

# Expectar en movimiento: las prácticas artísticas contemporáneas de transformistas en Buenos Aires

TRUPIA, Agustina / CONICET - Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" (IAE) – [agustinatrupia@gmail.com](mailto:agustinatrupia@gmail.com)

---

Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: drag queen – teatro liminal - espectadores

## > Resumen

La noción de teatro-matriz es identificada por su carácter genérico de convivio, *poíesis* corporal y expectación. Jorge Dubatti (2019: 17) propone que “la expectación es una acción o una función que, en la zona del acontecimiento teatral, puede ser llevada adelante por cualquier agente”. La intención de este trabajo es indagar acerca del modo en que la expectación es realizada por quienes asisten a un acontecimiento ligado a la liminalidad teatral. En Buenos Aires, encontramos actualmente grupos de artistas transformistas que autogestionan espacios nocturnos festivos en los cuales realizan sus propias manifestaciones artísticas. Tomaremos como caso significativo, por su propuesta espectacular, a las performances realizadas en Trabestia Drag Club, para proponer un primer análisis cualitativo que contemple la genealogía del transformismo como práctica artística.

Partiremos de una descripción cuantitativa, que contemple la distribución espacial planteada, y del estudio de la figura del espectador liminal, para abordar el diseño expectatorial. Nos preguntaremos por el lugar que ocupan los espectadores en la construcción de la *poíesis*, en tanto constructores de la fiesta y participantes activos, en las antípodas de un modelo de espectador contemplador. Indagaremos cuáles son los espectadores implícitos que el espectáculo diseña a partir de sus propias exigencias. Estas performances esperan una participación activa, interpelan a los espectadores, toman en consideración su respuesta explícita y revalorizan el encuentro convivial. Resultan así un lugar de identificación y de contraproducción para las identidades disidentes, por fuera de la heterocisnorma y del campo teatral dominante.

## › **Dirigir(nos) la mirada**

La Filosofía del Teatro propone que “desde el punto de vista de la teatralidad, la expectación consiste en la acción de observar al otro para dejarse organizar la propia mirada, y al mismo tiempo para organizarle la mirada al otro” (Dubatti, 2019: 18). Partiré de esta idea central, en torno a la organización de la mirada de uno u otro como construcción de la teatralidad presente en acontecimientos liminales, para estudiar de qué modo circula la mirada. ¿Qué direcciones pueden plantearse para la construcción de la mirada? ¿Son acaso solo las personas encargadas de producir una *poíesis* corporal quienes dirigen la mirada? Quiénes son espectadores, ¿qué acciones pueden realizar que influyan en el acontecimiento teatral?

Para poder responder a estas cuestiones, me voy a situar en un acontecimiento teatral concreto desde el cual buscaré indagar acerca de los espectadores implícitos que son allí considerados. La noción de teatro-matriz es identificada por su carácter genérico de convivio, *poíesis* corporal y expectación. Jorge Dubatti (2019: 17) propone que “la expectación es una acción o una función que, en la zona del acontecimiento teatral, puede ser llevada adelante por cualquier agente”. La intención de este trabajo es indagar acerca del modo en que la expectación es realizada por quienes asisten a un acontecimiento ligado a la liminalidad teatral.

En este caso, trabajo con un espacio festivo autogestivo denominado Trabestia Drag Club, como caso significativo por su propuesta espectacular y sostenida a lo largo del tiempo. Este espacio contiene una serie de encuentros performativos que se llevan a cabo en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Una vez por mes, un grupo de artistas transformistas organiza estas fiestas en clubes bailables. Los encuentros tienen la característica de contar con diversas performances que son realizadas por artistas transformistas, las cuales resultan el centro de atención del acontecimiento. En estos espacios, se plantea la dinámica de una fiesta con los componentes habituales de los boliches porteños: música a cargo de distintas personas que pasan música, barra de bebidas, acumulación de gente que ingresa por la madrugada y que se retira por la mañana. Estos espacios físicos van cambiando de ubicación y siempre cuentan con un escenario en el cual, en determinados momentos de la noche, se realizan las performances. Les artistas que allí participan se autodenominan de diversos modos. Es habitual encontrar la palabra en inglés *drag queen* o *drag king*, aunque también hay búsquedas para una denominación ligada al español: allí aparecen las designaciones “monstruas” o “dragas”. Son mujeres y hombres cis como personas con otras identidades de género que realizan por medio de la composición cuidada y exacerbada de vestuario y maquillaje la construcción de personajes que remiten a un universo fantasioso. Los números que realizan pueden ser de diversa índole y poseen la característica de interpelar al público presente de maneras diferentes.

Busco proponer a continuación un primer análisis de cuál es el espectador implícito que este tipo de acontecimientos liminales diseña a partir de sus propias exigencias. En otros trabajos, hemos caracterizado estas prácticas que realizan los artistas transformistas en estos espacios festivos como propias de la liminalidad teatral. A partir de la re-ampliación del término teatro que produce Dubatti, podemos comprender a las prácticas realizadas por artistas transformistas en la actualidad porteña como una forma de liminalidad teatral, dado que poseen las características del teatro-matriz en tanto convivio, *poíesis* corporal y expectación junto con otras que las alejan del teatro canónico.

Estos espacios festivos pueden ser pensados como zonas de frontera en su doble concepción: es decir, en tanto lugar de separación, pero a la vez de conexión entre distintos territorios. Por un lado, las performances realizadas por transformistas componen aquello que está alejado del canon teatral, son lo excéntrico y periférico de la institución teatro. Pero, por otro lado, son estas manifestaciones artísticas las que re-amplían el concepto de teatro permitiendo extender sus bordes desde fuera. Es por esto que propongo la imagen de un movimiento centrífugo que es provocado en el campo teatral por estas performances *drag*.

### › **Qué espectadores para estas performances**

Procederé a realizar un análisis de la categoría de “espectador implícito” que las performances de artistas transformistas, realizadas en los espacios festivos antes mencionados, proponen a partir de las exigencias propias de su poética teatral. Como adelanté, la distribución que se propone en estos espacios es la de una multitud de gente que asiste a las fiestas de Trabestia Drag Club y que se ubica en la pista de baile. Son espacios pensados para personas mayores de edad, a raíz de las regulaciones propias del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y por el espacio del boliche nocturno en el que se llevan a cabo. Con lo cual aquí aparecería una primera restricción marcada por las regulaciones gubernamentales: solamente las personas mayores de dieciocho años serán parte de los espectadores que participen. Debemos tener en cuenta también que es un espacio en el cual se encuentra habilitada la venta de bebidas alcohólicas. De este modo, se añade otro elemento restrictivo en cuanto a quiénes formarán parte del público y esto hace a las condiciones de un acontecimiento que se corre del teatro-matriz.

La liminalidad del acontecimiento está también dada por el modo en que se adquieren las entradas. Se compran a valores módicos mayoritariamente por internet, aunque también pueden adquirirse en la boletería del lugar. Quienes compran la entrada lo hacen con la principal intención de asistir a una fiesta más que a un acontecimiento de liminalidad teatral. Si reparamos en los paratextos que rodean a estos eventos, los folletos que circulan de manera virtual por internet, observamos que se convoca a la gente a una fiesta, a una celebración. En estas invitaciones, se encuentra la idea de eventos para bailar y “gastar

tacos”, tal como figura en los textos. Pero a su vez, se encuentra un listado de quienes harán de anfitriones y performers junto con los encargados de musicalizar. Es por esto que se halla una conjunción de prácticas artísticas a partir de la combinación de la música, la performance y las artes audiovisuales, dado que también suele haber proyecciones a modo de escenografía durante la noche.

Puedo plantear, a partir de estas primeras características, que este tipo de acontecimiento invita a los espectadores a estar de pie durante varias horas, bailando y en contacto con otras personas en una pista de baile. Es importante aclarar que, dadas las características ligadas a la diversidad de identidades de género, estos espacios no son en absoluto restrictivos en términos de edades de quienes asisten. Como sí se encuentra la limitación para menores de edad, no está presente en términos de restricción para quienes, siendo mayores de edad, deseen asistir.

Un escenario similar se halla en relación con los códigos de vestimenta. Probablemente, en el caso de una situación de expectación propia del teatro-matriz, no se mencionaría siquiera la vestimenta con la que asisten los espectadores. Pero en los espacios bailables porteños, en ciertas ocasiones, hay restricciones ligadas al código de vestimenta requerido para ingresar. En el caso de Trabestia Drag Club, nos encontramos con espacios que justamente se construyen desde la autonomía de cada persona sobre su cuerpo. No hay un código que se debe cumplir. Entre quienes asistimos, es habitual encontrar gente que utiliza ropa más cercana a un tipo de vestimenta que podríamos denominar habitual, por el hecho de ser poco disruptiva visualmente. Pero también, gran parte de los espectadores aprovecha la invitación de quienes organizan para jugar con los elementos de vestuario, maquillaje y peinado.

Es relevante remarcar que, desde la convocatoria de los artistas transformistas, se invita explícitamente a que los espectadores asistan utilizando aquello que les haga sentir cómodos. Incluso se les permite entrar de manera gratuita a quienes estén completamente montados, es decir, producidos al modo *drag*, con vestuarios basados en la exacerbación de elementos o la construcción de personajes fantasiosos alejados de la identidad que podemos denominar “cotidiana”.

Aquí encontramos una característica sobresaliente en relación con los espectadores de estas performances: se habilita una zona de juego, de *poíesis*, para los espectadores mismos. Podemos decir que, en muchos casos, ellos también asisten con un vestuario. La ropa que se utiliza problematiza su mismo estatuto. ¿Es la ropa propia de la persona o son prendas seleccionadas con cuidado y dedicación para construir una identidad *drag* que estará en la pista de baile? Aquí podemos detenernos en la idea de la organización de la mirada, la cual no solo corresponde a los performers, sino que podríamos plantear que desde el público mismo hay una capacidad e intención por organizar la mirada de los otros. Esto pone en tensión la distribución habitual del teatro y ubica a los espectadores como observadores que son también observados.

Jorge Dubatti (2019) plantea que “un público muy compenetrado o muy dinámico construye la *poiesis* con su emoción, su atención, el movimiento de sus cuerpos o sus risas, sin que haga falta que ‘suba’ al escenario” (18). Esta dinámica de expectación es la que se propone desde las fiestas de Trabestia Drag Club. La emoción del público y las dinámicas de socialización que se dan en la pista de baile generan por sí mismas sus propias dinámicas de expectación. Podríamos pensar que se van conformando diversos espacios de veda o de expectación en la pista a partir del trabajo de organización de la mirada que se conforma y multiplica.

Podemos hablar de una multiplicación de la expectación en diversas direcciones. De las personas que asistimos, como ya mencioné, una parte está montada y producida, son espectadores que a su vez proponen una organización de la mirada. Y esto se multiplica en la presencia de los performers, quienes también se hallan en la pista de baile. Vale mencionar que, hasta el momento de realizar las performances, los artistas están muchas veces mezclados entre los espectadores.

En este punto, puede resultar estimulante recordar lo que Donna Haraway (1995) plantea en torno al sistema sensorial de la vista en tanto productor de conocimiento. Se podría establecer una relación entre la organización de las miradas como parte constitutiva del acontecimiento teatral y la noción del sentido visual como espacio desde donde constituimos nuestra subjetividad. En este sentido, las cuestiones aquí trabajadas parten de mi propia experiencia como espectadora participante en estos eventos y mis vivencias ligadas a la circulación de miradas como organizadoras de mi propia expectación. 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” (323). Desde esta premisa, Haraway propone una epistemología de la localización en la que la parcialidad sea la condición para alcanzar un conocimiento racional. Esta ponencia es en sí misma una producción situada de conocimiento que busca explicitar el hecho de que se están mirando estas performances y pensándolas desde una determinada posición encarnada la cual es plausible, como menciona la autora, de unirse a otras miradas en conversación, pero sin pretender ocupar esos otros lugares.

### › ***Historizar la expectación en los transformismos***

En este primer análisis cualitativo que se realiza de la situación de los espectadores en las prácticas transformistas, deseamos contemplar la genealogía del transformismo como práctica artística. Si pensamos históricamente el transformismo a lo largo del siglo XX, en la zona geográfica del Río de la Plata, encontramos que tiene una fuerte presencia en los teatros de varieté, teatros de revista y carnaval. En dichos espacios, el transformismo tuvo una presencia importante. Más adelante, en la década del ochenta, por ejemplo, encontramos un desarrollo de estas prácticas en espacios alternativos de la mano de

Batato Barea, Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese y Gustavo Liza, entre otros nombres. Es necesario agregar los trabajos artísticos desarrollados, hacia fines de siglo, por Cristina Coll en torno a la práctica *drag king* y el crecimiento que tendrán estas prácticas en la segunda década del siglo XXI en, por ejemplo, Carrera de Reyes. A partir de estas menciones, puedo proponer ciertas similitudes que pueden plantearse con las prácticas actuales aquí descritas que se dan en Trabestia Drag Club. En esta ocasión, tomaré el teatro de varietés de comienzos del siglo XX para hacer un breve ejercicio histórico comparativo y marcar ciertas similitudes y diferencias.

Encontramos que, en su trabajo, Osvaldo Sosa Cordero (1978) retoma la figura del italiano Leopoldo Frégoli como quien desarrolló el arte de la transformación en Buenos Aires, a partir de su primera visita en 1895 y luego de su éxito en diversos países de Europa. En este estudio, se puede rastrear la definición que Sosa Cordero da del transformismo en tanto “una de las atracciones más fascinantes de las varietés” (107) y ubica a Francia como el país en el cual se encuentran, en el siglo XVII, las primeras manifestaciones de esta modalidad artística. Cuando Sosa Cordero habla de transformismo, lo utiliza en referencia a quienes en un solo espectáculo se presentaban caracterizados con velocidad y sucesivamente de diferentes maneras: una misma persona representaban decenas de personajes diferentes, en algunos casos incluso podían ser estrellas reconocidas (los llamados imitadores de estrellas).

En el caso de la labor de Frégoli en Buenos Aires a comienzos del siglo XX, encontramos que se presentaba en teatros como El Nacional y el San Martín, con lo cual comprendemos que la situación de expectación resultaba absolutamente diferente a la descrita anteriormente en los espacios bailables actuales. Los espectadores se encontraban ubicados en la platea y desde allí su mirada se organizaba en torno a las aptitudes miméticas de Frégoli. Aquí nuevamente hallamos diferencias con el transformismo actual, en el cual no hay una búsqueda mimética por representar personajes realistas, sino que hallamos una distancia entre el performer y aquel objeto representado. En el caso de la labor espectacular de Frégoli, Sosa Cordero valora positivamente su capacidad de afinación la cual abarcaba amplios registros vocales cuando cantaba óperas, operetas, zarzuelas o canciones en diferentes idiomas.

Resulta particularmente interesante la mención que hace Sosa Cordero de las presentaciones que Frégoli lleva a cabo por fuera de los grandes teatros cuando menciona que su virtud histriónica hizo que “pudiera escalar las más altas posiciones no ya dentro del teatro, sino aun en los centros culturales y sociales” (1978: 117). Con lo cual, aquí aparece la mención de espacios más bien vinculados a la liminalidad teatral, los cuales podrían llegar a acercarse a los clubes nocturnos en los que, en la actualidad, hallamos las manifestaciones artísticas de transformistas.

Otra cuestión particularmente interesante de la labor realizada por Frégoli en el transformismo es que se lo describe como “el primer hombre a quien vimos hacer de mujer habitualmente en la escena” (Sosa Cordero, 1978: 117). Por supuesto que en este modo referirse a la construcción del personaje, se

encuentra presente una visión binaria de los géneros y situada dentro de la matriz heterocisexual. Se aclara que cuando caracterizaba a mujeres no lo hacía de manera ridícula y se destaca su virtuosismo para representar a la figura femenina sin asociar ideas groseras. Es particularmente interesante notar el énfasis que se hace en que sus espectáculos, al no ser groseros en sus imitaciones, eran aptos tanto para hombre como para mujeres. Con lo cual la concepción de los espectadores de esa época, tal como la presenta Sosa Cordero, estaba basada en el decoro como condición necesaria para que un espectáculo fuera apto para un público respetado.

En este sentido, Ezequiel Lozano (2015) plantea dos cuestiones al abordar este 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” (46). Por otro parte, encuentra “un subyacente respiro transfóbico” (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” (48).

Teniendo presente estos señalamientos, resulta enriquecedor pensar una comparación con las prácticas actuales de transformistas, dado que también hallamos una labor importante basada en el humor y en el doble sentido. Un aspecto que resulta distinto es la distribución de los espectadores y la incidencia que tenían en los teatros a la italiana y la que tienen en los espacios de los boliches, en los cuales se es espectador mientras se está bailando en cercanía con los performers y donde la organización de las miradas se da en múltiples direcciones. En este sentido, quienes asisten como espectadores a los eventos de Trabestia se vuelven organizadores de la mirada, aspecto que no era considerado en la organización expectatorial de eventos como los de Frégoli.

### › ***Algunas conclusiones: moverse y mirar***

El recorrido que propuse aquí, como un primer ejercicio para pensar a los espectadores de las prácticas artísticas de transformistas, partió de una descripción cuantitativa, que contempló la distribución espacial planteada en Trabestia Drag Club y del estudio de la figura de los espectadores liminales para abordar el diseño expectatorial. Este diseño está basado en la imbricación de los espectadores con los performers. De allí surge que, en las prácticas contemporáneas, el lugar que ocupan los espectadores en la construcción de la *poiesis*, en tanto constructores de la fiesta y participantes activos, se encuentra en las antípodas de un

modelo de espectadores contempladores, más cercano al que describe Sosa Cordero y que se presentaba en los teatros donde Frégoli actuaba.

Para comprender el diseño expectatorial que se propone en los espacios bailables, donde tienen lugar en la actualidad las performances de transformistas, puede resultar estimulante pensar en una figura de síntesis. Podríamos pensar en múltiples círculos que se acomodan uno dentro de otro. Esta imagen refiere de manera gráfica a la multiplicación de los agentes que organizan la mirada de los otros en las fiestas donde tienen lugar las performances de transformistas. Allí, la expectación pasa es realizada tanto por espectadores como por performers. Puedo sugerir, como resultante, la figura de le espectadore participante.

Los espectadores bailamos durante la noche. Y es desde este movimiento continuo que se realiza la expectación. Arriba y abajo del escenario se baila, nos movemos quienes asistimos. Los espectadores son celebrantes, son parte constitutiva del acontecimiento de teatro liminal que sucede en estos espacios de fiesta. Los espectadores, en estos casos, somos parte de la conformación visual del espectáculo: nuestros modos de vestir y de bailar se vuelven parte de las performances artísticas. Hay una multiplicación de las miradas y de la organización de la misma. El espectador festive se vuelve una figura central para pensar el tipo de expectación que se propone desde la organización y disposición del espacio y desde las performances de Trabestia Drag Club.

Dubatti (2019) describe a un tipo de espectador regulado y desliminalizado en determinados acontecimientos en los que se les quita peligrosidad, en donde “la zona de experiencia teatral pierde imprevisibilidad, se regula, se domestica” (20). En el caso de las prácticas transformistas, los espectadores que son requeridos implícitamente por el diseño expectatorial, por la dinámica misma de las performances y por todo el evento en sí mismo, son espectadores en movimiento constante y participantes centrales del acontecimiento.

Estas performances requieren una participación activa, interpelan a los espectadores, toman en consideración su respuesta explícita y revalorizan el encuentro convivial. De este modo, resultan un lugar de identificación y de contraproducción para las identidades disidentes, por fuera de la heterocisnorma y del campo teatral dominante. Proponen nuevos modos de construir la convivialidad desde el movimiento y la liberación de los cuerpos.

## **Bibliografía**

Dubatti, J. (2019). "Espectadores: acción, liminalidad, historia", *Conjunto*, n. 191, pp. 11-23.

Haraway, D. (1995 [1991]). *Ciencia, cyborgs y mujeres La reinención de la naturaleza*. Madrid, Ediciones Cátedra.

Lozano, E. (2015). *Sexualidades disidentes en el teatro*. Buenos Aires, años 60. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Editorial Biblos.

Sosa Cordero, O. (1978). *Historia de las varietés en Buenos Aires 1900-1925*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ediciones Corregidor.