

Las prácticas transformistas contemporáneas en el noroeste argentino

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

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: transformismo – drag queen – liminalidad teatral – teatro compvinarado

› Resumen

La intención de este trabajo es analizar la labor artística transformista realizada en la actualidad en el noroeste de Argentina. Este trabajo se ubica como parte de la confección de una cartografía de la escena transformista del país que, hasta el momento, se ha limitado a trabajar con Buenos Aires. Para realizar el trabajo comparativo, se explorará la micropoética de Bartolina Xixa, quien reside al noroeste de Argentina, frente a la escena dominante del transformismo que puede ser representada por Willow McQueen, ganadora de la Elección Nacional Drag Queen Argentina en 2019 (evento que se realiza desde el 2000 en San Miguel de Tucumán. Asimismo), se evaluará qué vínculos históricos pueden proponerse entre los acontecimientos de teatro liminal de Xixa y los demás artistas *drag* pensándolos desde la propia territorialidad.

Por un lado, se encontrará que la potencialidad disruptiva de las prácticas de Xixa, sobre todo al pensarlas en comparación con la escena transformista reinante, puede ser considerada heredera de otras manifestaciones artísticas anteriores para restituirla como parte de una genealogía sexogénero disidente. Por otro lado, se estudiarán las particularidades de las prácticas dominantes realizadas en la Willow McQueen pensándolas desde la importancia que tienen en la organización de la escena transformista argentina y en relación con la estética que instauran en la escena liminal.

› Transformismos en el noroeste argentino

Esta ponencia se enmarca dentro de una investigación en torno a las características y potencialidades disidentes que poseen las prácticas transformistas en Argentina. Hasta el momento, trabajé en la confección de una cartografía porteña, con lo cual estudiar algunas de las prácticas realizadas al noroeste del país constituye un primer ejercicio para tensionar este mapa de producciones. En este escrito, abordaré, por un lado, la práctica transformista de Bartolina Xixa y, por otro, la de Willow McQueen en la

Elección Nacional Drag Queen Argentina realizada en San Miguel de Tucumán. Parto de la idea de que la micropoética de Xixa posee una potencialidad disruptiva en el campo transformista argentino, si se la piensa en comparación con la escena dominante la cual estaría, en la región noroeste, representada por las prácticas transformistas que son reunidas en la Elección Nacional Drag Queen, las cuales son vistas como continuación de los flujos de estéticas extranjeras en el país.

Hay algunas preguntas que guían el presente trabajo vinculadas a las características que introducen estas prácticas transformistas, cómo pueden ser comprendida desde Buenos Aires (el lugar desde el cual investigo) y qué ubicación tienen dentro de una cartografía de prácticas transformistas pensada en su territorialidad. Mauricio Tossi (2015), al repensar las cartografías teatrales para abordar la pluralidad de formas de producción cultural, sugiere que “pensar las territorialidades regionales particulares como ‘centros’ de prácticas y textualidades diferenciales, nos permitirá conocer y redefinir redes intelectuales invisibilizadas en dichas zonas” (33). Con lo cual, en esta ponencia, la región del noroeste argentino es pensada como centro de las prácticas transformistas. La intención es problematizar la construcción de una posible cartografía transformista dominante. Siguiendo a Tossi, busco desplazar las relaciones entre capital/centro y provincia/periferia como lógica primordial de la producción cultural.

› ***Bartolina Xixa: folclore y transformismo***

La práctica artística realizada por Xixa puede encuadrarse dentro del transformismo que aborda identidades asociadas con las femineidades a partir del uso corporal de ciertos elementos. Maximiliano Mamani es el artista que construye la identidad de Xixa desde 2017 y realiza sus performances en diferentes centros culturales del país como también en ciudades del exterior. En su modo de nombrarse, le rinde homenaje a Bartolina Sisa, heroína nacional aymara. Al nombrarse en alusión a Sisa, trae al presente el recuerdo de la lideresa. El hecho de que, con su práctica transformista, Xixa rescate una figura histórica tan importante como la de Sisa, tiene particular importancia en Argentina, dado que, al señalar sus procesos históricos, suele haber una ausencia de mujeres participantes en ellos.

En 2020, Bartolina Xixa fue seleccionada para ser parte de la undécima Bienal de Arte Contemporáneo de Berlín por su práctica transformista y fue incluida con este nombre en el programa. Allí participó del capítulo llamado “El museo invertido” junto con diecinueve participantes. En sus últimas presentaciones, se refirió a su persona como una marica carnívera, en referencia tanto a su trabajo actual como a su identidad de género. Al momento de anunciar la noticia sobre su selección para participar en la bienal, compartió, en su perfil de Facebook, una foto en la que se ve a Mamani vestido con el delantal de carnívera junto con los chorizos que estaba limpiando. Tal como describe en esta publicación, se suscitan dos realidades contrastantes: la noticia que llega desde Berlín es recibida en la carnívería familiar.

Mi intención es acercarme a la práctica transformista dimensionando las particularidades que surgen desde su territorialidad, su propia estética y su subjetividad. Cuando Nicolas Bourriaud (2009) propone en términos estéticos “lo radicante” sugiere que implica “el trazado de una errancia calculada, por la que un artista rechaza cualquier pertenencia a un espacio-tiempo fijo, y cualquier asignación a una familia estética identificable e irrevocable” (63). Frente a prácticas como la de Xixa, que parece desafiar con cada performance las definiciones que puedan darse en torno a los transformismos, es necesario realizar un reacomodamiento epistemológico. Tal como propone Jorge Dubatti (2020), frente a cada acontecimiento teatral es necesario insistir en la consideración de la territorialidad; “cada fenómeno, en su singularidad, plantea características territoriales diferentes” (37).

Xixa suele presentarse sobre los escenarios de distintos centros culturales de manera individual y llevando la misma ropa con pequeñas modificaciones. Tal como se la observa en su videodanza *Ramita seca. La colonialidad permanente*, con la realización de Elisa Portela y presentado en la Bienal de 2020, utiliza ropas que hacen referencia a la vestimenta de las mujeres cholitas al norte de Argentina y al sur de Bolivia. Luce una pollera amplia de color rosa, una camisa blanca y una mantilla celeste con rosa que cae desde su espalda enganchada con un prendedor a la altura del pecho. Lleva, por lo general, un sombrero oscuro sobre su cabeza y su pelo negro peinado con dos trenzas largas. Con sus prácticas, Xixa visibilizó que hay otras identidades que también participan de la escena transformista. Sus presentaciones, sin tacos y con vestimentas cercanas a las que pueden usar las mujeres aymara, surgen como novedosas, si se las mira en relación con la escena *drag* dominante. Su maquillaje que no disimula los ojos rasgados o la piel marrón parecieran introducir una alternativa al modo de montarse dominante en la escena *drag*. No hay una intención por contornear el rostro resaltando los pómulos y afinando la nariz, como realizan muchos artistas transformistas. De este modo, opone otro tipo de belleza a la blanca hegemónica. Su construcción de una identidad vinculada con la exploración de una feminidad es realizada desde un lugar respetuoso. Es decir, en ningún momento busca generar comicidad en el andar o en los modos de presentarse. Es así que el modo en que Xixa se presenta a sí misma hace que sea percibida por quienes la vemos como una identidad realista. El respeto y seriedad de sus presentaciones nos permiten enfocarnos en el danzar, y en su intención festiva y política.

Xixa nos enfrenta con la idea de una colonización todavía duradera y suscita en quienes la vemos una serie de preguntas en torno a cuál es la identidad nacional que se ha ido construyendo. La confluencia entre su propia identidad marrón y la disidencia sexogenérica nos presenta un panorama complejo frente al cual otorgar respuestas cerradas resulta indeseable. Se podría pensar la práctica transformista de Xixa como un colorido tejido del cual se pueden ir desprendiendo diversos hilos de análisis. Una de las posibilidades que despliega es la de pensar la identidad argentina desde la identidad marrón. En nuestro país, se conformó en 2019 el colectivo de Identidad marrón el cual se define como “un colectivo de

personas marrones hijxs y nietxs de indígenas y campesinos de América”, según plantea desde su página en Facebook. Chana Mamani, quien es parte de este colectivo, expresa en una nota realizada por Euge Murillo (2020) a *Página 12* que, con la identidad marrón, pudieron hablar de sus propias vivencias y que “la palabra es fundamental para transitar el dolor y reparar de qué manera afecta en el cuerpo el racismo”. Del mismo modo que Xixa cuestiona la construcción de una identidad nacional única que soslaya las diferencias de cada pueblo conquistado, como metodología de trabajo, tomo las estrategias desplegadas desde el Teatro Comparado y la propuesta de establecer cartografías diversas que se superpongan al mapa político de Argentina para dar cuenta de la heterogeneidad de los teatros argentinos. Siguiendo los postulados de Dubatti (2010), busco asumir “la entidad convivial, territorial y localizada” (92) al momento de pensar las presentaciones escénicas que Xixa realiza. Tanto las prácticas transformistas que se presentan en el evento nacional realizado en Tucumán como la práctica de Xixa pueden ser comprendidas, desde la filosofía del teatro, como parte del teatro liminal al ser acontecimientos teatrales en los que hay un encuentro de cuerpos, convivio y espectadores que observan la producción poética que realizan quienes muestran su *drag*.

Parte de la afección amorosa que producen las obras de Xixa radica en el uso de las canciones folclóricas. Por ejemplo, en algunas de sus presentaciones, bailó la canción “Cholita fiestera” del compositor boliviano que reside en Argentina, René Careaga y cantada por el grupo Antawara. En estas canciones, hay una vinculación con una memoria colectiva de los pueblos que no puede ser reducida a la idea de una nación. La música folclórica que utiliza en sus presentaciones escénicas produce resonancias afectivas al retomar cuestiones relacionadas con la tierra, los instrumentos ancestrales y las luchas por la independencia frente una colonización constante y arrasadora. En este punto, genera un contraste con otros espacios LGBTIQ+ en los cuales se realizan prácticas transformistas.

De manera acotada, me parece interesante mencionar algunas vinculaciones entre las prácticas artísticas de Xixa y otras que la antecedieron para pensarlas desde la territorialidad compartida. Uno de estos lazos puede ser pensado con Susy Shock. Tal como menciona Pablo Farneda (2014) sus prácticas pueden ser pensadas como ex-céntricas, es decir, propone que “disputan desde sus bordes la constitución y el sostenimiento de una lógica centro-periferia para pensar el presente de nuestras modernidades coloniales, la lógica de producción artística, y el ordenamiento de los géneros y las disciplinas estéticas” (244). De este modo, las prácticas de Xixa también discuten la misma disposición al interior de la escena transformista en el noroeste. No busco valorar a las prácticas de Xixa por sobre las otras en términos cualitativos, sino señalar una diferencia cuantitativa. Frente a la multiplicidad de prácticas transformistas que introducen performances basadas en canciones en inglés o propias del género del pop o la electrónica, y el uso de tacos y vestuarios brillantes, más cercanos a los de las estrellas de la industria cultural o las vedettes del teatro de revistas, Xixa introduce ciertos aspectos distintivos que se han ido mencionando en

este trabajo. En este mismo sentido, es interesante retomar aquello que también Farneda menciona, y que vincula las prácticas de Susy con las de Xixa, cuando propone que disputan las concepciones tradicionales que se tienen sobre el folclore. En ambas artistas, se combina lo disruptivo de la performance con un género musical tradicional.

Al pensar en otras prácticas que antecedieron a las performances de Xixa en su misma territorialidad, me resulta necesario mencionar el espacio de los carnavales en el NOA. Lohana Berkins (2007) menciona los carnavales como lugares de celebración para las mujeres travestis, transgénero y transexuales que no podían mostrarse abiertamente en su vida cotidiana. A su vez, Mina Bevacqua (2019) piensa a los carnavales como “instancias de resistencias micropolíticas frente a la persecución y discriminación hacia las minorías socio-sexuales” (278). Como otros hilos vinculares en relación con la práctica de Xixa, podría agregar una conexión supraterritorial. Hay un lazo que se puede establecer con otra práctica transformista que excede los límites geopolíticos de la nación argentina: la de Giuseppe Campuzano (2007) en la conformación de lo que denominó *El museo travesti*. Este artista plantea la necesidad de explorar el travestismo y sus símbolos en el contexto peruano.

› ***Elección Nacional Drag Queen Argentina: competencia de reinas***

La Elección Nacional Drag Queen Argentina es una competencia que se realiza en la madrugada de la fecha patria independentista, el 9 de Julio, en la disco Diva! Mother House, espacio LGBTIQ+ de San Miguel de Tucumán. Les artistas que llegan de diversas partes del país debieron haber ganado a su vez competencias en otros clubes nocturnos para poder calificar. La teatralidad que despliegan estas prácticas transformistas está pautada de antemano en su duración y respeta el carácter de competencia que posee el evento: cada presentación tenía una duración reglamentada de cuatro minutos y les artistas participaban mostrando un espectáculo temático en el cual participaban bailarines. La edición de 2020 se realizó por la pandemia de covid-19 de manera virtual, por medio de un vivo de la red social Instagram. En el último evento presencial en 2019, participaron doce *drag queens* que representaron a las provincias Córdoba, San Juan, Catamarca, La Rioja, Salta, Jujuy, Mendoza y Tucumán. En una de sus crónicas, Dani Brollo (2019) cuenta que “cerca de las dos de la mañana, la disco ya estaba colmada de gente y, entre los efusivos aplausos del público, las presentadoras anunciaron el comienzo de la elección”. Las conductoras del evento pidieron un cambio de música y comenzó a sonar el himno nacional. En esto, encuentro un punto de tensión con la práctica de Xixa descrita anteriormente. Mientras que en sus prácticas se cuestionaba la noción aglutinadora de la identidad argentina, en las vísperas del 9 de Julio en la Elección Nacional, se retoma esta fecha como momento de independencia para el país. Lo que resulta interesante de este aspecto es que demuestra la imbricación que hay entre los transformismos y la política.

Parta poder realizar este trabajo de comparación, me centraré en Willow McQueen, artista de Córdoba que compitió en el sexto lugar, en representación de Zen Disco, y resultó ganadora de la edición de 2019. Trabajar con Willow resulta apropiado por ser la figura que, en términos de la competencia, mejor encarnaría al estilo *drag* de la Elección Nacional. Córdoba tiene un lugar destacado en la competencia nacional, dado que cinco veces reinas procedentes de esa provincia se llevaron el título. La primera fue Antara Wells, quien, como narra Dani Brollo, “llegó al jardín de la república representando al legendario boliche Hangar 18”. Las otras reinas que año más tarde se quedaron con el título fueron Andy Lamoore, Mondula Leyton, Kanella Sweet y Willow McQueen. La mención de estos nombres marca una diferencia con el modo de nombrarse de Xixa. En unos, se encuentra la utilización del idioma inglés, mientras que, en otro, hay una vuelta a las raíces territoriales.

En el acontecimiento que, a partir de la reampliación del término teatro que realiza Dubatti, podemos considerar como parte del teatro liminal, Willow aparece en escena junto con cuatro bailarines y genera un despliegue visual de gran impacto. Cuando se corre el telón del escenario, se ve a Willow con una señal redonda sobre su cabeza con luces incluidas que dice “Parque mágico”. Se ve su rostro y debajo del cuello se abre una inmensa carpa roja y blanca al estilo de la que podría haber en una feria de atracciones. Comienza con un breve número de fonomímica de la canción “What a Wonderful World” cantada por la voz de una mujer. Aquí nuevamente aparece la presencia del inglés en su performance. La carpa comienza a aumentar su volumen, se escucha una voz que dice “Parque mágico ya está abierto” y entonces la carpa se quiebra en dos, salen de abajo bailarines y aparecen otros que reparten entre los espectadores festivos, que se encuentran frente al escenario de pie, pochoclos y globos.

Luego Willow cambia la señal que tenía sobre su cabeza por una rueda con luces típica del parque de diversiones y lleva como pollera una gran montaña con objetos que representan las atracciones del parque. Detrás de sí comienzan a moverse dos brazos mecánicos y coloridos al modo de los barcos que se balancean en los parques. Continúa con su número de fonomímica con otra canción en inglés hasta que se cierra el telón. Los cuatro bailarines vestidos con sacos de colores y calzas brillantes hacen una coreografía coordinada con el juego de luces que se da sobre el escenario. En este caso, será con una canción del género de la electrónica. Luego aparece nuevamente Willow llevando sobre su cabeza un palo del que salen varias bolas como si fuera un juego del parque. Lleva una enorme falda construida a partir de pelotas de colores que será arrancada por los bailarines para quedar vestida igual que ellos, solo que, en lugar de zapatillas, tendrá botas con taco alto. Se aprecia, en este momento, su pelo corto con brillos. Hace una serie de pirueta y trucos acrobáticos en los que sus bailarinas la lanzan por el aire y atrapan. En este cuarto y último cambio de vestuario, se quitará el sacó para quedar con malla pegada al cuerpo y seguirá haciendo la coreografía grupal para terminar en una postura en el aire al ser alzada por dos de sus bailarines. Los espectadores durante todo el acontecimiento gritan, celebran y aplauden lo que Willow y

su cuerpo de baile realiza sobre el escenario del boliche. Todo el número de fonomímica y la coreografía se realizan de manera frontal a los espectadores.

En general, los tipos de prácticas transformistas que se llevan a cabo allí son variados. Hay quienes realizan elaboran identidades ligadas a las feminidades y quienes proponen identidades vinculadas a lo fantasioso. La lógica del evento es la de un concurso con la elección de una persona ganadora. En la mayoría de los casos, los artistas *drag* utilizan tacos, brillos, ropa ajustada, y suelen maquillarse con cejas arqueadas y pómulos prominentes. En el caso de Willow, en esta presentación artística descrita, varía entre lo que podrían pensarse como dos concepciones del *drag*. Por un lado, su constitución en términos de vestuario, elementos utilizados y maquillaje hace referencia a mundos fantasiosos y se despliegan posibilidades lúdicas: se vistió al modo de un parque de diversiones. Utiliza elementos que culturalmente son asociados a las feminidades, pero en la construcción total remite a universos vinculados a la fantasía. En otros momentos de su presentación, cuando llevaba un vestido con falda de pelotas o la malla ajustada brillante y las botas brillantes con tacos, podría pensarse que la distancia con el referente representado es menor y que se toma la imagen de la feminidad para constituir la presentación.

En el cuestionamiento que introduce al sistema sexogenérico, en tanto utiliza elementos asociados culturalmente a otros géneros, produce un quiebre más en el sentido en que Donna Haraway (1995) piensa la figura del *cyborg*. Es decir, acerca lo humano a la máquina al convertirse en sí misma un parque de diversiones que atraviesa diferentes juegos o espacios del mismo parque. La constitución no es definitiva de una imagen femenina, sino de un vasto espacio para habitar. El cuerpo de la performer se vuelve un espacio que se puede ocupar de manera lúdica en tanto parque. Esta premisa del parque mágico en su performance se traslada a su cuerpo que se vuelve una zona en la que todo es posible, incluso el mezclar lo humano con la ficción y la máquina.

› ***Algunas reflexiones finales***

Las manifestaciones transformistas de Xixa y Willow aquí abordadas me impulsan a pensar nuevamente la definición de los transformismos como práctica macropoética. ¿Qué tiene en común la micropoética de Xixa con las de Willow para ser consideradas como parte de la macropoética transformista argentina? Aquello que podría sugerir, pero que de ninguna manera busca clausurar prácticas que están en constante mutación, es que comparten la exploración del propio género a partir de la utilización del vestuario, maquillaje y gestualidades. Es decir, los transformismos plantean la indagación lúdica de la totalidad de los recursos que tenemos a disposición y desarticulan el mandato de que hay ciertos elementos, ligados a la expresión de género, que nos “corresponderían” por el género con el cual nos autopercebimos.

En este punto, resulta importante repensar lo postulado al comienzo de este trabajo. Allí planteé que las prácticas de Xixa poseen una potencialidad disruptiva en la escena transformista, si se la piensa en comparación con la escena dominante la cual estaría en la región noroeste de Argentina representada por las prácticas transformistas que son reunidas en la Elección Nacional y aquí por Willow. Xixa introduce una performance política que retoma los reclamos de las identidades sexogénero disidentes, de los pueblos indígenas sobre el territorio y de las identidades marrones. A la luz de esto, Willow presenta, de manera diferente, otras innovaciones en las prácticas *drag* al incluir un universo fantasioso en sus presentaciones. Replica ciertas influencias extranjeras en el uso de los vocablos en inglés y en el modo de montarse. A su vez, indaga desde la utilización de los elementos escénicos en la conformación de una identidad que se vuelve espectacular, en términos de ser atractiva a la vista de los espectadores y, a su modo, cuestiona tanto la concepción de lo teatral como del sistema sexogénero.

El comparatismo que realicé surgió al problematizar la territorialidad por sincronía y por vínculos topográficos, al ser prácticas que se presentan en la misma región. Lo que resulta interesante, siguiendo el modelo teórico y metodológico de Dubatti, es observar que las micropoéticas acá abordadas propician multiplicidades internas que desafían la macropoética de los transformismos que comparten la proximidad territorial y suceden de manera simultánea. En este trazado cartográfico, surgen áreas internas diferenciales a la territorialidad nacional. Con lo cual, a partir del análisis que realicé de estas dos micropoéticas, considero necesario, al igual que plantea en sus performances Xixa, abonar por la crisis del concepto de una práctica transformista nacional como una construcción homogénea y asumir la heterogeneidad de los transformismos.

Bibliografía

- Berkins, L. (2007). *Cumbia, copeteo y lágrimas. Informe nacional sobre la situación de las travestis, transexuales y transgéneros*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, A.L.I.T.T. Asociación de lucha por la identidad travesti-transexual.
- Bevacqua, M. (2019). Las prácticas festivas del carnaval como territorios libertarios. En Dubatti, J. (coord. y ed.) *Poéticas de liminalidad en el teatro II*. Lima, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, p. 277-298.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Brollo, D. (2019). Tucumán: historias de la realeza *drag queen*. *La tinta*. En línea: <https://latinta.com.ar/2019/07/tucuman-historias-de-la-realeza-drag-queen/>
- Campuzano, G. (2007). *Museo travesti del Perú*. Lima, Biblioteca Nacional del Perú.
- Dubatti, J. (2020). ¿Una visión de conjunto de los teatros argentinos en la contemporaneidad? *Acotaciones. Investigación y creación teatral*, n° 44, p. 31-66. En línea: <https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/issue/view/ACOTACIONES.2020.44/xx>
- (2010). *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Atuel.
- Farneda, P. O. (2014). *Prácticas de sí: subjetividades contemporáneas en las expresiones artísticas actuales en Buenos Aires*. Tesis de doctorado. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Haraway, D. (1995 [1991]). *Ciencia, ciborgs y mujeres. la reinención de la naturaleza*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- Murillo, E. (2020). La identidad marrón desde Ni una menos. *Las 12, Página 12*, 29 de mayo de 2020. En línea: <https://www.pagina12.com.ar/268596-la-identidad-marron-desde-ni-una-menos>
- Tossi, M. (2015). Los estudios del teatro regional en la posdictadura argentina: desafíos teóricos e implicancias políticas. *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, vol. 11, p. 25-42. En línea: <https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v11-tossi/226-pdf-es>