

Prácticas transformistas porteñas: espectadores, investigación participativa y performatividad de géneros

TRUPIA, Agustina / CONICET – IAE, FFyL, UBA - agustinatrupia@gmail.com

Eje: Teatro y Artes Escénicas - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: transformismo - performance – estudios de género*

» **Resumen**

El presente trabajo tiene como principal intención compartir los avances que se alcanzaron en el último año en torno a la investigación de las prácticas transformistas en la escena porteña. Para esto, se retomarán tres aspectos centrales en la investigación. Por un lado, se elaborará la cuestión vinculada con el diseño expectatorial que se introduce en los espacios festivos en los que tienen lugar las prácticas de artistas *drag*. En segundo lugar, se señalarán los resultados a los que se arribó con la metodología de la investigación participativa y partiendo del conocimiento situado. En tercer y último lugar, se introducirá una cuestión con la que se está trabajando actualmente: el estudio de la figura de *drag kings*, es decir, las indagaciones en torno a la masculinidad femenina que es realizada por parte de mujeres y personas no binarias.

Se compartirán las conclusiones a las que momentáneamente se ha arribado en torno a las tres cuestiones antes explicadas y se difundirán los resultados que se relacionan con la conformación de una cartografía *drag* en nuestra ciudad y sus efectos en las identidades de género. En última instancia, se postulará aquello que queda por realizar en el corriente año.

» **Introducción**

El presente trabajo tiene como principal intención compartir algunos de los avances que se alcanzaron en el último año en torno a la investigación de las prácticas transformistas en la escena porteña. Para esto, se retomarán ciertos aspectos centrales en la investigación que fueron particularmente desarrollados en el periodo que compete a estas jornadas. En primer lugar, trabajaré con una parte del corpus, que se compone por diversos *performers*, y tomaré a Rey a Ruedas, una *drag king*. Esta práctica indaga sobre la masculinidad femenina que es realizada por parte de mujeres, lesbianas, personas no binarias y varones

trans. Trabajaré también con el travestimiento escénico como procedimiento central en una obra argentina. En segundo lugar, elaboraré la cuestión vinculada con el diseño expectatorial en ese espacio festivo en el que tienen lugar las prácticas de artistas *drag*. En tercer lugar, señalaré brevemente parte de la metodología, aún en desarrollo, de la investigación participativa que parte del conocimiento situado.

La investigación en curso se encuentra dentro del marco de la realización del doctorado en Historia y Teoría de las Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y cuenta con el apoyo de una beca doctoral de CONICET. El objeto de estudio son las prácticas realizadas por una serie de artistas transformistas y el análisis de la mutabilidad de género que es puesta en juego junto con un yo performativo que se lleva a escena. Durante el periodo entre abril de 2019 y marzo de 2020, trabajé en profundidad un espacio festivo y autogestionado llamado Trabestia Drag Club. Este es el nombre que adquiere una serie de fiestas que se realiza en el barrio de Palermo por parte de un grupo de artistas transformistas en la cual desarrollan sus performances a lo largo de la madrugada. Este espacio surgió en el año 2016 y continúa en actividad en la actualidad. Las prácticas escénicas que allí aparecieron están más bien vinculadas con la puesta en escena de identidades cercanas a la feminidad y a lo fantasioso. La escena dentro del boliche funciona de modo que, por momentos de la noche, suben al escenario les artistas transformistas que organizan las fiestas junto con otras que han sido invitadas. Asimismo, se les da lugar a artistas que estén comenzando con lo cual hay un elemento democratizador. Estas fiestas ocupan un lugar importante para la comunidad sexo-género disidente al ser espacios de contención y de celebración de expresiones de género disímiles. Permiten que quienes asistimos desarrollemos una agencia sobre el cuerpo que muchas veces en los espacios públicos es sancionada. El baile y la música funcionan como elementos centrales de la fiesta que opera como dispositivo de socialización e identificación.

En el caso de este trabajo, analizaré otro espacio que se está desarrollando en la actualidad en la Ciudad de Buenos Aires, en el límite entre Palermo y Almagro, llamado Carrera de reyes. Este espacio surgió a fines de 2018 y se desarrolla en Feliza, un espacio de pertenencia para la comunidad lesbiana que se extiende a otras identidades LGBTQ+. Estas carreras operan como espacios de puesta en escena de prácticas transformistas vinculadas al trabajo con las masculinidades. Es decir, quienes participan refieren a sí mismos como *drag kings*: trabajan con elementos culturalmente asociados a la masculinidad y construyen así personajes que tienen como referencia identidades masculinas.

Armando reyes

Carrera de reyes tiene una modalidad diferente a la planteada por las fiestas Trabestia, mencionadas anteriormente. Su modalidad se vincula con un formato de competencia que se organiza en distintas categorías. Hay un jurado que se compone por referentes de la escena *drag* que, junto con el aplauso de

les espectadores, dictamina quien gana la corona en cada edición de la competencia, la cual se organiza mensualmente. Las categorías diferencian entre quienes están comenzando con el transformismo y quienes hace un tiempo más largo que lo vienen realizando. El espacio que tienen quienes compiten es sobre el escenario de Feliza. Los espectadores nos ubicamos debajo de pie y observamos a cada participante. Se encuentra Armando A. Bruno, creador de la Carrera de reyes, quien dirige la noche e interactúa con el público.

Esta modalidad de competencia por categorías con premios y una coronación hacia el final responde a una tradición dentro de la escena transformista. En el film estadounidense *Paris is Burning* de Jennie Livingston de 1990 puede verse representada la organización por parte de *drag queens* en diferentes casas de pertenencia que funcionan como familias y la organización de los llamados *balls* o fiestas para las cuales se montaban siguiendo diversas consignas. En la ciudad de Buenos Aires, se encuentran algunas casas que agrupan distintos artistas que hacen *drag* o vinculadas al *vogue*, una danza que implica la interrupción del movimiento por medio de la realización de poses que recuerdan a las de las revistas de moda como la *Vogue*.

En *Cuerpos que importan*, Judith Butler (2018) plantea la idea de que algunas situaciones, como las prácticas *drag*, producen una rearticulación de parentesco poco estabilizadoras. En esta organización por casas y familias, hay una reformulación de parentesco y “la apropiación y el redespliegue de las categorías dominantes permiten establecer relaciones de parentesco que, al ofrecer apoyo incondicional, funcionen como discursos opositores” (Butler, 1990: 337). Es decir, categorías como “casa” y “madre”, usualmente utilizadas en la escena *drag*, son resignificadas y producen la conformación de comunidades alternativas.

Lo que se puede postular como un potencial de la Carrera de reyes es que el grupo de artistas mujeres, lesbianas, varones trans o no binarios que realiza la práctica *drag* pone de manifiesto la performatividad de la masculinidad. Es decir, siguiendo a Halberstam (2008), revela a la masculinidad, que se postula a sí misma como el grado cero de la representación, como una construcción. La confronta con las feminidades que suelen ser en apariencia más fácilmente copiadas y muestran la serie de construcciones que se halla por detrás de las masculinidades también. A su vez, Halberstam (2008) plantea que la masculinidad femenina, la cual puede ser pensada al interior de las prácticas *drag king*, pone de relieve cómo se construye la masculinidad como tal. Lo que este autor propone es que “la masculinidad se vuelve inteligible como masculinidad cuando abandona el cuerpo de varón blanco de clase media” (2008: 24) heterosexual. Estas prácticas permiten problematizar la idea de que la masculinidad puede ser solo llevada a cabo por cuerpos de varones y la desidentifica como ligada a lo natural.

Rey a Ruedas es uno de los artistas *drag* que participó y ganó en Carrera de reyes. En una de sus presentaciones realizadas el 29 de noviembre de 2019, se subió al escenario con un vestuario plateado y

blanco. Lució pantalones blancos hasta por debajo de la rodilla junto con una remera de mangas largas del mismo color y con una especie de chaleco entero de color plateado con unas importantes hombreras con unos pequeños dispositivos que despedían humo. Sus zapatos bajos y elegantes llevaban cordones en los mismos colores antes mencionados y en las suelas se podía leer “machxs fachxs”. Usó el pelo corto con un rapado en los costados a modo de cresta y teñido de un color gris. En su rostro, tenía marcadas algunas venas de color azul: la consigna era la fantasía de invierno. El número de fonomímica que hizo sobre el escenario estaba vinculado a un texto con música que decía: “los pronombres primero se preguntan y después se respetan”. Aquí se ve la vinculación entre las performances y un posicionamiento político. Esto genera una posibilidad de identificación para quienes lo realizan: la misma práctica *drag* se convierte en un vehículo de expresión artística y política. Asimismo, es un lugar de contención desde la expresión identitaria para quienes asistimos aun debajo del escenario.

A partir de las competencias de *drag king* a las que ha asistido en Estados Unidos, Halberstam (2008) propone una taxonomía de masculinidades femeninas para poder pensar las actuaciones de género. En el caso de Rey a ruedas, se puede postular que la indagación de su masculinidad femenina está ligada a la masculinidad desnaturalizada. Es decir, se parte de una búsqueda mimética con la imagen más hegemónica del varón heterosexual, pero se realiza una apropiación con funciones críticas y se realiza así la personificación de una masculinidad alternativa. No hay en sus actuaciones una representación que resulte agravante hacia los varones, sino que se centra en la exploración de la propia masculinidad y se combina con la creatividad del *performer* quien elabora su vestuario siguiendo las consignas otorgadas.

Mabel Alicia Campagnoli (2008) reconoce la potencialidad del dispositivo *drag king* en tanto desmonta las programaciones de género llevando a cabo “un conjunto de operaciones de desnaturalización y desidentificación” (9). De este modo, podemos postular a la práctica *drag king* antes descrita como modo de desmontar la normatividad de género. En primera instancia, esta performatividad de género evidencia la insuficiencia del binarismo y produce, en los espectadores, una cierta incomodidad o cuestionamiento sobre la propia identidad. En segunda instancia, genera la posibilidad de revelar como construcciones culturales lo que se asimila como masculinidad o feminidad al ponerlas en tensión.

Armando petroleros

Para continuar pensando las masculinidades femeninas, el caso de la obra de teatro argentina *Petróleo* puede resultar estimulante. La obra fue presentada por primera vez en 2018 en el Teatro Sarmiento, parte del circuito de teatros oficiales de la ciudad, por el grupo de actrices, directoras y dramaturgas llamado Piel de lava. El grupo está compuesto por Elisa Carricajo, Valeria Correa, Pilar Gamboa y Laura Paredes. La obra contó con la codirección de Laura Fernández. En la obra, las cuatro actrices encarnan a cuatro varones que son trabajadores en un pozo petrolífero en la Patagonia. El Formo, el Monto y el Carli, los

nombres de los personajes, se encuentran compartiendo sus días de trabajo alejados de la sociedad y atendiendo la productividad de un pozo de petróleo que parece estar vacío. La llegada de El Palla modifica la dinámica del grupo en tanto se cuestionan las condiciones laborales bajo las que están sometidos como también las posibilidades en tanto vestimenta y sensibilidad que tienen permitidas por ser varones.

Podríamos sugerir que no son prácticas *drag king*, sino que sería más conveniente hablar del procedimiento de travestismo escénico. No serían prácticas *drag*, dado que, hasta el momento, los personajes que se compusieron se circunscriben a una obra de teatro determinada. Incluso su misma creación fue realizada para aquella obra. Las personas que se *draguean* entienden, en su mayoría, a esta práctica como parte de su identidad de género aun cuando no están montadas. Lo *drag* trasciende el momento espectacular y la construcción se halla continuamente en proceso. Hay un modo de comprender la propia corporalidad como *drag*. Por ejemplo, el artista Rey a Ruedas se autodenomina con este nombre *drag* por fuera de las instancias de actuación.

A pesar de que los personajes que compuso el grupo Piel de lava no serían parte de las prácticas *drag king*, resultan de gran interés por la indagación que realizaron en torno a la construcción de una masculinidad femenina. En la obra, uno de los principales procedimientos es el travestimiento escénico. En términos de Trastoy y Zayas de Lima (2006) este sería un travestimiento estetizante, es decir, “al ocultar o disimular sutilmente las marcas sexuales diferenciadoras, la transformación busca (...) despertar admiración ante el virtuosismo interpretativo” (99). La masculinidad que se pone en escena no es paródica. Las masculinidades representadas intentan ser humanizadas y realistas durante la obra aunque, hacia el final de la obra, esto sufrirá una modificación. Este trabajo de composición se apoya en el vello facial que utilizan las actrices para formar barbas y bigotes, en el vestuario holgado que simula la ropa de trabajo de los personajes varones, en las voces levemente más graves, en los modos de comportarse y de habitar los espacios: las piernas expandidas al sentarse, los modos de pararse con las piernas más abiertas, el tocarse sus genitales. Incluso se percibe en los modos de socialización entre sí: los golpes, las pulseadas para medir la fuerza que poseen, el hablar de las mujeres para reforzar su masculinidad heterosexual. Estos replican modos de expresión oral y de comunicación que socialmente son vinculados con las masculinidades.

Las fracturas de sus masculinidades comienzan con la llegada del cuarto personaje: el nuevo trabajador irá sacando de su bolso y poniéndose diferentes prendas que le ha comprado a su pareja mujer. Es así que se lo verá con un sweater con un gran felino cosido, con un tapado de piel marrón, con corpiño y terminará la obra luciendo unas medias largas de lycra que llevaba debajo de su pantalón y su pelo lacio y largo suelto. Al comienzo, resulta motivo de burla entre los personajes este uso de prendas asociadas como femeninas, pero con el correr de la obra, los mismos trabajadores varones se irán permitiendo

explorar la feminidad. Al finalizar la obra, uno de ellos luce sus calzoncillos holgados con una remera de mangas cortas y tacos. Otro usará un vestido de lentejuelas con su pantalón asomando por abajo.

De esta manera, se genera otro nivel de travestimiento y de cuestionamiento. Al de las mujeres actrices que se visten como varones cisgénero, se sumaría el de los personajes varones, al interior de la diégesis teatral, que se visten como mujeres. Incluso el personaje de Pilar Gamboa termina sacándose de su entrepierna el pene y depositándolo de manera lúdica sobre la mesa del tráiler. La exploración de estos varones parece culminar con este gesto de autocastración que no implica dolor; es la liberación del deseo de habitar de otro modo sus cuerpos y sus espacios de trabajo. Eligen tener energía eléctrica en el tráiler para sobrevivir al frío en lugar de alimentar la maquinaria que busca petróleo en el pozo y pareciera ser que optan por la liberación de quitarse el peso de las normas sociales propias del patriarcado en torno a la masculinidad.

Sumado a esto, es interesante mencionar, y dejar para otro momento de trabajo, que, en la escena porteña actual, se encuentra la presencia de obras con importantes producciones como *Siglo de oro trans*, una versión libre de *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina en el Complejo Teatral de Buenos Aires, y *Kinky Boots* en el Teatro Astral. En estos espectáculos, la pregunta sobre la identidad de género está puesta en primer lugar y los procedimientos de travestimiento escénico resultan centrales.

› **De espectadores e investigaciones participativas**

Carrera de Reyes puede ser considerado como un espacio de liminalidad teatral. Sobre el escenario de Feliza suceden diversas performances que se alternan con los momentos de interacción por parte de quien lleva adelante la conducción del evento. Hay momentos de desfile, de baile y otros de interpretación de diferentes canciones o poesías por medio de la fonomímica. La liminalidad del acontecimiento está también dada por el modo en que se difunde la información en torno al evento: los perfiles en las redes sociales son los principales canales de comunicación. Las entradas se compran a valores módicos en la puerta del centro cultural y, es importante notar que, quienes compran la entrada lo hacen con la principal intención de asistir a una competencia con un espacio festivo posterior.

Siguiendo a Dubatti (2019) y su estudio sobre la expectación, la distribución espacial propuesta consiste en espectadores que se ubican en la pista de baile, mientras el escenario permanece disponible para que les artistas *drag* lo utilicen. Este tipo de acontecimiento nos invita a los espectadores a estar de pie durante varias horas, bailando y en contacto con otras personas. También tiene la particularidad de que el horario de ingreso cubra una franja de varias horas. Es decir, los espectadores que asistimos ingresamos en diferentes momentos con lo cual cada persona participa de diversas secciones del acontecimiento. Lo mismo sucede con el momento de la partida: en cualquier parte de la noche o madrugada, las personas

pueden retirarse del establecimiento. Asimismo, los celulares constituyen otro modo de interacción por parte de los espectadores: las grabaciones y otros usos de los dispositivos se podrían pensar como una parte central del evento dado que posibilitan su difusión. Esto lo distingue de otras situaciones más tradicionales de expectación en la que se solicita el absoluto silencio de quienes expectan, que suelen permanecer sentados y a oscuras, en una situación de mayor acatamiento.

En el caso de Carrera de reyes, nos encontramos con un espacio que se construye desde la agencia de cada persona sobre su cuerpo. Entre quienes asistimos, es habitual encontrar espectadores que juegan con los elementos de vestuario, maquillaje y peinado. Podemos decir que, en muchos casos, los espectadores asisten también con un vestuario. Resulta habitual en estas fiestas, confundir a los artistas que participarán sobre el escenario con quienes están asistiendo al evento en calidad de público, dado que la ropa tiene, en ambos casos, un gran trabajo de producción y abre universos de fantasía. El diseño expectatorial de Carrera de Reyes requiere espectadores festivos que se involucren desde el movimiento corporal, como el aplauso para elegir quien recibirá la corona y la interacción con los *performers*.

En su libro *Performance Studies*, Richard Schechner (2002), al indagar sobre las particularidades de los estudios de la performance, resalta el método de la observación participante. Este método proviene de las ciencias antropológicas y consiste en un modo de aprender sobre las demás culturas (las cuales suelen ser no ser occidentales) a partir del trabajo de campo. Schechner plantea que, al trasladar este método a los estudios de la performance, aquello que se estudia es parte de la propia cultura e incluso del propio comportamiento. Es esta modalidad la que vengo adoptando para llevar a cabo la construcción de una cartografía de las prácticas transformistas. A su vez, Donna Haraway (1995) plantea que el yo que conoce es siempre parcial y es capaz de unirse a otro y ver junto al otro, pero sin pretender serlo. Siguiendo esta propuesta de epistemologías de la localización y de la situación es que realizo el ejercicio de escritura en primera persona en este trabajo, como un modo de hacer explícita mi experiencia y compartirla para poder unirla a otras vivencias.

Para finalizar, Val Flores (2013) propone que “interrumpir la lógica identitaria de los géneros literarios, las disciplinas académicas, los trabajos y profesiones produce cruces narrativos” (22). Esta idea de la interrupción de las lógicas como productora de interfaces identitarias y de nuevos imaginarios me resulta estimulante para pensar las prácticas *drag*. Estas corporalidades aparecen como interrupciones en nuestro modo de comprender el mundo. Se presentan como incatalogables con las etiquetas que contamos y lo hacen en dos niveles: desde las identidades de género y desde los estudios teatrales. Despliegan así lo que Flores plantea como una “política del deseo” (22) que se une también a una política de la fiesta, en el caso de Carrera de reyes.

Bibliografía

Butler, J. (2018 [1993]). *Cuerpos que importan*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.

Campagnoli, M. A. (2008). "La mujer barbuda: una mirada epistemosexual", *Actas de las VII Jornadas de Investigación en Filosofía para profesores, graduados y alumnos*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

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

Flores, V. (2013): *interrupciones. Ensayos de poética activista*, Neuquén, La Mondonga Dark.

Halberstam, J. (2008). *Masculinidad femenina*. Madrid: Editorial EGALES.

Haraway, D. J. (1995 [1991]). *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reivindicación de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Schechner, R. (2002). *Performance Studies: An Introduction*. Londres y Nueva York: Routledge.

Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.