

Avances de una investigación doctoral: los transformismos porteños como activismo de las disidencias

TRUPIA, Agustina / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo / CONICET - agustinatrupia@gmail.com

Área: Teatro y artes escénicas - Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: transformismo - drag – activismo

*Aprendí, con los residuos del destello, a hacer de la experiencia política una poética, es decir, una apuesta a subvertir los códigos de la lengua heteronormativa, a hacer del lenguaje un campo de intervención política y estética
val flores*

› **Resumen**

Este trabajo tiene dos objetivos principales y estará dividido en dos secciones. En primer lugar, busco compartir los avances de mi investigación doctoral en curso en torno a las prácticas realizadas por artistas transformistas en la segunda década del siglo XXI en la ciudad de Buenos Aires. Para esto, hago un repaso de los principales nodos problemáticos desarrollados en diversos trabajos a lo largo de 2021. Esos están relacionados con la indagación de la dimensión espacial y temporal en la cual se insertan las prácticas y que resulta modeladora de los acontecimientos; la posibilidad de pensar ciertos procedimientos de los transformismos desde la máquina de lectura barroca; el estudio de la fonomímica; y la reflexión en torno a la virtualidad que implicó la irrupción de la pandemia por covid-19 hacia finales de la década de 2010.

En segundo lugar, me interesa sumar una cuestión a partir del desarrollo de este trabajo: ¿de qué maneras estas prácticas de teatro liminal se vinculan con lo político? En este sentido, esta ponencia es un primer ejercicio en el cual pensar de qué forma se relaciona la práctica teatral de los artistas transformistas con el activismo que llevan adelante las identidades sexo-género disidentes. Parto de observar que las prácticas transformistas están íntimamente vinculadas con el activismo en tanto ponen a existir identidades desobedientes a la matriz heterocissexista que, aparte de constituir performances artísticas, ofrecen modos alternativos y contestatarios de vida que amplían los horizontes imaginativos de quienes presencian esas prácticas.

› **Introducción: recapitulaciones y activismos**

Desde mediados de 2019, me encuentro realizando una investigación en el marco del doctorado de la Universidad de Buenos Aires en Historia y Teoría de las Artes. Para esto cuento con una beca de Conicet y con la dirección del Dr. Jorge Dubatti y la codirección del Dr. Ezequiel Lozano. Mi tema de investigación son las prácticas realizadas por artistas transformistas en la segunda década del siglo XXI principalmente en la ciudad de Buenos Aires. Parto desde el marco teórico y metodológico propuesto por la Filosofía del Teatro, rama de la teatrología, para pensarlas como prácticas de teatro liminal. Les artistas transformistas han utilizado los espacios nocturnos de la ciudad, ya sean boliches o centros culturales, para realizar sus performances. Asimismo, hay un conjunto de prácticas que circulan a modo de producciones fotográficas y audiovisuales por medio de las redes sociales y que dialogan tangencialmente con los mencionados acontecimientos teatrales.

En esta oportunidad, a raíz de la propuesta de la organización de las VI Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo, voy a dividir esta presentación en dos partes. Por un lado, deseo compartir los avances principales de la investigación realizada durante el año pasado, es decir, durante 2021. Plantearé para esto un repaso por los principales nudos problemáticos desarrollados en diversas ponencias, artículos y trabajos de seminarios ese año los cuales componen partes centrales de lo que será mi tesis. Por otra parte, busco desarrollar una cuestión que fui esbozando en algunos trabajos pasados, pero que aún queda por profundizar. Para esto, tengo como objetivo central estudiar de qué maneras las prácticas transformistas de teatro liminal se vinculan con el activismo de las identidades sexo-género disidentes. Parto de observar que las prácticas transformistas están íntimamente vinculadas con el activismo en tanto ponen a existir identidades desobedientes a la matriz heterocisexista. Estas, aparte de constituir performances artísticas, ofrecen modos alternativos y contestatarios de vida que ensanchan los horizontes imaginativos de quienes presencian esas prácticas y amplían las concepciones posibles en torno a la identidad de género.

› **Desarrollo I: nudos de un tejido en proceso**

De manera sucinta, iré mencionando algunos de los avances de mi investigación que surgieron el año pasado. En primer lugar, abordé la cuestión ligada a la espacialidad y temporalidad propias de las prácticas transformistas. La concepción espacial como la temporal de estas prácticas realizadas en la ciudad de Buenos Aires en la década de 2010 introduce una tensión intrínseca al ser constituidas como oposiciones a los trazados cartográficos habituales y al tiempo diurno de la producción. De esta manera, generan un movimiento dialéctico en tanto pujan por una integración en el campo artístico, pero es la alteridad lo que les otorga su carácter contestatario y disidente. Espacios como Trabestia Drag Club (creada en 2016 por Le

Brujx y Santamaría), Carrera de Reyes (creada en 2018 por Armando A. Bruno y Felicitas Quispe), Fiestas Turbo (creada en 2017 por Rodrigo Rotpando) y Namunkurá (creada en 2005) fueron durante la segunda década de 2010 los espacios con mayor actividad de artistas transformistas en la ciudad de Buenos Aires. De todas maneras, la presencia de artistas *drag* durante esos años fue (y continúa siendo) importante en diferentes espacios festivos propios de la comunidad sexo-género disidente y en otros espacios como los vinculados a la cultura *ballroom* o las Marchas del Orgullo.

En relación con la cuestión espacial, Edward Soja (2008: 40) propone que “la especificidad espacial del urbanismo es investigada como un espacio enteramente vivido, un lugar simultáneamente real e imaginario”. Este Tercer Espacio permite pensar en las superposiciones de vivencias, recorridos y cartografías que se dan en una misma territorialidad. Los clubes nocturnos y centros culturales donde se realizan están prácticas *drag* ofrecen una alteridad espacial. Son reductos circunstanciales que permiten que se desplieguen otras normas de convivencia y de sociabilidad. Una de estas posibilidades alternas que brinda el espacio vivido es, por ejemplo, la apertura a la disidencia identitaria. Tanto por parte de les artistas como de quienes asistimos como espectadores, se encuentran expresiones de género diversas que conviven con respeto y son celebradas. Frente al paisaje urbanístico exterior, compuesto por la violencia como denominador común hacia las identidades sexo-género disidentes, estos espacios se abren desde la práctica artística como espacios alternativos y de contención.

En este punto, se encuentra una tensión geográfica que podría pensarse como paradójica. Por un lado, estos espacios de disidencia y festividad poseen su valor constitutivo en tanto se oponen a la espacialidad que podríamos denominar normativa. Las normas que se desprenden de esa espacialidad, junto con los modos hegemónicos de habitar la ciudad, son las que les dan la potencia disidente a estos espacios de fiesta. Por otro lado, hay una puja por crear, por fuera de los espacios festivos, posibilidades concretas para que las identidades sexo-género disidentes puedan transitar y habitar esos otros espacios sin ser subsumidas y violentadas bajo las lógicas heterocisnormativas. Esta cuestión del espacio debe ser relacionarla con la temporalidad de la fiesta que, en el mismo sentido en que planteaba los espacios como reductos de contención, puede ser pensada a partir de las lógicas de contraproducción que instaure y la apertura de un tiempo alternativo al del trabajo que es valorado, en términos sociales y culturales, como el centro de la distribución jerárquica de las actividades.

Las fiestas realizadas durante la década de 2010 tenían lugar por la noche y se extendían hasta la madrugada. La temporalidad nocturna de estos eventos modalizaba el acontecimiento como sus condiciones de expectación las cuales pueden ser resumidas en que la participación de les espectadores era activa, ruidosa, celebratoria; eran espacios en los que se bebía alcohol; la entrada era para mayores de 18 años; y la expectación era en movimiento y de pie. Estas cuestiones hacen de las prácticas transformistas un acontecimiento teatral liminal diferenciado que tensiona el campo teatral de la ciudad. Siguiendo a Mario

Margulis (1997: 12), la noche puede funcionar como “tiempo no colonizado [...] que parece resignar el control; tiempo no utilizado plenamente para la reproducción económica, para la industria o la banca”. En particular, estos espacios festivos nocturnos se caracterizan por ser un modo de conformación de vinculaciones sociales sostenidas en base a la disidencia sexo-genérica que puede expresarse de modos que no serán castigados como podría suceder en la vía pública durante el día.

Un segundo nudo problemático que abordé el año pasado fueron los principales procedimientos que se encuentran en las prácticas transformistas. En ellas, los procedimientos característicos son los ligados a la puesta en escena de materiales identitarios que complejizan la concepción cerrada y única de la identidad de los artistas; los procedimientos vinculados a la acumulación y lo *camp* de los cuales da cuenta la utilización de la máscara móvil y adherida al cuerpo a partir del maquillaje principalmente; y el uso de relaciones intertextuales. Estos procedimientos, que pueden ser pensados como una estética del desborde y de la multiplicación, acercan las prácticas transformistas a lo barroco. Para eso, me centré en los modos en que Severo Sarduy (1975, 2011) pensó al Barroco y al Neobarroco en Latinoamérica, y a las rearticulaciones conceptuales que realizó Néstor Perlongher (1997) cuando propuso el concepto de “neobarroso”.

Mi intención fue tomar dichos conceptos y emplearlos al modo de una caja de herramientas que me permita hacer un análisis de los procedimientos centrales de las prácticas transformistas. De ninguna manera busco forzar las prácticas de teatro liminal para incluirlas como una corriente del Barroco, sino que hay elementos que presentan que pueden ser abordados como cercanos a lo barroco. Al modo de un diagrama de conjunto, en el cual dos círculos o dos universos referenciales se entrecruzan, podría pensarse que tanto lo barroco como las prácticas transformistas comparten el carácter móvil, escurridizo, irreverente, erótico, lúdico. Ambas producen tajos en los sistemas impuestos –ya sean estéticos o ligados a la matriz heterocissexista.

Uno de los procedimientos utilizados en la gran mayoría de las prácticas transformistas es la proliferación de vínculos intertextuales con elementos propios de la cultura, en general, y de la historia sexo-género disidente y de la cultura pop, en particular. La intrínseca relación entre transformismos y vínculos intertextuales puede ser observada desde la máquina de mirar que ofrecen el Barroco y el Neobarroco de Sarduy. El autor plantea que, en el lenguaje barroco, “la adición de citas, la múltiple emisión de voces, niega toda unidad, toda naturalidad a un centro emisor: fingiendo nombrarlo, tacha lo que denota, anula: su sentido es la insistencia de su juego” (1974, p. 52). Es así que los procedimientos que se utilizan en las prácticas transformistas producen un empañamiento de una idea central y única que pueda establecerse como el centro. Se produce una multiplicación de los sentidos e interpretaciones posibles. Confluyen en ellas las referencias intertextuales, muchas veces provenientes del hemisferio norte, que son reconfiguradas al entrar en diálogo con los cuerpos sexo-género disidentes en el cono sur.

La fonomímica, en la que entran en juego las referencias intertextuales con las que trabajan las prácticas transformistas, es el tercer aspecto que abordé el año pasado en mi investigación y en el que quisiera retomar

brevemente. Los números de fonomímica son parte central de los encuentros festivos que se realizan. En ellos, les artistas *drag* mueven sus labios haciendo de cuenta que, de sus bocas, se emiten las palabras que se escuchan en la canción. Al igual que lo que sucede con la práctica transformista, acá también la fascinación está vinculada a que los espectadores saben que quien parece cantar no lo está haciendo y el virtuosismo está relacionado a poder simular lo mejor posible que esas palabras emanan de ese cuerpo. Las voces propias de los artistas son raramente escuchadas, salvo por los momentos en que alguno de ellos conduce el evento y habla con el micrófono. Salvo por esto, las características propias de la fiesta y la nocturnidad hacen que no sean oídas. El único modo que tenemos de acceder a la voz de los artistas en los números de fonomímica es por medio de aquella otra voz que se escucha y que parece salir del cuerpo de los artistas.

Resuena en esto la imagen de la elipse que propone Sarduy como emblemática del Barroco, por medio de la cual se duplican los centros: habría una voz ausente, elidida, pero que es reemplazada en el instante por una voz otra que remite y termina de conformar la persona *drag*. A su vez, la fonomímica permite retomar elementos musicales anteriores que ayudan a completar la persona *drag* que se busca construir. Por medio de una canción que remite a un determinado género musical, a una estética, a un momento cultural o a una identidad de género, se complementa el trabajo que realiza cada artista desde su corporalidad y elementos que utiliza en cada presentación.

Hay un cuarto y último nudo problemático que se gestó a partir de diferentes reuniones científicas en las cuales surgió la cuestión sobre de qué manera la pandemia por covid-19 impactó en la escena teatral de la ciudad de Buenos Aires. Por una parte, los trabajos realizados en torno a la virtualidad a la que obligadamente debieron trasladarse diferentes eventos organizados por artistas transformistas permitió evaluar algunas ventajas que esto trajo. Para eso reflexioné en torno a las particularidades que introdujeron estos acontecimientos de la liminalidad teatral al ser transmitidos por medio de la virtualidad y de ninguna manera busqué plantear una valoración positiva del convivio por sobre lo tecnovivial.

Por mencionar solo un aspecto a modo de ejemplo: una de las oportunidades que suscitó el hecho de que quedara registro de los eventos y de las performances de los artistas fue que posibilita la construcción de un archivo. Esos materiales se vuelven un registro que de otra manera no existiría, al menos no con la sistematización y proliferación que surgió durante la pandemia. Ezequiel Lozano (2020), cuando trabaja en torno a la posibilidad de pensar un archivo a partir del registro de prácticas teatrales en películas documentales que contienen figuraciones de identidades sexo-género disidentes, propone la conformación de un archivo monstruoso que ofrezca sentidos contrarios a los cimientos cis-hetero-capitalistas. Por otra parte, para la periodización con la que me encuentro trabajando en mi tesis, el paso a la virtualidad y la producción que los artistas realizaron destinada a lo tecnovivial marca el final del período que abordo el

cual comenzó en la segunda mitad de la década de 2010 con la apertura de espacios como Trabestia Drag Club y Carrera de reyes, ambos autogestionados por artistas transformistas.

› **Desarrollo II: sobre la potencia política de las prácticas**

En esta segunda parte del trabajo, voy a detenerme en una cuestión que es propia de las prácticas transformistas y que las diferencian de otros acontecimientos teatrales que tienen lugar en el campo teatral de la ciudad de Buenos Aires. Las prácticas *drag* están vinculadas directamente a una comunidad determinada. Esto quiere decir que son prácticas que surgieron en estrecha relación con la existencia de las disidencias sexo-género y que, al momento de ser realizadas frente a espectadores, tienen lugar en espacios que pertenecen a dicha comunidad. De hecho, la conformación de un ambiente seguro es parte de las condiciones de existencia para que puedan desplegarse las prácticas. La presencia de los transformismos realizados en espacios como centros culturales, boliches nocturnos o incluso en la vía pública conlleva una implicancia política aun cuando no es buscada como parte de los objetivos explícitos de los artistas. Las prácticas transformistas están en tensión constante con la heterocisnorma impuesta en la sociedad y es desde este lugar que pueden ser pensadas como un modo de activismo. Se podría pensar, junto con Paul B. Preciado que “lo que está en juego es cómo resistir o cómo reconvertir las formas de subjetivación sexopolíticas” (2003: 163). Es así que el autor sostiene que “dado que la multitud *queer* lleva en sí misma, como fracaso o residuo, la historia de las tecnologías de normalización de los cuerpos, tiene también la posibilidad de intervenir en los dispositivos biotecnológicos de producción de subjetividad sexual” (161). Es en este mismo lugar que describe el autor de lo cuir, lo desviado, lo residual que se ubican las prácticas que abordo.

Los acontecimientos de la liminalidad teatral llevados adelante por artistas transformistas poseen otra particularidad ligada al hecho de que la conformación de la persona *drag* excede la instancia de mostración sobre el escenario. Los artistas construyen identidades que perviven en ellos incluso antes de que se monten, es decir, de que utilicen los elementos, ropa, pelucas, maquillajes que adhieren al cuerpo. Esta identidad que se conforma, y a la que se le adjudica un nombre, se vuelve parte de la identidad propia de los artistas quienes utilizan esos nombres por fuera de las instancias escénicas e incluso cuando no están montados. Es por esto que las prácticas podrían ser pensadas a partir de dos momentos: por un lado, uno de ellos corresponde al momento en que están montados y se presentan frente a los espectadores que asistimos a las fiestas y competencias que se organizan. Por otro lado, se halla un momento es el que respecta a la vivencia interna por parte de los artistas que llevan adelante esa identidad *drag* la cual no tiene una correlatividad con el hecho de estar montados frente a espectadores. Esto es porque puede ser parte de la propia vivencia

de le artista o responder a una instancia íntima en la cual se monta, ya sea en soledad o junto con otros artistas en lugares privados como hogares.

La existencia de estos acontecimientos es política por el hecho de habilitar modos de estar en el mundo que discuten las normas heterocissexistas. Incluso aquellas personas *drag* que no trabajan en torno a la constitución de una identidad de género identificable ofrecen corporalidades y usos de los elementos de ropa, maquillaje o pelucas de modo contrario a los usos regulados socialmente. Escapan de las posibilidades de nomenclatura por parte de la sociedad binaria. Habilitan nuevas corporalidades y modos de existir que contrarían las normas impuestas. En este sentido, estas prácticas pueden ser pensadas a partir de lo que Ezequiel Lozano propone cuando se refiere a las "corporalidades atravesadas por la violencia, y la exclusión que resisten creando un laboratorio contracultural" (2016: 119). Las prácticas transformistas son parte de este conjunto que tensiona la normatividad sexo-género y podrían agregarse a la cartografía latinoamericana de acciones que disputan al sistema hegemónico de prácticas sexuales e identidades genéricas que propone Lozano.

Es significativo que los transformismos que se observaron en Buenos Aires en la década de 2010, a partir de la creación de espacios como Trabestia Drag Club y Carrera de Reyes, no tensionaron esta hegemonía desde un sentido binario. Es decir, no fueron solo varones o mujeres cisgénero que conformaron identidades transformistas que podrían ser leídas como contrarias a la propia, sino que se conformó una variedad de identidades que desde lo fantástico y monstruoso escaparon a las posibilidades que el sistema heterocissexista posee para organizar las identidades. Más allá de que, en esos años, hubo performances en las cuales se hizo evidente la propuesta política de algunos artistas, me interesa pensar que, todas las prácticas transformistas pueden ser consideradas como manifestaciones de un activismo político a favor de las disidencias sexo-género.

En los trabajos de Gustavo Bianchi (2021) y de Val Flores (2019) aparece la idea de la transparencia y la luminosidad como metáforas de la epistemología que predomina desde la Modernidad. Al trabajar, desde la arquitectura, con los procesos de normalización de los cuerpos, Bianchi propone una imaginaria alternativa para una arquitectura emancipatoria. Plantea que "la transparencia, en la modernidad, es exigible como cualidad visual edilicia y como cualidad moral humana. No tener nada que ocultar, ser atravesable por la luz de la razón, pero también por el rayo X" (820). Oponer a esta concepción de luminosidad la potencia que poseen los cuerpos periféricos, marginados cuando ocupan lugares de centralidad. Bianchi plantea que "son revolucionarios por el simple hecho de existir a viva luz. La rebelión en la urbe es cuando las *mostras* deciden ocupar la centralidad, salir a la luz y disputar deseos" (821). Esto se vincula con la potencia artística y política que tienen los eventos transformistas que se fueron organizando en la década pasada. El hecho de conformar espacios seguros en los que el motivo de reunión y celebración principal fueran las prácticas transformistas conllevaba el poner a existir corporalidades que eran rechazadas en otros aspectos de la vida.

Lo interesante de las prácticas transformistas es que son marginadas de la vida social y del campo artístico dado que son, por para empezar, categorizadas de incomprensibles. La existencia de las practicas *drag*, que se presentan como insurrectas, confusas, indeterminadas, sucias a los ojos del acuerdo social imperante que se esgrime como transparente, prolijo y formal funciona, siguiendo al autor, como una presencia problemática e inquietante.

Por su parte, val flores (2019), en un trabajo previo al de Bianchi, también toma la metáfora lumínica que “guio la epistemología de la Modernidad con sus requisitos de transparencia y claridad para todos los órdenes de la vida” (140). Propone que, frente a este escenario actual de hiperluminosidad, “pensar con los excrementos de la luz supone, más que una apología de la oscuridad o de las tinieblas, un habitar los desechos de esa luminosidad omnisciente, como un vagabundeo político que desiste de las certezas del resplandor” (140). Las prácticas transformistas se ubican como parte de este vagabundeo político que no se adhiere al trasfondo heterocispatriarcal en el cual se busca la claridad y la organización en categoría estancas como destino esperable. Desde los espacios como Trabestia y Carrera de reyes se ensayaron, entre 2016 y 2020, corporalidades alternativas, exploraciones subjetivas y escenarios de la liminalidad teatral que abrieron maneras disidentes de habitar la ciudad. Desde la propuesta escénica ligada a la mixtura espacial entre espectadores y performers a la utilización de elementos destinados al desperdicio que eran reutilizados y vueltos parte de la ropa con la que se conformaban la persona *drag*, los transformismos crearon maneras contrarias de pensar la escena teatral y las cuestiones de género.

Al pensar los modos en que el activismo del presente retoma las poéticas y políticas de la memoria, val flores se pregunta “qué lugar ocupa la afectividad en nuestros activismos como modo de reconstruir las condiciones emocionales de la solidaridad en común” (144). Lejos de querer responder de manera clausurada esta pregunta, propongo que las prácticas transformistas tienen un fuerte impacto desde lo afectivo en quienes las observan. Hay un espacio ligado a lo inefable, al encuentro entre los cuerpos en medio del contexto celebratorio, que vincula a la persona *drag* con los espectadores. En ese encuentro con un cuerpo montado, extraño, inesperado se produce una ampliación de los horizontes imaginativos para quienes asistimos como espectadores festivos.

› **Reflexiones finales: resistencias de lo desplazado**

En esta oportunidad y siguiendo la propuesta de las Jornadas, busqué retomar los principales avances de la investigación realizada en 2021. Estos podrían organizarse en torno a cuatro nudos problemáticos ligados a la cuestión espacial y temporal de los eventos festivos en los que tuvieron lugar, en la década de 2010, las prácticas transformistas. Asimismo, recapitulé en torno a los principales procedimientos utilizados en las prácticas a partir de una lectura barroca que puede hacerse de los mismos. Junto con esto, reparé en la

práctica de fonomímica la cual es central en la cultura *drag* de Buenos Aires. También se mencionó el impacto producido por la pandemia de covid-19 lo que funciona, en la genealogía con la que me encuentro trabajando en mi investigación doctoral, como momento de finalización de cierta actividad de la escena *drag*. De todas maneras, esto no implica que las prácticas transformistas no hayan continuado en el último tiempo y que, paulatinamente, estén regresando a realizarse eventos presenciales.

En la segunda parte, planteé una comprensión de las prácticas transformistas en tanto activismos ligados a las disidencias. Sostengo lo planteado al comienzo del trabajo en torno a que estas prácticas están íntimamente vinculadas con el activismo en tanto ponen a existir identidades desobedientes a la matriz heterocisexista la cuales, a la vez que constituyen una performance artística, ofrecen modos alternativos y contestatarios de vida que amplían los horizontes imaginativos les espectadores y las concepciones posibles en torno a la identidad de género. Aquí retomo aquello que mencioné antes ligado a que las prácticas transformistas tienen la particularidad de realizarse en espacios seguros al interior de la comunidad sexo-género disidente. Este aspecto es central, dado que se reúnen personas que han atravesado por violencias, exclusiones y experiencias de segregación similares. Les espectadores tienen esas vivencias en común junto con les performers. Es por esto que, a todos los aspectos artísticos de las prácticas (con los cuales he trabajado en otras ocasiones ligados a la utilización de la ropa, elementos adheridos al cuerpo, maquillaje, disposición espacial, uso de la música y propuestas de interacción con el público) se suma una constante que es la posibilidad concreta que evidencian les artistas *drag* al poner a existir un cuerpo anómalo y fascinante que es celebrado por otros. Allí se halla la potencia política y el activismo: un cuerpo extraño, en casos deformado, en otros completamente imposible de prever o estilizado hasta la exageración es celebrado y admirado en comunidad. Esto produce un impacto afectivo por la experiencia compartida que amplía las posibilidades artísticas que tienen las prácticas transformistas si se las recorta de ligazón con las disidencias sexo-género.

Estas prácticas disputan la construcción de sentido desde la lógica de aquello que resulta de difícil acceso. Frente al relato impuesto de una cierta claridad e inteligibilidad que es deseable para todos los sujetos, a los cuales se los organiza en categorías binarias y estancas, las prácticas transformistas inauguran un espacio de disputa desde una aparente opacidad que dificulta la comprensión a primera vista. Desde esa propuesta fangosa, que adopta diversas formas según cada presentación de les artistas, se producen nuevos sentidos que debaten el modo imperante en que estamos autorizados a existir desde las normativas heterocisexistas.

Bibliografía

- Bianchi, G. (2021). DRAGSTRACTA. Arquitectura drag. *XXXIV Jornadas de Investigación y XVI Encuentro Regional SI+ Herramientas y procedimientos*, 809-857.
- flores, v. (2019). Con los excrementos de la luz: Interrogantes para una insurgencia sexo-política disidente. *BOLETÍN GEC*, 23, 139-147. <https://publicacionescientificas.fadu.uba.ar/index.php/actas/article/view/1753/2098>
- Lozano, E. (2020). Cartografía audiovisual del disenso sexopolítico en la performance y el teatro latinoamericanos recientes, en *Cuaderno 96. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, pp. 45-56. <https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/view/3926>
- (2016). "Cuerpos para odiar": Sexopolíticas en combate. *Libro de actas. III Coloquio Internacional Saberes contemporáneos desde la diversidad sexual: teoría, crítica, praxis*, 119-125. <https://puds.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2013/03/Cuerpos-para-odiar-Sexopol%C3%ADticas-en-combate.pdf>.
- Margulis, M. (1997). *La cultura de la noche: la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Biblos, pp. 11-30.
- Perlongher, N. (1997). *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Colihue.
- Preciado, P. B. (2003). Multitudes queer. Notas para una política de los «anormales». *Revista Multitudes*, 12, 157-166. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2338/1275>
- Sarduy, S. (2011). *El barroco y el neobarroco. Apostillas por Valentín Díaz*. El cuenco de plata.
- (1975). *Barroco*. Editorial Sudamericana.
- Soja, E. W. (2008). *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Traficantes de sueños.