastre, moza o empleada doméstica son los trabajos posibles para las travestis, como si al encontrarse dentro de labores tradicionalmente asociados con el género femenino pudieran estos sujetos aspirar a una determinada tolerancia.

El medio barrial también aportaba su cuota de presión en medio de un contexto dictatorial: “La hostilización por parte del vecindario ha sido la causa principal de los frecuentes cambios de domicilio de Mercedes” (Donoso y Errázuriz, 1990, p. 24). Los circuitos que marcan los sujetos que componen las historias de este libro se ubican en los márgenes de las poblaciones, tanto en un sentido geográfico como metafórico: relatan definitivamente hechos que la clase alta chilena no experimentaba en esa época. Un rastro de esto último lo aporta el relato de Suzuki, el segundo en aparecer en el libro:

“Yo dije ¿qué hago con los nervios? Era una de balaceras. Mejor me meto a trabajar de mozo, pensé, y me fui al barrio alto a una mansión fabulosa. Aprendí a servir la mesa con guantes blancos y a alternar con los ricos. (...) Pero la pista estaba pesada porque seguían baleando a los chiquillos. Junté plata y me fui a Calama y después me fui a Bolivia a la boîte Maracaibo. A los pocos días me llegó carta en la que me contaban que habían asesinado a la Mariliz” (p. 11).

3.2 Escena de Avanzada: la producción artística en dictadura

Durante la dictadura, surge en Chile la llamada Escena de Avanzada: un conjunto de movimientos artísticos que tuvo entre sus características principales la desobediencia ante las

asignaciones clásicas de las tradiciones artísticas y literarias para con ello denunciar los abusos de autoridad con los que el régimen militar ejercía su poder.

Nelly Richard (2007) sostiene que la Escena se destaca históricamente por las circunstancias en las que formuló su crítica. Según la autora, con la dictadura se produce un “naufragio de sentido”: esto quiere decir que tiene ocasión “un quiebre de sistema de referencias sociales y culturales que, hasta 1973, garantizaba ciertas claves de entendimiento colectivo” (p. 15). Una vez que se produce este quiebre, se desarticula la historia y se rompe la organicidad social del sujeto histórico: para la Escena no quedaba, entonces, más que reinventar, renombrar esos restos de un orden anterior.

“Una vez escindido el código de representación por las violentas fracturas que disociaron conciencia interpretante y materia de la experiencia, sólo quedaba formular enlaces hasta entonces desconocidos para recobrar el sentido residual de una nueva historicidad social ya irreconciliable con la Historia en mayúscula de los vencedores” (p. 15).

Son las acciones de la Escena las que dan cuenta de esta coyuntura a través de la construcción de lo fragmentario, evidencian la dislocación que sufrió la categoría de sujeto a través de retratos de fragmentos que pasaron a presentarse como una unidad dividida aparentemente para siempre.

Richard (2007) explica cómo la Avanzada desbordó los límites clásicos de la espacialización de la obra de arte para abarcar las ciudades enteras. Además, se opuso a los regímenes clásicos que fijaba la tradición artística como una forma de denuncia de los abusos de autoridad del régimen.

Soto Riveros (2016), por su parte, afirma que “las coyunturas históricas de violencia, combatidas por la misma Escena de Avanzada, influyen en que sus perspectivas crítico-artísticas desarrollan una problemática postura autoritaria del quehacer artístico” (p. 220), esto posiblemente por la urgencia con la que se presentaba la necesidad de denuncia en un contexto de dictadura. Además, la autora sigue la postura sobre la rotura de la organicidad de la categoría de sujeto que plantea Richard y observa que, contemporáneo al quehacer de la Escena, existían “el molde ideológico del arte militante de la cultura partidaria y el discurso de las ciencias sociales con su formato de investigación” (p. 221), lo que provoca esta necesidad señalada por las autoras de una “reinvención” por parte de los artistas.

Los recursos a los que acuden los integrantes de la Escena son apuntados por Soto Riveros (2016, p. 222) se la siguiente manera:

“Usan la cita, el recorte, el montaje y el *collage* para poner en marcha un ejercicio combinatorio y redistributivo del texto en la cultura. El fin es desarticular el sistema de conocimiento que prescribe la cultura dominante; reconjurar la heterogeneidad de las fuentes de información y la discontinuidad de los marcos de referencias y así elevar otro portador de diferencias contra las sistematizaciones de enunciados cerrados y censuradores”.

Tanto Richard (2007) como Soto Riveros (2016) señalan al cuerpo, en conjunto con la ciudad, como el principal elemento de sostén de las expresiones de la Escena. Es que el cuerpo, afirman, es el límite último buscado por el régimen para transmitir el miedo y la censura, es un límite estratégico ya que sería la expresión del terror en la cotidianeidad del ciudadano chileno. Explica Richard (p. 21): “La elección del cuerpo y de la ciudad como materiales artísticos desobedientes pretendió asignarles un valor de automontaje crítico a zonas de la cotidianeidad social que la dictadura había querido convertir en escenarios de autocensura y microrepresión”.

Es en esta época que se afirma la *performance*, ya que “libera márgenes de subjetivación disidentes para alternar momentáneamente el orden ciudadano y su encuadre” (Soto Riveros, 2016, p. 227). El cuerpo humano en la performance tiene una razón. En este contexto, el cuerpo, como ya se explicó, es el límite último en una coyuntura donde todo parece haber sido corrompido por la instauración de un régimen autoritario. Exponer al cuerpo en un terreno liso intentaba escenificar el desposeimiento simbólico que atravesaba la sociedad chilena de entonces. “La pérdida cultural del yo”, como dice Richard citada por Soto Riveros (p. 227) hizo que los artistas vincularan su labor a la exploración de la emergencia de singularidades no-categorizables.

Llegado a este punto se vuelve evidente la presencia que los posicionamientos de la Escena se dejan ver en *La manzana de Adán*. Además de establecer la ligazón obvia entre el empleo de la performance como elemento de expresión y el travestismo como actividad performática, se debe señalar también que en la obra hay una búsqueda por retratar a un sujeto de las márgenes sociales del Chile dictatorial. Los sujetos fotografiados son en definitiva parte de una población disruptiva en el plano de significaciones impuestas por el régimen.

Hay una intención por parte de la Escena en el retrato de estos sujetos: el discurso de este movimiento construye una otredad necesaria en un contexto donde la representación del

sujeto es fragmentada, además de ostentar la prerrogativa de recomponer este mundo simbólico que se cree destruido.

3.3 Una obra latinoamericana

Entre 1978 y 1996 se darían una serie de coloquios en diferentes ciudades de Latinoamérica que buscarían definir las particularidades de la fotografía latinoamericana principalmente bajo la óptica del fotodocumentalismo. Para los años 90 surgiría una ruptura con esta óptica ya que las obras comienzan a incorporar operaciones como “la apropiación y alteración de archivos, la puesta en escena y el montaje; y la resignificación de prácticas fotográficas canónicas” (Rigat, 2020, p. 448).

La noción de “fotografía latinoamericana” buscó definir una determinada identidad visual para todas las obras del momento, por lo que las memorias o transcripciones de los coloquios son, como afirma Rigat (2020) “documentos importantes para analizar las producciones teóricas en torno al pensamiento sobre la fotografía de la región” (p. 450).

Esta noción tuvo una suerte de surgimiento el Primer Coloquio realizado en la ciudad de México en 1978, un acontecimiento en el que además se reconoce el principio de la profesionalización e institucionalización de la fotografía en América Latina. Este coloquio, junto con los siguientes, más que revalorizar la producción, se propusieron localizar en las realizaciones latinoamericanas lo que tenían de diferentes (Rigat, 2020). En las memorias de este coloquio se puede encontrar, según Rigat (p. 452), “una constante reivindicación de las cualidades de la fotografía para la representación fiel de lo real (...) que lleva a una reafirmación de la fotografía como documento de denuncia comprometido con un movimiento de cambio”.

Un corrimiento de esto último se dará en el siguiente Coloquio realizado en la misma ciudad tres años después, con la advertencia de García Canclini de que la fotografía se mueve en el terreno de la verosimilitud, pero hay lineamientos que se mantienen como una marca de la época del continente: “se refuerza la cuestión de lo ideológico, de las codificaciones culturales del sentido, donde el fotógrafo debe asumir una actitud crítica y comprometida con los propios actores sociales (...), con el objetivo de encontrar una mirada latinoamericana que permita la liberación del colonialismo cultural” (Rigat, 2020, p. 455).

Tres años más tarde, durante el Tercer Coloquio realizado en La Habana, la afirmación de la identidad propia de la fotografía latinoamericana es suficientemente determinante para abandonar los interrogantes que ponían en duda su existencia como tal.

Estos tres Coloquios definieron, de una forma u otra, a la fotografía latinoamericana “en relación a sus posibilidades técnicas de representación fiel de lo real” (Rigat, 2020, p. 456), de aquí la reivindicación del fotodocumentalismo.

Monroy Nasr (2000, p. 19) define al fotodocumentalismo como un “producto de una propuesta del autor, emanado del interés del autor por erigir un testimonio gráfico ante la realidad tangible, con una temporalidad determinada y un tema específico, que además no tiene perspectiva de uso social o publicación inmediatas”. Agrega, más adelante, que de parte del autor hay una “búsqueda de la otredad [que] da paso al trabajo de fotógrafos interesados en ‘lo otro’, con un interés estético más personal” (p. 22).

Cumpliendo estas características, es importante aquí definir a *La manzana de Adán* (Donoso y Errázuriz, 1990) como una obra documental que retrata una población determinada en un momento histórico específico a partir de las decisiones de una autora.

Casi una década más tarde del coloquio de La Habana, en 1993, se realiza el cuarto Coloquio, esta vez en la ciudad de Caracas. Es aquí cuando lo construido por la Escena de la Avanzada en Chile durante la década anterior llega al ámbito de la academia para encontrar ahora una expresión mucho más acabada. Es un Coloquio que estuvo caracterizado por una ruptura de paradigmas ya que producciones más conceptuales fueron tomando lugares en lo que otrora se reivindicaba al documentalismo, para pasar a nociones de la fotografía mayormente relacionadas con posturas intimistas y subjetivas. Esto último se relaciona, claramente, con la coyuntura de los países latinoamericanos.

En la primera ponencia, titulada “Fotografía ilimitada e inalcanzable” de Nelson Herrera Ysla (1993, p. 13) se mantienen las reivindicaciones políticas del continente, pero el cambio de paradigma se deja ver en la siguiente afirmación: “Devenida lenguaje imprescindible en nuestra diversidad discursiva, la fotografía busca lo que nuestros ojos no ‘ven’, lo que nuestra razón intuye, lo que nuestras emociones delatan”.

En sus palabras no faltan referencias hacia cómo la subjetividad en la fotografía latinoamericana no necesariamente hacen mella en su carácter de objetividad, es decir, que no necesariamente deja de reproducir la realidad una fotografía que no es una toma directa.

Entonces resuelve que es necesaria una crítica que “tome en cuenta los distintos sistemas estéticos-simbólicos actuantes y los distintos sectores de público hacia los cuales se dirige” (1993, p. 13).

Herrera Ysla recupera diferentes nombres de fotógrafos y fotógrafas latinoamericanos que realizaron una obra de imágenes cuyo fin era recuperar a esos “seres marginados por el ‘progreso’ y la ‘modernización’” (p. 14), un acercamiento en palabras muy claro a lo que fue la obra de Paz Errázuriz en general.

“En ningún momento se trata de una mitificación sobre el no reconocimiento de estas vidas sumidas en el olvido sino de testimoniar la marginación de vastos sectores sociales aún no integrados a ningún proyecto nacional. No son “instantáneas” ni momentos únicos e irrepetibles, sino lo contrario: es la vida diaria, la cotidianidad repetitiva y agotadora, sin salida, deslizándose por caminos y vías oscuras, largas, inconmensurables. Son las imágenes de un “sueño” americano convertido desde hace décadas, tal vez siglos, en pesadilla” (p. 14).

Se podría hablar así de una “estética de la marginalidad”, una búsqueda en la imagen de aquellos sujetos que las coyunturas de los países latinoamericanos en, al menos, las décadas de 1970 y 1980 dejaban de lado, es decir, que no estaban incluidos en sus construcciones discursivas oficializadas. Es Herrera Ysla (1993), justamente, el que englobará en esta ponencia bajo la noción de “estética de la marginalidad” el nombre de Paz Errázuriz junto con el de otros fotógrafos latinoamericanos como Isidro Núñez, Cynthia do Nascimento Brito, Delfim Martins, Alicia D’Amico y Nair Benedicto: éste último también realizaría un trabajo con la población travesti, en el Río de Janeiro de 1985 en este caso. Según el ponente, estos autores no buscaron una imagen “idiosincrática” de sus países, sino que cada uno trabajó directamente desde sus caracteres nacionales, por lo que es coherente la realización de los retratos en *La manzana de Adán*: personas que jugaban con el binarismo de género, escapaban de las definiciones, elaboraban identidades de género que no se amoldaban a aquello que la dictadura chilena construía para encuadrar a la población.

Con respecto a este trabajo en la fotografía, la apreciación de Herrera Ysla (1993, p. 17) que “lo mejor de esta fotografía es su participación en los procesos de cambios que ocurren en el interior de nuestras sociedades desde una perspectiva cultural nueva. (...) Es la profunda necesidad de encontrarnos a nosotros mismos, de descubrirnos desde dentro sin mediaciones ajenas”.

Una confirmación a lo aquí expuesto puede encontrarse en el comentario realizado por Mariana Figarella (1993) a la ponencia de Herrera Ysla, y que se adjunta inmediatamente a continuación de la segunda en la recopilación de memorias del Encuentro de Fotografía Latinoamericana de Caracas. En el mismo, Figarella afirma que la fotografía también ha sufrido los cambios que se generaron en el mundo como la crisis en el bloque socialista europeo, en Cuba, la derrota de las izquierdas en Latinoamérica y Europa, y el posterior advenimiento de las políticas conservadoras del neoliberalismo. Entonces, resume, la fotografía en la década de 1980 dará un giro: “la concepción de la fotografía como instrumento para armar a partir de la realidad un discurso político social aminora, mas no desaparece, para dar paso a propuestas más individualistas, intimistas y escépticas” (p. 18). Más adelante concluirá parcialmente:

“El pensamiento posmoderno y su crítica al proyecto modernista inciden fuertemente en las transformaciones de la cultura visual en los últimos años; la fotografía no ha sido la excepción. La revalorización de medios y discursos negados u opacados por la estética de la modernidad adquieren en estos tiempos fuerza inusitada” (p. 18).

4. ANÁLISIS DE LA OBRA

4.1 De miradas y gestos: sobre los retratos

Previo a la aparición de las técnicas fotográficas, los pintores intentaban captar no sólo la fisonomía del sujeto, sino también su mundo interior. Con el surgimiento de la imagen fotográfica el retrato se vio reducido a una mera réplica de la realidad física del sujeto (algo con lo que lucharía la fotografía a la hora de discutir su lugar en el arte) dada la concepción de mimesis de la realidad que se le otorgaba a la imagen en ese período, tal como lo explica Dubois (2019). De todas formas, los medios que los sujetos tenían para lograr un retrato propio no eran abundantes, por lo que el expresarse sobre sí mismos frente al lente es un recurso importante de análisis.

Teniendo en cuenta el momento histórico en el que Errázuriz tomó las imágenes de *La manzana de Adán* se pueden inferir determinadas informaciones acerca del contexto. Esto quiere decir: los sujetos retratados no tenían un hábito de ser fotografiados, primero porque el retrato insumía un gasto económico, y segundo porque se trataba de sujetos que no estaban reconocidos por un discurso oficializado, por lo que elaborar un registro propio e imágenes para luego dar a conocer no era una actividad simple.

El travestismo retratado en las imágenes de *La manzana de Adán* es relacionable con un imaginario artístico de un Chile en dictadura en el cual, según Nelly Richard (1993, p. 65), se señalaba “en una misma imagen dos señalizaciones contrapuestas de géneros: *activa* (dominación) y *pasiva* (sometimiento)”. En este caso, para la autora, la primera corresponde al género masculino mientras que la segunda al femenino, correspondiendo así también a las dos caras propuestas por el discurso imperante en el país en ese momento: un hombre fuerte y una mujer obediente, como se ha señalado anteriormente, solo que en este caso, al menos la mayoría de las veces, se logran ver estos dos polos condensados en un mismo sujeto a la vez.

Para Richard (1993, p. 69), el lente de la cámara viene a responder a una “pulsión narcisista” que el travesti tiene de “mostrarse travesti” para así capturar el momento justo en el que se muestra mujer “ya que es la mirada del otro la que sanciona el éxito o el fracaso de la trampa visual”. Esta imagen fotográfica extendería en el tiempo esa expresión femenina (o masculina) para jugar con la duplicación que ya es propia de la performatividad travesti. Los sujetos, entonces, pueden ver tanto en la imagen que les devuelven los espejos como en la

que les devuelve la fotografía la variedad de expresiones de la que se sirven para mostrar sus géneros ambivalentes.

Como desde la perspectiva de Butler (2007) el *rito travesti* viene a ser una parodia del género, puede ser preciso aquí pensar cómo el sujeto que se traviste llega a realizar esa parodia. A priori, parece que una forma puede ser en la que el sujeto quita los atributos que le son propios a los géneros masculinos y femeninos por los discursos imperantes de un momento determinado para expresarlos a partir del parecerse. En las imágenes de Errázuriz, los sujetos parecen jugar con el *parecerse a un hombre, parecerse a una mujer*, aunque mostrándose con atributos de ambos géneros queda claro que están en realidad representándolos desde sus propias percepciones.



Para tener una noción firme sobre el párrafo anterior, quizá los retratos de Evelyn, uno de los personajes centrales del libro, sirvan de ejemplo. En la página 53 (arriba) la vemos recostada en una cama, con el rostro copiosamente maquillado, vestimenta femenina, zapatos, accesorios y peinado femenino. Pero en la página 56 (abajo) vemos a la misma persona de una forma totalmente diferente: vestimenta masculina, el cabello peinado hacia atrás, un rostro sin rastros de maquillaje. Ahora, en la página 57 (ver página 47 de esta tesina) Evelyn aparece con un peinado no del todo femenino (aunque el pelo largo puede tener diferentes



connotaciones si se considera el contexto castrense de Chile en la década del 80 y el tipo de imagen masculina que erigía en su discurso), vestimenta masculina, el rostro maquillado y en una pose rígida como en la foto nombrada anteriormente. Tres imágenes de una misma persona y una amplitud de elementos que hacen mucho más que describir una personalidad: revelan sus procesos identitarios.

Juan Antonio Molina (2003, p. 125) afirma que “el rito es un modo de expresión del cuerpo en un espacio exclusivo”. Esto bien podría decirse del travestismo: porque si bien Richard (1993) sostiene que la imagen fotográfica congela y sostiene en el tiempo una “feminidad”, en

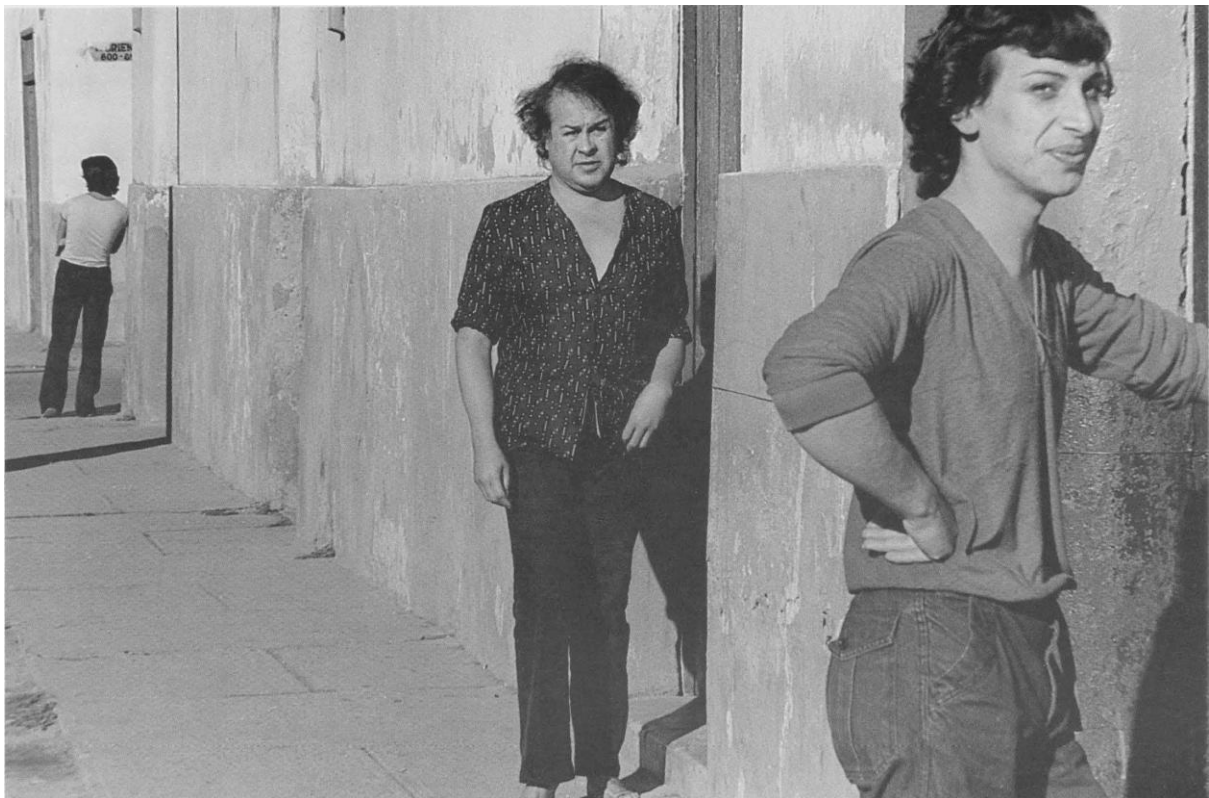
realidad lo que hace es dotar de extensión temporal la ambigüedad de géneros, la apariencia andrógina que los sujetos en *La manzana de Adán* expresaban a través de una actividad performática.

Si se buscan apariencias andróginas en el libro, es sin duda la fotografía de la página 73 (derecha) la que puede hacer mella en la visión del espectador. En la misma, se retratan a Leyla y Priscila en la ciudad de Santiago (cabe suponer que en La Carlina), tal como indica el pie de la imagen. Ambas poseen cabellos largos, maquillaje, uñas largas, pero los suéteres que llevan puestos definitivamente no dan señalización sobre ningún género. Se puede suponer que la imagen fue tomada momentos antes de que los sujetos realizaran algún espectáculo en el lugar.



En este retrato, como en tantos otros, uno de los sujetos fija la mirada en el lente, lo que se convierte necesariamente en una mirada hacia el espectador. Se produce aquí un juego dinámico de miradas de un lado hacia otro: la mirada de quien se supone es Leyla es acompañada por la mirada baja de Priscila, la cual conduce al espectador hacia abajo en la fotografía: en el medio, las manos de la segunda se aproxima a la de Leyla, quien a su vez lleva su mano derecha a su vientre y la izquierda a la cintura.

La mano en la cintura suele ser un gesto asociado a la femineidad, y resulta interesante como luego de observar el retrato de Leyla y Priscila este se hace presente en otras imágenes. Aquí, se hace necesario nombrar la fotografía de la página 75 (abajo) en la que Suzuki se encuentra parada en el medio del encuadre, y Andrea Propaico aparece hacia la derecha con la mirada desviada en relación a la cámara, ambas en la vía pública. Andrea parece vestir ropas de hombre, al igual que la silueta que se dibuja al fondo de la imagen: una persona dada vuelta con una espalda ancha, presumiblemente masculina. Ya no se trata de tres fotografías de una misma persona, sino tres personas en una misma imagen, quienes parecen elaborar un recorrido atemporal donde las apariencias se fundieran en la línea inestable de la vereda.



Ahora, los contrapesos están marcados por la espalda de esta persona desconocida y las proporciones menudas de Andrea. Sumado a esto, las diagonales de la fachada trazan un

camino desde este sujeto de espaldas hasta Andrea, como si algún punto de fuga trajera hasta el lente estas tres personas para desbordar la capacidad del fotograma.

No es menor nombrar, entonces, la cuestión del punto de fuga: estos retratos representan una población que rompe con el discurso hegemónico del Chile de los ochenta, una población que utiliza un acto performático —el de señalar con sus cuerpos ambos géneros— de una manera disruptiva en una situación en la que el modelo hombre/mujer planteado por el contexto no parecía albergar posibilidades para este tipo de expresión.

Además, el travestismo *per se* puede pensarse como disruptivo: “la estereotipificación del modelo en la fabricación mimética de los roles de la mujer que desenrola el travesti cuando hace reventar el calce sexo-género por una incongruencia anatómica” (Richard, 1993, p. 71). Es por esto que el carácter de apariencia desafiante de las miradas de los sujetos de *La manzana de Adán* puede ser relevante para entender al travestismo en una época determinada de Chile porque existe la posibilidad de interpretarlo como un elemento de desestabilización del modelo disciplinar impuesto por la dictadura militar.

Es aquí donde se puede retomar la perspectiva de actividad paródica que establece Butler (2007), relacionándola con el siguiente posicionamiento de Richard (1993, p. 71): “El rito travesti de la conversión sexual que involucra *representaciones* y no *sustancialidades*, exige desposesionar a la mujer de sus roles (de todo lo que la ata a una servidumbre de haceres) para posesionarse de sus imágenes y placeres”. Entonces, se vuelve evidente como en muchos retratos, el travestimo transcurre por la senda de representar aquello que se le ha vedado a la mujer en el discurso chileno de dictadura.

Zamora Garrao (2008, párr. 22) establece que durante la dictadura el discurso hegemónico con respecto a la cuestión femenina era un discurso:

“tradicional y conservador, que se enfocaba en la protección de los valores familiares tradicionales y en el reforzamiento del modelo patriarcal, fortaleciendo la visión vigilante de la mujer-madre abnegada. De esta forma, el papel central de la mujer dentro de la ideología militar se concentró en la reproducción del rol de la mujer ‘madre-esposa’: el discurso ideológico dirigido a la mujer buscaba legitimar el nuevo orden mediante un modelo de mujer centrado en labores espirituales y valóricas, nunca políticas”.

Entonces, la política de género mostraba a las claras una despolitización de la mujer, hacer de ella un instrumento de soporte que representara obediencia y apoyo al papel determinante que

ejercía el hombre: “Es un discurso de manipulación ideológica que busca en las mujeres sólo un beneficio de utilidad, convirtiéndolas en una masa de apoyo o en agentes de propagación ideológica del proyecto militar” (Zamora Garrao, 2008, párr. 24).

Ahora, los sujetos retratados por Errázuriz parodian a esta mujer erigida por el discurso dictatorial quitándole (desposesionando) sus aspectos de sumisión para encarnar mujeres que lanzan apariencias de decisión, firmeza, que ofrecen miradas fijas al lente, o al espejo, como buscando una aprobación a esa construcción que sus cuerpos y sus discursos concretan en lo que, desde el hoy, parece ser un mensaje dirigido con toda pasión hacia un mundo que los empujaba a los bordes sin dejarlos caer.

Este mundo se les presentaba, muy probablemente violento, pero en estos sujetos retratados despunta el deseo, punza la autodeterminación a generar la performance de género elegida y no la impuesta. Son en definitiva, cuerpos deseantes que se oponen a hombres y mujeres funcionales al sistema imperante. Así es como puede pensarse en un elemento destabilizador del régimen, tal como fue nombrado más arriba.

4.2 Los sujetos y sus escenarios

Podría afirmarse que un escenario puede ejercer su influencia en una producción de imágenes fotográficas, muchas veces presentando los entornos en los que los sujetos fotografiados se desarrollan, como un tipo de proceso metonímico del que el fotógrafo o fotógrafa se sirve para mostrar una cosa por otra. Pero también pueden tomarse las nociones que brindan los escenarios de las imágenes como herramienta para elaborar consideraciones sobre los sujetos en particular y los corpus fotográficos en general.

Al hablar de la estética de la marginalidad, Herrera Ysla (1993, p. 14) hace una especial reflexión en torno al paisaje urbano. Según él, es este espacio el que

“refracta, más que ningún otro, las condiciones sociales contemporáneas (...), y donde conviven amalgamados los signos y símbolos de las instituciones del dinero y de los mecanismos de poder, la propaganda comercial y política y el sinnúmero de componentes de la llamada cultura de masas y su descalificada arquitectura”.

Tomando como punto de arranque a la ciudad, desde lo que Herrera Ysla expresaba más arriba, y la noción de margen en la Escena de la Avanzada, es necesaria la aclaración sobre la dualidad centro-periferia. Estas dos dimensiones espaciales constituyen, según Rizo (2005, p.

211) un eje analítico importante donde el centro “es la ciudad representada mediáticamente, imaginada. Es la esencia de la ciudad, lo mostrable (...)”, mientras que la periferia es lo no mostrado, incluso lo escondido, la parte residual de la ciudad que no tiene la fuerza necesaria para producir una imagen diferente a sí misma.

Aunque las imágenes las ciudades de Talca y Santiago no se muestran de forma explícita en *La manzana de Adán*, hay un mínimo de información en algunas imágenes. Los pies de la mayoría de las imágenes brindan la información de dónde fueron tomadas, y estos lugares son los prostíbulos de La Carlina, en la capital chilena, y La Jaula, en la ciudad de Talca, distanciada de Santiago por más de doscientos kilómetros hacia el sur.

El nombre original de La Carlina era “Bossanova”, hasta el comienzo del régimen dictatorial, y era administrado por Carlina Morales Padilla. En él, funcionó hasta 1973 el *Blue Ballet*, un conjunto de travestis y transformistas que presentaban números musicales. Luego de esa fecha el ballet se dispersa, Bossanova deja de existir, y el recinto se vuelve un prostíbulo donde predominaban las personas travestis, ahora sin las actividades de administración de Carlina.

Es de suponer que con el inicio de la dictadura en Chile, la desaparición de este cabaret haya provocado un cambio de significación con respecto al espacio físico que antes ocupaba. Es oportuno preguntarse si las personas que pasaron a ocupar La Carlina no se vieron arrojadas de repente a una periferia simbólica en una sociedad que elaboraba el centro en torno al hombre heterosexual de clase media-alta.

A través de los sujetos fotografiados por Errázuriz, el binarismo masculino-femenino se evidencia también mediante las dimensiones centro-periferia. Tomando en cuenta lo performático que supone el travestismo, es imaginable que estos sujetos transitaban estas dimensiones de manera fluida, asimilables a un vaivén, por lo que se puede hablar de límites simbólicos. Es decir, la distancia geográfica de La Carlina con el centro de Santiago o sus barrios acomodados, o de la misma forma la relación geográfica de La Jaula con la ciudad de Talca, pueden diferir de las distancias simbólicas que esos lugares mantenían con las posiciones centradas del discurso hegemónico del momento.

No parece casual que los escenarios de las imágenes de Errázuriz en *La manzana de Adán* sean discretos, es decir: paredes, pasillos, patios, habitaciones cerradas. Aún donde se encuentran acercamientos de los sujetos a espacios públicos, como las fotos tomadas en la

excursión al río Claro o en la fachada de La Jaula, son ellos los que resaltan sobre cualquier otro elemento.



El trabajo de Errázuriz fue netamente retratista, por lo que los escenarios de las imágenes no ayudan al espectador a obtener nociones espaciales de los ámbitos donde estos sujetos se movían. Hay que remitirse a los relatos recopilados por Claudia Donoso para imaginar apenas algunas dimensiones, como la comparación de La Jaula con un convento, o las referencias que realiza para dar a entender su ubicación en Talca.

Muchas veces, los escenarios en conjunto con referencias geográficas son funcionales en contextos donde las identidades sufren fragmentaciones a causa de discursos determinados y se vuelven escurridizas ante la posibilidad de localización. Entonces, esto puede surtir efectos a la hora de pretender constituir un tema histórico: el caso estudiado compone un elemento del retratismo que sin dudas es disruptivo para el género mismo.

Los escenarios pueden ser también espacios de conformación de identidades, espacios que conviven con los sujetos e integran los procesos de generación de identidad buscando una expresión. Así, los escenarios se volverían espacios de información donde leer posibles maneras en las que las identidades pueden generarse: si los espacios de estas fotografías

hablasen, seguro lo harían de manera inconclusa, entrecortada, muy difícil sería asimilar sus discursos a los del “centro” conformado por el discurso hegemónico.

Estos escenarios fragmentados, y la búsqueda del retrato por parte de Errázuriz no parecen ser una conjunción involuntaria: deliberadamente reflejan un Chile roto y presionado por un régimen militar, como si las imágenes (pero también los relatos) de *La manzana de Adán* fueran el sinónimo de ese marco de significados desintegrado del que hablaba Richard (2007). Así, un factor común parece conectar los diferentes escenarios de las fotografías: todos parecen transmitir la noción de humildad o pobreza, relacionando a esta población travesti marginada del discurso oficial con los sectores de bajos recursos, siempre marginados en las sociedades capitalistas.

Es necesario nombrar aquí, como partes constitutivas de los escenarios de estas fotografías los elementos materiales que conviven con los sujetos en algunas de las imágenes. En la imagen de la página 50, la segunda foto del libro, Evelyn aparece posando en una cama, y detrás suyo sobre la pared se observa una fotografía de un cuerpo femenino —muy posiblemente una modelo— y una muñeca pequeña. Puede ser válido en esta instancia dar lugar al interrogante de qué referencias podía tomar el sujeto fotografiado en esos elementos característicamente femeninos, es decir, qué es lo que representa de sí Evelyn al mostrarse con estos objetos.





En otra toma, en la página 57 (izquierda), la misma Evelyn posa con una estampa y una cortina de fondo. Hacia arriba a la izquierda se encuentra un almanaque en el que se lee el año 1983. El almanaque posee una fotografía de un cuerpo masculino desnudo en el que destaca su pene. Estos almanaques podían ser elementos corrientes principalmente entre los hombres homosexuales de la época, pero que marca su presencia en esta casa –o lugar de paso –de personas travestis que a través de estos objetos (y de múltiples elementos más) desbordaban continuamente el binarismo de género.

Hay además en esta imagen un juego propuesto a la mirada, quizá como el encontrado en la página 41: el ojo se

desvía, viaja, y de alguna forma elabora sus propias inferencias a partir de la combinación de la vestimenta de Evelyn, su maquillaje, y ese almanaque.

Hay en las fotografías un objeto presente que no puede pasarse por alto: el espejo. Fruto de miles de conjeturas en el arte, el espejo se hace presente también en *La manzana de Adán*. Desde el sentido práctico a cualquier sentido metafórico, el espejo devuelve una mirada, una pose: refleja lo que una persona despidе de sí, a veces devuelve lo que ella espera y otras veces no. Sobre esto, Nelly Richard (1993, p. 69) afirma que “las fotografías reverberan el laberinto de la pose travesti en el espejo”. Para la autora, a la capacidad de duplicar de la cámara y el espejo, se le suma la actividad travesti, la cual también es responsable de duplicar albergando en sí la duplicidad del masculino/femenino.

Tomando esta perspectiva, surge la posibilidad de pensar en un juego especular entre los sujetos retratados y los objetos que los rodean: la mirada se desvía del sujeto hacia esos objetos y el sentido de la pose y la presencia del retratado se amplía incorporando los sentidos que la foto de un hombre desnudo o una muñeca puedan suministrar a las lecturas de estas

imágenes. Esta reverberación de la que habla Richard (1993) es precisamente esa dinámica, ese movimiento que lleva al límite de la redundancia en la imagen la actualización del travestismo a través de múltiples factores a lo largo y ancho del fotograma, dando así como resultado —a priori, parcial— la existencia de una actividad performática no solo en los cuerpos fotografiados, sino en el montaje del retrato en sí.



Entre las tomas de Errázuriz es posible encontrar espejos en un circunstancias cotidianas o casuales, como lo es un proceso de maquillaje (por ejemplo, las fotos aquí arriba), o bien en otras como fondo de una toma más abierta como objetos colgados en un salón.



Una presencia diferente de espejos se da en las fotografías de las páginas 53 (ver página 39 de esta tesina) y 54 (izquierda): en ambas los mismos parecen formar parte constitutiva de las habitaciones donde las imágenes fueron tomadas. En la primera, Evelyn posa sobre una cama, de espaldas al espejo pero mirando fijo al lente, mientras que en la segunda su hermana Pilar posa en una dirección intermedia entre el reflejo y la cámara. Esta última imagen llama la atención ya que es la primera en el libro en la que un sujeto en este corpus aparece con un torso desnudo. Un retrato (¿o doble retrato?) que abre definitivamente la mirada del espectador a cuerpos habitados por sujetos que escapan de

las definiciones de género para encontrar sus identidades.

Otros sujetos fotografiados hasta ahora no abordados en esta tesina son los hombres que no pertenecen a la población travesti, y fueron tomados por la cámara de Errázuriz en sus visitas a los lugares en los que estas personas trabajan, presumiblemente, de noche. Estos hombres solo aparecen en imágenes tomadas en la ciudad de Talca, algunas específicamente en el prostíbulo “La Jaula”, y otras referenciadas simplemente con el nombre de La Sota, el barrio talquino próximo a la estación de tren donde se ubicaba el local. Las imágenes se destacan por su pérdida de definición con respecto a los entornos materiales de los escenarios, característica lograda con un flash, el cual también dota de una presencia destacada a los cuerpos.

La presencia de estas personas destaca casi al instante: en el libro, los clientes de la prostitución eran de alguna forma una cuestión implícita. Probablemente, una vez aparecidos los primeros, la mirada del lector comience a darles mayor relevancia en la lectura de las imágenes.

La página 83 está compuesta por cuatro fotos de igual tamaño, todas tomadas en “La Jaula”. El análisis recupera primero la de la derecha, donde una persona bailando y que mira hacia atrás logra un contrapeso en una pareja sentada en la cual el hombre, probablemente un cliente, abraza a otra persona. En segundo lugar, se observa la foto de



abajo, en la que la mirada de un hombre se encuentra directo con la de una persona travestida, esta imagen constituye un buen ejemplo de la intimidad que logró captar el trabajo de



Errázuriz en un lugar con muchas personas ejerciendo una actividad ilegal no del todo tolerada en el Chile de los años 80.

4.3 ¿Qué dicen los sujetos fotografiados?

Se ha dicho anteriormente que la fotografía, al pertenecer al orden de lo indicial, carece de significación, por lo que se limita a representar lo que en un determinado momento capturó una cámara fotográfica. Entonces, muchos de los significados que pueden otorgarse a las imágenes fotográficas surgen de los contextos de enunciación en los que, primero fueron reproducidas, y, segundo, en los que comienzan a ser usadas.

De hecho, Roland Barthes (2016, p. 87) ha definido a la fotografía como un “mensaje sin código” ya que al ser una técnica que captura y reproduce, el resultado es un mensaje puramente denotativo cuya lectura se puede ver modificada a partir de otras estructuras como el texto escrito el cual le sumaría un carácter connotativo. Si bien Barthes realiza esta consideración partiendo de la fotografía periodística, con la fotografía artística, según él, se generaría una paradoja ya que la misma surge de la misma técnica.

Ahora, el primer contexto de enunciación en torno a las fotografías de *La manzana de Adán* (Donoso y Errázuriz, 1990) que puede recuperarse está conformado por los textos que acompañan las imágenes en el libro. Este estudio ya ha reparado sobre esto: el libro posee una introducción por Juan Andrés Piña, relatos en primera persona y textos escritos por Claudia Donoso que el lector encuentra antes de ver las fotos.

Es en el segundo recurso donde se hará hincapié a fin de lograr otro tipo de acercamiento a las imágenes, ya que se componen de las percepciones propias de los sujetos y no de contemplaciones construidas, sin minimizar el trabajo de implicación de alguien externo como pudo serlo Claudia Donoso. No podría afirmarse que estos relatos “confirmen” una lectura determinada de las fotografías, pero si es posible que representen una intención similar de expresión que surge en los retratos: al hablar, los sujetos toman tanto de uno como de otro género los artículos y las adjetivaciones necesarias para terminar demostrando ambigüedad en el género auto percibido: “Se murió la Paty, un travesti” (Donoso y Errázuriz, 1990, p. 12), en palabras de Andrea Polpaico.

Tomando la perspectiva de Barthes (2016), se pueden considerar a las fotografías y los textos como materias heterogéneas entre sí, pero que se juntan y se conjugan para dar como resultado percepciones específicas sobre un “todo” particular: por un lado los relatos sin las imágenes serían frases sintácticamente incorrectas, donde el lector no sabría determinar cuál de los dos géneros que ofrece la lengua sería el correcto, pero por el otro las fotografías sin

los relatos, o *confesiones* tal como los nombra Piña, serían tan sólo imágenes donde las características que ofrecen una ambigüedad en sus apariencias posibilitarían otro tipo de análisis del que aquí surge.

En la introducción de la primera edición (Donoso y Errázuriz, 1990, p. 4), Piña es conciso con respecto a la relación entre los discursos orales recopilados por Donoso y los retratos tomados por Errázuriz: “Así, por ejemplo, las virtudes gramaticales de masculinidad que asoman en las confesiones de los travestis (‘nosotras/nosotros’, ‘enamorada/enamorado’) son equivalentes en el aspecto visual a esa delatora manzana de Adán que se oculta con una cinta de terciopelo negro en el cuello”.

Pensarlo como “virtudes de masculinidad” quizá aquí resulte insuficiente o incongruente. Lo que asoma no son atisbos de una masculinidad, sino huellas de una ambigüedad de género que más que tallada con una gubia parece esculpida en algún material sin restos. Lo que asoma en los relatos en primera persona es exactamente lo mismo que asoma en las imágenes: rasgos, poses, miradas, hasta las vestimentas y los escenarios toman su lugar en la gramática confusa de las voces de estos sujetos. Pero si en el caso del uso del maquillaje, cuya utilización estaría asignada a un género a partir de una construcción de imaginarios específica (de un momento y lugar específicos), lo inequívoco de la palabra escrita viene reglado por normas quizá mucho más estables. Es por esto, probablemente, que estos relatos logren encauzar la lectura de muchas de las imágenes.



Es así, entonces, como los relatos en primera persona dan cuenta del esfuerzo, pero también de la intención, que enmascaran los retratos para “parecerse al otro género”. Nuevamente en la voz de Andrea Polpaico:

“Yo me miro al espejo y sé que no paso por mujer. El maquillaje tapa los desperfectos y si es posible trato de cambiar en un cien por ciento. Pero yo sé que no cambio. Pero me fascina echarme pintura, ponerme tacos y vestido. Yo te salgo con las uñas pintadas a todas partes. Vestida de mujer, me siento más realizada, más segura. La vida me la he ganado pintándome” (Donoso y Errázuriz, 1990, p. 17).

Posiblemente, un aporte relevante de la presencia de estos relatos en primera persona en el libro, y que constituye algo que las imágenes no pueden lograr, sea el discernimiento de que los sujetos no ejercen sus prácticas como una búsqueda de alteridad con sus propios cuerpos. En cada relato no hay ninguna duda por parte de estas personas que la alternancia dentro del binarismo constituido por lo masculino y lo femenino se da en ellas mismas: el ejercicio del travestismo, aquí, es una expresión de una misma identidad, y no la búsqueda de una identidad alternativa que pudiera suplir lo ya existente.

Con respecto a esto último, vale retomar los relatos en los que se expresaban en torno a la represión que sufrían como población travesti en el Chile dictatorial. En esos relatos no hay una reivindicación de estas personas como *mujeres*, pero tampoco hay una negación hacia la catalogación masculina que los cuerpos represivos fijaban sobre ellas: “Los pacos patean la puerta, la echan abajo: ‘Adónde se metieron estos maricones culiados, hay que matarlos, hay que exterminarlos a todos’. Te pillan y te aforran. (...) Por eso andamos todas enfermas de los nervios”, (Donoso y Errázuriz, 1990, p. 16) cuenta Pilar.



Tratándose este estudio de retratos de una población disidente chilena durante la última dictadura, es imposible no tener en cuenta a Pedro Lemebel. Reconocido como uno de los principales cronistas de su país, puede tomarse su trabajo como propio de la Escena de la Avanzada, principalmente en su ejercicio casi constante de la performance y su avasallamiento de los géneros: “Lo que yo hago es un gesto al interior de la literatura, al

interior del género, de lo rígido y patriarcal que son los géneros literarios” (Lemebel, 2021, p. 33), aunque sus prácticas tuvieron lugar, en su mayoría, luego del régimen encabezado por Pinochet.

Se ha dicho que el escritor ha travestido su propio nombre al tomar el apellido materno en detrimento del paterno. Sobre esto, Soledad Bianchi (2018, p. 66) asegura que

“La libertad de Lemebel de decidir su propio denominativo es un acto de rebeldía que no se detiene ahí y que, junto con evidenciar un desafío a la norma, podría conectarse con una repulsa a etiquetas, conductas o criterios definitivos y con un placer en aceptar movilidades y deslices que redundan en el cuestionamiento de roles sexuales fijos y establecidos, y su opción por la identidad travesti”.

Además, se pueden encontrar en el cronista concepciones sobre el travestismo cercanas a lo ya expresado en este trabajo. Para Pedro Lemebel (2021, p. 84) “El travesti no solo actúa sino que sobreactúa a la mujer. El sexo que inventa para apelar a ese macho es una construcción cultural basada en el deseo y en la astucia”. Esto último como un acercamiento a la noción de parodia en el travestismo de Butler (2007).

Quizá la noción más potente que aporta el escritor chileno para el abordaje del travestismo en la obra aquí estudiada sea “la loca”. De hecho, de alguna forma conectando travestismo y la figura de “la loca”, explica: “Me interesa el travesti por su desguañado resplandor. (...) La loca es una construcción cultural y existencia poderosa, un regalo visual en este paisaje homogéneo y torturante” (Lemebel, 2021, p. 84).

La loca se hace presente en pasajes de sus textos, tal es el caso de “Las amapolas también tienen espinas”, relato que forma parte de *La esquina es mi corazón* (Lemebel, 2021), una recopilación de crónicas urbanas sobre Santiago. En esta crónica, el autor escribe: “La loca sabe el fin de estas aventuras, presiente que el después deviene fatal, sobre todo esta noche cargada de reviente” (p. 166), hablando de personas travestidas que se dedican a la prostitución, tal como lo hacían los sujetos fotografiados por Errázuriz.

En los relatos de *La manzana de Adán* (Donoso y Errázuriz, 1990) la palabra loca también tiene su lugar, acompañada del término “cola”, relativo de “coliza”, ambos utilizados en Chile para hacer referencia a hombres homosexuales o travestidos, muy frecuentes en la literatura de Pedro Lemebel. Pilar cuenta: “Yo sentía envidia de los colas, porque se lucían como locas y la vieja no me dejaba vestirme de mujer” (p. 12).

5. CONSIDERACIONES FINALES

Como el título de este estudio lo indica, aquí se realizó solo un abordaje al travestismo en una obra fotográfica determinada, contemplando también las injerencias de ese concepto en otros elementos, como los escenarios de las imágenes o los textos que acompañan a las mismas. Se ha intentado tener en cuenta la complejidad del concepto, por eso no hay en lo absoluto una intención de generalización en lo que se ha establecido, sino que queda esta tesina como un aporte para continuar leyendo la obra de Paz Errázuriz desde nuevas perspectivas.

Este análisis ha tenido de alguna manera como punta de lanza la concepción de Dubois (2019) de la imagen fotográfica, la que considera una toma particular de un momento determinado, que puede verse modificada por diferentes códigos tanto antes como después de su producción. Esta forma de conceptualizar la fotografía ha permitido un acercamiento más comprensivo al concepto del travestismo, tomándolo siempre con la consideración de los efectos que las implicancias contextuales pudieran surtir en su expresión en las imágenes.

Llegada esta instancia del trabajo, es importante destacar que se ha encontrado en el travestismo un terreno inestable, pero al mismo tiempo amplio. Se ha empleado la palabra “vaivenes” para dar cuenta de que el modo de mostrarse de los sujetos frente al lente constituye una práctica activa que les permite moverse por el espectro de género fluidamente.

Esta inestabilidad le es dada quizá por la rigidez de la noción generalizada de género en un medio social de marcados autoritarismo y desigualdad. No es para nada casual encontrar esa fragmentación que observaba la Escena de Avanzada en el sujeto chileno de dictadura expresada en las voces de estos sujetos fotografiados. Es una fragmentación que evidentemente no encontraba lugar en un imaginario consolidado por un discurso de marcado tono militar.

Aunque no se han respondido todos los interrogantes planteados en el capítulo introductorio, sí se puede afirmar que los objetivos allí expresados han sido abordados, e incluso se han sentido posibilidades para ampliar el análisis al haber emprendido una contextualización de la obra en la escena del arte chileno, el tratamiento hacia las disidencias sexuales por parte del gobierno dictatorial, y su importancia como parte constitutiva de la expresión fotográfica latinoamericana en el siglo XX.

Errázuriz es una artista que se ha implicado en más de un grupo marginado por los discursos hegemónicos de Chile, como ser los niños que viven en las calles, personas con trastornos en

su salud mental, o mujeres prostitutas. *La manzana de Adán* es una de sus obras más reconocidas porque, como sucede en las otras, los sujetos fotografiados forman parte de un margen social que probablemente poco haya cambiado casi cuarenta años después. Su trabajo ha sido referenciado en reiteradas ocasiones, al punto de que en el presente (febrero de 2023) algunas imágenes suyas tomadas durante la dictadura se encuentran expuestas con motivo de haber sido citadas en el libro de 2021 de Donoso Macaya, el cual recupera la importancia de la fotografía durante ese proceso en Chile

Observar hoy las imágenes de *La manzana de Adán* (Donoso y Errázuriz, 1990) es una invitación a repensar lo travesti en la contemporaneidad. Poner en el centro de la discusión el concepto hoy es valorar tanto las autopercepciones ajenas, como las reivindicaciones al respecto, considerando los cambios que han tenido que atravesar a lo largo del tiempo. En este sentido, vale mencionar a la escritora Camila Sosa Villada, quien en una entrevista para el medio *El Confidencial* explica:

“[travesti] Durante mucho tiempo fue una palabra cubierta de crímenes, insultos, semen, sangre, silencio, soledad, hambre, intemperie. Es una palabra que está sucia. Y el decir ‘mujeres trans’, ‘mujeres transgénero’ higieniza una existencia que nunca estuvo higienizada. Entonces yo digo: dejen de lavar algo que existió tal y como es. (...) A mí eso de la corrección política en el lenguaje me parece que está bien, sobre todo cuando somos siempre las mismas personas las que estamos siendo burladas, pero una vez que una se apropia de eso se siente mucho más poderosa”.

En segundo lugar, la democracia latinoamericana en la actualidad vive momentos de incertidumbre. Dar lugar a nuevas lecturas de un concepto que disiente de un modelo siempre hegemónico como el de masculino/femenino abre la posibilidad de nuevos diálogos y nuevos acercamientos a este grupo de cuerpos que hacen de su deseo y su expresión sus medios de resistencia.

Berger (2021, p. 85) afirma:

“Una fotografía preserva un momento de tiempo y evita que pueda ser borrado por la sucesión de más momentos. En este sentido, las fotografías podrían compararse a imágenes almacenadas en la memoria. Sin embargo, hay una diferencia fundamental: mientras que las imágenes recordadas son el *residuo* de una experiencia continua, una fotografía aísla las apariencias de un instante inconexo”.

Esta cita se vuelve significativa: son las fotos de Errázuriz las que otorgan, y otorgarán, presencia y existencia a los sujetos travestidos conforme pase el tiempo, más allá de toda

discontinuidad y descontextualización que sufra el conjunto de imágenes. Donde estos retratos sean expuestos, encontrarán asidero para nuevas lecturas y nuevas producciones que ayuden a no marcar más un destino de doble clausura para las disidencias, como lo relataba Claudia Donoso.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Baczko, B. (1999). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Barthes, R. (2017). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires, Paidós.
- Barthes, R. (2016). “El mensaje fotográfico”. *Cuadernos de Cine Documental* (10). 86-97.
<https://doi.org/10.14409/ccd.V0i10>
- Berger, J. (2021). *Para entender la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bianchi, S. (2018). *Lemebel*. Santiago: Montacerdos.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- Castoriadis, C. (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. Ciudad de México: Tusquets Editores.
- Donoso, C., y Errázuriz, P. (1990). *La manzana de Adán*. Santiago: Zona Editorial.
- Dubois, P. (2019). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca.
- Fernández, J. (2004). *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género*. Barcelona: Edhasa.
- Figarella, M. (1993). “Comentarios”. AA. VV. *Memorias. Encuentro de Fotografía Latinoamericana*. Caracas: Fundarte. 18-20.
- Foster, D. W. (2004). “Género y fotografía en ‘Juchitán de las mujeres’ de Graciela Iturbide”. *Ámbitos* (11). 63-69.
- Fuentes Navarro, R. (2007). “La investigación de la comunicación en América Latina: condiciones y perspectivas para el siglo XXI”. *Diálogos de la comunicación* (73). 52-67.
- García Ranedo, M. (2015). “Identidad y transgénero en la fotografía sudafricana: Zanele Muholi”. *Revista Estúdio: Artista sobre otras Obras* (6). 53-62.
- Girola, L. (2012). “Representaciones e imaginarios sociales. Tendencias recientes en la investigación”. *Tratado de Metodología de la Ciencias Sociales: Perspectivas actuales* (Pp. 402-430). Ciudad de México: FCE.
- Herrera Ysla, N. (1993). “Fotografía ilimitada e inalcanzable”. AA. VV. *Memorias. Encuentro de Fotografía*. Caracas: Fundarte. 11-17.

Laferal, A. (Julio-diciembre 2021). “Travesti: Inflexiones del binarismo identitario. Relevancia del pensamiento de Lohana Berkins para los debates queer (cuir) latinoamericanos”. *Revista de Estudios Colombianos* (58). 23-30.
<https://doi.org/10.53556/rec.vi58.185>

Lemebel, P. (2021). *La esquina es mi corazón*. Buenos Aires: Seix Barral.

Lemebel, P. (2021). *No tengo amigos, tengo amores*. Buenos Aires: Alquimia.

Mauro, M. S., Giménez, M. L., y Vujosevich, J. A. (2004). “Las travestis: un reto a la teoría de género”. *XI Jornadas de Investigación*. <https://www.aacademica.org/000-029/188>

Molina, Juan Antonio (2003): “Rituales de identidad” en *Mapas abiertos. Fotografía latinoamericana* (Pp. 125-126). Madrid-Barcelona: Lunwerg Editores y Fundación Telefónica.

Monroy Nasr, R. (2000) “Gamas, facetas y recuadros del fotodocumentalismo latinoamericano en México”. *Tierra adentro* (105). 19-24.

Pino-Ojeda, W. (2001). “La manzana de Adán: reflexiones sobre el acto retratista”. *Hispanamérica: Revista de literatura* (90). 37-48.

Reguillo R. (2000). “Textos fronterizos. La crónica, una escritura a la intemperie”. *Diálogos de la comunicación* (58). 58-65.

Richard N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos aires: Siglo XXI.

Richard, N. (1993). *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers Editor.

Rigat, L. (2020). “Los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía: hacia una definición de la fotografía hecha en Latinoamericana”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural* (16). 447-468.
<https://doi.org/10.7203/KAM.16.17398>

Rizo García, M. (2005). “La ciudad como objeto de estudio de la comunicología. Hipótesis, preguntas y rutas para construcción de un estado del arte sobre la línea de investigación ‘Ciudad y Comunicación’”. *Andamios. Revista de Investigación Social* (2). 197-225.

Rojas Osorio, C. (2006). *Paz Errázuriz: Construcción de un discurso latinoamericano* [Tesis de Magíster]. Universidad de Chile.

Santos Jiménez, N. (Junio 2011). “Euforia de género: la representación del travesti en la fotografía regiomontana de Aristeo Jiménez”. *Revista Versión* (26). 381-397. Recuperado de <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/419>

Saxe, F. (28-30 de septiembre, 2011). *Vidas queer, vidas precarias: Algunas consideraciones sobre la evolución de la performatividad en el pensamiento de Judith Butler*. II Jornadas del

Centro Interdisciplinario de Investigaciones de Género, La Plata.

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4908/ev.4908.pdf

Sontag, S. (2017). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo.

Soto Riveros, P. (2016). “Creación y crítica artística en Chile durante la dictadura de Augusto Pinochet: la épica artística de la Avanzada”. *Interpretextos* (16). 215-240.

Vázquez, H. (1994). “Investigación disciplinar e interdisciplinar”. *La investigación Sociocultural. Crítica de la razón teórica y de la razón instrumental* (Pp. 109-141). Buenos Aires: Biblos.

Vega Centeno, I. (2006). “La tradición oral como fuente para el estudio del imaginario de género”. En L. Rebolledo y P. Tomic (coordinadoras) *Espacios de género. Imaginarios, Identidades e historias* (Pp. 17-38). Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California.

Zambrano, A. (14 de mayo de 2020). *Retratos de un travestismo en dictadura. “La manzana de Adán” de Paz Errázuriz y Claudia Donoso*. Revista Transas.

[https://www.revistatransas.com/2020/05/14/retratos-de-un-travestismo-en-dictadura-la-manzana-de-adan-de-paz-errazuriz-y-claudia-donoso/](https://www.revistatransas.com/2020/05/14/retratos-de-un-travestismo-en-dictadura-la-manzana-de-adan-de-paz-errazuriz-y-claudia-donos/)

Zamora Garrao, A. (2008). “La mujer como sujeto de la violencia de género durante la dictadura militar chilena: apuntes para una reflexión”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*.

<https://doi.org/10.4000/nuevomundo.27162>