

Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad.  
N°39. Año 14. Agosto 2022-Noviembre 2022. Argentina. ISSN 1852-8759. pp. 35-46.

## Prácticas transformistas en el noroeste argentino: la producción audiovisual de Bartolina Xixa

Drag performances in the northwest region of Argentina: Bartolina Xixa's audiovisual production

**Trupia, Agustina\***

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino", Argentina.  
agustinatrupia@gmail.com

### Resumen

La intención del presente trabajo es analizar la labor artística de Bartolina Xixa a partir de dos producciones audiovisuales suyas: *Ramita seca. La colonialidad permanente* (2019) y *CARTA para cualquier cuerpo blanco que se atreva a leerla* (2019). Este artículo se ubica como parte de la confección de una cartografía de las escenas transformistas actuales y busca explorar las particularidades que introduce la micropoética de Xixa, quien reside al noroeste de Argentina, frente a la escena dominante del transformismo que puede ser representada por la Elección Nacional Drag Queen Argentina que se realiza desde el 2000 en San Miguel de Tucumán. Para esto, se abordarán las prácticas de Xixa desde una perspectiva comparativa. Asimismo, se evaluará qué vínculos históricos pueden proponerse entre sus producciones y otras manifestaciones artísticas pensándolas desde la territorialidad. Se encontrará que la potencialidad disruptiva de las prácticas de Xixa, sobre todo al pensarlas en comparación con la escena transformista reinante, puede ser considerada heredera de otras manifestaciones artísticas anteriores para restituirla como parte de una genealogía sexo-género disidente.

Palabras clave: Drag; Disidencias; Género; Performance; Liminalidad.

### Abstract

The aim of this article is to analyze Bartolina Xixa's artistic work by studying two of her audiovisual productions: *Ramita seca. La colonialidad permanente* (Dry Twig. Permanent Coloniality) from 2019 and *CARTA para cualquier cuerpo blanco que se atreva a leerla* (LETTER for Any White Body That Dares to Read It) from 2019 as well. This article is located as part of the preparation of a mapping of the current drag scenes. It seeks to explore the particularities introduced by Xixa's micropoetics, who lives in the northwest of Argentina, in relation with the dominant drag scene that can be represented by the Drag Queen Argentina National Election, held since 2000 in San Miguel de Tucumán. For this, Xixa's practices will be approached from a comparative perspective. Likewise, it will be evaluated what historical links can be proposed between Xixa's productions and other artistic manifestations, considering their territoriality and their practices as radican. It will be found that the disruptive potential of Xixa's performances, especially when studying them in comparison with the prevailing drag scene, must be thought of as heir to other previous artistic manifestations in order to restore it as part of a dissident sex-gender genealogy.

Keywords: Drag; Queer; Gender; Performance; Liminality.

\* Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes en la Universidad de Buenos Aires y becaria doctoral del CONICET. Licenciada en Artes Combinadas y Profesora de Educación Media y Superior en Artes Combinadas en la FFyL, UBA. En esa misma facultad, es docente en Historia del teatro e investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino". ORCID: 0000-0001-9450-8099.

## Prácticas transformistas en el noroeste argentino: la producción audiovisual de Bartolina Xixa

### *Transformismos en el noroeste argentino*

Este artículo se enmarca dentro de una investigación en torno a las características y potencialidades disidentes que poseen las prácticas transformistas en Argentina. Hasta el momento, trabajé en la confección de una cartografía porteña, con lo cual estudiar las prácticas de Bartolina Xixa constituye un primer ejercicio para tensionar dicho mapa de producciones. La hipótesis de este escrito es que la micropoética de Xixa parece poseer una potencialidad disruptiva en el campo transformista argentino, si se lo piensa en comparación con la escena dominante la cual estaría, en la región noroeste, representada por las prácticas transformistas que son reunidas en la Elección Nacional Drag Queen Argentina en Tucumán. El corpus que abordo está compuesto por los videos *Ramita seca*, *La colonialidad permanente* y *CARTA para cualquier cuerpo blanco que se atreva a leerla* realizados en 2019.

Las prácticas transformistas en la escena actual de Argentina tienen múltiples exponentes y, en tanto manifestación artística, presentan una variedad de estilos. Desde la segunda década del siglo XXI, con el aumento del uso de las redes sociales, en las grandes urbes, el transformismo fue creciendo en términos de la cantidad de personas que comenzaron a presentarse en distintos espacios del país como transformistas y fue aumentando en consonancia la cantidad de espectadores. Esto se dio en el contexto de un interés en aumento por incluir temas con perspectiva de género en las agendas públicas. Las organizaciones ligadas a las identidades sexo-género disidentes han impulsado, en la última década, diversos proyectos legislativos que implicaron cambios socioculturales que han colaborado en su visibilización. Asimismo, ha crecido la cantidad de espacios de y para la comunidad sexo-género disidente con la intención de construir lugares seguros de expresión que disputen las lógicas del sistema heterocispatrilial.

En este contexto, la práctica artística de Xixa,

al noroeste de Argentina, puede encuadrarse dentro de los transformismos que elaboran identidades asociadas con las femineidades. La artista realiza sus performances en diferentes centros culturales del país como también en ciudades del exterior. En 2020 fue seleccionada para ser parte de la undécima Bienal de Arte Contemporáneo de Berlín por su práctica transformista. En sus últimas presentaciones, se refirió a su persona como una marica carnicera, en referencia tanto a su trabajo extra artístico como a su identidad de género. Al momento de anunciar la noticia sobre su selección para participar en la Bienal, compartió, por medio de Instagram y Facebook, una foto en la que se la ve con el delantal de carnicera junto con los chorizos que estaba limpiando. Tal como describe en esta publicación, se suscitan dos realidades contrastantes: la noticia que llega desde Berlín es recibida en la carnicería familiar.

Hay algunas preguntas que guían el presente artículo vinculadas a las características que introduce su práctica transformista, cómo puede ser comprendida desde Buenos Aires (el lugar desde el cual investigo) y qué ubicación tiene dentro de una cartografía de prácticas transformistas que puede pensarse en su territorialidad. Incluso la noción misma de territorio es tensionada constantemente por Xixa. En la entrevista realizada por la Secretaria de Mujer y Diversidad del gobierno de La Rioja el 24 de junio de 2020, Xixa cuestionó la identidad jujeña en tanto construcción histórica e hizo referencia a las particularidades que implica ser marica en la Puna, por ejemplo. Por medio de sus prácticas artísticas, como mostraré más adelante, problematiza la construcción de una identidad nacional que se postula a sí misma como blanca, uniforme, cisgénero y heterosexual.

Del mismo modo que Xixa cuestiona la construcción de una identidad nacional única que soslaya las diferencias de cada pueblo conquistado, como metodología de trabajo, tomo las estrategias desplegadas desde el Teatro Comparado y la propuesta de establecer cartografías diversas que

se superpongan al mapa político de Argentina para dar cuenta de la heterogeneidad de los teatros argentinos. Siguiendo los postulados de Jorge Dubatti (2010), que forman parte de su propuesta metodológica del Teatro Comparado, busco asumir “la entidad convivial, territorial y localizada” (p. 92) al momento de pensar las presentaciones artísticas que Xixa realiza. Tanto las prácticas transformistas que se presentan en el evento nacional realizado en Tucumán como la práctica de Xixa pueden ser comprendidas, desde la Filosofía del Teatro, como parte del teatro liminal al ser acontecimientos teatrales en los que hay un encuentro de cuerpos en convivio y espectadores que observan la producción poética que realizan quienes hacen *drag*. Siguiendo con la metodología de trabajo, se analizarán dos producciones audiovisuales. Asimismo, se retomará la voz de la artista por medio de entrevistas que dio en fechas cercanas a las producciones abordadas y escritos que produjo.

El comparatismo que realizo para pensar el transformismo de Xixa surge al problematizar la territorialidad por sincronidad y por vínculos topográficos, al ser prácticas que pertenecen a la misma región. Resulta interesante, siguiendo el modelo teórico y metodológico de Dubatti, ver cómo la micropoética realizada por Xixa propicia multiplicidades internas que desafían la macropoética de los transformismos que comparten la proximidad territorial y suceden de manera simultánea. Con las descripciones que realizo de esta micropoética, deseo, al igual que plantea en sus performances Xixa, abonar por la crisis del concepto de una práctica transformista nacional como una construcción homogénea y asumir la heterogeneidad de los transformismos. Con este trazado cartográfico, busco señalar áreas internas diferenciales a la territorialidad nacional. A su vez, me interesa especialmente estudiar el modo en que se compone artísticamente, en los dos videos, el cuerpo de la artista. En ellos, hay una búsqueda deliberada por exponer las categorías ligadas al género, la clase y la raza que constituyen la subjetividad de Xixa con lo cual se atenderá a esta cuestión interseccional a lo largo del trabajo.

### **Sobre territorios, cuerpos e identidades**

Mauricio Tossi (2015), al repensar las cartografías teatrales para abordar la pluralidad de formas de producción cultural, sugiere que “pensar las territorialidades regionales particulares como ‘centros’ de prácticas y textualidades diferenciales, nos permitirá conocer y redefinir redes intelectuales invisibilizadas en dichas zonas” (p. 33). Con lo cual, en

este artículo, la región del noroeste argentino y, en particular, de la provincia de Jujuy, es pensada como centro de las prácticas transformistas. La intención es problematizar la construcción de una posible cartografía transformista dominante. Siguiendo a Tossi, busco desplazar las relaciones entre capital/centro y provincia/periferia como lógica primordial de la producción cultural. Por su parte, la práctica transformista de Xixa tensiona las fronteras nacionales impuestas al retomar la cultura aymara.

Tomaré comparativamente su práctica en relación con las manifestaciones transformistas que se realizan en Tucumán en la Elección Nacional Drag Queen Argentina. Pensar la práctica de Xixa a la luz de esta fiesta anual y de relevancia, que se lleva a cabo desde el año 2000 en San Miguel de Tucumán, ayuda a comprender las implicancias que tiene al surgir en esa territorialidad. Esta es una competencia que se realiza en la madrugada de la fecha patria independentista, el 9 de Julio, en la disco Diva! Mother House, espacio para las disidencias sexo-género de San Miguel de Tucumán. Los tipos de prácticas transformistas que se llevan a cabo allí son variados. Hay quienes encarnan identidades cercanas a las feminidades y quienes proponen identidades cuyos referentes son más difíciles de identificar por ser de un orden fantasioso. La lógica es la de un concurso con la elección de una persona ganadora. En la mayoría de estos casos, les artistas *drag* utilizan tacos, brillos, pelucas, ropa ajustada, y suelen maquillarse con cejas arqueadas y pómulos prominentes.

Por su parte, Xixa suele presentarse, como se puede observar también en su videodanza *Ramita seca. La colonialidad permanente*, con ropas que hacen referencia a la vestimenta de las mujeres cholitas al norte de Argentina y al sur de Bolivia. Luce una pollera amplia de color rosa, una camisa blanca y una mantilla celeste con rosa que cae desde su espalda enganchada con un prendedor a la altura del pecho. Lleva, por lo general, un sombrero oscuro sobre su cabeza y su pelo negro peinado con dos trenzas largas. En su modo de nombrarse, le rinde homenaje a Bartolina Sisa, heroína nacional aymara. Al indagar en la construcción simbólica del Estado Plurinacional de Bolivia, Yuri F. Tórriz y Claudia Arce (2014) destacan a la figura de Sisa junto con la de su compañero Túpac Katari en tanto líderes de la lucha anticolonial de 1781. En su texto, proponen que estas figuras históricas “son parte de la discursividad estatal para legitimar el nuevo orden estatal (...) y dan cuenta de una trayectoria de subjetividades y sentires que hacen parte de un *ethos* de resistencia que anida, sobre todo, en el imaginario de los pueblos indígenas”

(Tórrez y Arce, 2014: 3).

**Figura I:** plano general de Xixa en Ramita seca. La colonialidad permanente



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=-2-wFmNnFDc>

Siguiendo ese razonamiento, al nombrarse en alusión a Sisa, trae al presente el recuerdo de la lideresa y genera puntos de contacto entre las subjetividades actuales y la de aquella mujer. Si se tiene presente el asesinato violento que ha sufrido Sisa por parte de colonizadores españoles, al traer esa presencia a la actualidad, también complejiza la lectura que podemos tener de ese pasado. Nos invita a pensar, desde su nombre, en todos los cuerpos que en la actualidad son violentados y en las influencias extranjeras presentes como parte de la supervivencia de esa colonización. Esta lectura se ofrece con claridad en el videodanza. El hecho de que, con su práctica transformista, Xixa rescate una figura histórica tan relevante como la de Sisa, tiene particular importancia en Argentina, dado que, al señalar los procesos históricos, suele haber una ausencia de identidades femeninas. Basta pensar en quiénes son considerados como padres de la patria o en honor a quiénes se celebran las fiestas patrióticas en el país para percibir la invisibilización de las feminidades que formaron parte de dichos procesos.

En este sentido, Xixa nos enfrenta con la idea de una colonización todavía duradera y suscita en quienes la vemos una serie de preguntas. ¿Cuál es la identidad nacional que se conformó hacia 1800? ¿Hay, acaso, una identidad nacional? ¿Qué espacio de representación tienen, por ejemplo, las identidades marrones en nuestro país? La confluencia entre su propia identidad marrón y la disidencia sexo-género nos presenta un panorama complejo frente al cual otorgar respuestas cerradas resulta indeseable. La práctica transformista de Xixa se muestra como un

colorido tejido del cual se pueden ir desprendiendo diversos hilos de análisis, según lo recién propuesto. Una de las posibilidades que despliega es la de pensar la identidad argentina desde las identidades marrón.

En nuestro país, se conformó en 2019 el colectivo de Identidad marrón el cual se define como “un colectivo de personas marrones hijxs y nietxs de indígenas y campesinos de América”, según plantea desde su página en Facebook. Chana Mamani, quien es parte de este colectivo, expresa en una nota realizada por Euge Murillo (2020) en *Página 12* que, con la identidad marrón, pudieron hablar de sus propias vivencias y que “la palabra es fundamental para transitar el dolor y reparar de qué manera afecta en el cuerpo el racismo”. Me detengo en la cuestión de la identidad marrón porque es Xixa quien, en sus performances, introduce el cuestionamiento a las invisibilizaciones de ciertas subjetividades. Trabaja con la cuestión de género en tanto retoma el rol de las mujeres que suele ser soslayado y las violencias sufridas por las identidades sexo-género disidentes. También aborda la cuestión étnica, lo cual constituye un aspecto que aparece de manera distintiva y novedosa, si se piensa en los transformismos de la Elección Nacional Drag Queen Argentina. De esta manera, la práctica misma de Xixa dialoga con las perspectivas interseccionales los cuales proponen pensar la complejidad del entramado social en términos de género, raza y clase.

Con sus prácticas, Xixa visibilizó que hay otras identidades que también participan de la escena transformista. Sus presentaciones, distanciadas de las feminidades más vistas en los transformismos y con vestimentas cercanas a las que pueden usar las mujeres aymara, surgen como novedosas, si se las mira en relación con la escena *drag* antes mencionada. Su pelo trenzado y su maquillaje que no disimula los ojos rasgados o la piel marrón parecieran introducir una alternativa al modo de montarse dominante en la escena *drag*. Desde su maquillaje, se puede observar que no hay una intención por contornear el rostro resaltando los pómulos y afinando la nariz, como realizan muchos artistas transformistas. De este modo, opone otro tipo de belleza a la blanca hegemónica. Su construcción de una identidad vinculada con la exploración de una feminidad es realizada desde un lugar respetuoso. En ningún momento busca generar comicidad en el andar o en los modos de presentarse como tampoco hay una producción hilarante o peyorativa de la identidad femenina. El modo en que Xixa se presenta a sí misma hace que sea percibida por quienes la vemos como una identidad realista. El respeto y seriedad de sus presentaciones nos

permiten enfocarnos en su accionar y en su intención festiva y política.

### **Entre vidalas y moscas: su videodanza**

*Ramita seca. La colonialidad permanente*<sup>1</sup> tiene una duración de cinco minutos y cuenta con la composición coreográfica e interpretación de Xixa y la realización de Elisa Portela. Es una producción de febrero de 2019 filmada en el basural a cielo abierto de Hornillos en la Quebrada de Humahuaca. La vidala riojana “Ramita seca” de Aldana Bello, que está en su álbum *Puñuray*, cuenta con la participación de Susy Shock, Mariana Baraj y Sara Hebe. La circulación de este video se dio, en gran parte, por las redes sociales de manera autogestionada. En esta producción, tal como sugiere Rodrigo Alonso al pensar el videodanza, el cuerpo de Xixa es protagonista junto con el paisaje en el que baila. De este modo es “un cuerpo que la mediación transforma en superficie, pero que paradójicamente parece más inmediato, merced a los acercamientos de la cámara” (Alonso, 1995: 1). Siguiendo con la propuesta del autor, el trabajo coreográfico no es solo el que realiza Xixa a partir de sus movimientos, sino también la coreografía de la mirada que se instaura a partir del montaje en el video.

El primer plano que vemos es un plano general del basural con la Quebrada atrás. Desde esta introducción, hay una propuesta de contrastar las montañas, que cualquier persona que haya ido como turista al norte argentino vio o puede ver, con el basural a cielo abierto que no está a la vista de los visitantes. Se revela, desde el inicio, un lado oculto a los ojos turistas. A continuación, vemos sobre el suelo y rodeado de basura el cuerpo de Xixa tirado que late al ritmo de la vidala que comienza. En ese plano general, hay una equiparación entre el cuerpo de Xixa y la basura. Esta introducción, nos invita a pensar que hay identidades que son desamparadas e invisibilizadas, como lo es el basural, en pos de una construcción de una identidad nacional argentina clausurada y constante.

La vestimenta de Xixa es similar a la descrita anteriormente: tiene su pollera rosa, camisa blanca, mantilla celeste y rosa, su sombrero oscuro y su calzado negro bajo. Aquí hay también una propuesta diferente a la que suele verse en el escenario de Tucumán por parte de artistas transformistas quienes varían sus creaciones de vestuario con el fin de

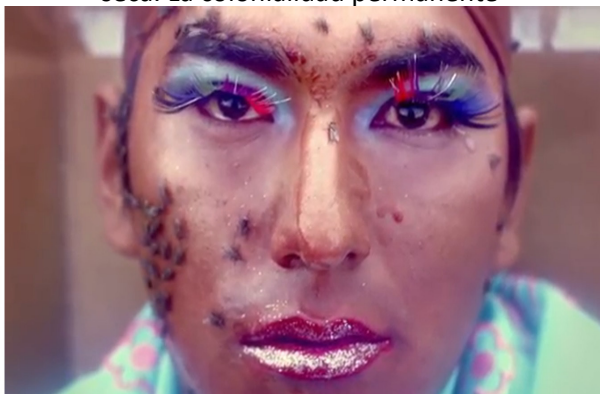
impactar a los espectadores en cada presentación. En el caso de Xixa, la propuesta estética estaría centrada en mantener un modo de vestir que permita su rápida identificación.

La letra de “Ramita seca” hace referencia al reclamo de los pueblos indígenas que habitan distintas zonas del territorio que luego se constituyó como una nación. En este sentido, hay una referencia a la Ley de Territorios Nacionales 1.532 sancionada en 1884. Retomando lo planteado por Martha Ruffini, dicha ley creaba nueve territorios nacionales inspirados en el formato estadounidense y “el Estado Argentino fue considerado responsable de su organización y decisor fundamental de toda cuestión que incumbiera a los territorios” (Ruffini, 2011: 2). La ley resultó, según la autora, inefectiva dado que omitió el derecho de representación de los territorios ante el Congreso Nacional. Esto perpetuó la invisibilización y la imposibilidad de participación de las discusiones políticas de los pueblos indígenas. Ruffini (2011) plantea que “la consideración de los territorios como espacios poblados por ‘más habitantes que ciudadanos’ nos remite a la marca distintiva del Estado Argentino: la exclusión política, que formó parte de los procesos clasificatorios realizados por las elites dominantes durante el siglo XIX” (p. 4). La dimensión política de la práctica transformista de Xixa es central. En este videodanza en particular, se hace presente la lucha de los pueblos indígenas por el reconocimiento del derecho sobre sus tierras. Esta se combina con la denuncia al extractivismo de las mineras como modo de avasallar los suelos y los derechos de las poblaciones que residen desde hace siglos en esas tierras. Esta denuncia se entrelaza con la que se hace, desde la letra de la canción, al sistema patriarcal y la violencia que ejerce sobre los cuerpos.

Tanto en el danzar como en la canción, se entrecruzan distintos estilos. Es decir, la danza folclórica de Xixa se combina con momentos cercanos a la danza contemporánea en los que trabaja con el cuerpo en el suelo e instantes en los que el fluir del movimiento es interrumpido. Por su parte, la canción presentada como una vidala riojana de Aldana Bello contiene una parte de recitado con una impronta propia de un estilo musical urbano a cargo de Sara Hebe. En ese momento, Xixa, como performer, utiliza una máscara antigás en su rostro denunciando la contaminación que es producida por parte de las grandes empresas que destruyen la naturaleza e invaden los territorios de los pueblos indígenas en connivencia con el estado nacional desde hace décadas.

<sup>1</sup> Se puede acceder al visionado de este videodanza en el canal de YouTube de Elisa Portela: <https://www.youtube.com/watch?v=-2-wFmNnFDc>

**Figura II:** último plano de Xixa en Ramita seca. La colonialidad permanente



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=-2-wFmNnFDc>

El último plano del video es un primerísimo primer plano en el cual vemos el rostro de Xixa con el maquillaje en parte corrido, con unas pestañas postizas largas y de colores, y su rostro cubierto de moscas. De esta manera, se retoma el comienzo del video en el cual su cuerpo era homologado con las bolsas de basura. Su rostro cubierto de moscas colabora en la construcción de la idea de que hay cuerpos, hay identidades que son consideradas como descartables y que son marginadas. En las prácticas transformistas dominantes de la escena del NOA (como se puede ver en la elección nacional de Tucumán), suele haber una estilización de la presencia física, es decir, hay un cuidado extremo del maquillaje, ropas y peinado aun cuando se realiza una identidad más ligada a lo monstruoso. A diferencia de esto, Xixa, en este último plano, introduce una dimensión performativa ligada a lo descartable, cercana a lo escatológico y sucio. Esta imagen tiene una gran potencia al condensar la belleza de su rostro junto con la presencia de las moscas del basural que parecen reposar con comodidad en su piel. Esta imagen y las interpretaciones que se desprenden de ella son reforzadas por las frases que acompañan el plano con fondo negro al final del video. Se puede leer: “si buscás conocer la Quebrada de Humahuaca, hacelo por donde se deposita su excremento; entrá por el culo de la digestión y encontrá las realidades”. Este tipo de invitaciones crudas se repetirá en el videoperformance, que analizaré a continuación, y constituye un rasgo distintivo de la escritura de Xixa.

Este videodanza puede ser comprendido como una imbricación del mundo transformista y del ancestral, aquel ligado con los pueblos indígenas y sus reclamos políticos por el derecho que les debe ser reconocido sobre sus tierras. Actualiza una serie de afectos y reclamos colectivos. Es una obra que propone ser leída en términos de denuncia contra

las colonizaciones constantes que son perpetuadas en Argentina. Asimismo, la práctica de Xixa aparece como amorosa hacia la tradición folclórica y la figura de las cholitas. Hay una decisión estética y narrativa vinculada a la presencia de la cholita como una mujer fuerte y decidida. Trae a su práctica la identidad de la cholita, la cual es reconocida con facilidad, pero a la vez produce un gesto de dislocación al presentarla en el basural y al abordarla desde el transformismo. Este gesto de volver extraño algo familiar aumenta la potencia política de su performance. Parafraseando aquello que sugiere Natalia Taccetta, al pensar la producción de una artista plástica cuyas obras tienen una fuerte impronta política y amorosa en relación al peronismo, puedo proponer que, en esta obra de Xixa, “el arte restituye a la política una potencia intensiva de una sublevación contra el estado de cosas” (Taccetta, 2015: 311).

El cuerpo de Xixa se presenta como un lugar de entrecruzamiento de emociones y experiencias vitales que se suman a las compartidas por una parte importante de personas de la región. Estas vivencias similares se dan por compartir aspectos identitarios ligados a la disidencia sexo-género como también por la pertenencia de clase y raza. Sigo la propuesta de Adrián Scribano (2016) cuando plantea que “la historia de las políticas de los cuerpos y las emociones puede ser escrita a través de las torsiones múltiples y (entre) cruzadas de las conexiones entre las expulsiones, los sufrimientos y las memorias” (p. 17). En este sentido, la propia práctica de Xixa está atravesada y constituida a partir las emociones ligadas al dolor las cuales confluyen en este videodanza y en el videoperformance que abordaré a continuación.

Ambos videos pueden ser pensados, siguiendo a Sara Ahmed (2015), como trabajos del dolor y como maneras en las que el lenguaje del dolor produce diferencias entre los cuerpos. La autora propone que la experiencia de dolor nunca es privada y está ligada a la experiencia de ser con les demás (Ahmed, 2015). Continuando con esta línea, el dolor por la tierra arrasada por las compañías multinacionales y la falta de políticas de protección puede ser una de las experiencias de dolor que es socializada por medio del videodanza de Xixa. A su vez, el videoperformance que se analiza a continuación, puede ser comprendido como producto de la puesta en común con otros de un dolor surgido a partir de la exclusión por discriminación racial. Esta exclusión conduce, en muchos casos, a una incorporación de aquella identidad percibida como otredad siempre y cuando este contacto sea controlado y distanciado.

### **La brutalidad como belleza en la escritura: su videoperformance**

La escritura brutal de Xixa es otra dimensión artística que conforma su práctica transformista. En agosto de 2019, publicó en sus perfiles Instagram y Facebook un video de casi tres minutos titulado *CARTA para cualquier cuerpo blanco que se anime a leerla*.<sup>2</sup> Este fue parte de *Anal Magazine*, revista editada y diseñada por el artista visual Ricardo Velmor. En su portafolio digital, Velmor describe el proyecto como una “publicación impresa, un *magazine* que recopila el trabajo de artistas visuales, escritores, cineastas, diseñadores, pornógrafos, artistas del performance y en general todo aquel cuyo trabajo creativo tenga algo que aportar hacia la discusión de las identidades periféricas y, más en específico, a la deconstrucción de la masculinidad ortodoxa” (Velmor, s.a.). Velmor organizó también el Consulado de Sodoma, una exposición realizada en Guatemala en 2018 y 2019; y fue, en la segunda edición, realizada el 12 de julio de 2019, que participó Xixa con este videoperformance. Esta producción consta de las visuales realizadas por Velmor y la voz en *off* de Xixa quien lee la carta que escribió en Santa Cruz, Bolivia fechada el 11 de marzo de 2019. La carta contiene la voz en primera persona de alguien que se enuncia como un cuerpo erotizado y como parte de un colectivo de cuerpos morenos y negros. Se dirige, como se plantea desde el título, a cualquier cuerpo blanco que se (le) atreva.

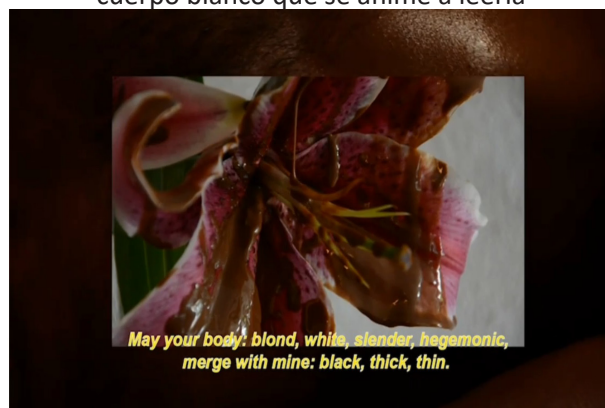
La lectura de la carta es acompañada por planos en blanco y negro de distintas partes de un cuerpo oscuro y con pelos que se mueve inquieto, como producto de la respiración, excitado. Algunas partes son indistinguibles, mientras que otras pueden ser identificadas como abdomen, pecho, cola o espalda. En algunos planos, hay una intervención de la imagen que es dividida al medio en dos y, a modo de espejo, se repite a cada costado del plano lo mismo. Se forman así composiciones antropomórficas difíciles de reconocer. Parte de esta extrañeza producida por la segmentación corporal condice con lo que en la carta se va diciendo cuando se sugiere que, aquel cuerpo blanco al que se le habla, puede ver todavía vestigios de un animal no humano en esos cuerpos morenos o negros. Sobre estos planos, se superponen de manera alternada imágenes de flores rosas en recuadros blancos. Estas flores son la presencia visual de esos cuerpos blancos a los que se alude. Es significativo el modo mecánico de estas apariciones cuyos recuadros geométricos se yuxtaponen a las curvas y respiración

<sup>2</sup> Se puede acceder al visionado de este videoperformance en: [https://www.instagram.com/tv/B05rFpBgJee/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/tv/B05rFpBgJee/?utm_source=ig_web_copy_link)

del cuerpo marrón.

La carta comienza diciendo “¿Quieres tener sexo conmigo?”. Es una invitación al cuerpo blanco, que se atreva a leerla, a tener relaciones sexuales. Se plantea el encuentro sexual como un modo genuino de reconocer al otro sujeto. Xixa nos invita a acostarnos con su persona (y con cualquier otro cuerpo marrón) y a saltar la valla que separa a nuestras subjetividades y corporalidades. Nos invita a evidenciar nuestros privilegios y, desde un lugar de reconocimiento de las diferencias, enredar los cuerpos. Este cuerpo oscuro filmado de manera segmentada parece danzar al ritmo de las palabras que son dichas con una franqueza que desarma cualquier discurso académico o cosificador al invitarnos de manera directa a fusionarnos, rozarnos, penetrarnos.

**Figura III:** plano de CARTA para cualquier cuerpo blanco que se anime a leerla



Fuente: [https://www.instagram.com/tv/B05rFpBgJee/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/tv/B05rFpBgJee/?utm_source=ig_web_copy_link)

Cuando la voz de Xixa dice “¡Anímate! Salta la valla y, en ese momento, cojamos. Cojamos como dos bestias sin retorno, como cerdos en el barro de la marginalidad”, las flores, que ocupan casi toda la imagen, son bañadas con un líquido espeso y marrón, representando los fluidos corporales de esta relación sexual a la que somos invitadas. Este es el semen (o tal vez el flujo vaginal) del cuerpo marrón que cae sobre el blanco compartiendo y llenando ese espacio con su subjetividad y su deseo. En su carta, Xixa lleva su propuesta aún más lejos: invita a cualquier cuerpo blanco (me invita) a que “cojamos sin forro, sin protección, así te contagias de todas las enfermedades que te puedo compartir”. La crudeza y provocación de su práctica artística se ve con claridad en esta invitación políticamente incorrecta. La provocación, tal como se desprende de la lectura de la carta, proviene del hartazgo por sentir acercamientos que

carecen de sinceridad. La propuesta sexual y afectiva es cruenta y clara: acercarse como sujetos eróticos y compartirnos desde el deseo. Asimismo, se verbalizan en la carta las denuncias por la desigualdad social a raíz de las diferentes oportunidades que brinda el sistema capitalista imperante. Este narrador, que se presenta como un cuerpo moreno deseante, denuncia las imposibilidades de rechazar al cuerpo blanco y de cambiar la situación en la que está. Espera, en el mismo lugar, a que aquel otro cuerpo, que sí puede decidir, acepte la invitación que le (me) hace.

Me interesa retomar un trabajo realizado por Pamela Brownell y Ezequiel Lozano (2014) en el cual, al abordar performances de Effy Beth y Camila Sosa Villada, introducen la idea de que en estas prácticas surge la posibilidad de escuchar la voz propia de estas mujeres trans y travestis que muchas veces fueron habladas por otros. Esta idea de encontrar canales propios para hacerse escuchar es trasladable al video de Xixa. En él, aparece la idea que los autores plantean de ser voz frente al dar voz, como sucede en diversos dispositivos artísticos. Xixa habla desde sí, introduciendo una puesta en escena del yo en el video. Habla con su voz, en el sentido más literal porque escuchamos su voz en *off* hablando y también en el sentido simbólico: escribe la carta y, a través del videoperformance, podemos escuchar su voz sin mediaciones, es decir, sin que otros hablen en su lugar.

A partir de la lectura del texto de Brownell y Lozano, tomo dos cuestiones que señalan. Una tiene que ver con la tensión que se genera en quienes escuchamos la voz que testimonia y nos sentimos particularmente interpelados. Y, en segundo lugar, cuando los autores, al hablar de la performance *Effy Ofrece Sexo Oral*, plantean que “la palabra citada que da voz evoca tácitamente en su propia aparición a integrantes de un colectivo” (Brownell y Lozano, 2014: 6) y, de este modo, surge un matiz documental al haber otras personas que hablan a través de la performer. En el caso de Xixa, hay una instancia colectiva que se encarna en su voz. En la serie de interpelaciones y provocaciones que propone en el video, se hace presente la voz de todo un colectivo que podría ser pensado como el de la identidad marrón o el de los pueblos indígenas que son sistemáticamente violentados.

Es interesante que, en este video, no habría una presencia del transformismo de Xixa, salvo por su voz. Es decir, el cuerpo que es filmado no puede ser reconocido como el suyo. El videoperformance involucra la desnudez de un cuerpo que solo reposa en el reconocimiento de la voz que presuntamente emana de esa corporalidad. Pero quien firma la carta

y la difunde es Xixa. Es particular este gesto dado que implica una concepción del transformismo como lugar de enunciación que se desprende de la presencia escénica de una persona montada. Este gesto de exhibir el videoperformance como una producción de Xixa introduce la idea de una identidad transformista que se independiza de la instancia espectacular, de la presentación con sus polleras típicas, y pasa a ser una subjetividad que produce otro tipo de discursos.

Estas particularidades de la micropoética de Xixa implican la descripción y reflexión detallada en torno a este video, como a su videodanza antes trabajado, para producir conocimiento desde lo particular. Mi intención es acercarme a la práctica transformista dimensionando las particularidades que surgen desde su territorialidad, su propia estética y su subjetividad. Cuando Nicolas Bourriaud (2009) propone en términos estéticos “lo radicante” sugiere que implica “el trazado de una errancia calculada, por la que un artista rechaza cualquier pertenencia a un espacio-tiempo fijo, y cualquier asignación a una familia estética identificable e irrevocable” (p. 63). Frente a prácticas como la de Xixa, que parece desafiar con cada performance las definiciones que puedan darse en torno a los transformismos, es necesario realizar un reacomodamiento epistemológico. Tal como propone Dubatti (2020), frente a cada acontecimiento teatral (o artístico, podría agregar) es necesario insistir en la consideración de la territorialidad; “cada fenómeno, en su singularidad, plantea características territoriales diferentes” (Dubatti, 2020: 37).

### ***Algunas reflexiones en torno a los transformismos***

Las manifestaciones transformistas de Xixa aquí abordadas me impulsan a pensar nuevamente la definición de los transformismos como práctica macropoética. ¿Qué tiene en común la micropoética de Xixa con las de, por ejemplo, la Elección Nacional Drag Queen para ser consideradas como parte de la macropoética transformista del noroeste argentino? Aquello que podría sugerir, pero que de ninguna manera busca clausurar prácticas que están en constante mutación, es que comparten la exploración en torno al género a partir de la utilización de ropa, maquillaje y gestualidades. Es decir, los transformismos plantean la indagación lúdica de la totalidad de los recursos que tenemos a disposición desarticulando el mandato de que hay ciertos elementos, ligados a la expresión de género, que nos “corresponderían” por el género con el cual nos autopercebimos. Las prácticas transformistas están ligadas a una instancia de mostración espectacular frente a otros que ocupan



el lugar de espectadores, ya sea en producciones audiovisuales o en acontecimientos de teatro liminal.

Gran parte de la potencialidad de los transformismos se encuentra en la dificultad para definirlos a raíz de su mutabilidad constante. Teniendo en consideración esto, pienso las prácticas y propongo modos precarios para nombrarlas aun a sabiendas de que no pueden ser reducidas a esas categorías. En este punto, el trabajo de Jack Halberstam (2018) y su decisión de utilizar el término “trans\*” pueden ser inspiradores para pensar los transformismos. El autor propone que “el asterisco cuestiona la certeza del diagnóstico; mantiene a raya cualquier intento de saber de antemano cuál podría ser el sentido de esta o aquella forma de variación de género, y lo que es más importante, convierte a las personas trans\* en autoras de su propia categorización” (Halberstam, 2018: 22).

Esta propuesta puede trasladarse a los transformismos\*. En idioma inglés sería aún más sencillo hablar de *drag\** dado que el uso del asterisco permitiría aunar las etiquetas de *drag king*, *drag queen*, *bioking*, *bioqueen*, *drag queer* y demás, las cuales a veces son utilizadas por les artistas, pero en otras ocasiones reducen la manifestación artística a una categoría que se suele basar en la identidad de género de cada artista pensándola como un lugar de partida hacia un destino. Lo que demuestran algunas artistas, como Xixa, es que su práctica transformista no es solamente un lugar al que se arriba y se está por un momento mientras se realiza la performance, sino que es parte de la identidad de la persona. “Transformismos\*”, como término, podría ser un modo de tener presente la potencialidad expansiva y la constante mutación de las prácticas, sobre todo cuando se las menciona desde un trabajo académico. Al mismo tiempo, y siguiendo la propuesta de Halberstam, esta marca disruptiva en el sintagma pone en cuestión un modo de producir teoría que busca cristalizar lo estudiado en definiciones concisas y exclusiones violentas.

Durante gran parte de las décadas pasadas, cuando se hablaba de transformismo se pensaba en la realización de un personaje femenino por parte de un varón cisgénero. Es decir, por medio de la utilización exacerbada de elementos culturalmente asociados a las feminidades se desarrollaban personificaciones de mujeres hipersexualizadas. Muchas de estas representaciones poseían cierto tono violento y misógino hacia las identidades femeninas. En este punto, resulta relevante recordar que Judith Butler, hacia el final de *El género en disputa*, retoma la figura de “las travestidas” que podrían ser entendidas como

las prácticas transformistas en las que se abordan identidades femeninas. La autora sugiere que, al imitar el género, se “manifiesta de forma implícita la estructura imitativa del género en sí, así como su contingencia” (Butler, 2016: 269). Incluso avanza al plantear que las parodias no son hacia ciertas identidades de género, sino que la parodia es de la noción misma de un original. Con lo cual este tipo de comprensiones del género manifestarían, con sus prácticas artísticas, que no hay una identidad original sobre la cual se constituye el género. Al hablar de transformismos, Butler (2018) sugiere que hay una ambivalencia en estas prácticas, una tensión que no puede resolverse en muchos casos, y que genera una apropiación no subversiva de normas misóginas, homofóbicas y racistas de opresión.

### **Vinculaciones históricas y afectivas**

Tomando una territorialidad compartida, deseo proponer algunas vinculaciones entre las prácticas artísticas de Xixa y otras que la antecedieron. Uno de estos nexos es con Susy Shock quien participó cantando en el videodanza analizado. La escritora, cantante y actriz nació y se crio en Buenos Aires, pero mantiene fuertes lazos en sus prácticas con la región del noroeste, de donde es parte de su familia. A diferencia de Xixa, ella se define como trans sudaca y elabora, en distintas obras, ideas en torno a su identidad: su álbum de 2019 *Traviarca* y *Poemario Transpirado* son algunos ejemplos de esto.

Tal como menciona Pablo Farneda (2014), las performances de Susy Shock comenzaron como un juego de transformismo en el que se cantaban coplas bagualeras. El autor postula a estas prácticas como ex-céntricas, es decir, propone que “disputan desde sus bordes la constitución y el sostenimiento de una lógica centro-periferia para pensar el presente de nuestras modernidades coloniales, la lógica de producción artística, y el ordenamiento de los géneros y las disciplinas estéticas” (Farneda, 2014: 244). La práctica de Xixa se asemeja dado que cuestiona de manera explícita las lógicas imperantes en cuanto al centro y la periferia. Cuestiona la organización de un centro político y estatal que aglutina una multiplicidad de pueblos, y también discute la misma disposición al interior de la escena transformista en el noroeste. Irrumpe con un estilo de transformismo que disputa las lógicas dominantes que son reunidas en la celebración anual de la Elección Nacional Drag Queen.

No busco valorar a las prácticas de Xixa por sobre las otras en términos cualitativos, sino señalar una

diferencia cuantitativa. Frente a la multiplicidad de prácticas transformistas que introducen performances basadas en canciones en inglés o propias del género del pop o electrónica, y el uso de tacos y ropas brillantes, más cercanos a los de las estrellas de la industria cultural o las vedettes del teatro de revistas, Xixa presenta ciertos aspectos distintivos que se han ido mencionando en este trabajo. En este mismo sentido, es interesante retomar aquello que también Farneda menciona, y que vincula las prácticas de Susy con las de Xixa, cuando propone que disputan las concepciones tradicionales que se tienen sobre el folclore. En ambas artistas, se combina lo disruptivo de la performance con un género musical tradicional y proveniente de ámbitos conservadores.

Al pensar en otras prácticas que antecedieron las performances de Xixa en su misma territorialidad, se encuentra el espacio de los carnavales en el NOA. Lohana Berkins (2007) menciona los carnavales como lugares de celebración para las mujeres travestis, transgénero y transexuales que no podían mostrarse abiertamente en su vida cotidiana. En la revista *El teje*, Berkins (2011) recuerda los carnavales salteños como “un tiempo sagrado, en el que desaparecen las diferencias y la cultura represora: todo está permitido porque en ese tiempo lo que está claro es la ficcionalidad del espacio” (p. 10). El carnaval constituyó un espacio de libertad para que las identidades disidentes pudieran ocupar la vía pública sin necesidad de esconderse. Por su parte, Mina Bevacqua (2019) piensa a los carnavales como “instancias de resistencias micropolíticas frente a la persecución y discriminación hacia las minorías socio-sexuales” (p. 278). Estas ideas se vinculan con las performances actuales de Xixa. De todos modos, tal como plantea Josefina Fernández (2004), la valoración del carnaval se ha ido modificando y se la puede evaluar “como agravante a la identidad travesti y como expresión de una sociedad que, en su hipocresía, aplaude a las travestis en la murga nocturna y pide su encarcelamiento la mañana siguiente” (p. 96).

Como otros hilos vinculares en relación con la práctica de Xixa y que problematizan la idea de pensarla como novedosa, junto con las performances de Susy Shock y aquellas que se dan en los espacios del carnaval, agrego una conexión supraterritorial. Hay un lazo que se puede establecer con otra práctica transformista que excede los límites geopolíticos de la nación argentina: la de Giuseppe Campuzano en la conformación de lo que denominó *El museo travesti*. Campuzano planteó la necesidad de explorar el travestismo y sus símbolos en el contexto peruano. Asimismo, propuso la idea de que “toda

peruanidad es un travestismo” (Campuzano, 2007: 7) al pensar el modo en que se forjó dicha identidad nacional y buscó con ese proyecto revelar, como quien remueve las capas de tierra de la superficie, distintas manifestaciones travestis a lo largo de la historia de Perú. Del mismo modo, Xixa introduce el cuestionamiento sobre Argentina al replantear sobre qué identidades visibles se constituye el sujeto nación. En ambos casos, pareciera ser que la potencialidad transformista resulta el modo más evidente de explicar los procesos de colonización que atravesaron los pueblos sudamericanos y que aún continúa.

Por su parte, en las performances de Xixa, hay ligazones afectivas que se producen en quienes las vemos, dado que podemos remitirnos con afecto al noroeste del país y, por extensión, a Bolivia y al resto de Latinoamérica. Hay un gesto tierno en el modo en que Xixa lleva consigno los colores y sonidos de su tierra. Esta ternura coexiste con la fuerza enunciativa con la que presenta su discurso político. Su práctica, que entrecruza el activismo de la disidencia sexo-género con el reconocimiento de los pueblos indígenas y el cuidado de nuestras tierras, debe ser abordada desde la academia para repensar nuestras propias prácticas. “Las obras de arte producen ‘operaciones afectivas’ que no se agotan ni en el plano del significado ni en la lectura alegórica. Las imágenes no se anclan en la seguridad de la palabra, sino que abren horizontes de sentido que se aprehenden en el cuerpo” (Taccetta, 2015: 303). Las prácticas de Xixa, en ese sentido, funcionan como transmisoras de afectos al poseer una potencia que excede aquello vinculado al contenido temático de las obras.

Parte de la afección amorosa y brutal que producen las obras de Xixa radica en el uso de las canciones folclóricas. Hay en ellas una vinculación con una memoria colectiva de los pueblos que no puede ser reducida a la idea de una nación. Xixa retoma un tipo de canciones, al igual que lo hace Susy Shock, que generan identificaciones en quienes las escuchamos. La música folclórica que utiliza produce vinculaciones afectivas de otra índole al retomar cuestiones relacionadas con la tierra, los instrumentos ancestrales y las luchas por la soberanía frente una colonización constante y arrasadora. En este punto, genera un contraste con otros espacios disidentes en los cuales se realizan prácticas transformistas. Cuando muchos de los artistas se denominan a sí mismos con nombres en inglés, cuando en los boliches y fiestas suelen sonar canciones en otros idiomas, cuando utilizamos palabras en inglés para referirnos a cuestiones constitutivas de la práctica transformista (como *drag*, *ball*, *lipsync*, *realness*, entre muchas

otras), surge la práctica de Xixa con su vestimenta norteña como una renovación creativa.

### Reflexiones finales

Al comienzo de este artículo, planteé que las prácticas de Xixa parecen poseer una potencialidad disruptiva en la escena transformista argentina, si se la piensa en comparación con la escena dominante la cual estaría en la región noroeste de Argentina representada por las prácticas transformistas que son reunidas en la Elección Nacional Drag Queen Argentina en Tucumán. A partir de lo analizado en las dos producciones audiovisuales, se observan elementos que Xixa introduce que resultan en una práctica alternativa del transformismo y hasta novedosa. Su estilo cercano a la encarnación de identidades femeninas introduce como particularidad la sumatoria de capas que complejizan su propuesta artística. Es decir, al cuestionamiento que realizan las manifestaciones transformistas a la matriz hererocispatriarcal, en tanto asigna categorías identitarias clausuradas y estáticas a las cuales les corresponden determinados modos de expresión de sus roles de género, Xixa agrega otros entrecruzamientos.

En el videodanza, la identidad nacional como categoría es puesta en cuestión al retomar la cultura aymara y los reclamos por los territorios que les corresponden a los pueblos indígenas los cuales han sido usurpados sistemáticamente y explotados. A la identidad nacional argentina como sujeto constituido por antonomasia por el Estado Nacional, Xixa opone la posibilidad de múltiples identidades étnicas y rescata la figura de la lideresa que luchó contra la colonización. A estas cuestiones agrega, en el videoperformance, la visibilización del racismo en la construcción de un sujeto nacional blanco. Desde su identidad marrón y como sujeto deseante, realiza un convite poético y político que desafía a fundir entre sí las diferentes etnias.

Estas particularidades, incluso a modo de darle mayor presencia en el análisis, deben ser pensadas en vinculación afectiva, estética y política con las manifestaciones artísticas realizadas al norte de Argentina por parte de artistas como Susy Shock, con la tradición del carnaval y, aunque más lejano desde lo geográfico, con la propuesta de Campuzano. Comprender la práctica de Xixa como una continuidad fructífera de estas otras manifestaciones implica otorgarle mayor fuerza a la luz de las performances *drag* que aparecen como dominantes. Xixa introduce una performance política que retoma los reclamos de

las identidades sexo-género disidentes, de los pueblos indígenas sobre el territorio, de las identidades marrones y, a su vez, propone un modo de entender la práctica transformista extendiéndola desde el acontecimiento del teatro liminal a las producciones audiovisuales y literarias. De este modo, enriquece el abanico de posibilidades artísticas en las que los transformismos pueden manifestarse.

### Bibliografía

- AHMED, S. (2015 [2004]) *La política cultural de las emociones*. Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México.
- ALONSO, R. (1995) "Video danza: otro bastardo en la familia." *La hoja del Rojas*, año VIII, N°63.
- BERKINS, L. (2007) *Cumbia, copeteo y lágrimas. Informe nacional sobre la situación de las travestis, transexuales y transgéneros*. A.L.I.T.T. Asociación de lucha por la identidad travesti-transexual.
- \_\_\_\_\_ (2011) "Bufonas, pero en la corte." *El teje. 1° periódico travesti latinoamericano*, n° 7, 10-11.
- BEVACQUA, M. (2019) "Las prácticas festivas del carnaval como territorios libertarios." en J. Dubatti (coord. y ed.), *Poéticas de liminalidad en el teatro II* (pp. 277-298). Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- BOURRIAUD, N. (2009) *Radicante*. Adriana Hidalgo editora.
- BROWNELL, P. Y LOZANO, E. (2014) "Dar voz/ ser voz: autobiografías trans en el teatro argentino contemporáneo". Ponencia presentada en el III Coloquio internacional. Escrituras del yo, Rosario: 4, 5 y 6 de junio de 2014. FHyA – UNR. [https://www.cetycli.org/trabajos/brownellylozano\\_edy2014.pdf](https://www.cetycli.org/trabajos/brownellylozano_edy2014.pdf)
- BUTLER, J. (2016 [1990]) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2018 [1993]) *Cuerpos que importan*. Paidós.
- Campuzano, G. (2007) *Museo travesti del Perú*. Biblioteca Nacional del Perú.
- DUBATTI, J. (2010) *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Atuel.
- \_\_\_\_\_ (2020) "¿Una visión de conjunto de los teatros argentinos en la contemporaneidad?" *Acotaciones. Investigación y creación teatral*, n° 44, 31-66. <https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/issue/view/ACOTACIONES.2020.44/xx>
- FARNEDA, P. O. (2014) *Prácticas de sí: subjetividades contemporáneas en las expresiones artísticas actuales en Buenos Aires*. (Tesis de doctorado en Historia y Teoría de las Artes). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

<http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/2800>  
FERÁNDEZ, J. (2004) *Cuerpos desobedientes: travestismo e identidad de género*. Edhasa.

HALBERSTAM, J. (2018) *Trans\*. Una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género*. Editorial EGALES.

MURILLO, E. (29 de mayo de 2020) "La identidad marrón desde Ni una menos." *Las 12, Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/268596-la-identidad-marron-desde-ni-una-menos>

RUFFINI, M. (2011) "Los territorios nacionales. Un nuevo actor político en la historiografía argentina." en N. M. Girbal-Blacha y B. I. Moreyra (Comp.), *Producción de conocimiento y transferencia en las Ciencias Sociales* (pp. 75–102). Imago Mundi.

SCRIBANO, A. (2016) "Cuerpos, Emociones y Sociedad en Latinoamérica: Una mirada desde nuestras propias prácticas." *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, Nº20, 12-26. <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/368/363>

TÓRREZ, Y. F. y ARCE, C. (2014) "El Estado Plurinacional y su simbología." *T'inkazos*, número 35, 79-91. [http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S1990-74512014000100006&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1990-74512014000100006&lng=es&nrm=iso)

TOSSI, M. (2015) "Los estudios del teatro regional en la posdictadura argentina: desafíos teóricos e implicancias políticas." *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, vol. 11, 25-42. <https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v11-tossi/226-pdf-es>

TACCETTA, N. (2015) "Arte, afectos y política. O de cómo armar un archivo." en C. Macón y M. Solana, *Pretérito indefinido: afectos y emociones en las aproximaciones al pasado* (pp. 287-314). Título.

VELMOR, R. (sin año) *Portafolio de obra*. Ciudad de México. <http://www.ricardovelmor.com/portafolio.pdf>

Citado. TRUPIA, Agustina (2022) "Prácticas transformistas en el noroeste argentino: la producción audiovisual de Bartolina Xixa" en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad - RELACES*, Nº39. Año 14. Agosto 2022-Noviembre 2022. Córdoba. ISSN 18528759. pp. 35-46. Disponible en: <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/issue/view/39>

Plazos. Recibido: 18/03/2021. Aceptado: 06/07/2022