

Teatro liminal y autogestión: la dimensión laboral en prácticas transformistas de Buenos Aires en la década de 2010

TRUPIA, Agustina / CONICET - Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” – agustinatrupia@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: transformismo - autogestión - liminalidad*

» **Resumen**

La ponencia se enmarca dentro de la investigación doctoral que vengo realizando en torno a las prácticas transformistas realizadas en la ciudad de Buenos Aires en la década de 2010. La intención del trabajo es abordar los modos en los que se desarrollaron los espacios festivos en los que tuvieron lugar las prácticas *drag* durante esos años. Para esto, describiré el funcionamiento de los dos espacios centrales en cuanto al protagonismo que le otorgaron a estas prácticas. Estos fueron Trabestia Drag Club y Carrera de reyes. Surgieron de la necesidad que tenían los artistas transformistas de habitar espacios en los que se respetara su trabajo. Para esta ponencia, se partirá de mi posicionamiento como investigadora que participó de esas fiestas y se incluirán entrevistas realizadas a los artistas. Los objetivos son pensar en qué medida pueden ser abordados desde la noción de autogestión y estudiar la dimensión del trabajo que poseen estas prácticas escénicas propias del teatro liminal.

» **Introducción**

El trabajo se enmarca dentro de mi investigación doctoral en torno a las prácticas transformistas realizadas en la ciudad de Buenos Aires en la década de 2010. Uno de los nudos problemáticos centrales en esta pesquisa es el carácter autogestivo de las prácticas transformistas. En oportunidades anteriores, trabajé en torno a la expectación festiva que involucran las manifestaciones; las particularidades ligadas al espacio y al tiempo en que son realizadas; y las concepciones en torno a la caracterización como teatro liminal. Se agregan a estos ejes de análisis la consideración de las prácticas en tanto cercanas a un activismo de la disidencia sexo-género y las resonancias que ofrecen en tanto son prácticas de subjetivación contemporáneas que tensionan las nociones de identidad.

En esta ponencia, abordaré los modos en los que se desarrollaron los espacios festivos en los que tuvieron lugar las prácticas *drag* durante esos años. Para esto, describiré el funcionamiento de los dos espacios centrales en cuanto al protagonismo que le otorgaron a estas prácticas. Surgieron de la necesidad que tenían les artistas transformistas de habitar espacios en los que se respetara su trabajo y se le diera un lugar central en la actividad nocturna. A la vez, se buscaba generar espacios seguros en los que cada artista pudiera llevar adelante su práctica. Los objetivos son pensar en qué medida pueden ser abordados desde la noción de autogestión y estudiar la dimensión del trabajo que poseen estas prácticas escénicas propias del teatro liminal. La metodología de trabajo para llevar adelante este abordaje de la dimensión laboral de las prácticas transformistas porteñas es la observación participante –en tanto parto de mi posicionamiento como investigadora que participó de esas fiestas–, el acopio de fuentes secundarias –publicaciones en redes sociales y folletería de los eventos– y la realización de entrevistas a artistas para escuchar sus voces y sus experiencias en primera persona.

› **De trabajo y autogestión**

Las prácticas transformistas estuvieron presentes en distintos espacios en la década de 2010. Se encontraron en centros culturales, fiestas nocturnas, programas de televisión, museos, trabajos fotográficos y audiovisuales, competencias, entre otros. Si pensamos en los espacios festivos nocturnos, los cuales están ligado a las artes escénicas, destacan en particular dos espacios que fueron organizados por artistas transformistas y que les dieron a sus prácticas un lugar central. El primero es Trabestia Drag Club, creado por Le Brujx y Santamaría en 2016, que funcionó principalmente en Beatflow, boliche ubicado sobre Avenida Córdoba en el barrio de Palermo. Este espacio continúa realizando fiestas, si bien disminuyó su actividad durante la interrupción que supuso la pandemia por covid-19 e incluso siguió existiendo luego del fallecimiento de Le Brujx el 3 de octubre de 2019. El segundo espacio es Carrera de reyes, creado por Armando A. Bruno y Feli Quispe, y funcionó entre noviembre de 2018 y mayo de 2022. Principalmente se organizó en el centro cultural Feliza Arcoíris, también sobre la Avenida Córdoba en Recoleta, aunque se organizó en otros lugares como el bar Tano Cabrón, ubicado en el barrio del Abasto, y el Centro Cultural Kirchner. Estos eventos surgieron en los años posteriores a un momento que Laura Milano (2017) describe como:

Un contexto socio-cultural particular de ampliación de derechos, visibilidad y políticas inclusivas para la diversidad sexual [...]. El clima de época también se tradujo en la oferta cultural de las ciudades de Buenos Aires y La Plata, que fue ampliando el abanico de actividades dedicadas a temática LGTBI durante esos años. (p. 489)

De hecho, estos espacios autogestivos pueden ser también pensados como parte de los movimientos comunitarios que surgieron a partir de la crisis de 2001. En relación con esto, Pablo Farneda (2014) plantea que, luego de dicha crisis, una parte importante de la población...

Encarnó la posibilidad de creación frente a tanta impotencia generada desde los centros del poder económico y político: prácticas ex-céntricas de autogestión y producción que se constituían no tanto "en oposición a" sino "por fuera de" las lógicas hegemónicas mercantiles, partidarias, verticalistas, capitalísticas. (p. 87)

En relación con esto, los dos espacios autogestionados, Trabestia Drag Club y Carrera de reyes, surgieron durante el gobierno de Mauricio Macri, más de quince años después de la crisis de 2001. De todas formas, si bien el contexto era completamente diferente, persistió durante su gobierno una fuerte reducción en las políticas culturales. Planteo esto para pensar en el contexto adverso que impulsó la creación de estos espacios.

Ambos espacios son organizados por artistas *drag*. En el caso de Trabestia, son fiestas nocturnas en las que tocan diferentes DJ, se alienta a que asistan montadas las personas (esto se hace por medio de la promoción de ingresos gratuitos para quien va completamente montada), y, por momentos, se suspende la música y se ven sobre el escenario del boliche las performances realizadas por les artistas. Por su parte, Carrera de reyes responde a un formato de competencias y se centra en las prácticas *drag king*. Si bien se encuentran artistas que no se definen de esta manera, se trabaja principalmente en torno a las nociones de masculinidad. Les participantes compiten según distintas consignas que hay a lo largo de la noche y un jurado evalúa su desempeño y elige a les ganadores en cada categoría. Suele haber prácticas de fonomímica, baile y caminatas de pasarela. En ambos espacios, los eventos son conducidos por les artistas que organizan; comienzan alrededor de la medianoche y se extienden durante la madrugada. En los dos casos, se les cobra una entrada a las personas que asisten. Estas tienen un valor económico y se atienden las necesidades particulares de la comunidad travesti-trans y se contemplan los casos de quienes no puedan pagar estas entradas. Al interior del boliche o del centro cultural, se pueden comprar bebidas e incluso comida, en el caso de Feliza. Los precios son también económicos. Sobre todo en Feliza, las barras son atendidas por personas que pertenecen a la comunidad sexo-género disidente y, en el caso de Beatflow, el personal de seguridad dispuesto al ingreso de Trabestia suele tener conductas amables hacia quienes asistimos, lo cual no es siempre habitual para el personal de seguridad de los boliches.

Estos dos eventos acá mencionados surgieron de la necesidad de otorgarles a las prácticas transformistas un lugar central que se corriera de las funciones complementarias o incluso decorativas que se les dan en otros espacios. Es decir, frente a la habitual presencia en fiestas propias de la disidencia sexo-género de artistas *drag* que bailan en alguna tarima o se encuentran presente como un elemento más de la noche, estos dos espacios buscan que las prácticas transformistas sean el principal atractivo y el motivo de encuentro. En esos espacios, las prácticas son admiradas, ponderadas y celebradas. En relación con esto, junto con la

licenciada Pilar Alfaro, quien también está estudiando estas prácticas en su doctorado, organizamos una serie de conversatorios con artistas transformistas. En el conversatorio virtual que organizamos desde el Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica de la UNA y desde las Áreas de Artes Performáticas y de Teatro y Artes Escénicas del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, el 4 de julio de 2022, una de las artistas, Ditto Banks, comentó que:

Es un sacrificio hoy en día pretender vivir del *drag*. Hay un montón de espacios que están peleándola para que justamente no haya que sacrificar cosas, espacios obviamente autogestivos creados por y para gente de la misma comunidad *drag*. Así apareció Carrera, un espacio no tanto desde el lugar del sustento, aunque Armando [A. Bruno] y Feli [Quispe] siempre plantearon la idea de trabajar juntas tratando de remunerarnos de alguna manera teniendo en cuenta la cantidad de trabajo que implica que estemos ahí haciendo lo que hacemos. Dejando en claro que, si bien es por amor al arte, no es solo por amor al arte. Y hacen falta muchos más espacios autogestivos porque son este tipo de espacios los que nos permiten hacer lo que hacemos con mayor libertad. (Instituto de Artes del Espectáculo UBA, 2022b)

En un sentido similar, en uno de los conversatorios presenciales que organizamos junto con Pilar Alfaro en la Casa Nacional del Bicentenario el 19 de noviembre de 2022, Kalo, artista que es parte de Trabestia Drag Club decía que:

Empezar a moverme en Trabestia para mí fue la libertad [...]. Es una fiesta que amo. Y aparte siento que es una celebración política estar ahí [...]. Otra cosa que le pasa al mundo heterosexual con nosotras: piensa que la fiesta es un simple hecho de ir a bailar y colocarse. Y sí, pero hay muchas cosas también. Capaz esa persona que está ahí colocándose ese fin de semana se prostituyó todos los días, capaz que está viviendo en la calle, capaz que la echaron de su casa [...]. Ese boliche, ese antro es el único lugar donde la van a celebrar, le van a decir que es válida, o se va a sentir feliz o se va a olvidar un ratito de todo eso [...]. Si bien es una fiesta, es muy político porque es la demostración de que seguimos vivas y estamos acá. (Instituto de Artes del Espectáculo UBA, 2022a)

En estos testimonios, se observa que les artistas han planteado la cuestión laboral como una dimensión importante y que muchas veces es desatendida. Se debe tener presente que estas prácticas pertenecen a tres dimensiones que complejizan su posibilidad de desarrollo y reconocimiento desde los derechos laborales. En primer lugar, son prácticas artísticas las cuales no son del todo legitimadas y reconocidas en el campo artístico. Y, aún si fueran debidamente atendidas, el arte en general sufre de las carencias y el maltrato en comparación con otros oficios y profesiones. En segundo lugar, son prácticas íntimamente ligadas con la comunidad sexo-género disidente. Esto las posiciona en un lugar de particular vulnerabilidad a raíz de la latente discriminación que hay hacia ese sector. Y, en tercer lugar, están insertas en un sistema capitalista que propaga lógicas mercantilistas, extractivistas, meritocráticas y exitistas que vulnera derechos y no asegura un acceso a un trabajo digno y a una vida vivible. Malena Sofía Fallacara (2012) sostiene que experiencias como estas que se plantean como contrahegemónicas están atravesadas por “las contradicciones propias que impone el hecho de vivir dentro de un sistema capitalista de producción, con sus consecuentes lógicas de mercado que actualmente rigen en casi todas las esferas de la vida” (párrafo 54). A su vez, en consonancia con los planteos de la autora, agrego que, dentro de este marco condicionante, estas prácticas ofrecen otras lógicas a partir de la creación de redes afectivas, la consolidación de un sentido

de comunidad y espacios laborales más horizontales, con las dificultades que esto conlleva y que veremos a continuación.

Los dos espacios festivos antes mencionados tienen como característica en común el hecho de ser autogestivos. Es decir, son los artistas quienes en grupo crearon, desarrollaron, llevaron adelante, condujeron y organizaron cada uno de estos eventos. En palabras de Fallacara: “autogestión significa que los trabajadores colectivamente deciden, definen y llevan a la práctica todo aquello que compete a su trabajo. En este sentido, autogestión significa también una forma de organización económica donde no existen relaciones entre empleadores y empleados” (2012: párrafo 8). Se suma a esto, el hecho de que tanto en Trabestia como en Carrera el núcleo creador de los eventos era una dupla creativa de trabajo y, a la vez, había también un vínculo de pareja. Fueron artistas que estaban en pareja entre sí, junto con otros artistas transformistas, quienes llevaron adelante la creación y posterior consolidación de cada uno de los espacios. Trabestia Drag Club fue pensado como un club, como un espacio de socialización en el cual las prácticas *drag* ocuparan el centro de la noche y donde se valorara el trabajo de los artistas que solían ser invitadas a otras fiestas pero su lugar era relegado y no era bien remunerado. Carrera de Reyes tomó el modelo de las competencias propias de la cultura del *ballroom*, parte fundamental de la comunidad sexo-género disidente desde mediados del siglo XX, y ofreció un espacio en el que los artistas con prácticas *drag king* pudieran mostrarse. En este caso, quienes participaban de las competencias no recibían una remuneración, salvo por los premios que pudiera llevarse quien ganaba en cada categoría –los cuales iban desde dinero en efectivo hasta órdenes de compra u objetos en emprendimientos gestionados por miembros de la comunidad–. El evento en general no era pensado con fines lucrativos, sino más bien como plataforma de desarrollo cultural del arte *drag*.

Este modo de producción autogestivo ofrece, por un lado, la posibilidad de que los artistas puedan generar sus propios espacios de creación artística y que delimiten el ámbito en el cual desean mostrar su práctica. En cada uno de estos eventos, eran los creadores quienes conducían y presentaban a los demás artistas. Como sostiene Camila Mercado (2018, 191), “la autogestión como categoría utilizada en la práctica adquiere diversas modalidades y está atravesada por diferentes sentidos, trayectorias y conflictos de acuerdo al contexto en el que se la invoque”. El carácter autogestivo de los espacios acá abordados se ofrecía como una manera de construir un modo alternativo dentro del campo artístico dominante y, en particular, al interior de la noche porteña. Por otra parte, atendiendo a las propuestas de otras autoras, la autogestión, si bien posee ciertas cualidades que pueden parecer superadoras al momento de desarrollar la práctica artística, produce una situación un tanto dilemática que puede no ser del todo óptima. En este sentido, cuando Karina Mauro (2018) estudia las condiciones laborales en la escena teatral de la ciudad de Buenos Aires, plantea que la autogestión “ha mostrado su inadecuación en la defensa del derecho de los artistas o una especie de adecuación ficticia, como son las sociedades accidentales de trabajo, que el imaginario del sector percibe

como *cooperativas*, basadas fundamentalmente en el trabajo gratuito” (p. 141). Si bien Trabestia o Carrera de reyes no son cooperativas, se puede pensar de qué maneras el intento por generar condiciones laborales y artísticas superadoras por medio de la autogestión puede derivar en una situación que desampara de ciertas maneras a les artistas.

En relación con esta cuestión es interesante retomar aquello que comentó Armando A. Bruno sobre la edición final de Carrera de reyes que ocurrió el 22 de mayo de 2022 en un bar con actividad cultural llamado Tano cabrón, ubicado en la zona del Abasto, y que se realizó en la calle. Armando A. Bruno comentó, en el conversatorio del 4 de julio de ese año, que necesitaba parar con tantos años de sostener algo que es luchar contra la marea. Y explicaba las complejidades que implica la práctica *drag king* la cual suele ser invisibilizada al interior del mundo del arte e incluso al interior del conjunto de prácticas transformistas. Por último, agregó:

Necesito seguir pensando cómo puedo sostener mi práctica *drag*, que es una práctica vital, pero si la voy a ejercer bajo la profesión del entretenimiento, con quiénes y de qué manera, en qué espacios puedo ejercerla de manera sustentable. Porque por lo menos, para mí, Carrera se convirtió en un evento hermoso que dejó de ser sustentable económicamente y para mi salud mental. (Instituto de Artes del Espectáculo UBA, 2022b)

Junto con esto, Mercado (2018) sugiere que “lo autogestivo –e independiente– implica, asimismo, una politización que demande políticas públicas específicas para su actividad” (p. 194). Esto lo plantea en relación con la importancia que tiene que la autogestión no produzca un corrimiento del Estado y que deje de ser un garante de derechos. De todas maneras, habría que problematizar esta cuestión dado que, es justamente la carencia de presencia estatal en la protección de las prácticas artísticas, sobre todo las vinculadas con lo performativo, lo nocturno y la comunidad sexo-género disidente, lo que conduce a la necesidad de creación de espacios propios. A su vez, no siempre es deseado que el Estado sea quien ampare la actividad artística, en particular aquella que busca romper con las categorías impuestas y producir desde lo subterráneo otras lógicas de vinculación entre artistas y otras maneras de arte. En lo que hace a los derechos y protecciones del Estado, la autora señala las “posibles formas de precarización laboral y artística que pueden devenir de adoptar este postulado acriticamente reforzando ideas acerca de la dicotomía arte/trabajo” (Mercado, 2018: 197).

› **Reflexiones finales**

Al trabajar con el concepto de autogestión, es importante retomar las investigaciones previas que alertan sobre las implicancias que tiene este modo de trabajo. De todas maneras, los planteos sobre que la autogestión deviene en una precarización laboral no son trasladados de manera acrítica a las prácticas transformistas. En el caso de estas prácticas, las cuales son vulneradas por pertenecer a la comunidad sexo-género disidente, no sería acertado adjudicarles a les artistas la responsabilidad por la precarización que

sufren, dado que son ellos quienes trabajan para habilitar espacios de desarrollo artístico. Habría que pensar de qué maneras se pueden generar políticas públicas que ofrezcan mejores condiciones de trabajo y vida para les artistas. Y de qué maneras es posible que esto conviva en prácticas, como las transformistas, que discuten constantemente las normas institucionalizadas en torno al arte y a los géneros.

Para finalizar, retomo lo que plantea Camila Mercado (2020) cuando define el teatro comunitario como “un proyecto artístico-comunitario con fines de transformación social que se propone como un espacio de participación social, creación de vínculos socio-afectivos y exploración colectiva de la creatividad a través de la elaboración y presentación de espectáculos artísticos” (p. 63). Quedará para futuros trabajos abordar esto, pero me parece interesante señalar que podrían pensarse las prácticas transformistas como cercanas a la concepción de teatro comunitario. En particular, porque generan espacios de participación festiva para la comunidad sexo-género disidente que conllevan a una transformación en la experiencia vital de las personas que asisten, y se generan lazos afectivos y políticos más duraderos tanto para les artistas como para les espectadores festivos.

Bibliografía

- Fallacara, M. S. (2012). Trabajo y autogestión: Aportes para pensar modos alternativos de producción, consumo y comercialización. En *Revista del CCC*, 1. <https://www.centrocultural.coop/revista/1415/trabajo-y-autogestion-aportes-para-pensar-modos-alternativos-de-produccion-consumo-y>
- Farneda, P. O. (2014). *Prácticas de Sí. Subjetividades contemporáneas en las expresiones artísticas trans actuales en Buenos Aires* [Doctorado]. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/2800>
- Mauro, K. (2018). Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico. En *telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, 27, pp. 114-143.
- Mercado, C. (2020). El teatro comunitario en el campo teatral porteño. Identificaciones, disputas y sentidos emergentes. En *Papeles de trabajo*, 25, pp. 62-77.
- (2018). *Trayectorias de teatro comunitario en Buenos Aires: Políticas culturales, autogestión y sentidos del arte en disputa* [Doctorado]. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Milano, L. V. (2017). En el culo del mundo: Festivales, autogestión y sexualidad en la pospornografía producida en Argentina. En *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 9, pp. 485-504.

Fuentes

- Instituto de Artes del Espectáculo UBA. (6 de diciembre de 2022). *La performance, entre la fiesta y la noche. Conversatorio con Kalo y Marta* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=PixLtArW0zY&t=3022s>
- (6 de julio de 2022). *La performance, entre la fiesta y la noche. Conversatorio con artistas drag de Carrera de reyes* [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=W7WF2Rv5RC0&list=PL4DR6HFXStLYNuQzzQMcn5_Z-5HjVdLNU