

Intersticios en la noción de género: prácticas transformistas contemporáneas en Buenos Aires

Interstices within the notion of gender: contemporary drag queen practices in Buenos Aires

Lic. Prof. Agustina Trupia¹
agustinatrupia@gmail.com

Resumen

El presente estudio indaga acerca de las manifestaciones artísticas contemporáneas que fueron realizadas por transformistas en el marco de las fiestas llamadas Trabestia Drag Club en Buenos Aires, Argentina. En primer lugar, se desarrolla la noción de transformismos y se analizan, desde la filosofía del teatro, las performances que allí realizaron Le Brujx y Lest Skeleton. En segunda instancia, se estudia el modo en que las corporalidades de estos artistas transformistas fisuraron el programa operativo a partir del cual se producen percepciones sensoriales que fijan una identidad de género. Para esto, se problematiza el estatuto de realidad que puede asignarse a estas performances. Asimismo, se examinan las tensiones que se produjeron en el campo teatral de Buenos Aires al considerar a las prácticas transformistas como parte del teatro liminal. Se plantea que a las performances de Le Brujx y Lest Skeleton, que se constituyeron como prácticas disidentes que cuestionaron eficazmente la matriz heterocisexual y la noción misma de género por su incesante mutabilidad identitaria y por exceder la instancia espectacular de mostración frente a espectadores, se las puede analizar como acontecimientos teatrales al ampliar las posibilidades de clasificación.

Palabras clave: Transformismo, *Drag queen*, Performance, Estudios de género, Teatro liminal.

Abstract

This paper investigates the contemporary artistic manifestations that were made by drag artists within the framework of the parties called Trabestia Drag Club in Buenos Aires, Argentina. In the first place, the notion of drag is developed, and Le Brujx and Lest Skeleton's performances are analyzed within the tools provided by Dubatti's philosophy of theater. In the second place, it is studied the way in which the corporalities of these drag artists seemed to crack the operational program from which sensory perceptions are produced that fix a gender identity. For this, the status of reality, that could be assigned to these performances, is problematized. Likewise, the tensions that were produced in the theatrical field of Buenos Aires are examined when considering the drag practices as part of the liminal theater. It is suggested that the performances done by Le Brujx and Lest Skeleton were constituted as dissident practices that effectively questioned the hetero-cis-sexual matrix and the very notion of gender. This was achieved due to their incessant identity

1 CONICET - Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" (IAE)

mutability and because their drag performances exceeded the spectacular instance. It is proposed that these performances can be understood as theater events as they extend the classification possibilities.

Key Words: Drag Art, Drag Queen, Performance, Gender Studies, Liminal Theater.

Recibido: 26/08/2020. Aceptado: 13/10/2020.

Introducción: desde una investigación afectiva

Este artículo se ubica en el cruce de una producción académica y el disfrute generado por mi participación en espacios festivos propios de las disidencias sexogénicas. En particular, este texto es resultado de mi concurrencia a eventos nocturnos organizados por un grupo de artistas transformistas en Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. De la admiración y del goce producidos en esas fiestas, que se instauran como espacios afectuosos de encuentro, es que se desprende este trabajo. Desde estos lugares, me sitúo como espectadora festiva y, a la vez, como investigadora. En este trabajo, abordaré un espacio de celebración de la comunidad LGBTQ+ de Buenos Aires que era² Trabestia Drag Club y centraré el estudio en dos artistas *drag* que allí participaban. La intención es indagar qué tipo de intersticios abren estas prácticas artísticas al interior de la matriz heterocissexista.

Como punto de partida del trabajo, planteo que a las performances de Le Brujx y Lest Skeleton, que se constituyeron como prácticas disidentes que cuestionaron eficazmente la matriz heterocissexual y la noción misma de género por su incesante mutabilidad identitaria y por exceder la instancia espectacular de mostración frente a espectadores, se las puede analizar como acontecimientos teatrales al ampliar las posibilidades de clasificación. Algunas de las preguntas que impulsaron este trabajo son: ¿en qué medida pueden ser consideradas las performances de artistas transformistas como parte de los estudios teatrales? ¿En qué aspectos de esas prácticas reside su desobediencia? ¿Qué tipo de representaciones de los diversos géneros realizan esos sujetos? ¿Por qué pueden ser incluidas las prácticas transformistas en un trabajo académico que es parte de los estudios teatrales? Al incluirlas como parte de la academia, ¿no se estaría absorbiendo el poder contestatario que pueden tener?

Trabestia Drag Club comenzó en 2016 como un espacio festivo que se realizaba en distintos clubes nocturnos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Estas fiestas continuaron hasta diciembre de 2019, dado que, en 2020, fueron interrumpidas por las medidas de aislamiento social preventivo y obligatorio tomadas por el gobierno nacional a raíz de la pandemia por covid-19. Desde las redes sociales, se continuaron organizando eventos virtuales a la espera de poder volver al encuentro convivial. La particularidad que tenían dichas fiestas es que estaban organizadas por un grupo de artistas transformistas quienes realizaban la propuesta en torno a distintas personas que pasaban música durante la noche y a una oferta de performances que tenían lugar sobre el escenario. Esta convocatoria cultural y festiva se ubicaba como parte un circuito de lugares propios de la comunidad sexogénero disidente que, desde la segunda década del siglo XXI, posee distintos espacios organizados por artistas *drag*. Trabestia es un proyecto autogestionado por les³ artistas transformistas quienes organizaban las fiestas, hasta antes del aislamiento social, varias veces al año en el barrio porteño de Palermo.

2 Me refiero a este espacio festivo en tiempo verbal pasado dado que, al momento de escribir este artículo, Trabestia Drag Club, aunque continúa activo de manera virtual y con la intención de volver a funcionar de manera presencial, realizó su último evento el 14 de diciembre de 2019, dado que las medidas de aislamiento social y preventivo obligatorio tomadas en Buenos Aires interrumpieron su actividad.

3 Utilizo un lenguaje inclusivo no sexista por dos motivos. Por un lado, por el sexismo que surge del uso del masculino como presunción de universalidad. Por otro, por la insuficiencia que entiendo que posee el binarismo en el lenguaje para dar cuenta de otras identidades que quedan violentamente excluidas de toda posibilidad de nombramiento y existencia. Como espero poder demostrar, la ficción construida en torno a dos únicas identidades de género que agrupan a todas las personas resulta insuficiente. Además, en este trabajo, este uso se condice con la identidad mutable de les artistas que aquí abordo.

Este trabajo se divide en dos partes que toman como eje central a las prácticas realizadas por dos artistas de Trabestia. En primer lugar, indagaré la noción misma de los transformismos y, a partir de allí, describiré las particularidades de este espacio y de las corporalidades que se constituyeron allí. Para esto, tomaré como exponentes a Le Brujx, quien, junto con Santamaría, creó Trabestia Drag Club, y a Lest Skeleton, artista con gran relevancia dentro de ese proyecto. En segundo lugar, exploraré las irrupciones que introdujeron estas prácticas en la matriz heterocisexual instaurada y los desafíos que implicaron para los estudios de género. Asimismo, indagaré el estatuto de lo teatral problematizado en estas performances las cuales, como se verá, pueden ser consideradas como parte del teatro liminal.

1) a. De qué hablamos cuando hablamos de transformismos en Buenos Aires

Le Brujx y Lest Skeleton, les artistas que aquí abordaré, se ubican dentro de la cartografía de prácticas transformistas o *drag* de Argentina. Si se siguen los trabajos de Jorge Dubatti (2010) sobre los estudios de Teatro Comparado, lo que estará todo el tiempo presentado como una tensión en este artículo son los desplazamientos que se presentan entre lo universal y lo particular. Con esto quiero decir, la supraterritorialidad de la archipoética, que serían los transformismos como modelo lógico y abstracto que excede las realizaciones individuales, se ve tensionada frente a las micropoéticas que son las prácticas realizadas por sujetos poéticos particulares. Lo que propone Dubatti es que “el espesor individual de cada micropoética debe ser analizado en detalle” (2010, p. 95). En este trabajo, abordaré como entes poéticos a Le Brujx y Lest Skeleton en tanto son individuos concretos que, en su quehacer artístico, cuestionaron ciertos atributos universales que se le asignaron al arte *drag*. Esta cuestión se ve acentuada por el hecho de que las micropoéticas poseen una historicidad determinada la cual también será tenida en cuenta y estará ligada a las consideraciones territoriales que implicaron ese surgimiento.

El término “*drag*”, utilizado para designar a la archipoética y el cual se irá alternando con el de “transformismos”, tiene dos posibles explicaciones etimológicas. En primer lugar, a partir de lo planteado por Anne-Emmanuelle Berger (2016), el término inglés *to drag* significa literalmente “tirar” (en tanto tirar hacia sí un objeto que opone resistencia) o “arrastar”, “sentido que evoca la larga cola de los vestidos de los actores travestis que le dan su nombre a la *drag queen*” (p. 110). Esta sería una primera explicación para la procedencia de la denominación y podría fácilmente vincularse a prácticas teatrales históricas como aquellas realizadas en la época del teatro isabelino.

En segundo lugar, Giuseppe Campuzano ofrece otra definición en torno al término *drag queen*:

Resulta del ‘polari’ (argot usado por homosexuales de la clase obrera de Londres durante las décadas de 1950 y 1960), en el cual *drag* proviene de la sigla equivalente a ‘*enters dressed as a girl*’ (entra en escena vestido como chica), que Shakespeare anotaba en los márgenes de sus libretos en tiempos del teatro isabelino (Campuzano, 2007, p. 89).

En la manera en que se marcaba históricamente el ingreso del actor varón vestido como mujer en el teatro isabelino, hay una intención binaria: se comprenden las identidades de género como dos posibilidades fijas y excluyentes. A partir de esta concepción, quienes

realizaban prácticas transformistas lo hacían de manera circunscripta al escenario, en tanto una práctica teatral. En este sentido, hay una salvedad que debe marcarse en relación con la definición ofrecida por Campuzano: este entiende a lo *drag* como una profesión, pero no como un estilo de vida. Tal como se irá mostrando en este artículo, les artistas con quienes trabajo aquí encontraban en su identidad *drag* una parte constitutiva de su vida. Sus prácticas transformistas eran parte de su propia expresión de género y de su manifestación política en la vida, aunque no estuvieran constantemente montades⁴.

En estas dos posibles explicaciones para el origen de la palabra *drag queen*, hallo un pensamiento reduccionista, que se repite incluso en la actualidad. Esta tradición piensa que quienes hacen *drag* son solamente varones cisgénero y que “hacen de” mujer. En relación con los transformismos, es hegemónico este modo de ver la práctica al punto que muchos de los artistas varones cis suelen remarcar el hecho de que están simplemente representando a una mujer durante el tiempo en escena. Un modo de enfatizar esto es el tan utilizado procedimiento de quitarse, hacia el final de su representación, la peluca como modo de señalar que en efecto era un varón cisgénero quien realizaba la performance. Otro modo recurrente es el de aclarar, en diversas entrevistas realizadas, que comprenden a la práctica transformista como una manifestación artística, pero que no se los debe confundir con identidades transgénero. En estos discursos, también puede rastrearse cierto transodio.

Por su parte, el término “transformismo” tiene un extenso recorrido que puede remontarse a comienzos del siglo XX cuando era utilizado para designar el trabajo artístico que hacían, por ejemplo, Leopoldo Frégoli o Fátima Miris en las varietés de Buenos Aires. Tal como aparece en los relatos periodísticos que incluye Osvaldo Sosa Cordero (1978) en su libro, el término era utilizado para designar una labor creativa realizada por quienes hoy llamaríamos imitadores. Es decir, les artistas ejecutaban una multiplicidad de personajes por espectáculo que incluía cambios de vestuario en poco tiempo y, en ciertas ocasiones, imitaban a estrellas. Hay dos cuestiones que elabora Ezequiel Lozano (2015) al abordar el estudio de Sosa Cordero, que iluminan la lectura del texto y el tratamiento que le da a las prácticas transformistas. Por un lado, Lozano señala que, al mencionar las características del transformismo, “se lo valora positivamente cuanto más exento de nivel paródico se presenta, así como cuanto menor sea el grado de habilitación para sugerir cualquier carácter cuestionador de las identidades de género” (p. 46). Por otro parte, encuentra “un subyacente respiro transfóbico” (p. 48) en las descripciones que realiza Sosa Cordero de las prácticas transformistas que tomaban como objeto de imitación a personajes o elementos vinculados con la feminidad. Lozano sugiere que, cuando aparece un cuestionamiento al orden sexogenérico, se produce una reacción hostil por parte del autor “teñida de moral y/o criterios estéticos que, en sendos sentidos, funcionan como excusas para no hablar de aquello que verdaderamente motiva la sanción” (p. 48).

En las décadas de los setenta y ochenta, el término podría asociarse con la labor de artistas varones cisgénero como, por un lado, Antonio Gasalla y su realización de diferentes personajes femeninos en obras teatrales, películas y programas de televisión. Por otra parte, en la escena *under* de la década del ochenta, a partir del retorno de la democracia, el término puede pensarse en vinculación con artistas como Batato Barea, Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortones, Gustavo Liza, entre otros nombres. Queda por revisar cuál fue la

4 Dentro de las prácticas transformistas, el concepto de montarse hace referencia a la preparación realizada por parte de les artistas en relación con el uso de maquillaje, ropa, peinados y cualquier otro elemento que sea parte de la identidad constituida. El término “montade” hace referencia a la concepción más habitual de “estar montada”, pero contempla la variabilidad identitaria de les artistas. La utilización del adjetivo únicamente en femenino desconoce, por ejemplo, las prácticas *drag king* en las que, al estar montados, constituyen identidades masculinas.

presencia de artistas que no fueran varones en los transformismos durante esas décadas. En este trabajo, se utiliza tanto el término “transformismo”, como una voz más local, en alternancia con “*drag*”, designación adoptada por les artistas que se abordan aquí. Espero poder demostrar, a lo largo del trabajo, cuál es la concepción que poseían estos artistas sobre su práctica transformista, la cual puede extenderse a la noción sobre los transformismos que se tiene en Argentina en la actualidad. Es necesario tener en mente que estas mismas prácticas resignificaron el término en español de “transformismo” para abarcar la corriente local que se encuentra en constante mutación.

1) b. La escena transformista contemporánea: el caso de Trabestia Drag Club

Una gran parte de las prácticas transformistas contemporáneas en la ciudad de Buenos Aires es llevada a cabo en clubes nocturnos. Parte de esta cartografía de la escena *drag* fueron las fiestas convocadas por Trabestia. Estas eran organizadas de manera autogestiva por un grupo de artistas transformistas. Las performances sobre el escenario del club nocturno eran la principal atracción. En este sentido, cada artista componía una identidad *drag* con un nombre determinado. Este nombre solía estar compuesto por dos palabras, que podrían ser interpretadas al modo de un nombre y apellido. Por lo general, producían nuevos sentidos a partir del montaje de ambos y buscaban resonar en múltiples niveles semánticos. La identidad resultante, que se construía y que llevaba ese nombre determinado, se mantenía a lo largo de las diferentes presentaciones en eventos. A pesar de utilizar distintos vestuarios y maquillajes, poseía características que permitían que fuera reconocible. Es decir, había un estilo personal que se mantenía y que posibilitaba que el público identificara a cada artista.

Antes de adentrarme en una descripción pormenorizada de la constitución de las identidades *drag* de Le Brujx y Lest Skeleton, quiero evidenciar una cuestión que es central para el modo de trabajo del que aquí parto. Aquello que vaya a mencionar corresponde a las presentaciones artísticas que vi en Trabestia Drag Club al asistir como participante de las fiestas. Por supuesto, la labor de investigación que comenzó ligada al disfrute personal y a un momento de esparcimiento, se complementa con un posterior trabajo ligado al relevamiento de registros fotográficos y audiovisuales, y lectura de aquellos textos producidos por les artistas transformistas junto con la demás bibliografía. En este sentido, parto de mi propia experiencia, pensándola a partir de Donna Haraway (1995) y su confianza en torno al sistema sensorial de la vista en tanto productor de conocimiento. La autora enfatiza “la naturaleza encarnada de la vista para proclamar que el sistema sensorial ha sido utilizado para significar un salto fuera del cuerpo marcado hacia una mirada conquistadora desde ninguna parte” (p. 323). Desde esta premisa, Haraway propone una epistemología de la localización en la que la parcialidad sea la condición para alcanzar un conocimiento racional. Este trabajo se ubica como una producción situada de conocimiento que busca explicitar el hecho de que se está mirando y pensando desde una determinada posición encarnada y es plausible, como menciona la autora, de unirse a otras miradas en conversación, pero sin pretender ocupar esos otros lugares.



Le Brujx en Trabestia Drag Club, julio de 2018. Fotografía de Mica Garate.

Le Brujx, quien falleció en octubre de 2019, creó el espacio de Trabestia junto con Santamaría, artista *drag* también. Solía ser quien conducía el evento sobre el escenario del boliche en determinados momentos de la noche cuando disminuía el volumen de la música y quienes estábamos en la pista de baile nos deteníamos de frente al escenario. Era habitual que entrecruzara cuestiones políticas y de activismo con las vinculadas al *drag* y al festejo. Se encargaba de conversar con el público y luego presentaba a quienes actuarían esa noche sobre el escenario. Su estilo de transformismo puede ser considerado como aquel que mantiene una distancia con los referentes representados. En general, sus composiciones corporales no eran cercanas a las representaciones de mujeres, sino que exploraba construcciones que remitían a lo fantástico, lo *trash* o lo abyecto, según la ocasión. Sea cual fuere el truco, siempre estaban presentes los tacos y un maquillaje exacerbado.

Tomaré como ejemplo en este artículo la fiesta de Trabestia del sábado 28 de julio de 2018, la cual se realizó bajo el tema Club Kidz (la “z” es parte del nombre original que se le puso al evento). En ella, se tomó como consigna central para la estética de todas las artistas transformistas el movimiento contracultural que *Club Kids* generó en la década del noventa desde Estados Unidos. En esta fecha, Le Brujx se presentó con un diseño en el cual los colores plateados y los brillos ocupaban un lugar predominante. Sobre su cabeza, a veces utilizaba una peluca con abundante pelo de colores de fantasía, pero, en aquella ocasión, se pudo observar su cabeza rasurada cubierta de brillos que se extendían sobre su cara formando una barba brillante. Asimismo, tenía algunos conos plateados que salían de su cabeza al modo de cuernos o de un unicornio. Llevaba también un traje entero de color plateado del cual salía una multiplicidad de conos por distintas partes del cuerpo. Su identidad *drag* no podía ser asociada con la representación de una mujer, tal como es concebida culturalmente la práctica transformista más comercial. Este artista alcanzaba producciones fascinantes a partir del uso de elementos que, en primera instancia, eran asociados al espectro femenino: tacos, maquillaje, pelo largo, colores estridentes. Los trajes con los que se montaba implicaban un importante trabajo de planificación y de construcción.

También era habitual que, en los transformismos de Trabestia, se viera el uso resignificado de materiales de descarte.

Por su parte, Lest Skeleton, quien participaba de Trabestia, era de les artistas más esperadas por el público. Su figura tenía una particularidad sobre la que se construía su identidad *drag* en cada presentación: su destacada altura. Utilizaba generalmente zapatos con tacos de alrededor de treinta centímetros con lo cual construía una figura imponente. Su estética lindaba con lo gótico, lo herético, lo demoníaco o lo militar, según la ocasión. Solía predominar el uso de trajes de cuero negro. El estilo de transformismo que llevaba a cabo Skeleton estaba basado en la construcción de identidades que pertenecían a universos fantasiosos. Solía mostrar un eximio manejo del maquillaje y creaba presentaciones corporales que tenían vinculaciones con temáticas de terror y del *gore*, basadas en el exceso de sangre y la deformación del rostro.

Para la fiesta que hacía referencia a la estética y cultura de *Club Kids*, Lest Skeleton utilizó un traje de cuero ajustado con unas flores bordadas que llegaba hasta sus rodillas con dos tajos que dejaban ver sus piernas desde las caderas. Tenía unas botas negras, al estilo de las bucaneras, que llegaban por encima de su rodilla. Llevaba guantes rojos y largos, los cuales también parecían ser de cuero (material fetiche utilizado en casi todas las presentaciones de esta *mostra*). La mayor pregnancia de su presentación estaba en su detallado maquillaje. Su rostro estaba pintado de blanco, se acentuaban sus ojos que estaban rodeados de una sombra violeta al modo de grandes ojeras y gotas de maquillaje negro caían sobre su cara. Sus ojos estaban prácticamente blancos por el uso de lentes de contactos de color claro. En la cabeza, llevaba bolas rojas que se acomodaban una seguida de la otra y caían desde su cabeza sin cabello. En su cuello, tenía una especie de collar también rojo del que salían conos del mismo color. Cuando realizaba números de fonomímica acompañados por baile, resultaba hipnótico ver el modo en que se traslada sobre el escenario y la sensualidad que confluía en su cuerpo.

En esa fiesta, se realizaron distintos números sobre el escenario, más allá de la constitución artística en los cuerpos mismos, la cual es una performance corporal. Hacia el final de la noche, Le Brujx junto con Lest Skeleton y Sónica Satana, otra artista *drag*, hicieron una coreografía con fonomímica. En el escenario, donde también se encontraba la cabina de quienes pasaban música durante la fiesta, les tres artistas bailaron e hicieron la fonomímica de la canción de Marilyn Manson, "The Dope Show". En este momento de la noche, se interrumpió la música que se estaba pasando y las luces del escenario adoptaron colores más claros que la luz oscura que estaba en la pista de baile. Las luces iban cambiando a velocidad y, con la predominancia de colores azules y amarillos, iluminaban a les artistas y público. Las tres dragas movían sus labios al ritmo de las palabras que se escuchaban, hacían *lipsync*. Se desplazaban sobre el escenario realizando distintos movimientos coreográficos. Las aperturas de pierna, revolcarse por el piso y menear hacia les espectadores eran de los pasos de baile más repetidos. La intención, durante toda la performance, era bailar hacia y para les espectadores. Se iban turnando los espacios del escenario e iba cambiando quien ocupaba el centro del mismo o el proscenio. Los movimientos sensuales eran retroalimentados por los aplausos y gritos del público.

La canción de Marilyn Manson utilizada en este número musical y de fonomímica es de 1998 (época en la que se desarrolló la cultura del *Club Kids*) y pertenece al álbum *Mechanical Animals*. Me interesa pensar dos cuestiones ligadas al uso de la canción en tanto instancia anterior a la performance que desplegó otras temporalidades y aportó nuevas

densidades de significado al acontecimiento de la liminalidad teatral. En primer lugar, la fonomímica realizada en aquella ocasión, como en muchas otras de las fiestas de Trabestia, puede ser entendida como un montaje de instancias de enunciación que se superponen. En decir, la voz reconocida de Marilyn Manson se acopló y resignificó en esos tres cuerpos que, sobre el escenario del club nocturno, movían sus labios como si estuvieran cantando la canción. Había una complejidad de temporalidades que se unificaba en el momento de la performance. En este sentido, había una voz otra (la de Manson) que se encarnaba y multiplicaba en los tres cuerpos que se presentaron en el escenario.

En segundo lugar, la presencia de aquella canción trajo consigo un universo de sentidos y de referencias que se agregaron a las que eran producidas por Le Brujx, Lest Skeleton y Sónica Satana en Trabestia. En el videoclip de la canción, lanzado en 1998 y dirigido por Paul Hunter, se observaba una multiplicidad de referencias al mundo del transformismo. Allí se lo veía a Manson con un traje del color de su piel con prominentes senos y que contenía sus genitales los cuales quedaban como un bulto sin hendidura. A su vez, en algunas escenas del videoclip, él aparecía vestido con botas rojas con taco, uñas pintadas y con su rostro maquillado con sombras y brillos. Este modo de vestir y de explorar su expresión identitaria en escena, resuena en el modo en que les artistas de Trabestia se montaban. Junto con esto, en un momento, hacia el final del videoclip, aparece The Goddess Bunny, artista transformista estadounidense quien tuvo cierto reconocimiento en la escena *under* a partir de su participación en diferentes películas de producción independiente. Estas vinculaciones con el mundo transformista son resignificadas y potenciadas a partir de la utilización de esta canción en la fiesta de Trabestia.

En esa performance de julio de 2018, aquello que se ponía en juego era la sensualidad. Se planteaba, en esta performance como en otra que realizó sobre el escenario Sónica Satana, la seducción como política de entretenimiento y de acercamiento al público. Ejemplo de esto es el número de fonomímica realizado por Sónica Satana, invitada especial en esa fecha a participar de la fiesta. Se hizo presente sobre el escenario con su cuerpo completamente cubierto por brillos dorados. Llevaba una cinta negra a modo de conchero y dos pequeños fragmentos de aquella cinta cubrían sus pezones. Usaba tacos negros y apareció con una bata de seda negra y, en medio de la performance que realizó sola, se la quitó y mostró su cuerpo casi desnudo. Sónica Satana se adueñaba con su andar del escenario, mientras una luz tenue la seguía. Nos mostraba toda su piel, se abría de piernas y con un golpe seco caía al piso. El deseo circulaba entre los espectadores y ella, y la participación activa del público se constituía en parte de la performance.



Le Brujx junto con Sónica Satana en Trabestia Drag Club, julio de 2018. Fotografía de Mica Garate.

Opto por abordar como corpus el trabajo corporal realizado por les artistas y no menciono los nombres de sus performances dado que estas no poseían uno que las identificara. Es decir, el único anuncio que había sobre la oferta artística de la noche era la información que circulaba por medio de las redes sociales en los *flyers* en los que aparecían los nombres de les artistas. En general, sobre el escenario, se realizaban diferentes números a lo largo de la noche. Algunos eran grupales; otros, individuales, como fueron recién detallados. En algunos, se realizaban presentaciones que se basaban en la fonomímica y en otros, se agregaban números de baile.

La exigencia por la novedad en cada presentación era constitutiva de este arte: se esperaba que les artistas *drag* sorprendieran al público con distintas caracterizaciones. De la descripción realizada de Lest Skeleton y Le Brujx, se desprende que el vector que movilizaba la construcción de estas caracterizaciones era el impacto visual producido a partir de una exacerbación de elementos y una búsqueda de la novedad. Esto se basaba en usos no tradicionales y, por lo tanto, novedosos de distintos objetos o prendas de vestuario. Se deseaba generar un impacto visual en cada presentación, a partir de una grandilocuencia en el vestir, que permitía que la persona montada destacara del resto de les presentes. La mayor apuesta artística estaba ubicada en la misma presentación de las identidades *drag*. Podemos identificar a las corporalidades de estos artistas transformistas como el punto de producción artística. En esos cuerpos, se plasmaban usos disruptivos y extravagantes de maquillaje y vestuario. Se constituían cuerpos altos, con mayor cantidad de miembros, con brillos por doquier, entre muchas otras posibilidades. De esta forma, en las fiestas *drag*, se distinguía con facilidad entre el público a quienes estaban montades.

A raíz de estas descripciones realizadas, hay dos cuestiones que me gustaría señalar como particulares del acontecimiento teatral transformista. En primer lugar, la construcción poética recaía principalmente en la constitución del vestuario, maquillaje y peluca, es decir,

en la organización de los elementos corporales. Es allí donde se constituía el transformismo, el montarse. Otra cuestión para señalar es que la voz de quienes hacen *drag* no solía ser un elemento pregnante; no era habitual escuchar sus voces en los eventos nocturnos. Esto se debe a las dinámicas propias de la fiesta y a que una de las prácticas más arraigadas era la de la fonomímica que justamente consistía en la sustitución de la voz propia por otra que canta o, si se prefiere, por el emplazamiento de la voz propia en aquella que parecía fonar a través de su cuerpo.

Con esto no quiero decir que no hubiera una voz, en un sentido más político. Irina Garbatzky (2013) propone que “la voz no es enteramente propiedad del sujeto que la emana, sino que reverbera como si tomara su sitio de prestado, trayendo sobre sí las voces de los otros” (p. 142). Al mencionar la voz que se percibía por parte de les artistas, aun cuando no emitían sonidos, hago referencia a esta idea de tomar posición desde una instancia política. Al igual que la voz que emana de un cuerpo no es propiedad solo de ese sujeto, considero que los sujetos, aun cuando no emiten palabras, desde su producción estética (en el caso de les artistas *drag*) están alzando discursos y tomando posicionamientos ideológicos. Esta voz se percibía en la constitución corporal, la cual podía ser entendida como una intervención política al desafiar al patriarcado y su heterocisnorma, como veremos más adelante. En este sentido, también se encontraban las redes sociales, las cuales permitían (y aún permiten) leer y escuchar a les artistas y habilitaban un espacio de diálogo fluido. Constituían en sí mismas un ámbito para conocer aún más en profundidad la postura política de les artistas en torno a sus prácticas artísticas como a eventos sociales que ocurrían.

En segundo lugar, el maquillaje tenía una gran importancia en la constitución de la identidad *drag* al punto que lograba modificar completamente el rostro y podría parecerse a la función de la máscara teatral. El maquillaje *drag* que utilizaban les artistas de Trabestia implicaba varias horas de trabajo y modificaba los rasgos faciales al punto que era difícil reconocer a las personas sin que estén montadas. Según la definición que ofrecen Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima (2006), “máscara es cualquier forma de vestimenta u ornato destinado a desfigurar la verdadera apariencia del que la lleva” (p. 121). El uso que hago de la idea de máscara es, hasta cierto punto, metafórico dado que, en el *drag*, también hay objetos separados del rostro que lo cubren. Estos serían los elementos de maquillaje o cualquier otro que se adhiriera a la cara. En este sentido, las capas de maquillaje y el modo en que modificaban los rasgos faciales habilitan a pensar que ciertas implicancias son similares a las que ofrecen las máscaras teatrales. Las autoras mencionan que la máscara “otorga carácter anónimo y absuelve al personaje de la responsabilidad de sus acciones” (p. 123). Lo interesante en el caso de Le Brujx y Lest Skeleton es que el maquillaje utilizado cumplía con la función de no revelar su rostro, es decir, les volvía irreconocibles, pero a su vez constituía su identidad *drag* la cual sí era reconocida en cada evento, con lo cual la impunidad de la que hablan las autoras, en este caso, no era tal. También puede pensarse que el maquillaje disfrazaba a la identidad de quienes se montaban, pero conformaba una identidad otra, la *drag*, que aparecía en cada fiesta. A diferencia de la máscara teatral tradicional, esta no inmovilizaba el rostro, sino que, por el contrario, se situaba a partir del movimiento facial.

Es importante tener en cuenta que la identidad de género de estes artistas era en sí misma problematizada por ellos. No se identificaban plenamente como varones cisgénero. Incluso podríamos proponer que era la identidad transformista la cual, al menos en estos dos casos particulares, parecía persistir aun cuando no se encontraban montados. Sus corporalidades y modos de habitar(se) les alejaban de las identidades cisgénero y es así como se producía un primer resquicio en la noción de género, una resistencia a la

sociedad heterocisnormada. Esta fisura era luego reproducida en sus prácticas artísticas: las identidades construidas tampoco podían ser identificadas con las categorías que el sistema heterocissexista ofrecía. Incluso les artistas, al referirse a sí mismos, alternaban el uso de los pronombres personales femeninos, masculinos y neutros.

2) a. Resquebrajando los géneros desde la escena

Como se desprende de las descripciones realizadas, en las prácticas de Le Brujx y Lest Skeleton, no había intención de representar a una mujer de manera paródica. Ni siquiera podría establecerse que trabajaran a partir de la representación de un referente femenino. Reitero la idea de que, en la escena *drag* porteña actual, no resulta viable hablar de varones cis que hacen de mujeres. Hay hombres y mujeres, cis y transgénero, como identidades no binarias o fluidas que, a partir de un uso creativo, exacerbado y disruptivo del vestuario, del maquillaje, música y otros elementos, construyen identidades *drag* que ponen en tensión las categorías cerradas de género, habilitan una vivencia del deseo disidente y ponen en primer lugar la creación artística desde lo corporal. Hay una producción de la performance desde las transformaciones corporales y desde la utilización de la cultura pop para generar números artísticos que permitan vivenciar la identidad de género como mutable y la creación de un modo distinto de habitar el cuerpo. Al abordar estas prácticas escénicas, busco correrme de la lectura binaria dado que eran las mismas manifestaciones las que desplazaban dichas categorías en la práctica. Hacían estallar esas dos únicas opciones al mostrar la multiplicidad de géneros que se desplegaban.

Trastoy y Zayas de Lima (2006) proponen distintas funciones que encuentran en los procedimientos del travestismo escénico. Estas habilitan matrices de lectura a partir de las cuales puede pensarse de qué modo se abordaba la performatividad de género en las prácticas transformistas acá trabajadas. De todos modos, los trabajos de Le Brujx y Lest Skeleton excedían, en términos temporales, políticos y por la vivencia de género, aquellas manifestaciones escénicas que abordan las autoras cuando hablan de travestismo escénico. Mencionado esto, puedo tomar dos funciones del travestismo planteado por ellas para pensar estas prácticas *drag*.

En estas presentaciones transformistas, se entrecruzaba aquello que Trastoy y Zayas de Lima (2006) denominan travestismo estetizante, en tanto despertaban admiración ante el virtuosismo interpretativo, con el travestismo cuestionador. Este es explicado como aquel procedimiento por medio del cual, desde lo corporal y verbal, se constituye una figura asociada a un género determinado que es abruptamente interrumpida por elementos propios de otro. Esto revela la precariedad del sistema binario de sexogénero frente a presentaciones como las aquí abordadas. Vuelvo a insistir en que hay diferencias sustanciales entre el procedimiento del travestismo escénico y la práctica transformista. Sin embargo, Le Brujx y Lest Skeleton producían presentaciones corporales estilizadas y sumamente cuidadas desde las cuales problematizaban el sistema binario por las limitaciones que ofrecía para nombrarles. El hecho de que las identidades realizadas no correspondieran plenamente con la expresión de un género y que excedieran la instancia de mostración producía un agrietamiento.

Para reflexionar en torno a la noción de género en las prácticas realizadas por transformistas, tomo el concepto de “performatividad de género” tal como lo plantea Judith Butler (2016). Esta autora trabaja en parte a partir de Teresa de Lauretis quien, tomando

como punto de inicio la “tecnología de género”, construye un sentido del yo sexual que se presenta, aunque por fuera de la matriz heterosexista, como una realidad evidente generando así nuevas esencias inamovibles. Al final de *El género en disputa*, Butler sugiere que, en “las travestidas” (las cuales podrían ser entendidas como prácticas transformistas) al imitar el género, se “manifiesta de forma implícita la estructura imitativa del género en sí, así como su contingencia” (2016, p. 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. Asimismo, Butler (2018) sugiere que hay una ambivalencia en estas prácticas que es propia de una tensión que no puede resolverse en muchos casos y se genera una apropiación no subversiva de normas misóginas, homofóbicas y racistas de opresión (p. 189).

Es importante aclarar que Butler, al escribir sobre la cultura *drag*, toma como ejemplo el film *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1991) el cual documenta la cultura de los *ballrooms*, es decir, las fiestas en clubes nocturnos en Harlem, Nueva York. En estos, se organizaban competencias muchas veces basadas en el grado de *realness*, esto es, en la capacidad de realizar representaciones realistas a partir de una consigna planteada. Estos eventos de la década del ochenta y realizados en una ciudad estadounidense son diferentes de los que se realizaban en Trabestia con lo cual, al momento de releer el trabajo de Butler, debe tenerse presente esta cuestión. Siguiendo un estudio de Mariano López Seoane (2019), a partir de su lectura de Butler, puede resultar estimulante pensar “el rango de desobediencia que la replicación subversiva de la ley puede producir” (p. 145). En el caso de Le Brujx y Lest Skeleton, habría una subversión a las normas dado que con sus prácticas artísticas parecían ofrecer una experiencia estética en la que se introducía una desobediencia. López Seoane (2019) advierte sobre el hecho de que hay parte de la cultura *drag* que activa sus costados subversivos, mientras que otra parte congela esta posibilidad y se vuelve objeto de contemplación. En el caso de Le Brujx y Lest Skeleton, sus prácticas desde la composición corporal desarticulaban las supuestas correspondencias sexogenéricas junto con otras lógicas del mundo dado. Con esto quiero decir, que en sus prácticas se ponían a jugar universos que representaban fantasías ligadas al BDSM, a lo intergaláctico, a lo monstruoso, a lo militar, y hacían confluír todos esos mundos. Desde estas introducciones fantasiosas, se interrumpía la lógica y se marcaban intersticios en la misma matriz heterocisexual. A esto hay que agregar el hecho de que sus prácticas se corrieron de las posibles representaciones agraviantes hacia un género: por ejemplo, no tomaban como objeto referente de la representación a feminidades. Constituyeron identidades *drag* que se instauraron como entidades cuestionadoras del sistema patriarcal y heterocisnormativo por su mutabilidad y por la imposibilidad de ser asignadas a un género.

En este sentido, junto con un efecto artístico, había una implicancia social. Quien iba a ver estos espectáculos se encontraba con la dificultad de nombrar a les artistas y a aquellas identidades que componían. El lenguaje y organización propios de la matriz heterocisexual binaria no alcanzaba para nombrarles. Nos era imposible utilizar los pronombres personales femeninos y masculinos cuando estábamos frente a identidades que hacían del género una práctica mutable y variable. Junto con esto, se presentaba una dimensión política en el uso del *drag* en distintas instancias. Era habitual que Le Brujx, al conducir las fiestas, hiciera alusión a cuestiones propias de la coyuntura del momento. Uno de estos ejemplos es una fiesta realizada en 2017 en la que hizo alusión a la represión policial que se estaba sufriendo en las calles por parte del gobierno de entonces. Otro de los aspectos políticos del *drag* se da por la implicancia que tiene el desafiar las normas sociales, y montarse a partir del deseo

propio y de una búsqueda estética. La irrupción en la vía pública cuando les artistas *drag* estaban en la puerta del boliche era otra instancia de cuestionamiento político.



Lest Skeleton en Trabestia Drag Club, julio de 2018. Fotografía de Mica Garate.

Al exceder la instancia espectacular, las identidades *drag* son una muestra palpable de lo insuficiente que resulta el binomio de géneros impuesto para pensar la totalidad de las identidades existentes. Sería forzado denominar en términos de varones o mujeres a les artistas que combinan elementos diversos asociados culturalmente con lo femenino y lo masculino. Por fuera del escenario, continuaba la alternancia de pronombres personales femeninos, masculinos y neutros por parte de les artistas para referirse a sí mismas. Asimismo, era habitual que fuera el nombre *drag* el que acompañaba a les artistas en sus redes sociales o como modo de nombrarse aun cuando no estaban montadas. Si tomo, por ejemplo, a Le Brujx con un traje plateado con conos que salen del mismo y la cabeza cubierta de brillos, observamos que no quedaba en claro su identidad de género si se la piensa desde un sistema binario. Aquella fantasía que construía remitía a otro universo de posibilidades. La presentación artística que se realizaba estaba vinculada a la exploración estética de los elementos que socialmente son restringidos a un género. Se jugaba, como se hacía con el nombre del espacio creado, Trabestia, con la noción de lo monstruoso como reivindicación de aquello está por fuera de cualquier categoría. Aquello que irrumpe y no puede nombrarse con las palabras propias de la matriz heterocispatriarcal posee una potencia mayor que desestabiliza al sistema binario sexogenérico y requiere que se utilicen otras categorías.

En esta instancia, habría que señalar una cuestión que puede resultar problemática desde el punto de vista teórico. Las performances realizadas por Le Brujx y Lest Skeleton instauraban una distancia ontológica, es decir, poseían un estatuto diferente, al menos cuando estaban sobre el escenario, al de la realidad cotidiana. Si pensamos, por ejemplo,

en la teoría de los actos de habla de John L. Austin (1962), al establecer los alcances de las oraciones realizativas, el autor plantea el estatuto problemático que estas tienen al ser enunciadas sobre un escenario: “una expresión realizativa será hueca o vacía de un modo peculiar si es formulada por un actor en un escenario, incluida en un poema o dicha en un soliloquio” (p. 16). Con esto propongo que las performances realizadas por Le Brujx y Lest Skeleton podrían ser consideradas una situación deficiente u ontológicamente diferente dado que pertenecían al ámbito de lo ficcional. Esta premisa debe ser inspeccionada atendiendo a las particularidades de lo que sucedía con las prácticas transformistas acá abordadas. Ligado a esta cuestión, es importante remarcar que, Butler (2018) no piensa la performatividad de género como un acto singular, sino como la reiteración de un conjunto de normas que, al adquirir la condición de acto en el presente, disimula las convenciones de las que es una repetición. Vale atender a la crítica derridiana de los actos de habla de Austin que ella retoma para demostrar que las oraciones realizativas no se dependen del poder de un sujeto o de su voluntad, sino que es siempre derivativo: su formulación repite una enunciación iterativa.

En este sentido, la performance de género que introducían Le Brujx y Lest Skeleton eran acciones que remitían a una acumulación de citas a movimientos, algunos propios de la feminidad. Si se piensa en el uso de tacos, en la delicadeza de ciertos movimientos, en el rostro maquillado, podemos arribar a la idea de que se estaban citando modos de comportarse que socialmente fueron establecidos como propios de las feminidades. Al ser encarnadas en subjetividades que no se identificaban como mujeres, su pertenencia a una expresión de género era problematizada.

Considero que, junto con la instancia espectacular y de mostración en la que se llevaban a cabo las performances *drag* en Trabestia, también se presentaba una intromisión de una disidencia sexogenérica que podía efectivamente irrumpir en los modos en que nos pensamos a nosotres mismas, dado que el universo de representación que abrían en sus performances cuestionaba el de quienes las veíamos. Con esto quiero decir que las performances excedían la instancia sobre el escenario y se trasladaban a la cotidianidad de quienes se montaban como se podía ver cuando Le Brujx y Lest Skeleton circulaban e interactuaban en la pista de baile. Había allí un estatuto de realidad que se imprimía en esas identidades con lo cual la performatividad cargaba con un estatuto doble. A la identidad del sujeto que realizaba *drag*, se empalmaba la de la identidad *drag* que se llevaba a cabo y, según cada caso, habría que evaluar qué tipo de relación se daba entre ambas. En algunos casos, la distancia entre el sujeto y la identidad conformada era amplia y se comprendía a la identidad *drag* como vinculada al momento de mostración. En esos casos, podría hablarse de que se realizaba un personaje *drag* en escena. Sin embargo, hay quienes manifestaban una cercanía tal entre sí mismas y su identidad *drag* que podría pasar a llamarse una persona *drag*. Esta idea de “*drag* persona” la sugirió de Armando A. Bruno, artista *drag king* y creador de Carrera de Reyes, un espacio de competencias *drag king* en Buenos Aires. Al hablar de su propia práctica, en una entrevista que le realicé en junio de 2020, utilizó esta denominación para referirse a su práctica artística la cual entiende como parte de su constitución identitaria.

En vinculación con las identidades *drag* constituidas, hallamos un trabajo que se realizaba con la biografía personal, con el yo de les artistas, a partir del cual se entremezclaba lo personal con la identidad creada. Había una oscilación entre la identidad *drag* de Le Brujx y Lest Skeleton y la persona. El trabajo de Pablo O. Farneda (2014) resuena en estas ideas, dado que, desde una perspectiva filosófica, aborda la subjetividad propia que es

puesta en escena. En su caso, él piensa en las performances de Susy Shock, Naty Menstrual y Effy Beth. Tomando su análisis, se puede pensar que, en las prácticas performativas de Le Brujx y Lest Skeleton, se producía una emergencia de subjetividades que asumían cuerpos como territorios políticos y encarnaban una tensión. Farneda plantea que las “prácticas de sí son prácticas de afirmación de una singularidad, que al realizarse producen un territorio existencial, un modo de vida” (2014, p. 6). Podríamos pensar dentro de esta categoría a las performances transformistas, las cuales se ubicaban como un modo de afirmar la identidad de les artistas desde la fisura del binomio de géneros y partir de habilitar nuevos modos de nombrarse.

En este sentido, cuando Paul B. Preciado piensa en el dispositivo *drag king* y en la relación que hay entre esta práctica y la performatividad de género que realizan las personas en la vía pública, propone que “no hay diferencia ontológica entre sus encarnaciones de género y la mía; todas ellas son productos performativos más o menos legitimados por el orden social. La diferencia está en el grado de reflexividad, de conciencia performativa” (2017, p. 294). Para este autor, la práctica *drag* consiste en contemplar a las personas como eficientes ficciones performativas y somáticas para poder trasladar esta misma ficción a escena para develar su carácter político.

Las corporalidades de Le Brujx y Lest Skeleton antes descritas ofrecían la posibilidad de que les espectadores nos replanteáramos la noción de género en tanto restringida a dos únicas opciones. Había una presentación de los sujetos como combinación de elementos asociados culturalmente a la feminidad y masculinidad, pero que de ninguna manera se identificaban por completo con uno u otro. Nuevamente en este punto aparece la pregunta por los géneros. ¿De qué maneras, desde la puesta en escena, puede escaparse a estas identificaciones clausuradas? Sin querer sugerir un voluntarismo de género, como espectadora me veía enfrentada a una posibilidad lúdica en torno a mi expresión de género, y a la opción de explorar a través de la ropa y maquillaje múltiples modos de habitar el mundo a partir de estas performances.

2) b. Puestas en escena del yo: tensiones al interior de lo teatral

Desde las prácticas realizadas por estos dos artistas en el marco de Trabestia, se despliegan, tal como vengo describiendo en este trabajo, distintas aristas que se ven problematizadas. Anteriormente revisé algunas de las impugnaciones que se realizaba desde la escena al sistema patriarcal herterocisnormado. Y, en este apartado, me interesa pensar qué sucedió al interior del campo teatral, en este caso, porteño frente a la irrupción de esta escena transformista. Es decir, qué tensiones se introdujeron desde las prácticas transformistas en el campo teatral de la ciudad de Buenos Aires. Fiestas como Trabestia sucedían en boliches y la gente que asistía lo hacía con la intención de ir a bailar a un club nocturno que es parte de la comunidad LGBTIQ+, pero algunas cuestiones que sucedían allí dentro me permiten pensar que se desarrollaban prácticas performativas que se vinculaban con lo teatral.

¿Cómo es que puedo pensar las prácticas transformistas de Le Brujx y Lest Skeleton como parte de los acontecimientos teatrales? Dubatti (2017) define al “teatro-matriz” como “todos los acontecimientos en los que se reconoce la presencia conjunta y combinada de convivio, poesía corporal y expectación” (p. 17). En las performances realizadas en Trabestia, encontramos que estos elementos aparecían, aunque con ciertas particularidades. En el caso de estas performances *drag*, había reunión de personas en un espacio y tiempo

determinado. En relación con el acontecimiento poético, las corporalidades *drag* surgían de la combinación de maquillajes y vestuarios sumamente cuidados y armados que lograban “la instauración de un orden ontológico otro enmarcada por la convivialidad” (Dubatti, 2007, p. 89). La construcción de estas identidades hacía que los espectadores ingresáramos a un mundo paralelo regido por la fantasía de lo lúdico. Además, en estas prácticas *drag*, hallábamos el tercer acontecimiento constitutivo de la teatralidad propuesto por Dubatti (2007) que es el expectatorial. Los espectadores que participábamos de aquellos espacios poseíamos conciencia de la distancia ontológica, que permitía diferenciar el arte y la vida por más entrecruzamientos que hubiera entre el arte *drag* y la vida misma. Con esta distancia, me refiero, en particular, al momento en que los artistas estaban realizando su performance artística sobre el escenario. Con lo cual, si seguimos estos tres aspectos, encontramos que pueden ser considerados como parte de las prácticas liminales, las cuales producen un alejamiento de la concepción de teatro más tradicional.

En este sentido, las prácticas de Le Brujx y Lest Skeleton pueden ser comprendidas como acontecimientos teatrales a partir de la re-ampliación del término teatro que produce Dubatti. Se las puede pensar así dado que poseían las características del teatro-matriz, en tanto convivio, *poíesis* corporal y expectación, junto con otras que las alejaban del teatro canónico. La porosidad de los límites de lo que es considerado teatro en su sentido más tradicional con aquellos acontecimientos que no lo son (al menos en principio) queda evidenciada por la cantidad de elementos propios del teatro-matriz que aparecen en las prácticas *drag*. Estas no eran difundidas como teatro ni tampoco se asistía con la conciencia de estar yendo a un acontecimiento teatral. Como ejemplo de algunas otras cuestiones que las distanciaban del teatro-matriz, podemos postular la organización espacial: los espectadores nos hallábamos de pie en la zona de la pista de baile y los performers no siempre se ubicaban sobre el escenario. En distintos momentos de la noche, nos entremezclábamos en el espacio del boliche y la producción de *poíesis* podía recaer en determinadas personas del público que asistían a estos eventos montadas, con ropa que tensionaba su estatuto mismo y podría incluso ser considerada en tanto vestuario. El modo en que se difundía la información de los eventos también presentaba cierto carácter liminal en tanto se hacía por medio de las redes sociales de Trabestia como de los performers. El hecho de que al interior del espacio de vendiera alcohol y que la entrada estuviera permitida para mayores de edad también colaboraba en la constitución de un espacio alternativo al que se solía asistir cuando se iba al teatro en Buenos Aires.



Le Brujx, en el escenario de Trabestia, julio de 2018. Fotografía de Mica Garate.

Una característica central es la respuesta que se esperaba por parte del público: se incentivaba a la gente a que gritara, aplaudiera, bailara y se liberara. Se puede plantear que la fantasía, que regía como común denominador en los trajes y estilos de los artistas *drag*, era trasladada al público, a quien se lo invitaba a participar de este mundo fantasioso. Incluso, desde las invitaciones realizadas por medio de las redes sociales, había una intención de que estas fiestas funcionaran como lugares de liberación y se generaran espacios seguros, en los que se habilitaban todos los modos de expresión que cada uno de los espectadores quisiéramos adoptar. También se promovía la experimentación con otros modos de moverse y comportarse alternativos a los cotidianos. Los artistas se mezclaban con el público. Planteaban un juego en el cual se acercaban a la gente y, a la vez, se alejaban para generar cierta fascinación. Los espectadores presentes éramos ubicados, por parte del diseño expectatorial de estas fiestas, como participantes. Bailábamos con los artistas y una parte se presentaba, en muchos casos, producida al modo en que lo hacían los performers. Incluso se generaban zonas productoras de *poiesis* y expectación desde los espectadores, si tenemos en cuenta lo que plantean la filosofía del teatro y los estudios sobre espectadores teatrales de Dubatti (2019). Es así que se multiplicaban las zonas de expectación y se organizaba la mirada tanto por parte de los performers como por parte de quienes asistíamos a esos eventos.

Tal vez uno de los factores más importantes que hacían a la liminalidad teatral de estas prácticas tiene que ver con el entrecruzamiento de lo artístico con las posturas políticas adoptadas por los artistas. Esto era reforzado por la irrupción que se daba cuando estaban en la vía pública montados. De hecho, las prácticas transformistas, al menos como las realizaban Le Brujx y Lest Skeleton, no podían ser escindidas de la postura política que conllevaban. Vestirse de un modo que no sería, según la matriz heterocisexual, apropiada para el género que fue asignado y salir de este modo a la calle, al espacio público, implicaba una desobediencia política. Puedo pensar en una pedagogía de la desobediencia que se

desprendía de estas prácticas y de su acto político de tomar tanto la vía pública como el espacio de los boliches.

En relación con lo que sucedía al interior de los clubes nocturnos, las menciones explícitas que se hacían a la necesidad de lucha por el reconocimiento de los derechos, por el cese de violencia contra las identidades disidentes y por visibilizar otras identidades sexogénicas se conjugaban con el espacio de la fiesta. Esta combinación hace referencia a un modo que es habitual dentro de la comunidad LGBTIQ+ que es el de la celebración como modo de lucha. Podría pensar que, frente a la violencia sistemática ejercida por distintos sectores sociales y estatales, haber creado y sostenido un espacio de festividad, que puede ser pensado desde la liminalidad teatral, fue un modo de supervivencia y cuidado. Vinculado con esta idea de la imbricación entre la fiesta y el activismo sexogénero disidente, Alejandro Modarelli y Flavio Rapisardi (2019), al pensar en las *parties* organizadas durante la última dictadura argentina, plantean “el valor y el efecto de ese triunfo del artificio y lo imaginario sobre lo que se impone como real” (p. 128). Esta idea puede ser estimulante en relación con la potencia del imaginario que ofrecían las fiestas de Trabestia junto con la implicancia que tenían en tanto política de acción y visibilización de los transformismos y demás identidades disidentes.

Algunas conclusiones

Luego del recorrido realizado en este trabajo, sostengo que las performances realizadas por Le Brujx y Lest Skeleton constituyeron prácticas disidentes que cuestionaron la matriz heterocisexual y la noción misma de género. Las prácticas constituyeron una su instancia ontológica diferente a la de la cotidianidad extraescénica que les otorgó un mayor poder de desobediencia y cuestionamiento desde la creación imaginaria de identidades. Desde esa disidencia situada, los efectos que producían en quienes asistíamos a Trabestia Drag Club tenían el mismo valor desde lo vivencial y, aunque con una mayor autorreflexividad sobre la performatividad de género, abrían universos de cuestionamientos a nuestras propias expresiones de género. La vivencia afectiva de dichas performances, por estar asociadas a espacios de celebración a los que en general se asistía en grupos de afecto, generaban una irrupción con mayor potencia en las subjetividades de quienes las veíamos y disfrutábamos. Junto con esto, se describió la incesante mutabilidad que caracterizaba a estas prácticas tanto en lo que hacía a la introducción identitaria como a la presentación escénica. El modo en que se constituyeron les artistas hace que no sea posible restringir sus prácticas como representaciones de un género. Estas identidades *drag* excedían también la instancia espectacular de mostración con lo cual tenían existencia más allá del escenario.

Lo particular de estas prácticas *drag* es que se escapaban de toda posibilidad de denominación dentro de la matriz heterocisexual y, a su vez, complejizaban las posibilidades de clasificación para la teoría teatral. Mantengo que pueden ser consideradas prácticas de teatro liminal al atender a la serie de particularidades que aquí se han abordado. Las fiestas de Trabestia posibilitaron una expectación festiva y celebratoria de las identidades sexogénero disidentes, y se constituyeron como espacios de pertenencia para quienes asistimos. La posibilidad que brindaban de conjugar la lucha política por la visibilidad y

libertades para las disidencias, con el espacio de la fiesta continúa una larga trayectoria de reclamos LGBTIQ+ que se formulan desde lo celebratorio.

Le Brujx y Lest Skeleton, con sus performances realizadas, nos permitieron pensar en otros significados para la idea de transformismos. Rescataron la potencia de la imaginación para pensarnos a nosotres mismos y poder cuestionar los dolorosos encorsetamientos que se nos han impuesto. Ver las múltiples transformaciones que Le Brujx realizó durante su recorrido por Trabestia, escuchar sus reclamos políticos sobre el escenario y presenciar su poder camaleónico nos hizo correr de las concepciones estancas en torno al género. El poder subversivo y cuestionador de sus performances continúa presente, luego de su muerte, en el espacio que creó, y en quienes asistimos para encontrarnos con otros y con nuestro propio deseo.

Referencias Bibliográficas

- Austin, J. L. (1962). *Cómo hacer cosas con palabras*. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía, de la Universidad de Arte y Ciencias Sociales.
- Berger, A.-E. (2016). *El gran teatro del género. Identidades, sexualidad y feminismos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Mardulce.
- Butler, J. (2018 [1993]). *Cuerpos que importan*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- (2016 [1990]). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- Campuzano, G. (2007). *Museo travesti del Perú*. Lima: Laika comunicaciones.
- Dubatti, J. (2019). Espectadores: acción, liminalidad, historia. *Conjunto*, N° 191, 11-23, 11-22. Recuperado de <http://www.casa.co.cu/publicaciones/revistaconjunto/191/03%20Jorge%20Dubatti.pdf>
- (2010). *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Atuel.
- (2007). *Filosofía del teatro I*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J., Ansaldo, P., Fukelman, M. (ED.) (2017). *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Farneda, P. O. (2014). *Prácticas de sí. Subjetividades contemporáneas en las expresiones artísticas trans actuales en Buenos Aires* (tesis de doctorado inédita), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Argentina, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Garbatzky, I. (2013). *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Haraway, D. (1995 [1991]). *Ciencia, cyborgs y mujeres La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- López Seoane, M. (2019). Devenir pasiva: mimesis y disidencia en el arte argentino reciente. En M. López Seoane (Comp.), *Los mil pequeños sexos. Intervenciones críticas sobre políticas de género y sexualidades*. (pp. 143-156). Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Lozano, E. (2015). *Sexualidades disidentes en el teatro. Buenos Aires, años 60*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Modarelli, A y Rapisardi, F. (2019). *Fiestas, baños y exilios: los gays porteños en la última dictadura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial La Página S.A.
- Preciado, P. B. (2011 [2000]). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Editorial Anagrama.

- (2017 [2008]). *Testo yonqui*. Madrid: Espasa Calpe.
- Sosa Cordero, O. (1978). *Historia de las varietés en Buenos Aires (1900-1925)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Corregidor.
- Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.