

Situar la investigación

Editoras:

Ileana Diéguez Caballero

Gabriela A. Piñero

Situar la investigación / Ileana Diéguez Caballero ... [et al.] ; compilación de Ileana Diéguez Caballero ; Gabriela Piñero. - 1a ed. - Tandil : Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2022.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-658-584-6

1. Historia. 2. Investigación Cultural. 3. Teatro. I. Diéguez Caballero, Ileana, comp.
II. Piñero, Gabriela, comp.

CDD 300.72

ÍNDICE

A modo de introducción

Gabriela A. Piñero 3

Reflexiones Situadas

Ileana Diéguez 10

Formación artística en Buenos Aires durante el terrorismo de Estado (1976-1983): la resistencia de las luciérnagas

Eugenio Schcolnicov y Ezequiel Lozano 20

El arte de visibilizar. Reclamos y puesta en escena pública de una demanda por la erradicación de la violencia de género

Patricia Pérez 44

Reelaboraciones artísticas de las violencias en las prácticas transformistas de Buenos Aires

Agustina Trupia 66

Performatividades en las manifestaciones sociales contemporáneas

Pablo Vallejo 86

Papeles de trabajo

Analía Bernardi 104

Danza y tareas manuales. Vagabundas minorías mudas

Cecilia Priotto 121

Hacia una pedagogía actoral emplazada en el marco de una institución de formación teatral universitaria

Daniela María Osella 143

***La piel que habitas. Liliana Maresca: un relato sobre cómo ser mujer,
artista y performer en Argentina (1983-1994)***

Nayla Érika González

165

**La búsqueda en y desde la práctica artística. Ejercicio de afección para con-mover los
cuerpos políticos frente al problema de las identidades sustraídas en la última dictadura
cívico-militar en Argentina**

Catalina Sosa

193

Sobre lxs autorxs

Reelaboraciones artísticas de las violencias en las prácticas transformistas de Buenos

Aires

Agustina Trupia

*Solo mi derecho vital a ser un monstruo,
o como me llame,
o como me salga,
como me puedan el deseo y las fuckin' ganas*

Susy Shock, "Yo, monstruo mío"

Circulación de las violencias

Los parámetros de normalidad construidos en las sociedades dialogan siempre con un afuera. Con la fuerza de una figura de círculos concéntricos se despliegan los conceptos de lo normal, lo admitido, lo validado. En lo que hace a las sexualidades, a las expresiones e identidades de género, estas normas funcionan de manera eficaz en nuestras sociedades. Desde que nacemos, se señala con el lenguaje, con indicaciones explícitas, con prohibiciones qué podemos usar, cómo debemos hablar, qué nos debe gustar, a qué podemos aspirar. Estas variables de lo que se nos presenta como posible y deseable depende del género asignado al nacer a partir de nuestra genitalidad que sigue siendo configurada y pensada solo en torno a dos posibilidades. Todos aquellos caracteres sexuales que se escapan de este binarismo son lo antes posible medicalizados e intervenidos para ser acomodados a los parámetros de normalidad. Lo que se nos permite vivir también depende de nuestro color de piel. En Argentina, las identidades marrones y afrodescendientes son sistemáticamente leídas como

aquello que queda por fuera de la identidad nacional que se erigió como aquella que proviene de los inmigrantes de Europa, según circula con frecuencia en los discursos del sentido común. La clase social dentro de la cual nos criamos es otro de los factores que limita (nos limita) qué podemos soñar hacer, qué derechos tenemos, qué mundos podemos vivir. El sistema capitalista y neoliberal se encuentra organizado en torno a trayectorias de éxito individuales y excluyentes. Mientras que rescatan los relatos de éxito y superación de solo algunas personas a los que erige como fruto de la voluntad y del incentivo aspiracional, funciona de manera sofocante para la gran mayoría. El capacitismo y la hegemonía corporal, que se impone como la única existencia física válida y deseable, son otras de las variantes que moldean los círculos de la normalidad. Pensarnos iguales desde las capacidades psicofísicas, situarnos desde discursos meritocráticos, soslayar las diferencias que constituyen a cada identidad y que desde allí se largue la carrera individual vital produce una zona de exclusión permanente que funciona como la fantasía normativa que rige a la sociedad.

Contra quienes nos corremos, en mayor o menor medida, de esos círculos concéntricos de la normalidad, se ejercen violencias que buscan destruir y acallar. Las identidades sexo-género disidentes encuentran, desde la infancia y a lo largo de toda la vida, los diversos modos en que estas violencias se manifiestan. El abanico mediante el cual se despliega el disciplinamiento es amplio, constante y sofocante. Miradas enjuiciadoras, agresiones verbales, discriminaciones en diversos ámbitos, golpizas, asesinatos por odio al género de la otra persona son apenas algunos de los modos en que funciona el aparato represor sostenido por cada uno de los sujetos que desde su lugar ejerce cualquiera de estos actos. La eficiencia del sistema heterocisnormativo es tal que incluso antes de que arriben a la vida de las personas algunas de estas agresiones, ya sabemos que mostrarnos en la vía pública, en nuestros ambientes de trabajo, en nuestras familias de origen de una manera que pueda ser leída como anormal conlleva un enorme riesgo. Las amenazas de recibir una agresión de

cualquier índole o incluso de no sentirnos merecedores de afecto y respeto repercuten con una fuerza moldeadora y represiva.

En Argentina, en lo vinculado a los derechos civiles y humanos, hubo grandes avances en los últimos años. Entre los logros en materia legislativa que se alcanzaron, se encuentra la sanción de la Ley de Educación Sexual Integral 26.150 en 2006, la Ley de Matrimonio Igualitario 26.618 en 2010, la Ley de Identidad de Género 26.743 sancionada en 2012, la incorporación del femicidio al Código Penal Argentino en 2012 y la figura del travesticidio reconocida en la sentencia por el asesinato de Diana Sacayán en 2018. Se suman, en los últimos años, la legalización del aborto a partir de la Ley 27.610 en 2020, la sanción de la Ley 27.636 por la promoción del acceso al empleo formal para personas travestis y trans, y el decreto presidencial 476 de 2021 (aún discutido al interior de la comunidad sexo-género disidente) que permitió incorporar la “X” como una opción en el campo de “sexo” en los documentos de identidad nacional. Del mismo modo, el otorgamiento en 2013 del DNI a Lulú, niña trans de seis años, fue otro hito importante en materia de derechos civiles para personas que antes no eran reconocidas frente a la ley. Junto con esto, los activismos y acciones para visibilizar a las identidades sexo-género disidentes han ido aumentando en número e impactos generados.

Las narrativas y posibilidades de representación de las identidades sexo-género disidentes se vuelven, en este contexto, cada vez más necesarias. Es importante que podamos vernos viviendo vidas desde nuestras disidencias en narrativas de diversa índole. Se vuelven vitales las representaciones artísticas que contemplen este tipo de identidades, de vidas y de modos de relacionarnos. Se vuelven necesarias para poder contrarrestar las violencias que son ejercidas de manera sistemática y que buscan desalentar nuestra propia existencia. La creación de redes afectivas en las que podamos sostenernos resulta central para encontrarnos con otras personas que entiendan esos miedos y amenazas, pero, por sobre todo, que

compartan los deseos. Dentro de estas configuraciones que podrían ser pensadas como contradisciplinarias, las prácticas transformistas realizadas en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en la segunda década del siglo XXI se ven impactadas por las violencias. La escena *drag*, al encontrarse dentro de la comunidad sexo-género disidente, absorbe y reelabora los distintos modos de violencia que sufren sus artistas y espectadores.

Me interesa, en este texto, pensar cómo se introducen las violencias que se sufren por fuera de la escena al interior de estas prácticas de teatro liminal y de qué manera se reelaboran en escena. Una de las cuestiones que sobresale al observar y participar de los espacios festivos en los que se realizan estas prácticas transformistas es que las estéticas ligadas a lo monstruoso ocupan un lugar central. Desde los últimos años de la segunda década del siglo XXI, en lo que hace a la escena transformista, aumentó la cantidad de composiciones que contaban con el agregado de miembros corporales, la deformación del rostro, la utilización de maquillaje para simular la sangre junto con otras modificaciones que las alejaron de las representaciones de identidades humanas. Este rasgo característico en muchas de las performances ligado a las estéticas de lo abyecto y monstruoso puede pensarse como reelaboraciones de las violencias que eran y son ejercidas contra las personas del colectivo sexo-género disidente. Frente a las injurias y ataques fundamentados con el argumento de que son prácticas que se corren de la norma, dicha anormalidad es tomada como objeto central y tematizada en la escena. Abordo aquí el trabajo de dos artistas en cuyas performances lo monstruoso ocupa un lugar central y esto puede pensarse como una reelaboración de las violencias ejercidas contra el colectivo sexo-género disidente. En diferentes momentos del trabajo, me detendré en las prácticas de Orkgotik y de Nicola Nyx¹⁷ para pensarlas como exponentes de toda una escena local.

¹⁷Para ver parte de su trabajo, pueden acceder a sus perfiles de la red social Instagram en la cual comparten fotografías y registros en video e imagen de sus performances: @orkgotik y @nicolanyx.

Este trabajo se presenta en el marco de la investigación que estoy desarrollando, desde hace algunos años, con una beca doctoral que me otorgaron del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina. En esta investigación, abordo los tránsitos identitarios que se presentan en la puesta en escena del yo en las prácticas transformistas del territorio y, en particular, de la ciudad de Buenos Aires. El trabajo que me encuentro desarrollando está íntimamente entrelazado con mis propias vivencias y procesos de subjetivación en lo que hace a mi identidad y orientación sexual. Asimismo, los inicios de este trabajo están vinculados a mi propio disfrute en tanto espectadora en los espacios festivos donde se desarrollan las prácticas transformistas. Desde hace años, esos espacios de fiesta se fueron convirtiendo en mis espacios de socialización, de disfrute y de ocio. El impacto que tuvieron en mí las prácticas transformistas produjo una enorme admiración por las construcciones de vestuario, maquillaje, peluca, prótesis e identidades que realizan les artistas. Suscitó también un gran sentimiento de admiración por la labor activista y política que se lleva adelante desde estos espacios para el resto de la comunidad.

Reinados de monstruos

Menciono, de manera sucinta, tres aspectos centrales que constituyeron a la investigación en torno a las prácticas transformistas que me encuentro realizando. En primer lugar, abordé, en trabajos anteriores, el lugar que ocupamos les espectadores en los distintos eventos festivos en los que se realizan las prácticas transformistas (Trupia, 2020). Me referí como expectativa festiva al modo en que participamos del acontecimiento quienes asistimos a los espacios con performances de artistas *drag* y planteé la importancia que poseen las vinculaciones entre espectadores y performers. Asimismo, sugerí que la cercanía e interacciones entre espectadores y performers posiciona a estas prácticas cerca del polo de la presentación y se construyen personas *drag*, en lugar de personajes. Ligado a este punto, en las fiestas porteñas

donde se presentan artistas transformistas, el acontecimiento teatral es modalizado por la misma presencia de los espectadores que se mantienen de pie frente al escenario del boliche gritando, bailando e interactuando con los artistas incluso por fuera del escenario.

En segundo lugar, centré el trabajo en los diferentes modos en que se presentan las feminidades y masculinidades en las performances. En este sentido, debo recordar que, en las prácticas transformistas de la segunda década del siglo XXI, se realizaron exploraciones a partir de diversos atributos ligados a la identidad de género, pero que excedían una cuestión binaria. Incluso se construyeron identidades, como las que tomaré en este trabajo, que se acercaron a lo monstruoso y a universos ligados a la fantasía. Me interesó en particular pensar comparativamente, en trabajos anteriores, de qué manera se tomaban los atributos culturalmente entendidos como femeninos en contraposición con los masculinos en dichas performances.

Por último, parto desde las herramientas que brinda la Filosofía del teatro, la cual se ofrece como una metodología alternativa, dentro de los estudios de la teatrología, a la semiótica, la sociología y la antropología del teatro. Desde allí comprendo las prácticas realizadas por artistas transformistas como prácticas de teatro liminal. Es decir, siguiendo a Jorge Dubatti (2010), en estas prácticas se hallan los tres subacontecimientos que constituyen el acontecimiento teatral que son el convivio –en tanto reunión de cuerpos presentes sin la mediación de tecnología–, la expectación y la *poíesis* –la producción de un ente poético nuevo que se pone a vivir en el mundo e instaura una distancia ontológica. Las prácticas transformistas son pensadas como liminales porque poseen características que las distinguen del teatro matriz como, por ejemplo, el hecho de ser realizadas en un espacio como los clubes bailables durante la madrugada, en muchos casos, y que no son promocionados como espacios teatrales, sino como fiestas para un público mayoritariamente disidente.

Las prácticas de artistas transformistas realizadas en Buenos Aires en la segunda década del siglo XXI pueden ser agrupadas en dos grandes categorías. Por un lado, se encuentran artistas que abordan la construcción de una persona *drag* a partir del trabajo con una identidad de género que funciona como referente. Como exponente, podría pensarse el trabajo que realizaba Santamaría en Trabestia Drag Club (un espacio importante dentro de la escena local) quien conformaba una identidad femenina que podía ser asociada con la figura de las estrellas femeninas de Hollywood, por ejemplo. Por otro lado, un segundo grupo de artistas sería el que vincula sus construcciones transformistas a identidades cuyos referentes no pueden ser claramente establecidos y se sitúan en torno a lo imaginario y fantasioso. Buscaré pensar de qué forma interfiere aquello que se podría denominar como una estética de lo monstruoso, lo raro y lo abyecto en la labor de distintos performers transformistas que son parte de este segundo grupo. Parto de la idea de que la incorporación de estas estéticas está ligada a un modo de responder y gestionar, desde la práctica artística, las violencias sistemáticas que son ejercidas por parte de la sociedad contra los sujetos que se corren de la heterocisnorma. A su vez, las reelaboraciones artísticas de las violencias conforman un rasgo identitario de las prácticas transformistas.

Una gran parte de la práctica teatral liminal transformista está basada en la constitución de una identidad *drag* que se desarrolla en el marco de espacios festivos y artísticos donde, frente a espectadores, se realizan diferentes números artísticos. Otra parte de las prácticas transformistas está vinculada con la realización de fotografías y material audiovisual que circula por las redes sociales. En todos los casos, las prácticas transformistas parten de la utilización exploratoria de la ropa, maquillaje, movimientos corporales y prótesis para conformar una identidad diversa a la cotidiana. Esta construcción identitaria llevada a la escena es expresada por los propios artistas como una persona *drag*, es decir, como una identidad otra que persiste aun por fuera de la instancia escénica. Parte de estas indagaciones

está ligada a la exploración en torno al género y a la posibilidad de conformar, por medio de los recursos antes mencionados, una construcción identitaria alternativa. De todas maneras, en la escena porteña contemporánea, también se encuentran construcciones artísticas que exploran los límites entre lo humano y lo no humano, tal como abordaré más adelante. Esto se introduce como una variante novedosa en lo que hace a la genealogía de las prácticas transformistas.

En vinculación con esta variante, en las diferentes escenas nacionales transformistas, una parte importante de estas manifestaciones artísticas se presenta cercana a la conformación de identidades monstruosas. Artistas como Orkgotik y Nicola Nyx –junto con Lest Skeleton, Pappy y Asquito, entre muchos otros– construyen sus identidades *drag* en torno a deformaciones físicas exacerbadas y a la introducción de extrañezas corporales. Se les puede ver con el rostro completamente desfigurado a raíz del maquillaje, con más de una cabeza en su cuerpo, con una multiplicidad de algunas extremidades, con sangre en distintas partes del cuerpo, dientes afilados y rostros que se alejan de la construcción antropomórfica. En los últimos años, fueron parte de las fiestas y eventos transformistas que se realizaron en Buenos Aires: estuvieron en Trabestia Drag Club, Namunkurá, Anormal y Carrera de reyes, entre otros espacios. Con este tipo de prácticas, introdujeron una clara separación entre lo que tradicionalmente se piensa cuando se habla de transformismo, es decir, de la conformación de una identidad de género cercana a la feminidad o masculinidad a partir de la exacerbación de atributos. En estas manifestaciones, se podía reconocer el referente de la identidad que se conforma. En cambio, en el caso de les performers aquí mencionados, no hay un referente evidente ligado a una identidad de género y se llevan a cabo performances completamente alejadas de cualquier tipo de intención realista. Son constituciones corporales que están atravesadas por la idea de lo monstruoso y lo abyecto. De esta manera, producen, como es

habitualmente buscado en las prácticas *drag*, asombro en los espectadores por la novedad de su conformación corporal junto con sensaciones ligadas al terror y al asco.

En sus performances, la construcción corporal se ubica como el primer rasgo a ser observado y sobre el cual se sostiene el resto de los movimientos físicos que acompañan la extrañeza que producen. Junto con esto, se utilizan canciones para hacer números de fonomímica, en el caso de que sean presentaciones en fiestas, junto con un uso de la iluminación que genera un ambiente sombrío y de terror. La interacción con los espectadores es una parte central de sus prácticas y las condiciones de expectación que hacen al acontecimiento producen una experiencia cercana a la liminalidad teatral en un ambiente festivo. En otros casos, la construcción de la persona *drag* está destinada a la composición fotográfica y a la circulación posterior de esas imágenes.

Reelaboraciones de las violencias

En las prácticas transformistas, lo monstruoso se halla presente en el nombre de algunos de los espacios de la ciudad de Buenos Aires en los que se realizan las performances. Este es el caso de Trabestia Drag Club, en el cual se encuentra la mención a la bestia como un gesto de resignificación de aquello que podría ser entendido como un insulto. Esto continúa en la denominación propia que realizan muchos artistas de sí mismos cuando se llaman “mostras” y “criaturas”. Desde lo lingüístico, aquí encuentro un primer nivel donde se incorporan las denominaciones violentas que son ejercidas contra las personas sexo-género disidentes con la intención de ser un insulto. Estas se utilizan a modo de autodefinition para anular otras potenciales violencias y para, al mismo tiempo, volverlas visibles. Tal como planteó Carlos Jáuregui,¹⁸ puede entenderse que, al igual que el orgullo disidente es una respuesta política

¹⁸Carlos Jáuregui (1957-1996) fue un referente dentro del activismo argentino por los derechos y visibilidad de la comunidad sexo-género disidente. Fue presidente de la Comunidad homosexual argentina, fundó luego la asociación Gays por los derechos civiles y, en 1992, encabezó la primera marcha del Orgullo en la ciudad de Buenos Aires, entre otras cuestiones de gran relevancia.

ante la vergüenza con la que nos educa la sociedad, la incorporación de los insultos que provienen de la heterocisnorma es un modo de responder con orgullo y de defenderse. Es decir, uno de los modos en que impactan las violencias en la comunidad sexo-género disidente es en los efectos que tienen en las prácticas artísticas cuando estas incorporan los insultos como modos de autodenominación.

En este punto, quiero pensar de qué manera influyen en las prácticas transformistas las violencias que circundan a esta comunidad. ¿Cómo permean las prácticas artísticas y cómo se construyen imaginarios a partir de eso? Como mencioné al inicio del texto, estas violencias resultan de diferentes tipos. Se encuentran agresiones callejeras, discriminación social, expulsión del núcleo familiar de origen, travesticidios o crímenes de odio por la identidad o expresión de género, entre muchas otras expresiones. Estas acciones violentas constantes son inevitablemente incorporadas como parte de las presentaciones artísticas dado que componen las trayectorias de vida de todas aquellas personas que se alejan de la heterocisnorma. La característica histórica del colectivo 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. En relación con esto, Paul B. Preciado (2019) retoma la noción que plantea Judith Butler en torno a la performatividad *queer* para referirse a “la fuerza política de la cita descontextualizada de un insulto homofóbico y de la inversión de las posiciones de enunciación hegemónicas que este provoca” (p. 20). Preciado propone que, de esta manera, los insultos pueden volverse autodenominaciones contestatarias y productivas de las identidades pensadas como abyectas que toman la palabra por primera vez.

Esta idea puede ser pensada en relación con el poema de Susy Shock (2020) “Yo, monstruo mío”. En este reivindica su derecho a su “bella monstruosidad” y plantea que “otros sean lo normal” (p. 55-56). Esta idea que, en los últimos años, se volvió un himno de contención para

muchas personas dentro del colectivo, resulta transversal en las prácticas *drag* que acá estoy abordando. La vara de normalidad de la sociedad expulsa a quienes se ubican desde lo alterno y abyecto en relación con esos parámetros. De esta manera, ese lugar de lo excluido surge en muchas ocasiones como un lugar de lucidez a partir de lo incatalogable. Es allí donde se sitúan estas prácticas transformistas desde lo estético. En relación con las performances realizadas por Susy Shock, Mina Bevacqua (2020) plantea una idea que puede vincularse con aquello que sucede con las performances transformistas de este siglo. Bevacqua dice que “es el acontecimiento artístico el que interviene en los procesos vitales; a través de los acontecimientos se instauran formas de vida” (p. 269). Del mismo modo, a través de las prácticas escénicas realizadas por artistas transformistas se va delineando una identidad otra que se vuelve parte de la de le mismo performer incluso cuando está por fuera de la instancia de mostración espectacular. Lo particular, en lo que hace a este trabajo, es pensar la conformación de dicha identidad a partir de la idea de lo monstruoso y abyecto como constitutivo.

Las prácticas *drag* pueden ser pensadas desde el concepto de lo feo y su introducción en la historia de la estética. Elena Oliveras (2010) menciona que “la categoría de lo feo no se encuentra encerrada en ningún canon, en ninguna regla o precepto” (p. 106). Se podría pensar que esta amplitud de opciones y este corrimiento de la norma dado por lo feo, en tanto categoría estética, posee efectos liberadores en las prácticas transformistas que se constituyen desde ese lugar. Asimismo, la teórica plantea que “lo feo, en su mayor dosis de atrocidad, de violencia y destrucción, puede llegar a poseer una cuota tan fuerte de atracción como lo bello” (Oliveras, 2010, p. 113). Esta atracción se observa con claridad en las performances de, por ejemplo, Orkgotik quien se presenta con una deformación facial lograda gracias a un excelso uso del maquillaje y prótesis. Conforman identidades que se convierten en perturbadoras para los espectadores por las referencias que tienen con lo monstruoso y lo

abyecto en tanto configuran lo alejado del mundo humano. La composición consigue fascinar a los espectadores por el despliegue creativo de rareza y de opacidad. Podemos convenir que hay una exacerbación de lo extraño que se vuelve fascinante y convoca la atención del público presente por el modo en que logra conformar una figura alejada de lo humano.

La práctica artística de Orkgotik produce una ampliación de lo que se comprende como transformismo. La exploración se genera a partir de la utilización de elementos de maquillaje, vestuario, prótesis junto con la atribución de un nombre para esa persona *drag*. Lo novedoso se encuentra en que la exploración no tendría que ver estrictamente con la identidad de género en este caso, sino con la identidad en tanto ser humano. Se realizan composiciones que exceden la instancia antropomórfica y exploran lo monstruoso. Es habitual que, en sus composiciones corporales, se modifique sustancialmente el rostro humano al punto de no ser reconocido. La cabeza sin cabello, la multiplicación de ojos o la deformación del diseño de la boca producen una fuerte sensación de distanciamiento. Desfamiliariza su propio cuerpo. En este sentido, en cada una de sus apariciones escénicas o trabajos fotográficos, se vuelve incluso difícil reconocer a Orkgotik. De hecho, la identificación procede de la estética con la que trabaja.

Como había deslizado anteriormente, estas conformaciones transformistas que exceden la cuestión de la identidad de género pueden pensarse en relación con lo que Donna Haraway (1995) sugiere al hablar de la figura del *cyborg*. La autora propone que “la imaginería del *cyborg* puede sugerir una salida del laberinto de dualismos en el que hemos explicado nuestros cuerpos” (p. 311). Plantea 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 por las prácticas acá abordadas. La prótesis posee un lugar central en las composiciones de Orkgotik. El diseño creativo de las composiciones corporales se basa en el uso de prótesis

que permiten agregar miembros, utilizar narices angostas sin fosas nasales, ubicar un pene en el lugar de la nariz, reemplazar los cachetes por grandes bolas de piel infladas, ubicar dientes por sobre los labios, entre otras conformaciones creativas.

Preciado (2019) ofrece la posibilidad de pensar el sistema sexo-género como un sistema de escritura en el cual el cuerpo es pensado como un texto socialmente escrito. A partir de esta idea, piensa la contrasexualidad que tiene la “tarea de identificar los espacios erróneos, los fallos de la estructura del texto (...) y reforzar el poder de las desviaciones y derivas respecto del sistema heterocentrado” (p. 18). Entendiendo al género como protético, puedo pensar que las operaciones que realizan prácticas transformistas como la de Orkgotik sobre su corporalidad permiten suscitar modificaciones en todo el sistema sexogenérico a partir del trabajo con la materialidad. La identidad constituida desde lo abyecto instala que imaginemos otros modos de corporalidades que discuten con las ideas de normalidad. Se pone en jaque la arquitectura política del trazado de los cuerpos que pueden ser deseables y de las zonas erógenas del mismo. La multiplicidad de miembros, las deformaciones y la introducción de lo monstruoso como parte de lo humano despliega identidades que erosionan la idea de normalidad tan reforzada desde los discursos de odio.

En vinculación con esto, Irina Garbatzky (2013) plantea, en torno a la figura de Batato Barea, a quien pienso como parte de las prácticas que pueden contemplarse en una genealogía anterior al transformismo actual, que su abyección corporal estaba basada en la “asunción del residuo, urbano e inorgánico, como una herencia que debe ser reincorporada” (p. 72). La idea de la utilización de aquello que para la sociedad configura el desperdicio y lo desechable puede vincularse con la misma comprensión de las identidades que quedan por fuera de la norma. Puede plantearse un paralelismo entre la resignificación que opera en los materiales que se usan en las prácticas y la propia ubicación de los performers como aquello alterno en relación con la norma. Se daría de esta manera una revalorización de la periferia. Aquello

que, desde la norma, es visto como monstruoso cobra vida y es reivindicado por su originalidad, por su deformación y por su capacidad de cuestionamiento.

El caso de Nicola Nyx encarna otro ejemplo de las prácticas transformistas que vuelven lo monstruoso y abyecto parte de sus constituciones artísticas. Se presentó en muchas de las ediciones de Carrera de Reyes, un espacio de competencias *drag king* de la ciudad de Buenos Aires cuyo organizador es Armando A. Bruno, otro artista *drag*. En muchas de sus presentaciones incorpora una estética ligada a lo monstruoso. Se lo ha visto en ocasiones con perforaciones en su rostro (en las orejas, nariz, al costado de la boca) desde donde sostenía ganchos con los cuales podía estirar su piel y darle una plasticidad inesperada a su rostro. Con el maquillaje se ha construido una boca mucho más grande lo habitual y ha utilizado lentes de contacto blancos en reiteradas ocasiones para dejar su mirada vacía. En otras presentaciones, escondió su cabello para mostrar una cabeza cubierta de maquillaje blanco, incorporó uñas negras extremadamente largas y elementos punzantes que salían de su cuello. Este tipo de construcciones físicas coquetean con la producción de sensaciones ligadas a la incomodidad como a la fascinación. La búsqueda por lo incatalogable se hace nuevamente presente en este artista. Encuentro que una vez más la incorporación de las etiquetas que son creadas para generar heridas en las subjetividades son reelaboradas y convertidas en estéticas fascinantes que, a su vez, son celebradas por los espectadores.

En relación con esta reelaboración de las violencias que realizan las performances, es estimulante retomar algunas de las ideas que plantea Ileana Diéguez (2013) cuando piensa en los duelos que se incorporan a las prácticas artísticas en México. La autora menciona que “hacer del dolor individual una experiencia colectiva es la premisa para pensar la posibilidad de una ‘comunidad moral’” (p. 24). Lo que la autora indaga son las posibilidades que tenemos de trascender el aislamiento que produce el sufrimiento para que el dolor que sentimos como propio pueda entrar en comunicación con el de las demás personas. Esta idea

de comunidad construida en torno a volver compartido el dolor puede ser fructífera para pensar aquello que planteé al comienzo en torno a los modos en que son resignificadas y elaboradas las violencias que se ejercen contra las personas que son parte del colectivo sexo-género disidente. Uno de estos modos en que se elaboran es a partir de la incorporación de la idea de lo monstruoso en tanto eje central en las prácticas *drag*. Esa es una manera de proponer un duelo por aquellos dolores compartidos de manera colectiva, es un modo de dar lugar a las identidades que en general son expulsadas de la sociedad.

En este sentido, tantos los performers como los espacios festivos en que se realizan las performances configuran una clave al transformar las violencias sufridas en un espacio ligado a la celebración de lo abyecto. Esta cuestión la pienso en relación con lo que Diéguez plantea en torno al concepto de *communitas*, a partir de la utilización que hace Turner de este concepto, en tanto una antiestructura conformada por individuos iguales (p. 25). La autora relaciona este concepto con el de liminalidad para pensar en las prácticas artísticas que se realizan como actos de vida y que logran instaurar de manera efímera una situación no jerarquizada.

En los espacios festivos a los que asistí y con los que estoy trabajando aquí, encuentro esta posibilidad de construir un espacio artístico y de contención política y emocional. Quienes asistimos como espectadores y quienes realizan las performances sobre el escenario compartimos dolores vinculados a la estigmatización y a la sensación de marginalidad por no reproducir las lógicas heterocispatriarcales. Ya sea por orientación sexual, por nuestra identidad o expresión de género –o incluso por parámetros capacitistas, clasistas y racistas–, la experiencia de la sensación de otredad que conlleva violencias sistemáticas nos atraviesa como denominador común. Lo que se produce de manera circunstancial en esos espacios festivos permite, tal como sabe gestionar el colectivo sexo-género disidente desde hace décadas, un lugar de encuentro que pueda transformar esas diferencias marcadas como raras

en expresiones de libertad y alegría desde las cuales vincularnos con otras personas. De esta forma, la construcción artística permite hacerse un espacio en las experiencias cotidianas de quienes asistimos a las fiestas. Por un lado, en estos espacios de reunión, se da una puesta en suspenso de la vida exterior en la que la idea de normalidad oprime. Y, por otro lado, se produce un impacto en las propias identidades y vivencias que perdura en los espectadores, como también en el caso de los performers, por fuera de las instancias festivas. Aunque la cotidianidad se imponga de manera violenta, la comunidad que se crea al interior de estos espacios repercute en quienes asistimos como espacios de pertenencia y encuentro.

Por su parte, Mark Fisher (2018) trabaja con la noción de lo raro vinculándolo a lo erróneo como la convicción de que algo no debería estar allí, es decir, lo piensa ligado a algo novedoso. Sugiere que “lo raro es un indicio de que los conceptos y marcos que hemos empleado anteriormente se han quedado obsoletos” (p. 15). Con lo cual la apropiación de lo monstruoso, como uno de los procedimientos centrales que se utilizan para reelaborar las violencias ejercidas, implica necesariamente la introducción de una novedad que conlleva un cambio de parámetros. Las performances de Nicola Nyx, por ejemplo, responden a otros esquemas de gustos y de intereses desde los cuales causan fascinación, y son valoradas como prácticas elaboradas y creativas. Las experiencias violentas que son compartidas entre performers y espectadores, las sensaciones de no encajar en las normas sociales y las reiteradas marcas externas producen un entendimiento particular frente a las construcciones monstruosas de Orkgotik y Nicola Nyx. Desde las vivencias compartidas en carne propia, aquella constitución de identidades *drag* que deforman lo corporal con un trabajo sumamente cuidado y pensado, llevan al extremo la sensación de extrañeza que la sociedad nos hace sentir. Y esta sensación de extrañeza se vuelve una característica positiva. Sobre todo, porque estas prácticas acá abordadas impugnan la normalidad, no buscan ajustarse para pertenecer a ella, sino que construyen otros mundos. Se conforman otros parámetros dentro de los cuales

lo anormal, lo abyecto, lo extraño (todo aquello que es violentamente excluido por la sociedad heterocispatriarcal) tiene un lugar donde existir y ser valorado positivamente.

Hacernos desde lo sufrido y celebrado

En del recorrido propuesto, partí de mi lugar como investigadora, pero, sobre todo, como espectadora festiva de los eventos donde se realizan prácticas transformistas. Mi propia trayectoria, en lo que hace a mi identidad y deseos, se ha ido modificando y ampliando a partir de la experiencia en esos espacios de fiesta y de encuentro. Esto que me viene sucediendo a mí, le sucede a otros que también asisten y sienten esos espacios seguros como lugares donde celebrar la diferencia y la disidencia sexo-género. En esta primera instancia, se despliegan las implicancias que tienen las prácticas artísticas en el entramado social y en quienes somos espectadores. Como fui mencionando en reiteradas oportunidades, las violencias sistemáticas ejercidas contra el colectivo sexo-género disidente son manifestadas de diversas maneras y persisten en la sociedad a pesar de las conquistas legales que se han alcanzado. Frente a la angustia, ansiedad y temor que generan también surgen modos en que se reelaboran desde lo artístico para poder digerirlas de alguna manera. Uno de estos resultados de deglución es la apropiación de lo monstruoso y lo raro como bandera identitaria. Este gesto se ve con fuerza en los artistas acá abordados, Orkgotik y Nicola Nyx, quienes toman estos rasgos y los tematizan al punto de volverlos una parte central de sus prácticas. Persistir en el lugar de la incomodidad y volverla atractiva es una de las respuestas posibles a las violencias sufridas.

Lo monstruoso, que aparece con fuerza en las performances transformistas que ocurren desde la segunda década del siglo XXI hasta la actualidad en Buenos Aires, puede pensarse, luego de lo expuesto, en diferentes sentidos. En primer lugar, es parte de la tradición estratégica de supervivencia de la comunidad sexo-género disidente, la cual históricamente reelabora como

banderas identitarias los insultos que recibe. Al igual que sucedió con el término “*queer*” o “puto”, por ejemplo, los conceptos de “mostras” o “*freak*” son parte de la identidad de quienes hacen *drag* y se llaman a sí mismos de esta manera. Esta apropiación se traslada a la estética de las prácticas teatrales liminales que realizan y se ve en las configuraciones incómodas que construyen en las cuales se deforman los cuerpos y rostros, y la sangre y carne predominan.

En segundo lugar, junto con este aspecto, lo monstruoso también debe ser pensado desde la teoría artística como parte de una tradición ligada a lo feo en tanto concepto 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. 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 los artistas acá abordados. Se introduce así, al interior de las prácticas liminales de teatro, 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 poshumano. El contacto entre lo antropomórfico y lo bestial toma un lugar principal en algunas performances. Las preguntas que podrían aparecer como centrales en las búsquedas artísticas que acá se abordaron son: ¿qué tan diferente a un cuerpo humano puede verse un cuerpo humano? ¿Cuánto se lo puede deformar a partir del maquillaje, ropa, prótesis y movimientos corporales?

En tercer lugar, una cuestión más con la que puede vincularse lo monstruoso en el transformismo es pensarlo, tal como planteé al comienzo del trabajo, como una elaboración de las violencias que sufren quienes se oponen a la heterocisnorma. Las variadas y sistemáticas violencias sufridas son elaboradas en términos artísticos y volcadas en la constitución de una identidad monstruosa que configura un mundo alterno. Los espacios de fiesta en la ciudad de Buenos Aires como Namunkurá, Carrera de reyes, Anormal o Trabestia

Drag Club funcionan como refugios en los que los imaginarios monstruosos pueden albergarnos. La posibilidad de vivir desde la disidencia se da en los espacios de encuentro como una contestación política y de activismo frente a las violencias ejercidas. El arte y la construcción de otros imaginarios posibles se erigen como respuestas a la violencia y allí el *drag* despliega una variedad de respuestas corporales que reivindican, como planteó Susy Shock, nuestro derecho vital a ser monstruos.

Referencias

- Bevacqua, M. (2020). *Deformances: destellos de una cartografía teatral desobediente*. Libretto.
- Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. DocumentA/ Escénicas Ediciones.
- Dubatti, J. (2010). *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Atuel.
- Fisher, M. (2018 [2016]). *Lo raro y lo espeluznante*. Ediciones Alpha Decay.
- Garbatzky, I. (2013). *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Beatriz Viterbo Editora.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra.
- Oliveras, E. (2010). *Estética. La cuestión del arte*. Emecé.
- Preciado, P. B. (2019 [2002]). *Manifiesto contrasexual*. Editorial Anagrama.
- Shock, S. (2020). *Realidades: poesía reunida*. Muchas nueces.
- Trupia, A. (2020). “La expectación festiva en las performances drag king de Carrera de Reyes”. En Koss, María Natacha (ed. y comp.), *Actas [II Jornadas Internacionales de Teoría, Historia y Gestión del Espectador Teatral](#)*. Instituto de Artes del Espectáculo,

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Disponible en:

<http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/ii-jornadas-internacionales-de-teor%C3%ADa-historia-y-gesti%C3%B3n-del-espectador-teatral>.