

Una genealogía de las prácticas transformistas en la ciudad de Buenos Aires

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: drag - género - performance

» **Resumen**

Antes de que, entre 2016 y 2018, se crearan Trabestia Drag Club y Carrera de Reyes –espacios dedicados especialmente a los transformismos–, hubo en la ciudad de Buenos Aires prácticas artísticas que se asimilan a las que acontecieron allí. La intención en este trabajo es reunir prácticas que pueden ser pensadas como parte de una genealogía compartida por los transformismos y que son pertinentes para entenderlas en tanto herencia de otros espacios y tiempos. Para explorar en qué otros espacios, en el siglo XX e inicios del XXI, hubo prácticas semejantes a las que acontecieron en Trabestia Drag Club y Carrera de Reyes, parto de pensar los transformismos como manifestaciones apoyadas en una transformación corporal –realizada en base a pelucas, trajes, maquillaje y otros elementos que puedan adherirse al cuerpo– que dura un tiempo limitado, que es acompañada por un nombre distinto del nombre cívico de la persona y cuyo resultado tensiona la expresión de género de quien la encarna.

» **Presentación**

Antes de que se crearan Trabestia Drag Club y Carrera de Reyes –espacios dedicados especialmente a los transformismos y en los que me centro en mi investigación doctoral–, hubo en la ciudad de Buenos Aires prácticas que se asimilan a las que acontecieron en esos dos espacios. Las manifestaciones fueron variando a lo largo de las décadas con lo cual, lógicamente, los transformismos que aparecieron en esos espacios no son iguales a los que acontecieron previamente, pero comparten rasgos en común. La intención en este trabajo es reunir transformismos que ocurrieron previamente en distintos espacios para contextualizar las prácticas contemporáneas. Esta ponencia es parte de una investigación, todavía en proceso, que estoy realizando en el marco del doctorado en Historia y Teoría de las Artes en la Universidad de Buenos Aires, y contiene una porción de la genealogía que estoy construyendo. Se incluyen manifestaciones artísticas que

pueden ser pensadas como parte de una genealogía compartida con los transformismos contemporáneos. Para esto, me centraré, sobre todo, en los contextos en los que aparecieron. Hay dos preguntas centrales: ¿en qué otros espacios hubo prácticas transformistas previo a Trabestia Drag Club y Carrera de Reyes? ¿Quiénes fueron los artistas que las llevaron adelante y de qué manera? Para responder estas preguntas, parto de pensar los transformismos como manifestaciones basadas en una transformación corporal – realizada en base a pelucas, trajes, maquillaje y otros elementos que puedan adherirse al cuerpo– que dura un tiempo limitado, que es acompañada por un nombre distinto del nombre cívico de la persona y cuyo resultado tensiona la expresión de género de quien la encarna.

› **Desarrollo**

Para comenzar, en las primeras décadas del siglo XX, hubo antecedentes de las prácticas transformistas en los teatros porteños. Junto con duetos cómicos, parodistas, dúos criollos, conjuntos musicales, bailarines, ilusionistas, había, en el teatro de variedades porteño en las dos primeras décadas de 1900, artistas transformistas e “imitadores de estrella” o “travestis”, tal como los denomina Osvaldo Sosa Cordero (1978) en su libro. Al hablar de transformismo, en esos años, hace referencia a quienes, en un sólo espectáculo, se presentaban caracterizados sucesivamente de diferentes maneras: una misma persona representaba decenas de personajes diferentes. En algunos casos, incluso podían ser estrellas conocidas, y se hacían los cambios de caracterización en pocos minutos. Algunas artistas fueron Leopoldo Frégoli, Robert Bertin, Aldo, Fregolini y Fata Morgana. Fátima Miris será una figura que marcará, un tiempo después que Frégoli, la escena de la ciudad de Buenos Aires con sus obras de teatro en las cuales realizaba distintos personajes. Sosa Cordero destaca en ella algo que no había logrado su antecesor: “realizar transformaciones en escena, a la vista del espectador, dándole la ilusión de que estaba viendo dos y hasta tres personajes a un mismo tiempo (1978: 129). Entre los personajes que encarnaba, había varones que eran interpretados por ella. Sosa Cordero destaca que, en el San Martín en 1913, “vestida de ‘compadrito’, cantaba y bailaba un tango con notable fidelidad” (1978: 130). Su figura reviste una importancia particular dado que el trabajo por parte de personas que no son varones cisgénero en torno a la conformación de identidades masculinas tendrá poca visibilidad y menos espacios donde mostrarse a lo largo del siglo, como se observará en esta genealogía. Hay también relaciones entre las prácticas transformistas contemporáneas y las fiestas del carnaval que se realizan en la ciudad y provincia de Buenos Aires desde el siglo pasado. En vinculación con esto, Santiago Joaquín Insausti resalta “el lugar que históricamente tuvo el carnaval como posibilitador de la emergencia de corporalidades y géneros diversos” (2011: 36). Durante los carnavales, las reglas propias del sistema heterocisnormativo se relajan y se permiten modos alternativos de expresión de las identidades. Esta

habilitación social perdura el tiempo de la celebración e incluso funciona como una excepción que refuerza las normas impuestas al subrayar la noción de que sólo pueden ser permitidas esas expresiones disidentes durante el carnaval. De todas maneras, para las identidades sexo-género disidentes los carnavales implicaron un importante espacio de constitución identitaria y de cierta apertura al poder mostrarse del modo que era deseado. Sumado a esto, María Soledad Cutuli (2015) describe los carnavales de la década del sesenta como ámbitos sociales “donde las maricas encontraban espacios de legalidad para poder montarse y desfilan en público” (13).

Más allá de que no se deben confundir en la actualidad las identidades travestis con las prácticas transformistas, en aquellas décadas de prohibición en Argentina, el espacio del carnaval fue el ámbito en el que ambas se entrecruzaron: había identidades travestis que sólo podían manifestarse abiertamente en esos momentos del año y había quienes se montaban en tanto transformistas. En relación con esto, Josefina Fernández retoma diferentes testimonios de travestis que plantearon que la posibilidad de ponerse siliconas las permitió diferenciarse del transformismo: “lograr un tórax con formas femeninas implica poder recortarse, como travestis, del espacio de los homosexuales al que estaban integradas cuando no las tenían y también del transformismo” (Fernández, 2004: 171). Por su parte, Lohana Berkins reflexiona en torno a los grandes carnavales que se hacían en la provincia de Salta y sostiene una postura crítica en cuanto a cómo esos espacios funcionaban en el marco de una sociedad conservadora y durante el periodo de la dictadura militar. Ella plantea que “cuanto mayor es el mecanismo represivo de una sociedad, cuanto más feroces, sistemáticos, anquilosados e inamovibles son esos mecanismos, los puntos de fuga son también más fuertes” (Berkins, 2011: 11). Llevando esto a los carnavales realizados en Buenos Aires, y siguiendo a Lohana, estos ámbitos pueden ser pensados también como un modo de regulación por parte de la sociedad heterocispatriarcal que permite que determinadas prácticas se lleven a cabo mientras sea en espacios y temporalidades delimitadas, como la de los carnavales o, en distinta medida, los boliches nocturnos donde acontece gran parte de las prácticas actuales.

Otro ámbito que pienso como antecesor de las prácticas *drag* contemporáneas es el de las llamadas *parties* de la década del setenta que describe Pablo Farneda. Ellas posibilitaban, en plena dictadura militar, un espacio de encuentro y socialización entre homosexuales porteños. Farneda repara en particular en el lugar de la marica por la incomodidad que genera en el sistema en tanto cuerpo desviado y sostiene que “las *parties* operan como espacios de socialización y reconocimiento de estos cuerpos que trasgreden los límites de la masculinidad y se aventuran al juego de las performances femeninas” (2014: 71). Algo similar sucedía con las fiestas privadas organizadas, entre fines de la década del sesenta e inicios de los ochenta, en la zona del Delta del Paraná. Santiago Joaquín Insausti aborda estas celebraciones realizadas, en muchos casos, en el contexto de las fechas de carnaval y trabaja con la figura de las locas y sus vinculaciones con los chongos.

En el modo en que Insausti realiza su estudio etnográfico se observan rasgos que acercan a esas modalidades con las prácticas transformistas que ocurrieron años después.

Si bien coincido con Alejandro Modarelli y Flavio Rapisardi (2019) cuando dicen que “aquellas locas no eran travestis pero tampoco, en sentido estricto, *drag queens*” (121), de todas formas, esa performance de la feminidad descrita por Insausti puede ser pensada en relación con las prácticas *drag*, por lo menos en cuanto antecedente. Insausti menciona la peluca como un elemento fundamental y describe los desfiles en una pasarela por los que circulaban las locas para luego elegir a la ganadora quien era coronada reina del carnaval. Al detenerse en algunas fotografías de la década del ochenta, el autor plantea que “encontramos un uso de las marcas del género que determina una producción de cuerpos radicalmente diferentes a los de hombres y mujeres convencionales” (2011: 37). Se refiere sobre todo al uso de vello corporal –en los rostros, pechos, piernas, brazos– que entran en relación con faldas, corpiños, vestidos y demás prendas asociadas a la feminidad. Entre los usos feminizantes del cuerpo, el autor analiza las poses que realizan las locas –entre las que se encuentran levantar uno de los brazos de manera festiva, quebrar la muñeca o exagerar la estilización del cuerpo gracias a los tacos–. Muchos de estos elementos serán retomados por las prácticas transformistas como modo de producir una corporalidad que desestabiliza el sistema sexo-género.

También la década del ochenta, en la ciudad del Buenos Aires, el circuito artístico del *underground* fue otro espacio de sociabilidad para las identidades sexo-género disidentes donde se desarrollaron distintos sujetos y grupos artísticos. Este circuito cultural *underground*, compuesto por espacios como Cemento, el Parakultural, Café Einstein, propuso diseños expectatoriales que conllevaban una expectación ruidosa, celebratoria y en movimiento. Vanina Soledad López (2016) plantea la denominación de “*underground*” como una metáfora espacial la cual permite pensar “en relaciones de emergencia, del subsuelo a la superficie, a partir de un conjunto de operaciones culturales desestabilizadoras” (3). Junto con esto, la autora sugiere que la sociabilidad, principalmente artística, que se dio en esos espacios tenía una espacialidad específica y diferenciada. Las figuras de Batato Barea, Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese, Willy Lemos, Fernando Noy destacan por sus transformaciones corporales en las que modificaban su expresión de género. Sus maneras disímiles de elaborar las feminidades son un antecedente relevante de la escena contemporánea. A la vez que también tenían, por el contexto en el que se hacía, una carga política distinta en tanto, por aquellos años, se encontraban vigentes los edictos policiales.

Por esos años, en 1989, Lucrecia Martel filmó un cortometraje llamado *La otra*, en el marco de su formación en el Centro Experimental y de Realización Cinematográfica. En este documental, que dura cerca de los diez minutos, se entrevista a cuatro artistas transformistas que se presentaban en la escena porteña de ese momento: Daniel Adames, Daniel Fox, Gustazo Laiza y Carlos Yanny. Las entrevistas a los artistas son realizadas en sus camarines mientras se maquillan y preparan para salir a escena o mientras se quitan el

maquillaje. Estas son alternadas con escenas de los artistas sobre el escenario realizando sus números musicales. Gustazo Liza comenta que a “el transformismo no es solamente tenerse que parece a una mujer, sino hacer a una mujer sin dejar de ser un hombre”. Luego Daniel Fox agrega: “me bajo del escenario y soy una persona normal; en cambio el travesti, no puede dejar de ser travesti”. Estos dichos evidencian una necesidad de diferenciarse de las mujeres travestis y trans* como forma de jerarquizar sus prácticas.

Por su parte, el espectáculo *La Pavlovsky* fue presentado en 1985 por Ángel Gregorio Pavlovsky –quien se hace llamar también La Pavlovsky– en la ciudad de Buenos Aires. Aunque de nacionalidad argentina, vive desde inicios de la década del setenta en España donde tuvo una importante trayectoria como artista transformista. Rescato ese espectáculo hecho en los ochenta en la ciudad porteña como un exponente de su práctica que realizó en teatros con espectáculos unipersonales. Solía también utilizar ropa culturalmente asociada a la feminidad al momento de dar entrevistas por fuera del escenario. Es así como su expresión de género se presentó de manera ambigua para los parámetros del sistema sexo-género.

Aunque tal vez sea más cercano al travestismo escénico que al transformismo como lo vengo pensando aquí, el grupo Caviar, creado a inicios de los ochenta, es otro antecedente significativo. El creador del grupo fue Jean François Casanova, de origen francés, quien solía presentarse encarnando personajes femeninos. Sus espectáculos se acercaban al *music-hall*: había danza, fonomímica, números cómicos, mímica, *strip tease*. En esa década, el grupo participó en videoclips y recitales en vivo de la banda Virus y de Charly García. A pesar de que, en 2015, Casanova falleció, el grupo, dirigido por Walter Soares, sigue presentando espectáculos en la cartelera porteña como *Banquete de Caviar*, en 2023.

En la década de los noventa, el pub Gasoil era un espacio que reunía personas de la comunidad sexo-género disidente y que se destacaba por los espectáculos de transformismo que alojaba. Allí se presentaron Gustavo Liza, Eduardo Solá, Gustavo Moro, y fue de los primeros espacios donde actuaron los hermanos David y Fernando Quintana, quienes se estaban formando en el Centro Cultural Ricardo Rojas. Generaron la compañía llamada Los Quintana y, desde esa década, continúan en actividad. Sus espectáculos teatrales incorporan la práctica transformista y la fonomímica: trabajan a partir de un sinfín de fragmentos sonoros provenientes de películas, canciones, publicidades. Chile y España fueron otros dos países donde vivieron y realizaron varios de sus espectáculos. Su estilo de transformismo está vinculado a exacerbación de la feminidad y tiene como fin producir un efecto de comicidad.

También en los noventa, El Dorado, ubicado en Hipólito Yrigoyen y 9 de Julio, fue un lugar que alojó una gran cantidad de prácticas transformistas. A su vez, Ave Porco fue otro espacio cultural que propició la experimentación artística. Era un boliche que tuvo una importante presencia de artistas transformistas y donde había recitales de bandas, DJ que pasaban música electrónica, desfiles y teatro. El lugar estaba cargado de elementos que configuraban una decoración kitsch que incluía cerdos con alas que colgaban del

cielorraso. Otros espacios que propiciaron eventos artísticos alejados de las normas que regulaban el campo cultural dominante fueron Morocco y Bolivia, también ideados por Sergio de Loof.

La trayectoria transformista de Charly Darling aparece como otro antecedente importante. Juan Tauli (2014) menciona que, en los noventa, trabajó como artista *drag* en espacios como Bunker, IV Milenio, Morocco, Club 69, Palacio Alsina, Club Namunkurá, Kim & Novak, Shamrock, Cocoliche. Otras artistas que se dedicaban a la práctica transformista en los noventa y estuvieron presentes en esos espacios fueron Towa, Isis, Fiona, La Diabla. Por su parte, Martín Sichetti trabaja con dibujo, collage, video, performance, a la vez que se dedica al diseño de vestuario. Desde la década del noventa, realiza distintas presentaciones como transformista en las que elabora identidades femeninas a base de vestidos ajustados, lencería, pelucas, maquillaje y tacos. Algunas de las transformaciones corporales que realiza juegan con la referencia externa de Marilyn Monroe.

Entre 1998 y 2000 circuló un fanzine llamado *Drag!* el cual fue editado por Pilar Arrese quien había conformado, en 1995, junto con Patricia Pietrafesa e Inés Laurencena, la banda de punk, She-Devils. Si bien no es un espacio determinado o una práctica *drag*, incluyo este proyecto como parte de los antecedentes porque da cuenta de qué maneras era pensado el transformismo y en qué otros tipos de artefactos aparecía. El fanzine que Arrese editó estaba compuesto por una hoja blanca plegada con imágenes y textos que respondían a sus intereses personales. Entre el despliegue de erotismo lésbico, reflexiones de activistas travestis y trans* y textos que retomaban la historia de la comunidad sexo-género disidente, había también imágenes de artistas *drag king* y propuestas en torno a las posibilidades corporales de contrariar las imposiciones genéricas.

Además, se encuentra la incidencia que tuvo Susana Cook –performer, escritora, directora lesbiana argentina quien está radicada en Nueva York desde inicios de la década de los noventa– en la escena transformista local. También había estado presente en la escena *underground*, sobre todo en el Parakultural. En sus performances, suele trabajar construyendo una identidad masculina. A partir del taller dado por Cook en la ciudad, se forma el grupo En Vilo compuesto por Alejandra Arístegui, Marcela Díaz y Patricia Roncarolo. Llevaron a escena dos obras de teatro: *Drag kings, cosas de machos* y *Drag kings, propiedad privada*. Ambas obras fueron escritas y actuadas por las tres personas del grupo En Vilo y dirigidas por Arístegui. En estas obras, las actrices realizaron una multiplicidad de personajes masculinos que generaban comicidad a partir de la exacerbación de los caracteres que conforman la masculinidad hegemónica. Eran habituales las representaciones de machos preocupados por su desempeño sexual junto con la tematización de vínculos entre varones con tintes homoeróticos que eran reprimidos por ellos mismos; de maltratos repetidos a los personajes femeninos; y de espacios concebidos culturalmente como masculinos en tanto se mostraban situaciones en canchas de fútbol, frentes de guerra y vía pública.

Asimismo, la labor de la artista visual argentina, Cristina Coll, es sumamente relevante como antecedente de la escena actual. Comenzó a realizar performances en 1996 y las exploraciones en torno al género fueron recurrentes en varias de ellas. Entre su gran cantidad de trabajos, se encuentran algunas videoperformances como *En el baño* (2002), *Errores* (2011), *Yo, Velázquez* (2014) en las que se introducen figuraciones de masculinidades disidentes.

Otro espacio en donde se encuentran prácticas transformistas, es el de las marchas del orgullo. La primera que se realizó en la ciudad de Buenos Aires fue el 2 de julio de 1992. Al inicio se realizaban en ese mes y luego pasaron a llevarse a cabo en noviembre, debido a las bajas temperaturas y los efectos en la salud que podían tener en una población más desamparada. La modificación también estuvo relacionada con la conmemoración de la fundación, un 1° de noviembre de 1967, del colectivo Nuestro Mundo, al que se lo suele considerar la primera organización en defensa de los derechos de las personas homosexuales de nuestro país y de América Latina.

› **A modo de cierre**

Como planteé al inicio, esta es una primera conformación de la genealogía que puede esbozarse en torno a las prácticas transformistas. Queda pendiente, para futuros trabajos, la incorporación de otros espacios, espectáculos, proyectos que, desde inicios del siglo XXI hasta antes de 2016, año de creación de Trabestia Drag Club, siguieron promoviendo los transformismos. A su vez, continúa la pesquisa en torno a otro tipo de manifestaciones, inclusive aquellas que, ligadas a lo escénico, se encuentran relacionadas con soportes audiovisuales –como fue el caso mencionado del cortometraje *La otra*–. La genealogía que conformé aquí no pretende ser exhaustiva, sino todo lo contrario: ojalá a partir de este recorrido surjan otras vinculaciones que permitan continuar ensanchándola. Con esta investigación, aún en curso, busco contextualizar el corpus central de mi pesquisa y reconocer la rica herencia artística con la que entran en diálogo las prácticas actuales. Como fuimos viendo, desde inicios del siglo XX, los transformismos demostraron su capacidad expansiva y que surgen a partir de distintas disciplinas artística, múltiples ámbitos y variados artefactos.

Bibliografía

- Berkins, L. (2011). Bufonas pero en la corte. En *El teje. 1° periódico travesti latinoamericano*, pp. 10-11.
- Cutuli, M. S. (2015). *Entre el escándalo y el trabajo digno. Etnografía de la trama social del activismo travesti en Buenos Aires* [Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires]. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4610>
- Farneda, P. O. (2014). *Prácticas de Sí. Subjetividades contemporáneas en las expresiones artísticas trans actuales en Buenos Aires*. [Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires]. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/2800>
- Fernández, J. (2004). *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Edhasa.
- Insausti, S. J. (2011). Selva, plumas y desconche: Un análisis de las performances masculinas de la feminidad entre las locas del Tigre durante la década del ochenta. En *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, núm. 7, pp. 29-42.
- López, V. S. (2016). Del azar a la práctica. Una cartografía del underground porteño de los 80. En *Revista afuera. Estudios de crítica cultural*, núm. 15, pp. 1-13.
- Modarelli, A., & Rapisardi, F. (2019). *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, La Página S.A.
- Sosa Cordero, O. (1978). *Historia de las varietés en Buenos Aires (1900-1925)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Corregidor.
- Tauil, J. (2014, enero 17). En el cielo, las estrellas. En *Soy. Página 12*, s/n.