

# MODOS DE APARICIÓN - IMÁGENES TRAVESTIS Y REPRESENTACIONES DESEABLES

Irina Mendiara \*

## Introducción

Como en esta presentación vamos a hablar de fotografías - comenzaré de manera un tanto convencional - por inscribir algunos comentarios sobre la imagen fotográfica que hablan de la manera en que la incorporo en el análisis cultural. Hace algunos años comencé a pensar en las *fotografías* como *datos culturales*, en el sentido de que las imágenes son registros de miradas, abiertos a la indagación. Así mismo, más allá de la promoción realista y testimonial de reproducción de realidad con que la tecnología fotográfica fue ampliamente difundida en el siglo XX, las producciones fotográficas pueden revelarse como *experiencia capturada* (Sontag, 1996), como registros de experiencias activas. Entonces las fotografías como inscripciones activas desgarradas de la experiencia que las produjo, nos hablan de los rastros que la realidad humana deja tras de sí (Ricoeur), donde la acción separada de su agente, queda registrada y es de pronto fragmento que promete restablecer la posibilidad de continuidad, cierta versión de inmortalidad. Ha desaparecido la situación que las produjo, pero se hacen accesibles esas particulares inscripciones, las fotografías. Y esto es posible porque cualquier acción al desprenderse de su agente adquiere cierta autonomía: "deja un trazo una marca; se inscribe en el curso de las cosas y se vuelve archivo y documento". Como describe Barthes, calificando a este tipo de imágenes: "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" (1997:31).

Si la fotografía surgió como respuesta a las obsesiones de inmediatez y posesión fetichista de la cultura contemporánea, al mismo tiempo expresa - en

---

\* Facultad de Filosofía y Letra. UBA  
imendiara@yahoo.com.ar

su materialidad - *un cambio de sensibilidad* (Williams, 1997). Así la tecnología fotográfica puede ser asimilada como una síntesis epistemológica de la modernidad en la medida en que por ella se comenzó a representar y a producir aproximaciones a la realidad vinculadas a condiciones y relaciones sociales. Como tecnología productora de imágenes, la fotografía habilitó una *forma de mirar moderna*, que "*no sólo se caracteriza por la manera como el hombre se representa ante el aparato, sino además por cómo con ayuda de éste se representa el mundo*" (Benjamin 1994:46).

Si hablar de fotografía es hablar de modernidad, sucede entonces que - en tanto modo de representación - se entrama con las preocupaciones culturales y relaciones sociales disponibles. Con promesas de objetividad, de hacer el doble de un fragmento de lo real (espacio-temporal), de diseminar - casi hasta el infinito - esos pequeños objetos miméticos que son las fotografías, desde el momento que se considera que las imágenes denotan directamente lo real, sin decirlo, no hacen sino significarlo (Barthes, 1985).

Sin embargo, en tanto miradas están adheridas al extrañamiento, a la perspectiva. El momento instantáneo de la fotografía, aquel en el que la luz penetra en la cámara oscura para marcar - indeleble - los granos de plata, es ese momento irrepitible donde se significa lo que deviene inevitablemente, aquello que no se repite y sin embargo ha de perdurar en esta nueva forma. Sin embargo esta operación de objetivar requiere tomar en cuenta una cuestión que a menudo - por obvia - es pasada por alto: *No sólo queda registrada en la imagen fotográfica ese objeto exterior, ese fragmento de realidad "allí afuera", sino que lo que se ha registrado en ese mismo gesto de "disparar", es la mirada que reparó en ese aspecto. Esa mirada interesada, esa forma de mirar particular y subjetiva, pero también social e históricamente situada, ha quedado fijada.* Por eso la fotografía no solo es evidencia de un "haber estado allí" objetivo, sino que es de alguna forma un testigo o informante de un momento cultural. Es la forma accesible y activa, aunque tal vez fragmentaria, de una experiencia, de cómo fue mirado y percibido un aspecto visible en un momento determinado. Las imágenes nos permiten acceder a esa forma en que otros configuraron activamente representaciones del mundo.

## Las Poses

Entre 1902 y 1910, nos encontramos en las páginas de los Archivos de Criminología, Psiquiatría y Ciencias Afines - publicación clave para la promoción de la modernidad nacional en formación - con las historias de Manón, Aída, La Bella Otero, Aurora y Rosita del Plata entre otras travestis conocidas de la época. En tanto casos que ilustraban y legitimaban la pertinencia disciplinar de las *ciencias sexuales argentinas* o afrodisiología (Salessi, 1995), sus historias fueron formuladas como *puntos de organización* a partir de los cuales pudieron delinearse los trazos y criterios que contribuyeron a la formación de lo que sería la identidad moderna y nacional deseable. Sus cuerpos fueron portadores de preocupaciones identitarias y genéricas duraderas y han encarnado las marcas para organizar prácticas y experiencias consideradas normales en contraposición a aquellas otras que perturbaban los criterios de la heterosexualidad obligatoria proyectada para la comunidad nacional argentina, electora y viril de principios del siglo XX. De modo que las formas de representación de la homosexualidad de principios de siglo incluían una acumulación de significados subyacentes, pues estas construcciones se disponían a "definir y regular nuevas nociones de nacionalidad y clase social, además de sexualidad y género, de las mujeres y los hombres de la *nueva raza* que debía resultar de la inmigración" (1995:180).

Desde estos casos, contruidos a partir de historias clínicas e informes periciales, se ha enunciado el espacio significativo para denominar la *anormalidad genérica* como preocupación moral de las *ciencias positivas* ocupadas por los *problemas nacionales*. Estas experiencias que jugaban, mutaban y transformaban las apariencias, invirtiendo los patrones genéricos con su predilección por las maneras y atuendos denominados femeninos, repercutieron en los patrones de visibilidad, los confundían, los actuaban y parodiaban. En la alusión a un universo de ambigüedad y a la necesidad de limitar la confusión, el esfuerzo por encontrar los rasgos específicos - aquellos que hicieran "evidente" la perturbación, el trasfondo patológico, la potencial peligrosidad de sus prácticas y predilecciones - habilitaba al saber psiquiátrico y criminológico para la organización de inspecciones y confesiones de historias. Estos personajes fueron registrados para realizar las líneas de demarcación,

construidos como *objetos de representación* (Zizek, 1999) de un conocimiento experto sobre los cuerpos y las subjetividades, para confirmar la moralidad legítima prevista para la comunidad nacional.

Pero de estas historias nos interesa el uso de las imágenes, donde las travestis fueron además *objetos de representación fotográfica*. Para inscribir, entonces la relevancia significativa de estos registros nos concentraremos brevemente en la capacidad representacional con que la fotografía, en tanto práctica, fue incorporada a principios de siglo; la intención aquí es dirigirnos a uno de los aspectos más fundamentales de la dinámica de la modernidad nacional donde la preocupación por el conocimiento y el control se dirige a las corporalidades particulares y se revela en la producción de la *imagen del sujeto de la regulación nacional*. Como parte de la forma en que las relaciones modernas se implantan en estas condiciones, resulta que la formación, regulación y el control de subjetividades se extiende, más allá de las conductas, a la apariencia y visibilidad del individuo. Por eso el tema de la imagen resulta un eje de indagación de este proceso de construcción moderna de subjetividad.

Esta relevancia de la imagen corporal como correlato de la medida de efectividad con que se ha formado una noción de individuo deseable, nos remite al aspecto material de estos procesos, aquel que nos lleva a la consideración de los cuerpos mismos, pero no solo en relación a los efectos de la determinación, a la producción de pautas más o menos estables y duraderas, sino a la capacidad creativa con que los cuerpos o subjetividades reaccionan, alteran y confrontan las pautas, como en este caso, de visibilidad genérica.



"MANÓN" Invertido sexual congénito  
en toilette de balie



I. Anorexia Invertido profesional

**Objetivar.** Pensar en el travestismo como objeto de representación, y derivar las formas en que el travestismo se ha significado y representado nos permite, en una primera alusión a la fotografía, considerar la función con que se incorporan estas imágenes. Nos referimos a la capacidad representacional de objetivar con que es incorporada esta técnica, donde las personas se transforman "en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente" (Sontag, 1996:24), donde se "transforma al sujeto en objeto e incluso, si cabe, en objeto de museo" (Barthes, 1997:45).

El uso de las fotografías es, en esas páginas, ilustrativo y encontramos esta función de objetivación. En el movimiento que va de la historia personal al espacio de la clasificación, cada personaje es portador de una categoría a describir como búsquedas y escrutinios para hallar *a priori* la confirmación de una pauta. Las imágenes de las/los inadecuados, aquellos que confundían los patrones de visibilidad genérica, son presentadas para ilustrar nomenclaturas tales como *inversión*<sup>1</sup> *adquirida* o *congénita*, del *tipo profesional* o por *imitación*, por *perversión del instinto* o como *parodia de castidad*, formatos endebles que intentan aprehender y organizar las formas de deseo consideradas *desviadas* (de la meta reproductiva como norma moral y socialmente funcional). En todo caso, cada retrato presentado se encuentra acompañado por un epígrafe que especifica el sentido de la imagen. Estas imágenes aparecen organizando un

<sup>1</sup> Inversión es la denominación genérica asignada, por entonces, a las experiencias - prácticas homosexuales.

inventario, mostrando una galería de personajes. Como consumación de un lugar privilegiado desde donde mirar, la fotografía nos remite a efectos de poder, pues al fotografiar personas "se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse" (1996:24).

**Discontinuidad.** A este tema de la objetivación de experiencias y la despersonalización de historias de la práctica médico legal - donde la imagen puede ser incluida de manera ilustrativa -, podemos agregar los problemas de la discontinuidad de la apariencia genérica, cuestiones todas que inscriben estas fotografías. Señalemos entonces, como parte de las condiciones culturales donde ubicamos estos registros, la preocupación en torno a las prácticas de identificación de personas. La implantación secular de estas prácticas se acelera de hecho hacia la primera década del siglo XX y se hace evidente alrededor de la polémica entre fotografía y dactiloscopia. Desde aquí podemos sugerir la efectividad de la representación del travestismo como fenómeno discriminante.

El control de la apariencia comienza a ser dirigido, desde los individuos peligrosos a todos los ciudadanos, a través de los *Servicios de Identificación*. En este contexto la imagen fotográfica fue incorporada tempranamente como técnica para la identificación de personas, donde aparece enfatizado el valor documental desde una perspectiva realista. Esta manera de entender la fotografía a principios de siglo, da cuenta de la forma en que esta tecnología sería incorporada y utilizada como mecanismo de registro y caracterización de individuos: esta "nueva tecnología de la fotografía... combinaba el arte de la pintura y el dibujo con la veracidad de la ciencia" (Salessi 1995:59). Según señala Salessi "en 1871 ya se había inventado el daguerrotipo pero todavía no se había investigado bien las posibilidades del montaje o la posibilidad de posar y jugar con las apariencias del fotografiado frente a la cámara. Visibilidad todavía se asociaba con veracidad..." (1995:59).

A partir de esta forma de valorar la imagen fotográfica, por la relación de la imagen fotográfica con su referente, esa adherencia o *laminaridad*<sup>2</sup>, la

---

<sup>2</sup> "Diríase que la Fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre, en el seno mismo del mundo en movimiento: están pegados el uno al otro, miembro a miembro, como el condenado encadenado a un cadáver en

fotografía pudo incorporarse con facilidad y dar sentido a las prácticas de identificación de personas. De esta forma la fotografía constituyó uno de los mecanismos modernos que producían visibilidad, donde la individualización de personas a partir de "la instauración del *documento de identidad* hizo de la fotografía, impresa junto a un número en un papel, el testimonio indispensable de quienes somos" (Alvarado, 1999) <sup>3</sup>.

Sin embargo las prácticas travestis jugaron – tempranamente – una ironía a la confianza depositada en el *referente fotográfico*. Vulnerando las superficies corporales – materias primas de la representación fotográfica –, jugando con su exterioridad y apariencias, mostraron la incapacidad de sujetar con la definición de identidades fijas y continuas. Justamente porque en sus prácticas "jugaban con los significados de lo exterior, las poses y las superficies" (1995:263) estas experiencias produjeron una gran ansiedad por entonces, en la medida que perturbaban la asociación del sexo biológico a las prácticas y conductas genéricas; como sugiere Butler, el travestismo y su juego cuestionaban la verdad del género y dejaban al descubierto que el género "demuestra ser *performativo* – esto es, que constituye la identidad que se pretende que sea -" (Butler, 1997:12).

La fotografía para la identificación había encontrando sus fisuras en estas prácticas. Respecto a esta tensión con la transformación de los parámetros de visibilidad genérica y la evidencia de la discontinuidad, veamos el uso de la fotografía de Aurora. En el texto se explica:



2 - Aurora - Invertido profesional

*Cuando lo trajeron al Depósito todavía estaba vestido de mujer y es excusado decir las penurias que pasó para acomodarse al local. El cambio de ropa fue, además, obra difícil; fue necesario hacerle traer hasta las prendas más inferiores del traje ordinario, pues camisa, medias, calzones, todo era de mujer. Tenía corset y enaguas, cubrecorset, ligas y todo lo que constituye la indumentaria del sexo que*

---

ciertos suplicios; o también como esas parejas de peces..., que navegan juntos, como unidos por un coito eterno" (Barthes, 1997:33).

<sup>3</sup> Esta capacidad de etiquetar a un sujeto a través de la imagen que se supone "idéntica" a la persona que "muestra" es el mayor rasgo de semejanza, y por lo tanto de verdad, que se le ha atribuido a la imagen fotográfica en su capacidad representativa" (Alvarado, 1999).

*buscaba aparentar. La ilusión que debía ofrecer en aquella noche puede medirse por la actitud que tiene en la fotografía adjunta, (fig. 1) en donde está representado en un completo "traje de calle" ... Puede además apreciarse el arte de que dispone para arreglarse, comparando la cara que tiene en dicho retrato con la que ofrece en el que complementa la ilustración de esta caso y que le fue sacada en el servicio durante su estadía (fig. 2) (La inversión sexual adquirida, 1903:195).*

La contraposición de las imágenes, a doble página en la publicación, marca esta discontinuidad y permite agregar como cualidad de estas prácticas *el arte* para mutar, *camuflarse* en las ropas femeninas. Por otra parte estas prácticas asociadas a la artificialidad y a la simulación, eran descalificadas como parte de un fenómeno mórbido desde la perspectiva psiquiátrica, pero peligrosamente cambiante y polimorfo, con la capacidad de engañar y aprovecharse de la *ingenuidad de los desprevenidos*. Las prácticas travestis - asociadas a otros espacios del mundo lunfardo como la prostitución - conseguían esquivar el seguimiento, control e identificación, las bases para la planificación de la comunidad y desestabilizaban el canon de moderación y decoro imaginado para las familias de la nación.

La percepción de la *discontinuidad genérica* que mostraban las travestis sirvió, tal como sugiere Salessi - y nosotros agregaríamos como capacidad que los dispositivos hegemónicos tienen de regenerarse -, para confirmar la necesidad de un método de identificación de criminales reincidentes que fuera ineludible. La implantación de la dactiloscopia como método de identificación eficaz contra estas confusiones, se pondría en práctica en 1910 para pasar a formar parte de los requisitos de inscripción de la ciudadanía en general.

**Vanidad.** Pero más allá de las marcas de la discontinuidad que se introducía por estas experiencias, se valoraba otro aspecto que nos devuelve la relación estratégica entablada con la imagen. Se trata del culto a la apariencia:

*No pensaba en otra cosa que revestirse del aparato exterior de la mujer; se ensayaba en la toilette, se pintaba, imitaba la voz aguda y los modales de una mujer; en una palabra, procuraba, por todos los medios a su alcance y valiéndose en lo posible de los consejos de los compañeros, sobresalir en este punto (La inversión sexual adquirida, 1903:198).*

La descripción de las conductas, hábitos y gestos inadecuados, correlatos de la psicopatía asignada a estos casos, incluía la descalificación de las prácticas



como exaltaciones pasionales, frivolidades y vanidades. Este perfil es ilustrado con la historia de la Bella Otero:

*Su psicología mórbida, combinación curiosa de vanidad, mentira e ideas sexuales paranoides, revélase en la página siguiente, que nos entregó como autobiografía, junto con los retratos anexos, sin disimular mucho su deseo de figurar como caso clínico en el libro que preparamos sobre los invertidos sexuales (la Inversión Sexual Adquirida, 1903:494).*

Los retratos que proporciona la Bella Otero para ilustrar su propia historia, demostraban para este discurso, *el deseo de figurar*. Sin embargo como señala Salessi, estos espacios de clasificación e inspección fueron aprovechados por las travestis de principios de siglo para documentar su experiencia, para figurar y filtrar su voz. El mismo discurso psiquiátrico fisurado de forma contundente por sus retratos, muestran que en la compulsión al control y la confesión, no hay solo determinación. La práctica fotográfica y el travestismo, nos devuelven estos retratos cuidados de las damas que perturbaban con su presencia. Sombrillas, perlas, flores, puntillas, maneras, son las formas en que las travestis han usado las fotografías, en clara conciencia de autorepresentación, como modo de mostrarse, de *construir una pose para el futuro observador* (Silva, 1998:21). Si bien no pudieron tener el control de las historias que se contaban de ellas, ni los epígrafes que recortan y agregan sentido en la perspectiva de la inscripción psiquiátrica, en sus fotografías encontramos *un efecto de enunciación* (Silva, 1998). Podemos invertir la función de estas imágenes y devolver para estas travestis la subjetividad del acto de mostrarse, la capacidad activa de presentar una imagen de sí deseable.

Cuando Barthes se angustia: "no sé como intervenir desde el interior sobre mi piel" (1997:42), lo que esta inquietud afirma es la capacidad creativa de la *performance*, cualidad del travestismo. Aquí es donde la determinación y pasividad se invierten. Las travestis también podrían describir su experiencia diciendo: "cuando me siento observado(a) por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de posar, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. Dicha transformación es activa: siento que la fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica según su capricho..." (1997:41). Sin embargo podríamos agregar, que la intervención activa sobre la propia presentación corporal comienza en las prácticas travestis mucho antes que la

intervención fotográfica, que en todo caso consigue confirmar y subrayar la capacidad de transformarse. Intento proponer que más allá de los efectos de poder que se han deslizado a través de la representación fotográfica, de su capacidad de objetivar, de los usos de registro e inspección que la han movilizado, sin embargo la fotografía se ha constituido en un recurso creativo para las prácticas travestis.

### **Imágenes desgarradas**

En la década del noventa (1992-1993) encontramos, en las ediciones del semanario ¡Esto!, casos de travestis donde son protagonistas, y particularmente víctimas de homicidios pasionales. Estas representaciones aparecen a distancia de aquellas de los Archivos, pero nos conducen significativamente al desplazamiento de la matriz médico legal para abordar tales prácticas genéricas, a la injerencia más específicamente policial. Nos remite a la manera en que el control policial ha ido ganando cada vez más influencia y especificidad con relación a la custodia de la comunidad.

Este semanario de trazado sensacionalista - que ya no se publica en estos días - perteneció a lo que circula como prensa amarilla. De manera que encontraremos una cantidad de rasgos textuales atribuibles a este tipo de presentación de noticias. En estas páginas, la alusión específica es al registro de "la irrupción aparentemente no normada, en el primer lugar de la noticia, de los motivos y efectos de la sangre y la muerte, de los accidentes del cuerpo y de las fatalidades de su carga genética. Sólo en esa prensa eran también habituales las expresiones de una emoción del relator" (Steimberg, 1997:27). Como rasgos generales nos encontramos con titulares catástrofe, contenidos escatológicos y con el consumo por sectores populares. Como señala Steimberg, los temas no eran originales en este tipo de prensa. Lo original, en todo caso, era la manera de remitir esos contenidos a temas conocidos, globales y su retórica de la alarma, el énfasis y el asombro, su modo de titular y contar, donde el "discurso podía iniciarse con el tono admonitorio de una moral común, pero para tropezar

enseguida, con manifestaciones de asombro o estupor, con una foto voyeurista, un chisme oblicuo o una anécdota necrofílica" (1997:30).

Pero la singularidad que más nos interesa articular, es la "*truculencia policial*", donde el concepto de información aparecía vinculado a los casos policiales. Los lectores de este estilo de prensa podían encontrar los testimonios, ilustrar las situaciones con las imágenes más próximas *al hecho*. Con relación al uso informativo de las imágenes fotográficas, Sontag comenta que la fotografía pudo ponerse al servicio de instituciones de control, como objetos simbólicos e informativos. Si la perspectiva realista de la modernidad considera el *conocer* o *saber* como técnica e información, entonces las imágenes fotográficas son valoradas "porque suministran información" (1996:31). Sin embargo, para considerar la pretendida función evidencial de estas imágenes, aquí nos importa afirmar la determinación del espacio ideológico, la matriz de inteligibilidad, en tanto condiciones culturales en las que se producen imágenes y representaciones. La garantía de veracidad de estas historias fatales y de las imágenes propuestas estuvo dada por la intervención policial en los casos de homicidios y crímenes.

Que nos encontremos en este tipo de publicación con historias sobre travestis, es un dato significativo para arribar a los sentidos que se han adherido en la representación del travestismo, qué espacios de visibilidad ha tenido. Como aquellas marcas de las descripciones médico-legales de los Archivos, como continuidad de esa forma de representar el travestismo, vamos a encontrar - en estas *historias de suburbios* - el despliegue de lo insólito en relación con la construcción de cuerpos para la prostitución y la noción de *peligrosidad*<sup>4</sup>. En todas estas historias lo que aparece perturbando hacia el desenlace violento es la homosexualidad y la confusión genérica de los personajes siempre en relación con otras condiciones que suturan el estado de peligrosidad.

Las imágenes publicadas como ilustraciones de estas crónicas pueden experimentarse - con toda probabilidad - como obscenas, marcas de criminalidad, marcas de muerte, portadoras de elementos excesivos. Pero como

---

<sup>4</sup> La preocupación por la peligrosidad de un individuo, tanto en los Archivos como en estas crónicas, refiere a situaciones previas y perfiles inadecuados que estarían influyendo de manera latente en las conductas que desatarían los hechos en cuestión.

señalamos antes, la lectura de imágenes - como de cualquier representación - no se realiza en el vacío. La promoción de estos crímenes - como es el caso de esta publicación -, con los recursos efectistas aquí utilizados, tiende a transfigurar, acaso anestesiar. Como señala Sontag, la repetición, la insistencia en la promoción de determinadas imágenes aniquilan el sobresalto, la sorpresa y el desconcierto <sup>5</sup>.

Nos interesa transcribir algunos epígrafes para dar cuenta de la manera en que están inscriptas las imágenes en la publicación. No solo ilustrativas, sino que aleccionadoras, las muertes violentas desencadenadas en estos vínculos homosexuales se describen en las crónicas como desenlaces previsibles del género de vida adjudicado a los personajes:

*La prueba del delito. Con esta cuchilla de cocina, cuya hoja mide 15 centímetros, "Jorgelina" apuñaló en dos oportunidades a su amiga "Lulú".*

*Doña Rosario, madre del travesti muerto, muestra su pierna izquierda. La criminal patada que le propinó Ferreyra le provocó un enorme hematoma.*

*El comisario Eduardo José Negri y su gente tendieron el cerco para atrapar al prófugo y sanguinario travesti.*

*"Yo soy aquel...", parece decir el rostro de Enrique Euclides Ferreyra (Izq.) alias "Jorgelina". A la derecha y arriba, dos imágenes de Jorge Torres: en vida, cuando bailaba en la Batucada, y en la morgue.*

En otro artículo el epígrafe presenta:

*"otra perspectiva del cadáver totalmente ensangrentado y el escenario de la tragedia. El travesti ejercía la prostitución y le robaba a sus clientes".*

Las imágenes nombradas y explicadas desde estos epígrafes, toman como preocupación enmarcar la representación de *las travestis* como referente, extendiéndose más allá de lo fotográfico. Con tales imágenes, vale pensar en el efecto de las señales que indican la muerte como punto culmine de la serie de encadenamientos - entonces fatales - de quienes trascienden lo normativo, la regla normal de identidad subjetiva. Las imágenes, fuertemente determinadas

---

<sup>5</sup> "Ese tabú que nos provoca indignación y dolor no es mucho más resistente que el tabú que regula la definición de lo obsceno. Y ambos han sufrido durísimas pruebas durante los últimos años. El vasto catálogo fotográfico de la miseria y la injusticia en el mundo entero ha divulgado cierta familiaridad con lo atroz, volviendo más ordinario lo horrible, haciéndolo habitual, remoto ("es sólo una fotografía"), inevitable" (Sontag, 1996:30).

significativamente, están arraigadas en discursos ubicados en el límite de la vida y la muerte, que hablan de criminalidad y - construyendo elementos de demostración -, de culpabilidad e inexorabilidad.

### Poner el cuerpo



Sin embargo, lo que estas crónicas tendieron a desplazar desde sus estrategias discursivas *sensacionalistas*, es el hecho de que la mayor represión y violencia sufrida por las travestis a sus derechos personales, ha estado dirigida desde la institución y las prácticas policiales. Estas historias son contemporáneas de los efectos de los edictos policiales o Código de Faltas de las policías provinciales y de la Policía Federal. Aquellas atribuciones de "extralegalidad", aquella "capacidad legal para prescribir penas y castigos de privación de libertad a contraventores o sospechosos de cometer o haber cometido contravenciones, sin intervención de jueces o agentes del sistema legal de justicia" (Salessi, 1995:150), que rigieron desde 1870 - basados en la abarcativa noción de *peligrosidad* (Álvarez, 2000) - hasta ser reemplazados en la Ciudad de Buenos Aires en 1998 <sup>6</sup>, por las ambigüedades del Código de Convivencia Urbano respecto a la reglamentación de la prostitución callejera.

Reconocer la sincronía anterior, como también que en la década del 90 comienza a manifestarse una mayor organización de grupos de travestis en torno a denuncias de violencia y reclamos de derechos, confronta las naturalizaciones e intenciones de las representaciones de las revistas ¡Esto!. Es justamente hacia 1995 (Álvarez, 1998) que se moviliza la primera Marcha del Orgullo GLTTYB. Se hace posible la aparición de las travestis en los medios y en los espacios públicos con la capacidad de formular su situación, gesto que nos permite reconsiderar "el vínculo entre desigualdad y diferencia en la reformulación de identidades" (Delfino 1998:33).

A partir de las notas de campo de la última movilización GLTTYB de Noviembre de 2000, me interesa describir algunas situaciones y transcribir algunos apuntes en relación con las travestis y la producción de imágenes:

*"La concentración de personas comenzaba todavía con la luz del sol. Entraban en escena personajes cuidadosamente producidos, portadores de cuerpos con inscripciones burlonas, irónicas y groseras,*

---

<sup>6</sup> En relación con esto en Julio de 1998 un grupo de travestis rompió sus documentos de identidad frente a la Legislatura Porteña. Este hecho apareció publicado, por entonces, en el diario Clarín; la noticia, fue suscitada porque un grupo de travestis reaccionaron con este gesto frente a los medios y las cámaras, ante la prohibición de su entrada a la Legislatura para la discusión de las reformas que se estaban realizando al Código de Convivencia Urbana. Vale decir que romper ante la visibilidad de las cámaras con tal elemento que confronta su visibilidad, revela la capacidad estratégica del acto de mostrarse, en tanto conciencia subjetiva y creativa de producir una imagen de sí para los posibles observadores.

*al tiempo que espectaculares, llamativas y coloridas. Personajes provocativos. Casi todos estaban travestidos/as, es decir, para muchos fue la ocasión de salir al espacio público con una visibilidad diferente. Como preparación para una fiesta o como advenimiento de lo insólito (Octavio Paz) los convocados se hacían visibles en escena en relación con otros actores significativos de la Marcha del Orgullo, los fotógrafos. Estos se agolpaban para registrar lo insólito, la rareza, lo diferente. Cada vez que llegaba una presencia novedosa y sorpresiva a la Plaza o cada vez que se hacía el gesto adecuado, las cámaras pendientes respondían de instantáneo con un disparo. Una movilización que cristalizaba dos posiciones posibles de fervientes productores de imágenes: los que miran y los que se muestran. Incluso el corte de Avenida de Mayo se produjo en esa dinámica. Un par de travestis, un escultural desnudo dorado y un par de chicas con margaritas, mariposas y trajes metalizados, se pararon frente a los autos en medio de la calle. Detrás la Catedral y magnéticamente frente a ellas los fotógrafos/as comenzaron a registrarlas/os; ganaban espacio y la calle quedaba cortada. Tendría que aclarar que yo misma estaba capturando imágenes, ya no tan solo como registro de la observación, sino por cierta forma de placer que me provoca la fotografía. Al mismo tiempo, la situación de fotografiar en la Marcha del Orgullo me posicionó con algo de impunidad, porque me permitió aprovechar - de una vez - mi mirada asombrada sin tener que producir disimulo. Esa y compulsión al registro localizada de alguna manera ante tanta proliferación de imágenes hizo posible producir un distanciamiento para poder observar. Al mismo tiempo la imagen aparece como un soporte importante para la descripción de los cuerpos participantes. Lo que se torna evidente en estas ocasiones es una dificultad para la descripción, que tal vez ancle en una pobreza del lenguaje disponible para asir lo que allí se produce o bien, en los efectos de participar de una cultura que mira y que tiende a paralizarse ante la desorganización de las imágenes predecibles, ante las transformaciones, ante las mutaciones. Mezclándome entre mujeres cinceladas con, a veces, descuidadas cirugías y modeladas con siliconas, entre rostros repetidos porque fueron inspirados en alguna que otra diva o figura de cine o televisión, entre trajes provocativa y deliberadamente estéticos, entre las diversas formas de explicitación de senos, anos, penes y conchas, lo que me perturbaba era mi probable incapacidad de brindar una descripción a la medida de tal exuberancia, una mirada que no estuviera sesgada por la pacatería. Poder registrar las imágenes para poder dar cuenta de ellas, ha transformado el registro en una herramienta o un punto de anclaje. Al mismo tiempo la selección implicada en el momento de registro, tomar aquella fotografía y no otra, es una forma de notación de la mirada que se pone en juego en una situación de campo. En otras palabras la fotografía ha sido, en este caso y con evidencia, un registro de experiencia"<sup>7</sup>.*

Allí donde las travestis mostraban su complicidad con la imagen, el conocimiento de posar y la conciencia de producir una imagen de sí para los observadores, fotográficos o no, y esto en relación con el hecho político de la movilización por el reconocimiento de derechos genéricos e identitarios en la ciudad, se inscribe la capacidad persistente, resistente y activa de las subjetividades más allá de las determinaciones. Producir y presentar una imagen

---

<sup>7</sup> Extraído de mi tesis de licenciatura.

de sí mismas, desde lo corporal mismo hasta lo representacional, formas de poner el cuerpo como formas de poner el alma, es el intento político tal vez más significativo de estas prácticas genéricas.



## Bibliografía

BARTHES, Roland. **La cámara lúcida**: notas sobre fotografía. Barcelona Ediciones Paidós, 1997.

BARTHES, Roland. El efecto de lo real. In:\_\_\_\_\_. **Polémica sobre realismo**. Barcelona : Ediciones Buenos Aires, 1982. (Serie crítica analítica)

BENJAMIN, Walter. **Discursos interrumpidos**: la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Buenos Aires : Editorial Planeta, 1994.

BUTLER, Judith. Gender trouble, feminism and the subversion of identity. Routledge, New York, 1990. Capítulo I: "Sujetos de sexo/género/deseo". **Revista Feminaria**, Junio, 1997.

FOUCAULT Michel. **Los anormales**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

SALESSI, Jorge. Identificaciones científicas y resistencias políticas, In: LUDMER, Josefina. **Las culturas de fin de siglo en América Latina**. Rosario : Beatriz Viterbo Editora, 1994.

SALESSI, Jorge. **Médicos, maleantes y maricas**: higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la Nación Argentina (Buenos Aires: 1871-1914). Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1995.

SILVA, Armando. **Album de familia, la imagen de nosotros mismos**. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 1998.

SONTAG, Susan. **Sobre la fotografía**. Barcelona: Editorial Ehdasa, 1996.

STEIMBERG, Oscar. Naturaleza y cultura en el ocaso (triumfal) del periodismo amarillo. In: CONGRESO INTERNACIONAL DE ESTUDIOS SEMIÓTICOS, 4., Guadalajara, México, 1997. **Intersección entre naturaleza y cultura**.

WALKOWITZ, Judith. **La ciudad de las pasiones terribles**. Madrid: Ediciones Cátedras, 1995.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo y literatura**. Barcelona: Ediciones Península, 1997.

ZIZEK, Slavoj. **El acoso de las fantasías**. México, D.F : Siglo XXI editores, 1999.