

## Facetas materiales, performatividad de género y devenir histórico en la constitución de la identidad travesti en Buenos Aires (1962-1975)

Mag De Santo (CINIG- CONICET)  
Marce Butierrez (UNSa)

---

En este trabajo nos proponemos realizar el análisis de algunas manifestaciones culturales de los años previos a la última dictadura militar Argentina, específicamente entre la primera presentación en Buenos Aires de la artista transexual francesa Coccinelle (1962) y la realización del film popular “Mi novia él...” (1975). Consideramos estos dos eventos significativos como hitos claves que demarcan un momento de gran ebullición de producciones culturales y artísticas, tanto del ámbito *mainstream* como de la escena popular, que reflexionaban o espectacularizaban la cuestión del sexo, la transexualidad, el travestismo, etc. Aspiramos con este análisis complejizar teorizaciones sobre las dinámicas de la performatividad del género, las facetas materiales que intervienen en ésta y el devenir histórico de lo trans/travesti en Argentina durante la segunda mitad del siglo XX. Para esta investigación nos valdremos del archivo de redacción de Editorial Sarmiento (Diario Crónica), memorias orales y películas.

Desde los inicios de la década del sesenta se popularizaron dos tecnologías médicas que fueron centrales en la construcción de los cuerpos trans: las hormonas y las cirugías de “cambio de sexo”. A partir de 1961 se difunde el uso de anticonceptivos hormonales, que fueron utilizados de forma clandestina por travestis y transexuales para adquirir rasgos femeninos y en 1952 se realizó la primera operación de afirmación de género a Christine Jorgensen, tras lo cual se popularizó esta cirugía en Europa y los Estados Unidos. Además, en este período se habilitan nuevos discursos sobre la sexualidad, sumado a otra serie de transformaciones de la vida doméstica que iniciaron el proceso de modernización de las vidas y de la representación de las mujeres: la constitución de una feminidad burguesa independiente, blanca, delgada, sexy, delicada, que tiene como ícono a Marilyn Monroe. Así, una serie de atributos del sujeto occidental moderno urbano se iría implantando en nuestras latitudes y el globo.

Este proceso se tradujo en Argentina durante los sesenta y setenta en la habilitación parcial para hablar sobre el sexo, el erotismo y el deseo. Los espectáculos de la Revista Porteña, los films eróticos de la Coca Sarli, la representación caricaturesca de la mujeres Divito, la publicación de la revista Claudia, entre otros, fueron permeando la representación pública de lo

femenino. En particular, nos interesa destacar que en 1962 Buenos Aires recibió la visita de Jacqueline Dufresnoy, una artista transexual francesa reconocida bajo el seudónimo de Coccinelle que alcanzó gran popularidad como actriz, vedettes y cantante. Su visita impactó en los medios de comunicación porteños, y del región, pero también influyó en la agenda local que permitió que nuevas artistas travestis ocuparan la escena porteña. A su vez, la presencia de Coccinelle impactó en la subjetivización de las comunidades maricas de la clase popular que fueron espectadoras del show y su raid mediático. La irrupción de la obra de teatro de Coccinelle, al tomar centralidad en la vida cultural, puede ser entendida como la inauguración de una serie de representaciones que tienen por protagonistas a personas transexuales y travestis en los medios de comunicación y en la escena artística *mainstream* que llegará a su ocaso, tal como detallaremos, con el golpe militar de 1976.

En efecto, en el año 1975 se estrenó en los cines del país, la película de Olmedo y Porcel “Mi novia él...”, cuyo título original era “Mi novia el travesti”. El título fue modificado por el Ente de Calificación Cinematográfica que prohibió el uso de la palabra travesti aduciendo que en Argentina no había travestismo. Paralelamente se prohibió la participación de Jorge Perez, popularmente conocida como Evelyn, quien había sido elegida como protagonista. Jorge Perez/Evelyn fue una artista transformista marica que trabajaba en el famoso cabaret Can Can, compañía teatral que, de hecho, participó en la película. Tras su expulsión de la gran pantalla y la negativa de representar su sexualidad en el circuito *mainstream*, Jorge Perez/Evelyn fue reemplazada por la actriz nacional Susana Gimenez. La actriz encarna a un personaje travesti llamada Dominique, que trabaja en shows teatrales donde se conoce y se enamora de Olmedo. Paradójicamente, Susana Gimenez en un juego de espejos mediados por la represión y la censura, muestra una performance de género que hoy llamaríamos drag king, puesto que la mayoría del tiempo tiene que ir con traje de hombre bajo los códigos de moralidad y edictos de la época que apremiaba a las travestis. Según el propio Jorge Perez/Evelyn la película sufre muchas modificaciones hasta último momento, por lo cual contiene errores e incongruencias, pero se logra filtrar la palabra travesti en una escena donde ese amor prohibido es retratado en la portada de un diario de prensa de popular.

En paralelo a estos eventos dentro de la cultura de masas, existieron otras expresiones populares de la transexualidad y lo travesti que circularon en ámbitos domésticos, celebraciones y festejos propios de los barrios en las periferias porteñas que se intersectaron por momentos con el lenguaje *mainstream* de las grandes carteleras teatrales. El carnaval, ha

sido representado mayoritariamente como un espacio de liberación para la comunidad travesti/trans, pero lejos de ser un espacio irrestricto contiene hasta hoy códigos y normas de control y vigilancia: sólo en un tiempo pautado, corto y ante los ojos de la sociedad entera se puede andar por aquella pasarela con el cuerpo desnudo y emplumado. Además el carnaval no ha sido un espacio exento de la censura política y la vigilancia policial que obró históricamente como moderador durante estos breves periodos de liberación. Las expresiones de travestismo en los desfiles de carnaval se remontan a sus orígenes, aunque se han modificado desde la simple representación caricaturesca y burlona a una forma de apropiación de la escena y reivindicación de las identidades transfemeninas. Sumado al carnaval existieron una serie de prácticas travestis con raíces en la cultura popular, el mundo del hampa, el arrabal y la oferta sexual. Las whiskerías, los cabarets, el bataclán (escenarios populares) y los prostíbulos han sido espacios habitados por las travestis en donde se produjeron discursos, subjetividades, demarcaciones y lenguajes claves en la constitución de una subcultura travesti/transsexual.

Visto de este modo, las formas de inscripción estéticas de las vidas travestis marcan trazos multidimensionales según las agendas globales, las apropiaciones, la geolocalización y el financiamiento de las prácticas artísticas que se logran desarrollar. Contrario a considerar la unidireccionalidad de la empresa cultural financiada sobre las prácticas de la contracultura del arrabal, las formas estéticas que florecen desde la supervivencia de la identidad travesti absorben tanto por las condiciones materiales de la existencia concreta así como por el impacto que irradian las prácticas culturales bien financiadas. Al mismo tiempo que, el teatro de revista y las películas *mainstream* con presencia trans\* también son atravesadas por los condicionamientos sociales de las vidas trans\* que están sujetas a las reglas del mercado y su represión sexual.

### **Introducción: definiciones de la identidad travesti**

La identidad travesti en argentina ha sido definida y, de algún modo, actualmente sigue siendo entendida, tal como sostiene Lohana Berkins: una identidad de género que no es masculina ni femenina (2003). Se trata de una identidad dentro del abanico de identidades trans\* que no es idéntico a la de mujer trans puesto que reivindica distintas modulaciones de su diferencia, por sus órganos sexuales, por su historia con los maricones, con una contracultura a la que pertenece. En una suerte de alternativa al binarismo de género, la travesti como identidad de género es una opción con consecuencias socio política que pareciera desestabilizar la

normativización impuesta del sistema sexo-genero: *“este género, de alguna manera elegido o autoconstruido, no debe ser uno de los dos géneros que impone el sistema patriarcal. Nosotras pensábamos que nuestra única opción si no queríamos ser varones era ser mujeres. Es decir, si para ser varones había que ser masculinos, al no querer adoptar las características masculinas como propias pensamos que nuestra única opción era la única otra existente: ser mujer femenina. Hoy tratamos de no pensar en sentido dicotómico o binario. Pensamos que es posible convivir con el sexo que tenemos y construir un género propio, distinto, nuestro”*.(Berkins, 2003, p.67).

La discusión sobre la reivindicación de la identidad travesti en nuestro país ha constituido diferencias políticas a nivel local y a nivel internacional, con repercusiones al interior del activismo, a nivel legal y en la circulación pública de los modos posibles de identidad.

La reivindicación *trava* ha significado también un parteaguas en la discusión en la redacción de la ley de identidad de género y un fenómeno de resistencia política local, muchas veces a contrapelo de la agenda internacional ONG - LGBT que pueden interpretar que “travesti” reviste un lastre del pasado, un error ofensivo, un arrastre de la injuria, de incorrección política, un resabio tercermundista con tintes de falta de aggiornamento.

“Travesti” es una palabra derivada de la escena teatral francesa que posteriormente se incorpora en el lenguaje positivista higienista argentino, en particular puesta en circulación en la revista Archivos de Psiquiatría y Criminología Aplicadas a las Ciencias Afines, publicada durante (1902-1913) con un importante impacto en el continente. Allí Francisco de Veyga en el artículo de “La inversión sexual adquirida” de 1903 tipifica una galería de casos de travestismo o inversión, y se nombra el carnaval como el escenario predilecto para adquirir la patología del travestismo adquirido. En cambio, la prostitución travesti, será entendida como una consecuencia del “invertido por decadencia mental” (Mailhe, 2016, p.50).

Marlene Wayar (2019), recupera que la palabra travesti deriva de “los travestís”, personajes femeninos interpretados por hombres, allí se inauguraría los comienzos de la identidad travesti, a partir de la prescripción de las mujeres cis en el escenario. Surge de una represión de la participación pública de actrices que habilita a que otras feminidades encuentren su sitio: a través de la ficción se abriría un espacio para la asunción identitaria: “En principio esto de hacer de mujer es una obligación de cualquier varón porque desea ser actor. Ahí es donde se va a

colocar la traba que quiere con todas sus ansias ese rol. ¡Yo quiero ese papel eternamente! va a decir contenta” (Wayar, 2019, p.14)

El primer desplazamiento semántico, del teatro francés del siglo XVIII al poder represivo cientificista, en un marco de modernización-blanqueamiento de comienzos de siglo xx en los estados latinoamericanos, confluye en una diseminación de su uso. A partir de los años '20 se utilizará travestismo no sólo en el marco de los aparatos represivos del estado con fines criminalizantes instituida para la operación de las fuerzas de seguridad, siquiátricas y afines sino que se instala también en la prensa, los shows, las coctelerías, y paulatinamente en el sentido común argentino.

En particular, entre los años 60 y 70 detectamos que el significante se amplía de tal manera que resulta una cantera para rastrear cómo la propia comunidad travesti lo empieza a utilizar para dar cuenta de sí, pero con pronombre masculino: “los travestis”.

Ya en la década del 90 en un gesto típicamente queer, la comunidad violentada retoma el vocablo “travesti” como orgullo, un término injuriante que se vuelve bandera. A partir del año 93, en el primer primer Encuentro Nacional Gay, Lésbico, Travesti, Transexual y Bisexual en Rosario, se presenta la obra teatral *Una noche en la comisaría*, en donde cinco travestis narran los maltratos por los que pasaban específicamente. Podemos también reconocer en dicho gesto la influencia que tienen la emergencia de los estudios queer, específicamente en el año 1996 Area de estudios queer, en el CC.Rojas coordinado por Rapisardi y Delfino, en donde se consolida la publicación el TEJE, editada por Marlene Wayar.

La travesti se tornará una apuesta de resistencia política, como sostiene Lohana, un giro que dinamite la lógica cristalizante de las políticas de identidad. *“Nuestra propuesta es erradicar los encasillamientos en identidades preconstruidas por el mismo sistema que nos oprime. Podemos lograrlo si empezamos a desaprender nuestra parte opresora, eligiendo las características que deseamos desde todas las posibilidades, no determinadas por los géneros impuestos. Nuestra misma existencia rompe, de alguna manera, con los determinantes del género. La deconstrucción de las dicotomías jerarquizadas que se nos imponen es nuestra meta. En otras palabras, quiero decir que el travestismo constituye un giro hacia el no identitarismo.* (Berkins, 2003, p.67)

## **Performatividad de género y la crítica de los Estudios Trans.**

La teoría de la performatividad de género de Judith Butler, que surge en los años 90, en simultáneo con la obra del autor trans Jay Prosser, definió una concepción de la formas de constitución del género según la cual, éste es un constructo teatral sedimentado a lo largo de la historia a través de la repetición de ciertos roles y funciones sociales acompañado de gestos, vestimenta. A su vez, la teoría de la performatividad de género tendrá un segundo momento en donde la autora enfatiza su carácter lingüístico, es decir la capacidad del lenguaje de realizar aquello que nombra. De este modo, la performatividad de género incorpora tanto la dimensión teatral, el montaje de un género a partir de acciones, gestos, - la performance- así como la capacidad realizativa del lenguaje -performatividad en sentido austiniano-. Esta formulación será de suma importancia dentro de las académicas feministas por el impacto que tiene la desnaturalización del género, y la relativización del dimorfismo sexual como supuesto teórico, abriendo una corriente que conoceremos como “la queer theory”, o tercera ola.

Las teorizaciones de Butler no surgen en el vacío. Ella observa las prácticas artísticas y contraculturales de la comunidad “queer” norteamericana, el ballroom, las drag-queens y el travestismo. El impacto posterior de su teoría de la performatividad (sus traducciones y apropiaciones especialmente en Latinoamérica, y España), populariza la noción de lo queer, e inaugura un desarrollo internacional como forma de respuesta política a la matriz heterosexual y los estereotipos binarios del género. Paul Preciado, será uno de los referentes intelectuales que abrevan en dicha teoría para profundizarlo en un proyecto emancipatorio y político de carácter somático.

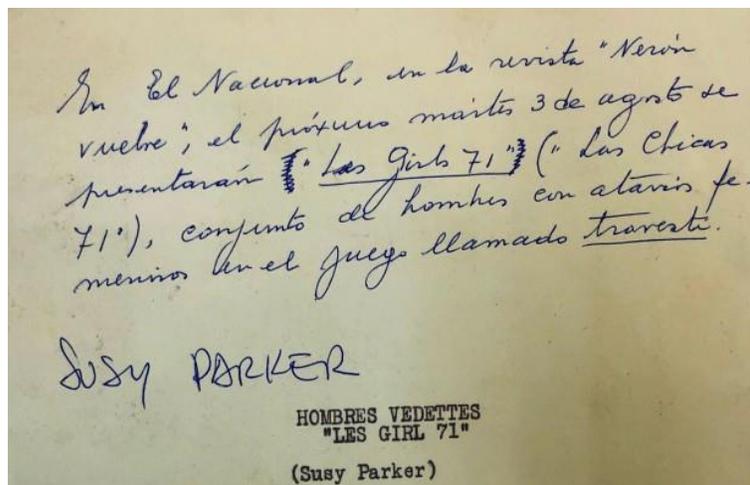
En paralelo, surgen críticas a la teorización de Butler que apuntan a señalar que la identidad de género no responde a una performance teatral y discursiva. Jay Prosser, en *Second Skins, a body narratives of transsexuality* (1998) señala la inconsistencia de la teoría de la performatividad para dar cuenta de las encarnaciones materiales del género. Desde su enfoque, centrado en la experiencia material, señala que el género además de ser un conjunto de acciones, palabras y gestos, es una práctica material encarnada en los cuerpos y atravesada por la raza y la clase. Como ejemplo, Prosser critica la utilización que hace Butler del asesinato de Xtravaganza (una travesti latina que participa del film Paris is Burning) en su libro *Cuerpos que importan*. Prosser rechaza que el asesinato esté basado en la performance que Xtravaganza hace de su género, sino en las condiciones materiales y las violencias

estructurales que constriñen esa vida trans: con frío, parada trabajando en la calle, con consumo de drogas, racializada y pobre. Así, concluye que la violencia sobre su cuerpo se ejerce no tanto por su performance de género sino por sus condiciones materiales de vida. En este sentido, los Estudios Trans se distancian de la tesis de la performatividad de género afirmando que hay un uso instrumental de los sujetos trans\* como insumos para el proyecto teórico político de la desnaturalización del género. De ahí que denuncian la dinámica de apropiación y borramiento de los sujetos trans\* por parte de la Teoría Queer, volviendo la experiencia trans\* y sus formas de supervivencia una abstracción útil, una operación que, según Radi, está caracterizada como “patrón colonial” que universaliza la definición de género (Radi, 2020).

### **Travestis entre el escenario y la calle**

En julio de 1962 la visita de Jacqueline Dufresnoy, más conocida como Coccinelle, conmocionó la escena teatral porteña. Por primera vez, una artista transexual de talla mundial se subía a un escenario teatral para entretener al público de la ciudad. Aunque Coccinelle fascinaba por su singular belleza, nadie pasaba por alto los “detalles morbosos” de su biografía: tras servir en el ejército francés se operó los genitales en una clínica marroquí y reapareció en los cabarets franceses como una maravillosa bailarina y mannequin. Por ende, su presencia rebasó los límites del escenario teatral e inundó las páginas de la prensa, llamando la atención sobre una forma de vivir el sexo que se alejaba del paradigma previo de patologización. Coccinelle se presentaba como una mujer hermosa, rodeada de lujo y exitosa, una maravilla “tecnológica” que por medio de la cirugía accede a un nuevo estatus convirtiéndose en mujer.

La Coccinelle significó un impacto positivo, tratada con respeto y adoración: se trataba de una europea con una belleza femenina acorde a los estereotipos de la modernización femenina que se proyectaba en la occidentalización de los años 60. Ana Alvarez (2021) registra el impacto porteño que Coccinelle tuvo entre las maricas de aquella época, al citar las palabras de Perica Burrometo: *“Lo más increíble fue cuando vimos a la Coccinelle. Yo había escuchado que te podías operar, pero sonaba a cuento. Y cuando la vi, no lo podía creer”* (Alvarez, 2021, s/p). Así, la gira sudamericana de Coccinelle y su impacto mediático ofreció a muchas “maricas” un nuevo horizonte donde identificarse.



En 1971, la presencia en Buenos Aires del grupo brasileiro “Les Girls 71” también conmocionó a la prensa e “inauguró” el uso popular de la palabra travesti en la prensa popular. En el reverso de una fotografía del conjunto artístico “Les Girls”, su directora Susy Parker describe al grupo como un “conjunto de hombres con atavíos femeninos en el juego llamado travesti” (Diario Crónica, 1971). En paralelo existían otras artistas argentinas que trabajaban como travestis y/o transformistas: Vanessa Show, Dominique Sander, Evelyn (Jorge Perez), etc.

En este orden de cosas el teatro de revista se constituyó para muchas “maricas” en un espacio relativamente amigable para trabajar, explorar su sexualidad y construir su identidad a través de la performance teatral una máscara protectora. En simultáneo, fuera de la gran escena de calle Corrientes, pequeñas compañías de travestis realizaban sus giras con espectáculos, cabarets, whiskerías por pequeñas ciudades de Argentina. El show teatral les garantizaba la posibilidad de circular por espacios que de otra forma les eran vedados, debido a la existencia de códigos contravencionales que penaban el vestir con ropa “contraria al sexo”.

Bibiana Blasón, travesti de la ciudad de Rosario, recuerda que en su adolescencia pertenecía a una compañía de travestis. Allí, mediante un empresario teatral, obtuvo un carnet de la Asociación Argentina de Actores en cuyo dorso constaba de profesión: “travesti”. Este carnet profesional, según su testimonio, funcionaba como una especie de pasaporte para andar por la

vía pública con ropas femeninas. Ante las requisas e indagaciones policiales en la vía pública el carnet era un documento que de algún modo le proporcionaba cierta protección.

Como venimos sosteniendo el espectáculo teatral de pequeña escala, el trabajo en cabarets y whiskerías garantizaba a las travestis un espacio donde vivir y refugiarse de la policía, al menos circunstancialmente. En efecto, el caso de Janet Derganz es paradigmático. Ella realizaba una pequeña gira teatral junto a Brigitte Gambini con el espectáculo teatral *“Nosotras somos ellos”*, en Santiago del Estero cuando en la noche del 24 de marzo de 1976 que dió inicio a la última dictadura militar. El Cabaret en el que se encontraban fue allanado y fueron expulsadas por los militares. Sin embargo, entre 1976 y 1977 siguió trabajando en diversos cabarets: Chamacas, Sunset (Carlos Paz), Luz Bell (Córdoba) y Barrabas (Mendoza) donde recibía por parte de los dueños protección de la persecución policial. Sin embargo, cuando abandonó el cabaret para mudarse al Hotel Avenida de la ciudad de Córdoba, fue “chupada” por un comando militar y hasta aún hoy desaparecida (Archivo provincial de la Memoria de Córdoba, 2022).

Las travestis que participaban en espectáculos muchas veces recibían regalos y propuestas sexuales de los espectadores, como bien retrata la película *“Mi novia él”*, donde Alfredo Olmedo seduce a una travesti que conoce en un show. Esa delgada línea entre el escenario y el trabajo sexual, fue mucho más lábil en los circuitos de cabarets y whiskerías donde las travestis alternaban con coperas y prostitutas. Muchas travestis testimonian cómo ingresaron a los cabarets para trabajar dando un show y progresivamente fueron ocupándose también de atender a clientes que requerían servicios sexuales. Más adelante, en los 80's la prostitución callejera travesti estará adornada de la teatralidad travesti y existirán figuras como las de Debora Singer, que se presentaban públicamente como artista y trabajadora sexual. La autopista panamericana se volverá una especie de escenario a la intemperie en donde se proyectará el glamour y las técnicas corporales travestis novedosas para su tiempo (Butierrez, 2020)

En estos idas y vuelta entre la calle y el escenario se fue constituyendo la identidad travesti como una mixtura de prácticas, como un modo de vida particular en convivencia con la mariconería, el escándalo, el sexo y el show. Aunque a priori parecería que la calle y el teatro son dos espacios bien diferenciados y separados entre sí, para las travestis no lo fueron en absoluto. Las travestis encontraron modos creativos de traspasar las fronteras entre ambos

mundos, constituyendo un modo de vida particular y novedoso. También, dentro del espacio teatral coexistían la representación y la realidad.

De igual modo, la escena mainstream del teatro de revista y la influencia que produjo la irrupción de Coccinelle, Les Girls se deja ver un entretreído de contaminación multidireccional con las prácticas contraculturales de subsistencia, prácticas escénicas periféricas, de bajo presupuesto. Es decir, así como el mainstream influenció sobre las travestis del hampón esas formas de vida han sido fuente de inspiración para las producciones con mayor financiamiento. En efecto, en el año 1975 se estrenó en los cines del país, la película de Olmedo y Porcel “Mi novia él...”, cuyo título original era “Mi novia el travesti”. El título fue modificado por el Ente de Calificación Cinematográfica que prohibió el uso de la palabra travesti aduciendo que en argentina no había travestismo. Paralelamente se prohibió la participación de Jorge Perez, popularmente conocida como Evelyn, quien había sido elegida como protagonista. Jorge Perez/Evelyn fue una artista transformista marica que trabajaba en el famoso caberet Can Can, compañía teatral que, de hecho, participó en la película. Tras su expulsión de la gran pantalla y la negativa de representar su sexualidad en el circuito mainstream, Jorge Perez/Evelyn fue reemplazada por la actriz nacional Susana Gimenez. La actriz encarna a un personaje travesti llamada Dominique, que trabaja en shows teatrales donde se conoce y se enamora de Olmedo. Paradójicamente, Susana Gimenez en un juego de espejos mediados por la represión y la censura, muestra una performance de género que hoy llamaríamos drag king, puesto que la mayoría del tiempo tiene que ir con traje de hombre bajos los códigos de moralidad y edictos de la época que apremiaba a las travestis. Según el propio Jorge Perez/Evelyn la película sufre muchas modificaciones hasta último momento, por lo cual contiene errores e incongruencias, pero se logra filtrar la palabra travesti en una escena donde ese amor prohibido es retratado en la portada de un diario de prensa de popular.

### **Palabras finales**

Siguiendo la línea de investigación de Ezequiel Lozano (2015), durante los años 60 se produce una transformación micropolítica en la escena porteña. Según su trabajo, la disidencia en los espacios de representación teatral no son meros reflejos de un cambio de época, más que testigos o espejos de un clima social operan como espacios de agenciamiento y transformación socio política disidente. Lozano, enmarcado en la teoría queer, construye la hipótesis según la cual el arte teatral porteño oficia como un contra laboratorio de construcción de la realidad que

irá permeando y transformando tanto la subjetividad de artistas, productores y espectadores como la concepción política del teatro y la sociedad en su conjunto. En este sentido, sostiene que se produce una *revolución discreta* que visibiliza otras sexualidades posibles fuera de la heteronorma.

Nosotres, en esta ponencia, hemos querido dar cuenta de un fenómeno en particular en donde el espacio escénico se irá construyendo para las travestis en un sitio de agenciamiento y libertad personal una plataforma en cuyas tablas se encuentra la posibilidad de conocerse a sí mismas, surgir, emerger, volverse visibles y adoradas. Pero también, en las condiciones de vida material, además de tener la posibilidad de re-conocerse, montarse y descubrir la propia identidad, el espacio teatral significa concretamente la posibilidad de un trabajo relativamente seguro. Un espacio puertas adentro en donde sus habilidades de montarse se compensan económicamente, es el agenciamiento para ganar el sustento y garantizarse las condiciones de vida. En particular, es el show un refugio ante la represión policial y el sitio de cuidado que otros miembros de la sociedad pueden ofrecerle. En este sentido el teatro como doble albergamiento, para jugar y descubrir la identidad de género y como trabajo que ofrece protección.

Un tercer aspecto que emana del vínculo entre las travestis y los espectáculos nocturnos en cabarets y whiskerías es la construcción de un espacio común, con reglas compartidas y dinámicas sociales propias. “Trabajar de travestis” ha sido una forma de constituir a las travestis de aquella época no sólo como un grupo social unido por un género o una profesión, sino también por un habitus propio y de clase trabajadora. A partir de los 80s cuando las travestis sean lanzadas masivamente a la calle y se constituyan las principales zonas de trabajo sexual, la identidad de las travestis vinculadas al trabajos sexual y sus rasgos de clase se agudizaran significativamente, tal como mencionamos anteriormente en relación a Panamericana. Esta cuestión nos lleva a pensar que para las travestis de las décadas de 1960 a 1980, ser travesti implicaba la participación en una serie de acciones realizadas en comunidad: para ser travesti debías aprender el *métier* de vestirse como mujeres, los trucos para ocultar los genitales, las técnicas para seducir, la experiencia de la vida ambulante-migrante, las formas de engañar y sacar provecho de los clientes, etc. Estas acciones en común constituían una forma de vida y un habitus demarcado por la experiencia de clase. Ser travesti era antes que una forma de identidad de género, una identidad de clase, una manera de nombrar un mundo en el que quienes participaban compartían lenguaje, ritos y

costumbres aprendidas en comunidad. Esta forma de entender la identidad travesti es un contrapunto a la idea de la auto-percepción. Para las travestis de la vieja escuela no alcanzaba con “autopercibirse travesti” sino que se debía ser partícipe de los saberes en común del mundo travestil.

## Bibliografía

Álvarez, A. G. (2021). “Coccinelle: entre el cabaret y la pantalla grande.” Moléculas Malucas, June 16, Recuperado de <https://www.moleculasmalucas.com/post/coccinelle-entre-el-cabaret-y-la-pantalla>.

Berkins, L. (2008). *Un itinerario político del travestismo*. En Sexualidades migrantes: género y transgénero (pp. 127-137). Segunda edición. Feminismo y sociedad 1. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Librería de Mujeres Editoras.

Butierrez, M. J., and P. Simonetto. (2020) “Las embajadoras de Travestilandia.” Moléculas Malucas, October 28. Recuperado de <https://www.moleculasmalucas.com/post/las-embajadoras-de-travestilandia>.

Lozano, E. (2015). *Sexualidades disidentes en el teatro: Buenos Aires, años 60*. Buenos Aires, Biblos.

Mahile, A. (Comp.) (2016). *Archivos de Psiquiatría y Criminología (1902-1913). Concepciones de la alteridad social y del sujeto femenino*. La Plata, Ed. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación UNLP

Prosser, J. (1998). *Second Skins: The Body Narratives of Transsexuality*. Gender and Culture. New York, Columbia University Press.

Radi, B. (2020). *Notas (al pie) sobre cisnormatividad y feminismo*. Ideas. Revista de filosofía moderna y contemporánea, 11, 23–36.

Wayar, M. (2019). *Diccionario Travesti de La T a La T*. Buenos Aires, Biblioteca Soy-La Página.

## Fuentes Primarias:

- Fondo documental “Editorial Sarmiento” (Diario Crónica) - Archivos y Colecciones Especiales de la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno”
- Archivo Provincial de la Memoria (Córdoba) - Cartas de Navegación. Género y Diversidad, secuencia didáctica para el aula 2022.
- Archivo de la Memoria Travesti-Trans de la Provincia de Santa Fe. (Testimonios orales)
- Otros testimonios orales recogidos personalmente.