

REELABORACIONES DE LO MONSTRUOSO: PRODUCCIONES AUDIOVISUALES CON ARTISTAS TRANSFORMISTAS ENTRE 2015 Y 2022 EN ARGENTINA

POR AGUSTINA TRUPIA

Reworking with monstrosity: audiovisual productions with drag artists between 2015 and 2022 in Argentina

Resumen

El artículo aborda, por un lado, tres producciones audiovisuales que retoman el formato de competencias para elegir una *drag queen* ganadora: *Miss Argendrag* (2020), *Juego de reinas* (2021-2022) y *Dragaza* (2020-2022). Por otro lado, se toman dos producciones, *Reynas, el arte drag queen* (2015-2016) y *Montate Darling* (2019-2022), que ofrecen un acceso a la instancia de preparación de les artistas. En todos los casos, aparece una resignificación de la concepción de la otredad como monstruosa por medio de la cual se reelabora, en primera persona, esa expulsión social para volverla potencia del lugar de enunciación. Son materiales que podrían ser considerados como menores, desde los estudios audiovisuales, por sus modos de producción autogestivos, por su circulación en internet y por la serialidad que linda, en algunos casos, con un formato televisivo. Se abordan las relaciones entre las prácticas transformistas y la ubicación fronteriza que ocupan en los campos artísticos, dado que, desde esa localización en los márgenes, ocurren las reelaboraciones de lo monstruoso.

Palabras clave: transformismo, drag, monstruosidad, otredad, series

Abstract

This paper studies, on one hand, *Miss Argendrag* (2020), *Juego de reinas* (2021-2022) and *Dragaza* (2020-2022) which resume the competition format in order to choose a winning drag queen. On the other hand, two productions, *Reynas, el arte drag queen* (2015-2016) and *Montate Darling* (2019-2022), offer access to the moment of preparation of the artists. In all cases, a redefinition of the conception of otherness as monstrous appears through which this social expulsion is rework to turn it into a powerful place of enunciation. They are materials that could be considered minor, from the audiovisual studies, due to their self-managed modes of production, their circulation on the Internet and the seriality that

borders, in some cases, a television format. This paper offers a study about the relations between drag practices and their frontier location in the artistic fields, given that, from this location, their drag identities emerge as a way in which to rethink monstrosity.

Keywords: drag, monstrosity, otherness, series

Introducción: transformismos en el audiovisual

Las prácticas realizadas por artistas transformistas, en el siglo XXI, se presentan como procesos de subjetivación contemporáneos que habilitan un espacio poético para que se desarrollen identidades sexo-género disidentes. Sus exploraciones están ligadas tanto a la plasticidad corporal como a los géneros. La investigación para el doctorado en Historia y Teoría de las Artes que me encuentro realizando tiene como objeto de estudio las puestas en escena autogestivas de las identidades de les artistas en las prácticas transformistas realizadas en la ciudad de Buenos Aires en la segunda década del siglo XXI. Junto con el abordaje de los acontecimientos de teatro liminal realizados por artistas transformistas en diferentes espacios festivos de la noche porteña, me interesa explorar los materiales audiovisuales producidos por les mismas artistas entre 2015 y 2022 para observar de qué maneras se desarrollaron esos procesos de subjetivación. A su vez, este ejercicio cartográfico de realizaciones audiovisuales implica una ampliación de mi investigación doctoral en dos sentidos: por un lado, en este artículo, abordaré las prácticas transformistas por fuera de lo escénico y, por otro, conlleva un estudio de manifestaciones que ocurren en otras territorialidades por fuera de la ciudad de Buenos Aires.

En la década de 2010, fue significativo el incremento en la cantidad de producciones audiovisuales en torno a las prácticas transformistas que se realizaron desde distintos puntos de Argentina. Estas aprovecharon las posibilidades de distribución que ofrece la plataforma YouTube en articulación con el resto de las redes sociales. A su vez, estos materiales son producidos por les artistas transformistas quienes, de esta manera, toman el lugar de enunciación y obtienen cierto control sobre los dispositivos desde los cuales se narran a sí mismas. Se produce así un gesto de reapropiación de la narrativa transformista la cual reivindica el lugar de lo monstruoso en tanto una otredad disruptiva que excede las categorías heterocisnormativas. En estos materiales, aparece una resignificación de la concepción de la otredad como monstruosa por medio de la cual se reelabora, en primera persona, esa expulsión social para volverla potencia del lugar de enunciación y constitución identitaria.

Los materiales que son estudiados pueden agruparse en dos categorías. Por un lado, se encuentran *Miss Argendrag* (2020), *Juego de reinas* (2021 y 2022) y *Dragaza* (2020 y 2022) que retoman el formato de competencias con la finalidad de elegir una *drag queen* ganadora. Esto remite a una larga genealogía dentro de las escenas propias de las disidencias que asumen los espacios de competencia como modos de socialización y de agenciamiento para les artistas, y se vincula con la cultura del *ballroom*.¹ Por otro lado, producciones como *Reynas. El arte drag queen* (2015

1. Siguiendo a Marina Julieta Amestoy (2020), los *ballrooms* o bailes de salón eran, en un principio, los

y 2016) y *Montate Darling* (2019 y 2020) ofrecen, con características diferentes en cada caso, un acceso a la instancia de preparación de les artistas y constituyen valiosos materiales de archivo en tanto registros de las búsquedas artísticas. En todos los casos, son materiales que podrían ser considerados como menores, desde los estudios audiovisuales, por sus modos de producción autogestivos, su circulación en internet y la serialidad que linda, en algunos casos, con lo que podría ser considerado un formato televisivo. Me interesa particularmente pensar las relaciones entre las prácticas transformistas y la ubicación fronteriza que ocupan en los campos artísticos, dado que, desde esa localización en los márgenes, surgen sus identidades transformistas como reelaboraciones de la otredad figurada tradicionalmente como monstruosa.

Producciones audiovisuales monstruosas

Previo a 2015, en Argentina, se encuentran algunas producciones audiovisuales que retomaban las identidades transformistas como tema central —sobre estas cuestiones trabajaron Agustina Invernizzi y Ezequiel Lozano (2020) a partir de un estudio de producciones audiovisuales de distintas partes de Latinoamérica entre 1989 y 2017—. Ejemplo de esto es *La otra* de Lucrecia Martel de 1989, cortometraje documental de la etapa de estudiante de la directora, en el cual se muestra una serie de entrevistas a artistas transformistas en las que reflexionan sobre sus prácticas y se ven planos de ellas en diferentes espacios haciendo números de fonomímica. Sin embargo, a partir de 2015, hubo una expansión de las producciones audiovisuales realizadas por artistas *drag* en las que retomaban sus propias prácticas. Hay factores ligados al desarrollo de plataformas como YouTube que colaboran en este crecimiento exponencial. Asimismo, en el campo artístico obtuvieron mayor visibilidad las prácticas transformistas, a partir de la segunda década del siglo XXI, gracias a la hiperconectividad ofrecida por medio de las redes sociales como también a partir de la incorporación, en las agendas políticas y sociales, de las necesidades y derechos de la comunidad sexo-género disidente. Junto con esto, el surgimiento de espacios como Trabestia Drag Club en 2016 y Carrera de reyes en 2018 contribuyó al desarrollo de la escena. Esta confluencia de hechos hizo que creciera de manera exponencial la cantidad de materiales audiovisuales en torno a estas prácticas.

Como mencioné al inicio, en este artículo me interesa, por sobre todo, centrarme en un conjunto de producciones que podrían ser entendidas como materiales menores y cuya pertinencia

eventos aristocráticos de la década de 1920. En la década del sesenta, esa denominación hace referencia a una escena completamente diferente en la cual “se conjugaban la danza y la performatividad, ligadas directamente a la identidad de género y, sobre todo, a la lucha por los derechos de la comunidad LGTBQI+” (Amestoy, 2020: “Voguing”, párrafo 3). En la década del ochenta, la autora menciona que “la reapropiación de la cultura *ball* dio lugar al nacimiento del *Vogue* como subcultura, en la que el *voguing* (danza) y el *runway* (pasarela performática) formaban parte de las categorías más importantes” (párrafo 3). De esta misma escena es heredera la escena local, a la cual se han ido agregando las particularidades propias de su territorialidad e historicidad y que, desde fines de la década pasada, está creciendo en la ciudad de Buenos Aires: fiestas como Turbo, creada en 2016, fueron de los primeros espacios en la ciudad. Junto con esto, hay producciones audiovisuales estadounidenses como *Paris Is Burning* (Jennie Livingston, 1990) y luego la serie *Pose* (2018-2021) que retrataron la escena neoyorquina.

como objetos de estudio académico podría ser discutida desde los estudios cinematográficos y del audiovisual. El carácter seriado que poseen las cinco producciones y los formatos que la gran mayoría de ellas presentan cercanos a lo televisivo —en tanto cuentan con una conductora, hablan constantemente a cámara y son competencias— hace que puedan ser denominadas productos menores. Contrario a esta consideración, retomo estas producciones por el valor que poseen en tanto funcionan como instancias en las que les artistas tomaron el lugar de enunciación para nombrarse y mostrarse. A su vez, son materiales que, ya sea en tanto concursos o en tanto documentales, les otorgan a las escenas transformistas de Argentina un desarrollo más vasto al ofrecer otros espacios donde pueden mostrarse las prácticas. Junto con esto, son también instancias laborales que amplían los horizontes de les artistas *drag* y funcionan como valiosos registros documentales del campo artístico transformista. Siguiendo la propuesta realizada por Ezequiel Lozano (2020), estos materiales pueden ser pensados como parte de un archivo monstruoso. El autor propone que “la visibilización de un archivo monstruoso resulta una promesa de que, tal vez, la frotación entre una sexopolítica hegemónica y un imaginario sexo-disidente sea generadora de nuevas mutaciones artísticas con potencial de hacer estallar los cimientos cis-hetero-capitalistas” (54).

Voy a pensar estas producciones, antes que nada, como parte de aquello que menciona val flores (2019) cuando sugiere que “la metáfora lumínica guio la epistemología de la Modernidad con sus requisitos de transparencia y claridad para todos los órdenes de la vida” (140). Propone entonces que, “en la era de la hiperluminosidad y de una visibilidad exacerbada, pensar con los excrementos de la luz supone [...] un habitar los desechos de esa luminosidad omnisciente, como un vagabundeo político que desiste de las certezas del resplandor” (140). Con esto quiero decir que retomo las producciones que forman el corpus de este trabajo en tanto producciones desobedientes de las normas del buen hacer desde los estudios de los audiovisuales. Es ese lugar de desobediencia, de contranormatividad, lo que las potencia y lo que rasga la constelación de producciones audiovisuales para ofrecer otros modos de narración desde lo lúdico, lo disidente y lo monstruoso.

Como mencioné al comienzo, las cinco producciones audiovisuales que conforman el corpus de trabajo pueden ser organizadas en dos grupos. En el primero, se encuentran aquellas que retoman formatos televisivos de competencias en los cuales las concursantes realizan diferentes pruebas y son eliminadas paulatinamente hasta que queda una ganadora. En el caso de *Miss Argendrag*,² esta producción se emitió en 2020 y fue conducida por la artista *drag* Shiva Emperatriz. Consistió en seis capítulos que fueron transmitidos por YouTube con una duración de alrededor de treinta minutos cada uno. Contaba con artistas *drag* tanto en el equipo como en el jurado. Las participantes y las personas que eran parte del jurado pertenecían a diferentes provincias del país. El premio de la competencia era el pase directo a la Elección Nacional Social Drag Queen en Córdoba.

Esta producción fue realizada durante la pandemia por covid-19 con lo cual el modo de realización es fragmentario y aislado en tanto cada persona que aparece lo hace por separado

2. Disponible en <https://www.youtube.com/@houseemperatriz7770/videos>.

y en lugares diversos. En el estudio central, ubicado en La Matanza, provincia de Buenos Aires, se encuentra Shiva, con un decorado que hace las veces de living, mientras que el resto de las personas del equipo y las participantes lo hacen filmándose de manera casera en los lugares en los que se encuentran —ya sea en espacios interiores o en la vía pública—. Junto con esto, estas emisiones, que quedaron subidas a YouTube, eran complementadas con vivos realizados en Instagram en los cuales el jurado daba una devolución y, los domingos, se eliminaba a una participante. Las secuencias en las que se ejecutan las distintas consignas de la competencia conviven con planos en los cuales se retoman aspectos políticos e históricos importantes para las disidencias sexo-genéricas y se explican términos relevantes para la comunidad. Esto da cuenta de un interés en torno al activismo que se complementa con la parte ligada al entretenimiento. Esta conjunción entre política y celebración es un rasgo característico de la comunidad.

Uno de los varios aspectos en los cuales aparece figurado lo monstruoso en esta producción corresponde al diseño gráfico de las imágenes al comienzo y al final de cada episodio. Estas configuran una instancia de apropiación y transformación de los símbolos patrios acercándolos a la irreverencia. Allí se ven, de manera animada, símbolos patrios que fueron intervenidos: aparece una escarapela en movimiento y el sol de la bandera argentina está *dragado*. Tiene una inmensa boca roja, pestañas extensas, las cejas marcadas en altura y los ojos sombreados al modo que lo haría una *drag queen*. Desde este momento, al comienzo del capítulo, aparece una cuestión ligada a la desobediencia y lo extraño que prefigura el lugar de enunciación desde el cual se constituye el discurso audiovisual del programa.



Imagen 1. Sherman en *Juego de reinas* (2022, capítulo 1)

Por su parte, *Juego de reinas*³ cuenta con dos temporadas emitidas en 2021 y 2022. La primera tuvo catorce capítulos y se vio por YouTube entre marzo y julio de 2021. La segunda temporada, con trece episodios, comenzó a emitirse, por la misma plataforma, en julio de 2022 y terminó en septiembre de ese año. Se realiza desde la ciudad de Salta capital, lo que da cuenta de la enorme productividad que tienen los transformismos en distintas regiones. Participan reinas de diferentes partes del país y la conductora es la *drag queen* Mistika Reech. Tiene la particularidad de que se emite también por televisión, en el Canal 10 de Salta, cada viernes a la medianoche. Al estar en la televisión, cuenta con la posibilidad de ser encontrada por televidentes que de manera azarosa sintonizan ese canal, más allá de la presencia que tiene en plataformas digitales.

De manera similar a lo que ocurre en *Miss Argendrag*, cada semana, en *Juego de reinas*, las concursantes enfrentan una serie de desafíos y alguien es eliminada. La mayoría de los retos consisten en sesiones de fotos, monólogos, creaciones de vestuario, participaciones en musicales y desarrollo de actuaciones. Las participantes cuentan con una semana desde el momento en que se les asigna el reto hasta la emisión del episodio para reunir lo necesario para realizar el desafío. Los miembros del jurado evalúan sus trabajos y, según el desempeño, se eligen las ganadoras del desafío. Entre las demás participantes, las que obtengan el menor puntaje compiten con un número de fonomímica para decidir quién queda eliminada. La importancia de esta producción es tal que las dos finales de las temporadas fueron realizadas en el Teatro Provincial Juan Carlos Saravia. A su vez, en agosto de 2022, en el capítulo siete de la segunda temporada, estuvieron como invitadas la cantante Julieta Laso y la directora de cine Lucrecia Martel, quien justamente había realizado el cortometraje *La otra* sobre artistas transformistas unas décadas atrás. Ambas aparecieron montadas como cholas atacadas por colonos, tal como ellas describieron el truco, y halagaron constantemente el programa. En este sentido, la presencia de ambas implicó un gesto de legitimación hacia esta producción.

En *Juego de reinas*, se alternan dos espacios: hay planos correspondientes a la competencia llevada adelante en el estudio televisivo y planos de las entrevistas a las concursantes en los cuales comentan sus sensaciones al momento de competir. Estos espacios y tiempos alternativos se intercalan siguiendo el modo típico de los programas de competencias. Los planos que corresponden a las participantes fuera de concurso, es decir, cuando hablan frente a cámara, funcionan como un espacio en el que cada una reflexiona en torno al desempeño que tuvo. Se construye de esta manera una narración que, desde las cuestiones formales, continúa con las tradiciones en los modos de narrar ligados a las competencias. De todas maneras, esta narración tradicional es constantemente interrumpida por la presencia de les artistas transformistas que participan en el programa y que, con sus identidades disidentes, irrumpen en la construcción de una narración heterocisnormativa.

En el caso de *Dragaza*,⁴ esta producción cordobesa tuvo una primera temporada, que fue emitida en marzo de 2020 por YouTube, y su segunda temporada comenzó en septiembre de

3. Disponible en <https://www.youtube.com/@juegodereinas/videos>.

4. Disponible en <https://www.youtube.com/@DragazaTV/videos>.

2022. Este proyecto cuenta con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro y cada capítulo dura alrededor de cuarenta y cinco minutos. En el primer capítulo de la primera temporada, hubo ocho equipos con tres integrantes, es decir, un total de veinticuatro concursantes. Algunas de las consignas que debieron realizar consistieron en hacer una adaptación de la obra teatral *Los invertidos* (José González Castillo, 1914), homenajear a cantantes argentinas con números de fonomímica y armar un vestido reciclado inspirado en una estación del año. La ganadora de la primera temporada fue Mistik quien recibió una beca completa en un curso de maquillaje, un cheque para comprar productos de belleza, otro para la barbería, un pase libre para la fiesta Limbo Pop y un contrato de trabajo para la temporada siguiente.

Una vez más, se encuentra una referencia a los símbolos patrios argentinos, tal como sucedía en la presentación de al inicio de *Miss Argendrag*. En el logo de *Dragaza*, se lee “coronadxs de gloria”, en referencia al himno nacional, a la vez que, en la pasarela, hay un sol que responde al de la bandera argentina junto con firuletes, dibujos típicos del Río de la Plata, que aparecen en el diseño gráfico que acompaña el concurso. Alejo Molina, el creador de *Dragaza*, dice que “no es solo un *reality*, sino una forma de dejar documentado un momento artístico con costado social porque la idea del programa es que sus artistas puedan profesionalizarse y vivir de su arte con las herramientas adquiridas” (Maldonado, 2020).

En *Dragaza*, cada participante recibe una devolución por parte del jurado y se votan entre las mismas competidoras para decidir quiénes deben irse. Una competencia de fonomímica es realizada entre las dos que quedan nominadas con menor puntaje para que quien no logre alcanzar las expectativas del jurado sea eliminada. Esta cuestión de utilizar la fonomímica como manera de evaluar el desempeño de las competidoras remite a la escena del *ballroom* en la cual la competencia figura como el modo central de socialización y a la vez también hace referencia al programa estadounidense *RuPaul's Drag Race* que cuenta, hasta abril de 2023, con quince temporadas. Y, si bien hay muchos aspectos en torno al modo en que se han abordado las prácticas transformistas que son problemáticos y la territorialidad a la que pertenece ofrece características muy disimiles en comparación con las regionales, en términos de formato, fue el primero en generar uno de esa índole y sirvió como inspiración para otros posteriores. Junto con esto, visibilizó las prácticas *drag* con un impacto inmenso hasta el punto de ser, para pensar en la distribución que alcanzó, incorporado en el catálogo de Netflix en decenas de países.

El otro conjunto de producciones, *Montate Darling* y *Reynas. El arte drag queen* ofrece, con características diferentes, un acceso a la instancia de preparación de les artistas y constituye valiosos materiales de archivo en tanto son registros de las búsquedas artísticas. En el caso de *Montate Darling*,⁵ el proyecto, a cargo de las artistas transformistas Lady Nada y Dyhzy, ambas de la ciudad de Buenos Aires, tuvo su primera emisión en febrero de 2019 y la última salió en febrero de 2020. El objetivo en cada capítulo es montar a una persona por primera vez. Al comenzar, luego de la presentación, las conductoras entrevistan a quien vaya a montarse: se habla de sus intereses, vinculaciones con el *drag* y expectativas en torno a montarse. Se alternan

5. Disponible en https://www.youtube.com/@LADYNADA_/playlists.

los planos con la prueba de elementos con otros en los que las conductoras, como quien participa, hablan a cámara contando sus sensaciones. A su vez, a lo largo del capítulo, se escuchan consejos en torno a cómo montarse.

El objetivo es que quien participe luego forme parte de un número artístico en alguna fiesta como la Whip o realice alguna sesión de fotos o número musical filmado. Por ejemplo, en el primer capítulo, al final, se nos muestra el número que hace la persona que fue montada con lo cual hay una parte documental que corresponde al registro de la fiesta porteña. Cada capítulo trabaja fuertemente en su estructura narrativa con la expectativa en torno a la revelación de la persona una vez montada. El registro documental se imbrica con momentos ligados a la ficción como cuando las personas actúan su reacción al ver a la otra persona montada. A su vez, se establecen pasos de comedia y otros momentos de tensión desde un código cercano a la ficción.

Por su parte, *Reynas. El arte drag queen*⁶ es una serie documental realizada por Gonzalo Gorosito entre 2015 y 2016. La serie se encuentra disponible en YouTube y, junto con esta distribución, circuló por distintos festivales de Argentina como del exterior y el primer capítulo fue proyectado en 2016 en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. La serie está compuesta tres capítulos, cada uno de ellos dedicado a una artista transformista que participaba de espacios festivos en la ciudad de Buenos Aires: Mina, Le Brujx y Sosuna Morosa. A su vez, se asoma a la intimidad de los artistas transformistas que protagonizan cada uno de los capítulos.

Cada uno está construido principalmente en torno a dos tiempos y dos espacios. Por un lado, están los planos de las fiestas en los boliches. Allí se ve a cada artista ya montada con otros artistas transformistas y con los espectadores que bailan, saludan y se sacan fotos con ellos. Estos planos se alternan con los que corresponden al otro espacio y tiempo que es el del camarín. Allí cada artista reflexiona en torno a su práctica artística, su identidad de género, su lazo con el público, los efectos que tiene el *drag* en sus vínculos afectivos y su manifestación artística como trabajo. Es un fluir constante del habla. Cada artista lo hace mirándose al espejo mientras transforma su rostro para darle vida a su persona *drag*. En los capítulos sobre Le Brujx y Sosuna Morosa, hay un tercer espacio, que funciona al modo de una coda, que es cuando las artistas están ya montadas y bailan. La posibilidad que otorga el documental de escuchar la voz de las artistas, ubicada en primer término desde lo sonoro, es particular dado que en las prácticas transformistas realizadas en los espacios festivos sus voces no suelen ser escuchadas.

La idea de transformación es una constante en la serie, y en las prácticas transformistas en general, y puede ser puesta en relación con la modificación que opera en el título de la serie. Allí se modifica la palabra “reinas” por “reynas” como en un gesto de irreverencia, de apropiación y de plasticidad que adelanta aquel juego y metamorfosis corporal. A la vez, hay una enunciación desobediente que pone en tensión la correcta ortografía y se acerca al territorio de lo monstruoso en tanto lo incorrecto o lo aberrante. Junto con esto, a lo largo de los capítulos, la cámara se centra en el rostro: ya sea por la transformación a través del maquillaje como por el hecho de que se ve a las artistas hablando. La transformación que opera en el rostro funciona

6. Disponible en <https://www.youtube.com/@MasVisibles/playlists>.

como sinécdoque del resto del cuerpo que se modifica en su totalidad para construir la persona *drag*, pero esa parte de la metamorfosis no es mostrada. Con lo cual la intimidad que se nos habilita en tanto espectadores ofrece sus límites.

La monstruosidad como potencia identitaria

En estas cinco producciones, la presencia de lo monstruoso puede percibirse en la construcción de identidades *drag* que son parte de estos materiales. Ya sea en los formatos de competencia o en los que se acercan a lo documental, las personas *drag* que son constituidas tensionan las normas en diversos sentidos. La gran mayoría de prácticas transformistas contenidas en el corpus elabora identidades que, a partir del uso de ropa, pelucas, maquillaje, gestualidad, se acercan al universo de lo que culturalmente es comprendido como una feminidad.⁷ También, en los materiales del corpus, figuran artistas que construyen su persona *drag* alejada de identidades antropomorfas y se acercan a lo fantasioso. En ambos casos, tanto las identidades femeninas como las fantasiosas, pueden ser comprendidas desde lo monstruoso en tanto tuercen y trastocan aquello que se comprende tanto desde la feminidad como desde lo humano. Este modo de presentación en torno a lo monstruoso implica una reapropiación de las violencias ejercidas contra todas las personas que se corren de la heterocisnorma. Es un modo de celebrar esa extrañeza y reapropiarla como un lugar desde el cual enunciarse.

Al trabajar con la otredad monstruosa en *Frankenstein* (Mary Shelley, 1818) y en *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011), Mariano Veliz (2019) sugiere que:

Por un lado, el monstruo constituye un principio de inteligibilidad a partir del cual es conveniente evaluar el alcance de lo normal y lo anormal. Por otro, la posibilidad de devenir monstruo, de ser incluido en el marco de la anomalía, constituye una alternativa aterradora para cualquier sujeto: la presencia del monstruo actualiza y radicaliza ese temor. (10)

Frente a estas dos opciones desarrolladas por el autor, quien despliega dos sentidos principales en los que funciona la figura de lo monstruoso, me interesa enunciar una tercera vía que es la que aparece en las prácticas transformistas y en muchas identidades sexo-género disidentes. Allí el devenir monstruo, al ser expulsado de los parámetros de normalidad, constituye, luego de un primer momento ligado al dolor y el terror que plantea Veliz, una experiencia aliviadora y otorga un sentido de pertenencia. El quedar por fuera de los parámetros de normalidad, de lo esperable, de lo comprensible para la sociedad, se presenta como una oportunidad para construir un mundo en común con otras personas que se hallan en la misma situación. Por

7. Es importante señalar que, en estas producciones, no hay prácticas cercanas al *drag king*, aquellas que trabajan con las masculinidades y que suelen tener menos representatividad en la escena transformista a pesar de sus extensos recorridos y manifestaciones (Trupia, 2022, 2020). Esto implica una gran ausencia, dado que poseen una presencia sumamente relevante en el campo artístico transformista.

supuesto que, si esta es la única existencia posible, se produce una situación de segregación que es violenta y peligrosa en tanto se excluye a los sujetos de poder acceder a los derechos que le corresponden.

En relación con esto, Antonio Negri (2007) plantea que, a diferencia de la ubicación exterior del monstruo dentro de la ontología eugenésica, en los últimos dos siglos el monstruo deviene sujetos y menciona las “resistencias monstruosas” (102) con las cuales el monstruo se vuelve un acontecimiento positivo. Así ofrece una caracterización afirmativa del poder de los monstruos que me interesa retomar para pensar las identidades que aquí vengo abordando. Situándose en esta línea, Atilio Raúl Rubino, Facundo Nazareno Saxe y Silvina Sánchez (2021) proponen “pensar también al monstruo como posibilidad feminista, sexodisidente, de subalternidad y precariedad políticogeográfica, la monstruosidad como resignificación de los lugares de abyección y marginación de la sociedad cisheteropatriarcal” (p. 8), propuesta que coincide con la que vengo esbozando. En este sentido, en torno a la creación de lazos afectivos y redes de contención, el reconocerse como monstruo produce una de-sujeción de las normas tradicionales y habilita la construcción de mundos alternativos. Esto es lo que opera en las prácticas transformistas en las producciones acá abordadas. Al ingresar al terreno de lo anómalo, se permite una circulación contraria de las corporalidades y de los despliegues artísticos. Es decir, lo monstruoso se vuelve una ventaja, un aspecto a favor.



Imagen 2. Maconha Sweet (*Miss Argendrag*, 2020)

En las prácticas transformistas, la constitución de la persona *drag* se genera a partir de la utilización de elementos de maquillaje, ropa, prótesis, pelucas, y cualquier otro elemento que pueda ser adherido al cuerpo, junto con la atribución de un nombre para esa identidad. Un ejemplo de una constitución que juega a partir de elementos en apariencia disonantes es Ma-

conha Sweet, participante de *Miss Argendrag*. Ella se presentó a lo largo de la competencia con su barba tupida la cual era combinada con distintos elementos que socialmente son comprendidos como parte del universo de las feminidades. En artistas como Kira Drag, Sharina Raissa y Katrina Raissa, de *Juego de reinas*, lo novedoso se encuentra en que la exploración no se produce en torno a la expresión de género, sino con la identidad en tanto ser humano. Se realizan composiciones que exceden la instancia antropomórfica y exploran lo monstruoso. Estas conformaciones transformistas, que exceden la cuestión de la identidad de género, pueden pensarse en relación con lo que Donna Haraway (1995) plantea al hablar de la figura del *cyborg*. La autora comenta que “la imaginería del *cyborg* puede sugerir una salida del laberinto de dualismos en el que hemos explicado nuestros cuerpos” (311). Propone, con esta figura, trascender la idea propia de los imaginarios occidentales en los cuales los monstruos conformaron los límites de la comunidad. Este gesto de incorporar lo monstruoso al campo de lo humano es realizado también por las prácticas acá abordadas.

A su vez, estos materiales trabajados se acercan a lo monstruoso por su misma presentación en términos audiovisuales. Irrumpen los formatos de competencias ya conocidos y realizados por modelos, que forman parte de la hegemonía cultural, para introducir su monstruosidad y ofrecerla como una alternativa identitaria y cultural. Es decir que la desobediencia se da en diferentes niveles: géneros, identidades, prácticas artísticas, producción audiovisual. En vinculación con esto, Rubino, Saxe y Sánchez (2021) plantean que:

En tanto tecnologías o dispositivos del sexo-género, los medios culturales son de una potencia enorme para el control y el disciplinamiento de la población, para la producción de cuerpos aceptables y vidas vivibles mediante la delimitación de un exterior, las vidas no vivibles, los cuerpos abyectos, ininteligibles, los monstruos. (39)

Es así como estas producciones tuercen ese funcionamiento a favor de las identidades que son, desde los discursos hegemónicos, consideradas como lo monstruoso. También se debe agregar el hecho de que son materiales producidos desde el sur, desde territorialidades alejadas de los denominados centros, con lo cual lo monstruoso se ve reforzado por surgir desde las entrañas de ciudades que ni siquiera son contabilizadas como parte de los polos dominantes en términos globales.

Un aspecto interesante para mencionar es que, en todos los casos, el modo de narración de los materiales es cercano al tradicional. Es decir, el uso del montaje, las angulaciones de cámara como de la escala de planos responde a los programas televisivos tradicionales. En el caso de *Montate Darling*, la utilización que se hace de cámara en mano por momentos conlleva un uso un tanto más disruptivo y vertiginoso que, a su vez, entra en diálogo con los modos de narrar propios de quienes se dedican a producir contenidos para YouTube en tanto es más veloz la transición entre los diversos momentos, el sonido no es homogéneo en cuanto a su volumen y se permiten, como parte del código habitual, planos fuera de foco o una cámara en movimiento que persigue su objetivo a filmar. En relación con esto, es particular, en *Reynas*, la cercanía de la

cámara con la epidermis de les artistas mientras se maquillan, la multiplicación de superficies reflejantes en los camarines y la fragmentación del cuerpo en los planos detalle. Se acentúa la expectativa en torno a la transformación que constituye una parte central de las prácticas transformistas tanto en *Reynas* como en *Montante Darling*.

Lo monstruoso reside también en el modo en que les artistas se nombran a sí mismas cuando se llaman “mostras” y cuando se construye, desde lo verbal, una exaltación de ese lugar alterno donde la sociedad ubica a sus prácticas. En términos formales, en los modos en que esas cinco producciones audiovisuales son filmadas, en general, no se hallan distorsiones que se alejen de los modos tradicionales de narración para instalar una monstruosidad visual. Es por esto que, lo monstruoso es suscitado por la presencia de esos cuerpos que no pueden ser categorizados desde los términos utilizados por el binarismo de la heterocisnorma y que la fisuran. Junto con esto, la pregnancy que se encuentra en estas prácticas de estéticas, ligadas a lo abyecto y lo monstruoso, puede pensarse como reelaboraciones de las violencias ejercidas contra las personas de la comunidad sexo-género disidente.

En este punto, es pertinente observar de qué maneras influyen en las prácticas transformistas las violencias que circundan a la comunidad. ¿Cómo permean las prácticas artísticas y cómo se construyen imaginarios a partir de eso? Estas violencias poseen diferentes tipos: se encuentran agresiones callejeras, discriminaciones sociales, travesticidios y otros crímenes de odio por la identidad o expresión de género. Estas amenazas constantes son inevitablemente incorporadas como parte de las presentaciones artísticas dado que componen las trayectorias de vida de todas aquellas personas que se nos corremos de la heterocisnorma y, por lo tanto, de las que hacen *drag*. La característica histórica del colectivo sexo-género disidente es volver estas violencias ejercidas por el corrimiento de la norma una celebración. De esta manera, la misma diferencia que es marcada con violencia desde el exterior es apropiada por el colectivo que la celebra como una virtud. Esta idea puede ser pensada en relación con el poema de Susy Shock “Reivindico mi derecho a ser un monstruo” el cual fue editado en 2011 en su libro *Poemario transpirado*. En este reivindica su derecho a su “bella monstruosidad” y plantea que “otros sean lo normal”. Esta idea que, en los últimos años, se volvió una bandera de contención para muchas personas dentro del colectivo, resulta transversal en las prácticas *drag* que acá se están abordando. El polo de la normalidad social se distancia a sí mismo de otras identidades a la que cataloga, a partir de una distancia opresiva, como lo alterno y lo abyecto. La operación que producen les artistas transformistas, junto con otra parte importante de la comunidad sexo-género disidente, es volver ese lugar desplazado e incatalogable como uno ligado a la lucidez y a la creatividad.



Imagen 3. Le Brujx (Reynas, *el arte drag queen*, 2016)

Lo monstruoso también debe ser pensado desde la teoría artística como parte de una tradición ligada a lo feo y a lo siniestro, como conceptos de la estética. Se puede pensar lo abyecto en sí mismo como parte de toda una corriente estética dentro del arte contemporáneo tal como lo aborda Elena Oliveras (2005). La capacidad de atracción de lo feo y la introducción de la novedad, que son dos partes centrales en las prácticas transformistas, se corroboran al ver las composiciones corporales que realizan les artistas que se abordan acá. Se introduce así, la idea de la configuración de una persona *drag* que no busca representar a una identidad de género determinada, sino que explora las profundidades de la imaginación y de lo que excede lo humano. El contacto entre lo antropomórfico y lo bestial toma un lugar principal en algunas artistas que son parte de las producciones audiovisuales. Las preguntas que podrían aparecer como centrales en las búsquedas artísticas que se abordaron son: ¿qué tan diferente a un cuerpo humano puede verse un cuerpo humano? ¿Cuánto se lo puede deformar, tensionar y alterar a partir del maquillaje, ropa, prótesis y movimientos corporales?

Cuando Pablo Farneda (2014) estudia las prácticas artísticas de Naty Menstrual, Susy Shock y Effy Beth, plantea una cuestión que retomo para pensar a las identidades *drag* contenidas en estas producciones audiovisuales. Dice que “para estas prácticas artísticas, esas fronteras de los imaginarios culturales [...], como los animales mitológicos, los monstruos, los zombis, las imágenes escatológicas, devienen potencias de exploración y producción de un propio cuerpo” (151). Esos lugares ligados al desperdicio, a lo que tensiona lo que se concibe como humano es una plataforma de potencia para las prácticas transformistas. Como parte de la comunidad sexo-género disidente ubicada en las orillas de la luminosidad propia de la sociedad y de las prácticas artísticas dominantes, les artistas *drag* se ven ocupando los lugares de marginalidad. La estrategia de supervivencia es la reapropiación de ese lugar, como sucede históricamente con esta comunidad. En el caso de los transformismos, lo monstruoso es el lugar de enunciación que es abrazado y convertido en una marca propia. En estas producciones audiovisuales, se juega justamente con esa monstruosidad y se la resignifica. A partir del trabajo de preparación, de los ensayos y de la elaboración de una idea que rija el truco

de cada persona, se habita lo monstruoso desde la práctica artística como una celebración y un espacio de resistencia.

Conclusiones: monstruosidades destellantes

El estudio realizado en torno a *Miss Argendrag*, *Juego de reinas*, *Dragaza*, *Reynas*. *El arte drag queen* y *Montate Darling* presentó una principal dificultad ligada a la multiplicidad de materiales que fueron abordados en un trabajo relativamente breve para dicha variedad. En este sentido, este artículo se presenta como un primer ejercicio de observación de la diseminación que hubo en los últimos años de la década 2010 en lo que hace a producciones audiovisuales que abordan las prácticas transformistas. Es significativo el hecho de que, en todos los casos, son materiales producidos por los mismos artistas quienes desarrollan las ideas principales, se encargan de la producción y, en algunos casos, llevan adelante la conducción. En los cinco casos, se pudo observar que las prácticas transformistas son el centro de la producción la cual es puesta a favor de mostrar, desde un formato competitivo o desde lo documental, las existencias, virtudes y dimensiones de la escena *drag* en distintas regiones del país.

Como se fue señalando a lo largo del trabajo, lo monstruoso aparece encarnado en las personas *drag* que son mostradas. Sus cuerpos escapan de las normas de organización de las identidades que impone la heterocisnorma. En ese desvío, abren un espacio otro donde lo monstruoso, en tanto lo innombrable, lo ajeno y lo torcido, se vuelve un modo de instauración de un territorio propio en el cual es celebrada esa extrañeza. Las identidades *drag* cercanas al universo de lo femenino como aquellas que se acercan a lo fantástico, por vías diferentes, se escapan de las posibilidades que ofrece la lengua heterocisnormativa y habilitan mundos nuevos. A su vez, como fue observado, este gesto responde a una reapropiación de las violencias sufridas por parte de la comunidad sexo-género disidente. Frente a los ataques y discriminaciones, un gesto de resistencia y de respuesta es apropiarse de las calificaciones en torno a lo monstruoso y exacerbarlas.

De esta manera, reitero lo planteado al comienzo del artículo en torno a que se produce un gesto de reapropiación de la narrativa transformista la cual reivindica el lugar de lo monstruoso en tanto una otredad disruptiva que excede las categorías heterocisnormativas. En el corpus estudiado, parece una resignificación de la concepción de la otredad como monstruosa por medio de la cual se reelabora, en primera persona, esa expulsión social para volverla potencia del lugar de enunciación. Lo monstruoso se halla también en la cualidad que tienen estas producciones de ser interrupciones. Siguiendo la propuesta de val flores, y pensando en las operaciones suscitadas por las cinco producciones acá abordadas: “una interrupción es una herida furtiva en el lenguaje y una necesidad imperiosa de abismarse dentro, de perforar las capas y producir nuevos circuitos tubulares para la circulación y el colapso de la experiencia sensible” (2013: 16). Es así que, en estas producciones, el imaginario en torno a lo monstruoso aparece como una figura positiva, como un lugar propio al cual cuesta más que acceda la norma y, por lo tanto, como una potencia artística y política.

Bibliografía

- Amestoy, Marina Julieta (16 de julio de 2020). "Voguing: cuerpos pulsantes". *LOÏE. Magazine of Dance, Performance and New Media*. Disponible en: <https://loie.com.ar/en/loie-06/reflexiones/voguing-cuerpos-pulsantes/>
- Farneda, Pablo O. (2014). *Prácticas de Sí. Subjetividades contemporáneas en las expresiones artísticas trans actuales en Buenos Aires*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- flores, val (2019). Con los excrementos de la luz: Interrogantes para una insurgencia sexo-política disidente. *BOLETÍN GEC*, 23, 139-147. Disponible en: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/article/view/1759>
- (2013). *interrucciones. Ensayos de poética activista*. La Mondonga Dark.
- Haraway, Donna (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- Invernizzi, Agostina y Lozano, Ezequiel (2020). "Prácticas transformistas en el documental latinoamericano reciente: Usos de la voz y flujos musicales". *Panambí*, 10 (9-19). Disponible en: <https://doi.org/10.22370/panambi.2020.10.1992>
- Lozano, Ezequiel (2020). "Cartografía audiovisual del disenso sexopolítico en la performance y el teatro latinoamericanos recientes". *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, Cuaderno 96* (45-56). Disponible en: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi96.3926>
- Maldonado, Noelia (31 de mayo de 2020). "'Dragaza', un reality hecho en Córdoba", en *La voz del interior*.
- Negri, Antonio (2007). "El monstruo político. Vida desnuda y potencia". Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (compiladores). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Paidós.
- Oliveras, Elena (2005 [2004]). *Estética. La cuestión del arte*. Ariel.
- Rubino, Atilio Raúl, Saxe Facundo Nazareno y Silvina Sánchez (2021). *Lecturas monstruo: Género y disidencia sexual en la cultura contemporánea*. La oveja roja.
- Shock, Susy (2011). *Realidades*. Muchas nueces.
- Trupia, Agustina (2022). "Masculinidades disidentes como disputa al macho: tres videoperformances de Cristina Coll". *Panambí*, 15 (35-45). Disponible en: <https://doi.org/10.22370/panambi.2022.15.2940>
- (2020). "Teatro liminal y género: sobre los procedimientos escénicos utilizados en las prácticas drag king en Buenos Aires". *Acotaciones. Investigación y creación teatral*, 44 (167-188) Disponible en: <https://doi.org/10.32621/ACOTACIONES.2020.44.05>
- Veliz, Mariano (2019). "Invención y rebelión de los (post)humano. De *Frankenstein* a *La piel que habito*". Fernando Gabriel Pagnoni Berns (comp.). *Frankenstein: celebración de un bicentenario. Ensayos críticos sobre transposiciones*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Agustina Trupia (CONICET - Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” (IAE))

agustinatrupia@gmail.com

Agustina Trupia se encuentra realizando el doctorado en Historia y Teoría de las Artes en la Universidad de Buenos Aires con una beca interna doctoral del CONICET. Se recibió con medalla de oro de Licenciada en Artes Combinadas y Profesora de Educación Media y Superior en Artes Combinadas en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. En esa misma facultad, es ayudante de primera en la cátedra Historia del teatro I y realizó la Diplomatura en Género y Movimientos Feministas. Es investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la UBA e integra la Comisión de Géneros y Sexualidades de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA).