

## Hacia la conformación de una genealogía transformista en la ciudad de Buenos Aires: espacios, artistas, prácticas

Agustina Trupia

CONICET - Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, UBA  
agustinatrupia@gmail.com

**Resumen:** Previo a que se crearan los espacios festivos nocturnos donde se desarrollaron las prácticas transformistas en la ciudad de Buenos Aires a partir de la década 2010, hubo una importante cantidad de artistas, prácticas, ámbitos, artefactos que tuvieron manifestaciones similares. Dado que fueron variando a lo largo de las décadas, los transformismos que aparecieron en los espacios contemporáneos presentan diferencias con los que sucedieron previamente, pero comparten rasgos en común. La intención en este artículo es reunir manifestaciones que ocurrieron anteriormente en distintos ámbitos para contextualizar las prácticas contemporáneas. Para llevar adelante la conformación una genealogía de manifestaciones transformistas, se partió del trabajo de relevamiento y análisis de materiales de archivo en distintos medios de preservación: archivos personales de los artistas, materiales puestos a disposición en muestras de arte, elementos disponibles en páginas de internet que guardan la memoria de prácticas, y anotaciones y materiales que fui guardando a lo largo de los años. Propongo que, entre 1900 y 2023 en la ciudad de Buenos Aires, las prácticas transformistas supieron figurar en distintos ámbitos, artefactos, disciplinas artísticas y sostenerse a través del tiempo. Esto las ubica como manifestaciones legitimadas por su propia trayectoria y las muestra como parte central no sólo de la comunidad sexo-género disidente, sino del campo artístico local, a la vez que las liga a la celebración, el artificio y la cuestión identitaria.

**Palabras clave:** transformismo; drag; género; performance; disidencias.

**Resumo:** Antes da criação dos espaços noturnos festivos onde se desenvolveram as práticas transformistas na cidade de Buenos Aires a partir da década de 2010, havia um número significativo de artistas, práticas, ambientes e artefatos que continham manifestações semelhantes. Por terem variado ao longo das décadas, os transformismos que surgiram nos espaços contemporâneos apresentam diferenças em relação aos que ocorreram anteriormente, mas compartilham características comuns. A intenção deste artigo é reunir manifestações que ocorreram anteriormente em diferentes esferas para contextualizar as práticas contemporâneas. Para realizar a conformação de uma genealogia das manifestações transformistas, o ponto de partida foi o levantamento e a análise de materiais de arquivo em diferentes meios de preservação: arquivos pessoais de artistas, materiais disponibilizados em exposições de arte, elementos disponíveis em páginas da internet que guardam a memória das práticas e anotações e materiais que guardei ao longo dos anos. Proponho que, entre 1900 e 2023, na cidade de Buenos Aires, as práticas transformistas puderam aparecer em diferentes esferas, artefatos e disciplinas artísticas e se sustentar ao longo do tempo. Isso as coloca como manifestações legitimadas por sua própria trajetória e as mostra como parte central não apenas da comunidade de dissidentes de sexo-género, mas também do campo artístico local, ao mesmo tempo em que as vincula à celebração, ao artificio e à questão da identidade.

**Palavras-chave:** transformismo; drag; género; performance; dissidências.

**Abstract:** Prior to the creation of nighttime festive spaces where drag practices developed in the city of Buenos Aires since the 2010s, there were a significant number of artists, practices, environments and artifacts that contained similar manifestations. Since they varied throughout the decades, the drag performances that appeared in contemporary spaces are different from those that took place previously, but they share common features. This paper seeks to bring together manifestations that occurred previously in different spheres in order to contextualize contemporary practices. In order to carry out the conformation of a genealogy of drag manifestations, the starting point was the gathering and analysis of archival materials in different preservation media: artists' personal archives, materials made available at art exhibitions, elements available on Internet pages that keep the memory of practices, and annotations and materials that I have kept over the years. I propose that, between 1900 and 2023 in the city of Buenos Aires, drag practices were able to appear in different environments, artifacts, artistic disciplines and sustain themselves over time. This places them as manifestations legitimized by their own trajectory and shows them as a central part not only of the dissident sex-gender community, but also of the local artistic field, while linking them to celebration, artifice and the issue of identity.

**Key words:** drag; gender; performance; queer; genealogy.

## Palabras preliminares: aclaraciones y antecedentes

Previo a que se crearan los espacios festivos nocturnos en los cuales se desarrollaron las prácticas transformistas en la ciudad de Buenos Aires a partir de la década 2010, hubo una importante cantidad de artistas, prácticas, ámbitos, artefactos que contuvieron manifestaciones similares. Si bien fue a partir de esa década que por diversos motivos —como lo fue el estallido del uso de las redes sociales, la influencia del programa estadounidense *RuPaul's Drag Race*, la multiplicación de lugares que contaron con la presencia de dichas prácticas— tomaron mayor notoriedad los transformismos, resulta preciso construir una genealogía dentro de la cual se ubican como forma de contextualizar las prácticas contemporáneas.

En la investigación doctoral ligada al campo de las artes escénicas y los estudios de género, que me encuentro realizando desde 2018, en lo que respecta a dicha ciudad, ubico dos espacios que, a partir de 2016, surgieron con características particulares. Trabestia Drag Club —creado en 2016 por las artistas Le Brujx y Santamaría en conjunto con Facundo Suárez, productor cultural de la escena sexo-género disidente— y Carrera de Reyes —constituido en 2018 por Armando A. Bruno y Feli Quispe— fueron dos espacios que revitalizaron la escena *drag* de la ciudad. El primero fue un espacio de fiestas nocturnas organizadas por y para les artistas transformistas, mientras que el segundo fue un concurso de prácticas *drag king* —aquellas que exploran en torno a las masculinidades principalmente, aunque no de manera excluyente—. Ambos lugares aportaron la novedad de ser pensados por y para artistas, de sostener su actividad a lo largo de, al menos, tres años —Trabestia Drag Club y Carrera de Reyes estuvieron en actividad hasta 2022, hasta el momento—, y de demostrar la presencia de un público activo que acompañaba dichas manifestaciones artísticas.

Ahora bien, antes de que estos espacios surgieran junto con la multiplicación de la presencia de artistas transformistas en otras fiestas que no tenían en el centro de los eventos las prácticas *drag*, pero, no obstante, las incluían, acontecieron manifestaciones que se asimilaron a las que acontecieron en aquellos dos espacios. Dado que las manifestaciones fueron variando a lo largo de las décadas, los transformismos que aparecieron en esos espacios no son iguales a los que sucedieron previamente, pero comparten rasgos en común. La intención en este artículo es reunir manifestaciones que ocurrieron anteriormente en distintos ámbitos para contextualizar las prácticas contemporáneas. Para esto, me centraré, sobre todo, en los contextos en los que aparecieron. Hay dos interpelaciones que rigen esta búsqueda: ¿en qué otros espacios hubo prácticas transformistas previo a Trabestia Drag Club y Carrera de Reyes? ¿Quiénes fueron les artistas que las llevaron adelante y de qué maneras? Para responderlas, es imprescindible aclarar que la concepción de que el transformismo consiste en varones cis que se visten al modo en que lo podrían hacer las mujeres, pero de manera exacerbada, fue modificándose. En lo que refiere a los transformismos del siglo XXI, se encontró una multiplicidad de estilos que muchas veces no se vinculaban con la idea de feminidad y ni siquiera se buscaba la representación de una identidad humana. Los defino entonces como manifesta-

ciones basadas en una transformación corporal —realizada en base a trajes, maquillaje, pelucas, prótesis y otros elementos que puedan adherirse al cuerpo— que dura un tiempo limitado, que es acompañada por un nombre distinto del nombre cívico de la persona y cuyo resultado tensiona la expresión de género de quien la encarna.

Esta genealogía que conformo busca propiciar la comprensión de aquello que aconteció en el período estudiado en el siglo XXI y no busca ser una historia sobre los transformismos. Es indispensable generar una genealogía para comprender por qué la creación de Trabestia Drag Club y Carrera de Reyes implicó un proceso de profundización estética y de desarrollo escénico para estas manifestaciones en la ciudad. A la vez que ayudará a comprender la importancia y los elementos que distinguieron a esos dos eventos, al mismo tiempo que se los ubica como herederos de artistas, ámbitos y artefactos que los antecedieron. Los avances parciales del presente trabajo fueron compartidos en una instancia previa —cuando estaba la labor genealógica aún en construcción— en las VIII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. El texto que aquí se presenta amplía los alcances de la pesquisa y ofrece un relevamiento extendido en el tiempo y en los espacios observados.

Para llevar adelante esta conformación, se partió del trabajo de análisis de materiales de archivo en distintos medios de preservación: archivos personales de los artistas, materiales puestos a disposición en muestras de arte, elementos disponibles en páginas de internet que guardan la memoria de prácticas, anotaciones y materiales que fui guardando a lo largo de los años. Es un desafío, en términos metodológicos y epistemológicos, el modo en que se pueden estudiar estas prácticas desde la historia y teoría de las artes sin caer en un reduccionismo y sin anular el potencial disruptivo que poseen, dado que se trata de prácticas móviles y cambiantes de difícil aprehensión. Es por esto que partiré de una definición amplia en torno a los transformismos —a los que pienso prácticamente equivalente al *drag*— para rastrear aquellas otras manifestaciones que comparten rasgos en común y forman parte de una historia compartida. Asimismo, en tanto prácticas escénicas, las considero desde los postulados de la filosofía del teatro desarrollados por Jorge Dubatti (2010).

En esta genealogía, no incluiré obras de teatro que hayan utilizado el procedimiento del travestismo escénico, dado que no es equivalente en su concepción, duración e implicancia política a las prácticas transformistas. Sólo haré referencia a algunos pocos casos que configuran antecedentes puntuales de la escena *drag* en la ciudad, sobre todo en aquello que hace a la elaboración de masculinidades. Asimismo, tampoco son incluidas las obras en las que artistas transformistas actúan encarnando otros personajes. En definitiva, aparte de la mención de la práctica en sí misma, se hallará, en estas manifestaciones que hilvanaré a continuación, una ligazón producida por similitudes en los contextos de expectación —los cuales solían estar vinculados a lo festivo— y a la comunidad sexo-género disidente —aunque esto no es excluyente—. Los espacios que aquí se mencionan están especialmente vinculados a las presentaciones escénicas realiza-

das por les artistas. De todas formas, se tienen en cuenta ciertos materiales audiovisuales que involucraron de manera contundente la presencia de artistas transformistas. Las prácticas transformistas, sobre todo a partir del siglo XXI, se fueron expandiendo hacia otros espacios y disciplinas. A su vez, inicio esta genealogía a comienzos del siglo XX por lo que, queda pendiente para futuros trabajos la construcción de una genealogía aún más extensa. Asimismo, me centro, por cuestiones de espacio y posibilidades de estudio en la ciudad de Buenos Aires, lugar donde trabajo e investigo. Queda pendiente también la conformación de genealogías de estas prácticas en otras zonas del país y la región, lo que enriquecerá enormemente esta labor.

Como punto de partida, propongo que, a lo largo de las décadas entre 1900 y 2020, en la ciudad de Buenos Aires, las prácticas transformistas supieron figurar en distintos ámbitos, artefactos, disciplinas artísticas y sostenerse a través del tiempo. Esto las ubica como manifestaciones legitimadas por su propia trayectoria y las muestra como parte central no sólo de la comunidad sexo-género disidente, sino del campo artístico local, a la vez que las liga a la celebración, el artificio y la cuestión identitaria.

### **Hilvanando genealogías: teatro de varietés, carnaval, teatro de revista**

Para comenzar, en las primeras décadas del siglo XX, hubo antecedentes de las prácticas transformistas en los teatros porteños. Junto con duetos cómicos, parodistas, dúos criollos, conjuntos musicales, bailarines, ilusionistas, en el teatro de variedades porteño en las dos primeras décadas de 1900 había artistas transformistas, “imitadores de estrella” o “travestis”, tal como les denomina Osvaldo Sosa Cordero (1978), músico, periodista y dramaturgo correntino, en su libro *Historia de las variedades en Buenos Aires (1900-1925)*. Allí configura una historia del teatro de variedades de esos años a partir de materiales de archivo como notas periodísticas, cartas y fotografías. Al hablar de transformismo, en esos años, hace referencia a quienes, en un solo espectáculo, se presentaban caracterizados sucesivamente de diversas maneras: una misma persona representaba decenas de personajes diferentes. En algunos casos, incluso podían ser estrellas conocidas y se hacían los cambios de caracterización en pocos minutos. Algunos artistas fueron Leopoldo Frégoli, Fátima Miris, Robert Bertin, Aldo, Fregolini, Fata Morgana.

Sosa Cordero caracteriza al transformismo como “una de las atracciones más fascinantes de las variedades” (1978, p. 107) y ubica a Francia como el país donde se encontraban, desde el siglo XVII, las primeras manifestaciones de esta práctica artística a partir de Dauterval, David Garrick y Henry Bonaventure Monnier. En su trabajo, Sosa Cordero (1978) retoma especialmente la figura de dos artistas de origen italiano: Leopoldo Frégoli y Fátima Miris. Al primero lo ubica como quien desarrolló el arte de la transformación en la ciudad de Buenos Aires con sus diversas visitas al país entre 1895 y 1924. Tuvo una prolífera carrera por medio de las presentaciones que hizo como parte de sus giras en los teatros porteños el Nacional y el San

Martín. Si bien su labor transformista, basada sobre todo en su capacidad de realizar diversas caracterizaciones una después de otra<sup>1</sup>, dista de las prácticas *drag* actuales, pueden ser pensadas como parte de esta genealogía, dado que había una modificación corporal y, en algunos casos, hasta se producía una elaboración sobre la expresión de género.

Sosa Cordero retoma las palabras de Don José Deleito y Piñuela, historiador español, quien dice que “fue Frégoli el primer hombre a quien vimos hacer de mujer habitualmente en la escena. Y esto, que sólo se realizaba antes de forma bufa [...], no era mojiganga circense o carnavalesca, sino expresión del más fino arte” (1978, p. 119). La manera en que Sosa Cordero se refiere a la labor de Frégoli es binaria y situada dentro de una matriz heterocisexistista. En relación con esto, hay dos cuestiones que elabora, desde los estudios teatrales, Ezequiel Lozano (2015), al abordar el estudio de Sosa Cordero, que iluminan la lectura del texto y el tratamiento que les da a las prácticas transformistas. Por un lado, Lozano señala que, al mencionar las características del transformismo, “se lo valora positivamente cuanto más exento de nivel paródico se presenta, así como cuanto menor sea el grado de habilitación para sugerir cualquier carácter cuestionador de las identidades de género” (46). Por otro parte, encuentra “un subyacente respiro transfóbico” (48) en las descripciones que realizaba Sosa Cordero de las prácticas transformistas que tomaban como objeto de imitación a personajes o elementos vinculados con la feminidad. Lozano sugiere que, cuando aparece un cuestionamiento al orden sexo-genérico, se produce una reacción hostil por parte del autor “teñida de moral y/o criterios estéticos que, en sendos sentidos, funcionan como excusas para no hablar de aquello que verdaderamente motiva la sanción” (48). Un ejemplo de esto es cuando Sosa Cordero, hablando de Frégoli, dice que no era “un tipo amadamado, que ni en su actuación pública ni en la íntima pudiera sugerir a la maledicencia suspicacias de sexo equívoco” (1978, p. 119).

Fátima Miris será la otra figura que marcará, un tiempo después que Frégoli, la escena en la ciudad de Buenos Aires con sus obras de teatro, en las cuales realizaba distintos personajes. Sosa Cordero destaca en ella algo que no había logrado su antecesor: “realizar transformaciones en escena, a la vista del espectador, dándole la ilusión de que estaba viendo dos y hasta tres personajes a un mismo tiempo” (1978, p. 129). Visitó muchas veces Buenos Aires y entre los personajes que encarnaba había varones que eran interpretados por ella. Sosa Cordero destaca que, en el San Martín en 1913, “vestida de ‘compadrito’, cantaba y bailaba un tango con notable fidelidad” (1978, p. 130). Su figura reviste una importancia particular dado que el trabajo por parte de personas que no son varones cisgénero en torno a la conformación de identidades masculinas tendrá poca visibilidad y menos espacios donde mostrarse a lo largo del siglo, como se observará en la genealogía que conformo.

---

1 Entre 1897 y 1899, Frégoli filmó varias películas las cuales permiten observar, en parte, en qué consistía su práctica transformista y la destreza con la que realizaba los cambios de vestuario, peluca e incluso, en ciertos casos, de elementos con los que modificaba parte de su rostro. Algunos de estos films, como *Frégoli, maestro de música*, *Frégoli transformista* o *Frégoli mujer*, se encuentran, fácilmente y de manera gratuita, en internet. A su vez, como plantea Georgina Torello (2017), al trabajar con las presentaciones del Frégoli en Montevideo a inicios del siglo XX, estas vistas eran incorporadas en los espectáculos teatrales y, en los programas de mano, se anunciaba el “Fregoligraph”.

Este modo de llevar adelante el transformismo luego dio paso a imitadores de estrellas o “imitadores de mujeres” (Schettini, 2022). Entre quienes llevaron adelante esta práctica en la ciudad de Buenos Aires aparecen Mirko, Darwin<sup>2</sup>, Karrera, Rubens. Como manera de señalar este cambio, Cristiana Schettini ofrece un ejemplo:

A diferencia de otras caracterizaciones más paródicas como las de Frégoli, que personificaba distintos tipos humanos, Karrera se especializaba en crear solo un perfil de mujer, más romántica en una pose fotográfica, más seductora en otra, pero siempre exhibiendo vestidos que delineaban formas sinuosas. (Schettini, 2022, p. 60)

En el caso del argentino Mirko, las comparaciones que se hicieron desde la prensa entre sus números escénicos y las tonadilleras derivaron en agresiones recibidas a partir de caricaturas —que lo llamaban, de forma peyorativa “señorito” o “viciado”— e incluso gritos que recibió en sus espectáculos. Esto llevó a una ordenanza municipal que, tal como describe Schettini, suspendió los números de coupletistas varones. Esto afectó también el trabajo de Darwin quien se defendió reforzando su masculinidad. Esto que repone Schettini (2022) da cuenta de los límites entre la práctica artística y la propia identidad, y las maneras en las que los transformismos, desde hace un siglo atrás, despertaban sospechas por parte de la sociedad. Los efectos que estas prácticas tenían sobre los artistas y la forma en que eran vistos por la sociedad dan cuenta de ciertos efectos que excedían el momento escénico a la vez que se ponía en tensión el sistema normativo en lo que hacía a los géneros y las sexualidades.

Por su parte, Sosa Cordero describe la labor de “imitadores de estrella” o “travestis” de forma despectiva al decir que “se limitaba lo más de las veces a vestir ropas femeninas y a cantar en falsete un repertorio ‘ad hoc’, con inocultable tendencia afeminada” (1978, p. 131). Continúa diciendo:

Lo que en el transformismo propiamente dicho era incidencia complementaria de un todo, en la labor de los “imitadores de estrellas” era lo esencial, lo único: ropas, pelucas, gestos, actitudes, movimientos, voz, femeninos —o con pretensión de tal— en función de un arte realmente insólito que, sin embargo, contaba con muy adictos auditorios [...]. Casi todos, al finalizar su actuación, saludaban peluca en mano, agradeciendo con su voz natural, lo que aumentaba, si cabe, lo inusitado de la atracción. (Sosa Cordero, 1978, p. 132)

Esta descripción, en primer lugar, deja al descubierto una mirada heterocisnormada sobre la práctica que se encontraba aún vigente en el período abordado en mi pesquisa —entre 2016 y 2022—. En segundo lugar, aquello que él postula como “insólito” y excesivo era lo que constituía la práctica transformista contemporánea —salvando el hecho de que en su descripción operaba una mirada binaria y biologicista sobre los géneros—. Hay un tercer elemento que me interesa que es el gesto final que describe: sacarse la peluca al finalizar el acto. Esta costumbre perduró —a lo largo de las décadas e incluso en el presente— en muchas de las obras en las que había una persona que realizaba un personaje cuyo género era distinto al propio. Era llamativo el hecho de que este gesto, tan habitual en obras de teatro que incluyen el procedimiento de travestismo escénico en el siglo XXI, no fuera realizado en las performances de Trabestia Drag Club y Ca-

---

<sup>2</sup> Sobre este artista se encuentra trabajando el investigador brasileño, Sancler Ebert (2022), en su tesis doctoral. Allí aborda la escena carioca y la actividad tanto teatral como cinematográfica de Darwin.

rrera de Reyes, al menos no con la finalidad de acentuar la diferencia, y señalar que aquello que se vio en escena remite a ese momento y a ese personaje. Es un gesto por antonomasia binario y alejado de las prácticas transformistas como eran comprendidas por muchos artistas que vivían esa construcción identitaria de manera respetuosa y con incidencias en la propia persona, como veremos en sus testimonios.

Hay también relaciones entre las prácticas transformistas contemporáneas y las fiestas del carnaval que se realizan en la ciudad y provincia de Buenos Aires desde el siglo pasado. En vinculación con esto, desde el ámbito de la sociología, Santiago Joaquín Insausti resalta “el lugar que históricamente tuvo el carnaval como posibilitador de la emergencia de corporalidades y géneros diversos” (2011, p. 36). Durante los carnavales, las reglas propias del sistema heterocisnormativo se relajan y se permiten modos alternativos de expresión de las identidades. Esta habilitación social perdura el tiempo de la celebración e incluso funciona como una excepción que refuerza las normas impuestas al subrayar la noción de que sólo pueden ser permitidas esas expresiones disidentes durante el carnaval. De todas maneras, para las identidades sexo-género disidentes los carnavales implicaron un importante espacio de constitución identitaria y de cierta apertura al poder mostrarse del modo que era deseado. Sumado a esto, María Soledad Cutuli (2015), desde la sociología, describe los carnavales de la década del sesenta como ámbitos sociales “donde las maricas encontraban espacios de legalidad para poder montarse y desfilan en público” (13).

Tal como plantea Mina Bevacqua (2020), al retomar las prácticas festivas del carnaval, estas se configuran como acontecimientos poéticos liminales que tienen la capacidad de hacer visibles los procesos de subjetivación sexo-género desobedientes. La autora piensa estas prácticas como instancias de resistencia micropolíticas que se erigen frente a la violencia sistemática de la heterocisnorma, la cual excluye la posibilidad de vidas dignas por parte de otras identidades. En este sentido, en 2011, el último número de *El teje. Primer periódico travesti latinoamericano*, publicado por el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires, lleva como titular “Carnaval de la resistencia”. En su editorial, la psicóloga social y activista travesti Marlene Wayar menciona, por un lado, la importancia reparadora que tiene la alegría para las travestis y la comunidad sexo-género disidente en general, en un contexto de odio y agresiones. Por otro lado, plantea los carnavales como una “estrategia plebeya para resistir y transformar el curso de las cosas” (2011, p. 3). Estos dos aspectos pueden vincularse con las prácticas transformistas en la segunda década del siglo XXI que son cercanas a la salida de este último número de *El teje*. De todas formas, acercándome a la idea de Marlene Wayar, hay una posibilidad de cambio concreta instaurada desde el acontecimiento poético. La importancia de los carnavales para la comunidad sexo-género disidente también puede observarse en el trabajo que realiza el Archivo de la Memoria Trans el cual fue en parte exhibido en 2015 en la muestra titulada *En busca de la libertad: exilio y carnaval*, en la muestra inaugurada en 2016, *Esta se fue, a esta la mataron, esta murió*, y en los libros publicados en 2020, 2022 y 2023<sup>3</sup>. En ellos, se observa una gran

---

3 Los libros publicados por el Archivo de la Memoria Trans fueron, en 2020, el fotolibro *Archivo de la memoria trans*; en 2022, *Si te viera tu madre. Activismos y andanzas de Claudia Baudracco*; y, en 2023, *Nuestros códigos*. A su vez, han colaborado con imágenes del archivo en distintas publicaciones y han realizado, en 2022, un calendario con fotografías de los fondos documentales. Además de haber información sobre estas publicaciones, en la página web, hay una sección titulada “Carnaval” donde pueden verse fotos

cantidad de fotografías que dan cuenta de la preeminencia del espacio de los carnavales en la vida de esas personas.

En relación con el diseño expectatorial de los carnavales porteños, Vanesa (2011), artista travesti que escribe en *El teje* y que participó desde la década del cincuenta en ese ámbito, plantea que, como le gustaba el público, prefería la murga por sobre, por ejemplo, las participaciones en el teatro. Lo que rescata en tanto elementos propios de la situación de expectación de los carnavales era el contacto de los espectadores frente a quienes desfilaba. Ella plantea que los espectadores la veían, la aplaudían, la criticaban, le sacaban la mano y que eso hacía que se sintiera en contacto con la gente. Esto da cuenta de la porosidad de los límites entre quienes estaban mostrándose y quienes asistían en calidad de espectadores.

Asimismo, el ámbito del carnaval porteño favoreció el surgimiento visible de artistas transformistas. Las prácticas transformistas se relacionan, entonces, tanto al ámbito de la fiesta como a las prohibiciones que regían en la sociedad. Ezequiel Lozano (2015) plantea que, en la década del sesenta, “la identidad travesti hace su manifestación pública más brillante en los carnavales porteños, aunque, para evitar el código contravencional vigente, su presencia debía ser parte de las murgas y comparsas radicadas en el conurbano” (149). Asimismo, tanto Malva como Vanesa describen, en aquella publicación de *El teje*, que al comienzo no estaba permitido que participaran mujeres cisgénero de los carnavales con lo cual eran los varones cis o las maricas quienes se vestían con brillos y vestidos, y eran llamadas las “Machonas de la murga” (Malva, 2011, p. 6). Esto dio paso luego a las prácticas transformistas las cuales se volvieron atracciones para los corsos. En muchos casos, eran identidades travestis que no tenían la posibilidad de expresar su género como deseaban con lo cual encontraban, en el marco de los carnavales, un espacio seguro y festejado por la sociedad para hacerlo. Así, las prácticas transformistas fueron exploradas por muchas travestis que no podían vestirse del modo que deseaban el resto del año. Según lo plantea Malva, es esta modalidad la que luego le dio paso al transformista a quien ella describe como “el maricón lujosamente ataviado, constituyéndose en una atracción para el público del corso” (6).

Más allá de que no se deben confundir en la actualidad las identidades travestis con las prácticas transformistas, en aquellas décadas de prohibición en Argentina, el espacio del carnaval fue el ámbito en el que ambas se entrecruzaron: había identidades travestis que sólo podían manifestarse abiertamente en esos momentos del año y había quienes se montaban en tanto transformistas. En relación con esto, desde la sociología, Josefina Fernández retoma diferentes testimonios de travestis que plantearon que la posibilidad de ponerse siliconas las permitió diferenciarse del transformismo: “lograr un tórax con formas femeninas implica poder recortarse, como travestis, del espacio de los homosexuales al que estaban integradas cuando no las tenían y también del transformismo” (Fernández, 2004, p. 171).

La autora menciona un episodio ocurrido en 1997, momento en el cual las organizaciones travestis luchan con su respectiva información que es resultado del extenso trabajo archivístico que vienen realizando: <https://archivotrans.ar/index.php/catalogo>.

ban por la derogación de los edictos policiales<sup>4</sup>. Ese año, estas organizaciones realizaron una denuncia colectiva contra un reglamento impulsado por la Asociación Amigos de Avenida de Mayo que organizaba las fiestas de carnaval en esa calle. En el segundo artículo del reglamento, se prohibía la presencia de travestis y se mencionaba que “el vestuario femenino debe estar de acuerdo al clima familiar del público asistente” (Fernández, 2004, p. 145). Esta normativa iba en detrimento también de las prácticas transformistas y ponía de manifiesto el poder desestabilizador de las manifestaciones que se buscaba prohibir. Con lo cual, eran evidentemente incómodas y desobedientes al punto que, desde los dispositivos de normativización, se buscaba impedir ciertas prácticas que allí se daban.

Por su parte, la activista travesti Lohana Berkins reflexiona en torno a los grandes carnavales que se hacían en la provincia de Salta y sostiene una postura crítica en cuanto a cómo esos espacios funcionaban en el marco de una sociedad conservadora y durante el período de la última dictadura cívico-eclésiástica-militar argentina acontecida entre 1976 y 1983. Ella plantea que “cuanto mayor es el mecanismo represivo de una sociedad, cuanto más feroces, sistemáticos, anquilosados e inamovibles son esos mecanismos, los puntos de fuga son también más fuertes” (Berkins, 2011, p. 11). Llevando esto a los carnavales realizados en Buenos Aires, siguiendo a Lohana, estos ámbitos pueden ser pensados también como un modo de regulación por parte de la sociedad heterocispatriarcal que permite que determinadas prácticas se lleven a cabo mientras sea en espacios y temporalidades delimitadas, como la de los carnavales o, en distinta medida, los boliches nocturnos donde acontece gran parte de las prácticas actuales.

En un sentido similar, el ámbito del teatro de revista fue propicio para que diversas identidades pudieran aparecer vestidas de modos que no eran permitidos en otros lugares. De forma parecida a lo que ocurría en las fiestas de carnaval, se presentaban puntos de contacto entre identidades transformistas y travestis, categorías que de hecho no circulaban comúnmente, sino que se las englobaba bajo otras denominaciones como maricas, mariconas, mariquitas. María Soledad Cutuli y Santiago Joaquín Insausti (2015) denominan memoria marica a aquella que se fue gestando a partir de la publicación de textos autobiográficos —como los de Malva, Vanessa Show, los que aparecieron en el suplemento *Soy de Página 12* y en *El teje*— los cuales daban cuenta de la centralidad que tuvo el teatro de revista —junto con los corsos y cabarets— en tanto espacio privilegiado para el devenir de subjetividades que transgredían el binarismo sexo-genérico. Bajo la identidad marica, los autores contemplan las experiencias que, en esos espacios, comenzaban, a partir de los sesenta, a ensayar en público sus performances de feminidad. En los espectáculos que retoman los autores, *Las vedettes son ellos. Compañía de travestis* y *Los travestis se divierten*, en los que participó Vanessa Show, el procedimiento que operaba aparecía como heredero de los transformismos del teatro de variedades de la década del veinte que mencioné antes. Los espectáculos consistían en un primer número en el que Vanessa Show usaba ropas asociadas a la masculinidad y, a partir de las siguientes apariciones, se la veía vestida como vedette con brillos y plumas. Una vez más el atractivo tenía que ver con observar las

4 Para una lectura en profundidad sobre las consecuencias que tuvieron tanto estos edictos como las condiciones sociales posteriores sobre las vidas, expectativas y derechos de la comunidad travestis y trans\*, ver *La gesta del nombre propio* (Berkins y Fernández, 2013) y *Cumbia, copeteo y lágrimas* (Berkins, 2007).

transformaciones que operaban en una persona y que propiciaban el pasaje en la expresión de género.

En esta línea —aunque no es el objetivo de este artículo y queda pendiente un abordaje más profundo en futuros trabajos— la presencia en la ciudad de Buenos Aires de la artista francesa Jacqueline Dufresnoy, conocida como Coccinelle, en la década del sesenta implicó un movimiento importante en la escena local y para las posibilidades identitarias de las personas. Como recuerda Ana Álvarez (2021), Coccinelle había trabajado como transformista en los años cincuenta en el cabaret Le Grand Carrousel en París y en 1962 desembarcó por primera vez con un espectáculo en teatro El Nacional en la ciudad de Buenos Aires. Ese mismo año participó de *Los viciosos*, película argentina del director Enrique Carreras. A partir de esto, Malva, entrevistada por Cutuli e Insausti (2015), plantea que hubo una apertura social que le dio “nuevas oportunidades a las mariconas, se inaugura ‘el travesti artista’” (29).

### Más hilos que hacen al ovillo: fiestas en ámbitos disímiles y el *underground* porteño

Otro ámbito que es antecesor de las prácticas *drag* contemporáneas es el de las llamadas *parties* de la década del setenta en la ciudad de Buenos Aires que describe Pablo Farneda y que posibilitaron, en plena dictadura militar, un espacio de encuentro y socialización entre homosexuales. Farneda, desde el campo de los estudios del arte, señala el lugar de la marica por la incomodidad que genera en el sistema en tanto cuerpo desviado. Sostiene que “las *parties* operan como espacios de socialización y reconocimiento de estos cuerpos que transgreden los límites de la masculinidad y se aventuran al juego de las performances femeninas” (2014, p. 71). Cuando Jorge Luis Peralta (2015), desde el área literaria y de estudios cuir, trabaja en torno a la autobiografía de Malva, publicada con el título *Mi recordatorio*, la cual constituye la memoria de una marica tal como ella se identifica, se refiere a la situación vivida por las identidades sexo-género disidentes a mediados del siglo pasado. Peralta plantea que, frente a la hostilidad y acoso policial y social en general, las maricas crearon “redes de sociabilidad que les permitieron encontrarse, relacionarse y, en muchos casos, protegerse unas a otras del acecho de la ley. Las fiestas privadas eran un locus heterotópico en el cual, con ciertos recaudos, podían dar rienda suelta al *mariconeo*” (80). De esta manera pueden ser pensadas las *parties* a las que refiere Farneda. Ese *mariconeo* al que se alude podría, en algunos casos, estar acompañado de una transformación corporal por medio de ropa y calzado que no eran utilizados habitualmente.

Algo similar sucedía con las fiestas privadas organizadas, entre fines de la década del sesenta e inicios de los ochenta, en la zona del Delta del Paraná —compuesta por un sistema de humedales fluviales y ubicada en el centro este de Argentina—. Santiago Joaquín Insausti aborda estas celebraciones realizadas, en muchos casos, en el contexto de las fechas de carnaval y trabaja con la figura de las locas y sus vinculaciones con los chongos. En el modo en que Insausti realiza su estudio etnográfico, se observan rasgos que acercan

a esas modalidades con las prácticas transformistas que ocurrieron años después:

Asignada al sexo masculino, la loca se relacionaba sexualmente con otros hombres, quienes por lo general se identificaban como heterosexuales, y a los que el lunfardo porteño convino en llamar *chongos*. [...] las locas no se reconocían necesariamente como hombres, ya que rechazaban las prácticas y los roles asignados a las masculinidades hegemónicas. Por otro lado, realizaban una performance particular de la feminidad, de cuyo carácter paródico se deduce que tampoco se identificaban por completo con ella. (Insausti, 2011, p. 30)

Provenientes del campo del activismo y de la comunicación social, Modarelli y Flavio Rapisardi (2019) dicen que “aquellas locas no eran travestis pero tampoco, en sentido estricto, *drag queens*” (121). De todas formas, esa performance de la feminidad descrita por Insausti puede ser pensada en relación con las prácticas *drag*, por lo menos en cuanto antecedente. Insausti menciona la peluca como un elemento fundamental y describe los desfiles en una pasarela por los que circulaban las locas para luego elegir, en base a ovaciones, a la ganadora quien era coronada reina del carnaval. Al detenerse en algunas fotografías de la década del ochenta, el autor plantea que “encontramos un uso de las marcas del género que determina una producción de cuerpos radicalmente diferentes a los de hombres y mujeres convencionales” (2011, p. 37). Se refiere sobre todo al uso de vello corporal —en los rostros, pechos, piernas, brazos— que entran en relación con faldas, corpiños, vestidos y demás prendas asociadas a la feminidad. Entre los usos feminizantes del cuerpo, el autor analiza las poses que realizan las locas —entre las que se encuentran levantar uno de los brazos de manera festiva, quebrar la muñeca o exagerar la estilización del cuerpo gracias a los tacos—. Muchos de estos elementos serán retomados por las prácticas transformistas como forma de producir una corporalidad que desestabiliza el sistema sexo-género. En algunos casos, habrá búsquedas más cercanas a la producción de un mimetismo —las cuales implicarán replicar poses y utilizar elementos que son culturalmente asociados con determinada expresión de género— y, en otros, se rasgará esa matriz por medio de la disonancia y el choque —tal será el caso de la conjunción que generan algunos artistas *drag* del vello facial y la elaboración de una identidad femenina, por ejemplo—.

También en la década del ochenta, en la ciudad del Buenos Aires, el circuito artístico del *underground* fue otro espacio de sociabilidad para las identidades sexo-género disidentes en el cual se desarrollaron distintos sujetos y grupos artísticos. Este circuito cultural *underground*, compuesto por espacios emblemáticos como Cemento, el Parakultural, Café Einstein, propuso diseños expectatoriales que conllevaban una expectación ruidosa, celebratoria y en movimiento. Eran espacios en los que se presentaban recitales de grupos musicales de rock y punk junto con performances teatrales. Vanina Soledad López (2016) plantea la denominación *underground* como una metáfora espacial la cual permite pensar “en relaciones de emergencia, del subsuelo a la superficie, a partir de un conjunto de operaciones culturales desestabilizadoras” (3). Junto con esto, la autora sugiere que la sociabilidad principalmente artística que se dio en esos espacios tenía una espacialidad específica y diferenciada. Por su parte, cuando Irina Garbatzky (2013), desde el campo de las letras, piensa en las performances de los ochenta en el Río de la Plata, utiliza el término “paracultural” como categoría que “permite caracterizar una posición descentralizada, excéntrica” y en tanto

“reterritorialización local de una expulsión hacia los márgenes” (41). En relación con esto:

Espacios como *La Zona*, *Zero Bar*, *La Esquina del Sol*, *Café Einstein*, *Stud Free Pub*, *Cemento*, *Centro Parakultural*, *Paladium*, *Casal de Catalunya*, *Medio Mundo Varieté* y *Bolivia* fueron algunos de los reductos que albergaron acciones performáticas, recitales de rock, pintura en vivo, puestas teatrales, exposiciones de arte y desfiles de moda, imprimiéndole un tono inéditamente creativo, desmesurado y festivo a la noche de Buenos Aires. Un rasgo común a todas esas experiencias artísticas fue el lugar central que en ellas ocupó el cuerpo: como soporte de lo artístico, como territorio de desobediencia sexual, como lienzo, como experimentación de nuevos planos sensoriales, como modo de expresión-acción, como superficie de placer, como vehículo de estar (con otros) en el mundo. (Lucena y Laboureau, 2016, p. 24)

Esa centralidad que tuvo el cuerpo es equiparable con aquella que tenía en las prácticas transformistas contemporáneas que estudio en mi investigación doctoral a partir de Trabestia Drag Club y Carrera de Reyes. La fiesta era marco que contenía estas prácticas, el uso de la ropa y el diseño expectatorial propuesto se vinculaban a la escena de los ochenta. Su riqueza artística tuvo implicancias en las manifestaciones posteriores y, a medida que pasan las décadas, pervive en el imaginario de quienes no vivían en ese entonces, pero que la recuerdan como un momento de especial productividad creativa.

Las figuras de Batato Barea, Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese, Willy Lemos, Fernando Noy<sup>5</sup> destacan por sus transformaciones corporales en las que modificaban su expresión de género<sup>6</sup>. Sus maneras disímiles de elaborar las feminidades son un antecedente relevante de la escena contemporánea. A la vez que también tenían, por el contexto en el que se hacían, una carga política distinta en tanto, por aquellos años, se encontraban vigentes los edictos policiales. Entre ellos, estaba el artículo 2° F y el 2° H —ligados a la prohibición que regía, tal como decía el texto legal, para quienes se exhibieran en la vía pública vestidos o disfrazados con ropa del sexo contrario, y para quienes incitaran u ofreciesen al acto carnal en la vía pública, respectivamente—, con lo cual realizar ese tipo de performances tenía un costo elevado ligado a una persecución política explícita. Sumado el hecho de que estaba vigente la detención por Averiguación de Antecedentes y el delito de vagancia. De esta forma, desde 1949, con la creación del Reglamento de Procedimientos Contravencionales, la Policía Federal pudo penalizar, por medio de edictos, aquello que no estuviera completado por la ley. Recién en 1998 se llevó a cabo la derogación de los edictos con la sanción de un nuevo Código de Convivencia Urbana en la ciudad de Buenos Aires. Todas estas herramientas de control permitieron que la persecución policial, desmedida y dirigida hacia una parte de la población, continuara vigente después de terminada la última dictadura militar en 1983.

Por esos años, en 1989, Lucrecia Martel filmó un cortometraje llamado *La otra*, en el marco de su forma-

5 Queda pendiente, para futuros trabajos, analizar los procedimientos de travestismo realizados en cine y en televisión, desde finales de la década del setenta hasta inicios de los dos mil, por artistas como Antonio Gasalla, Jorge Luz, Alberto Olmedo, Jorge Porcel. Si bien no eran prácticas transformistas, sus producciones cimentaron un imaginario en el público en torno a los modos en que varones cisgénero elaboraban identidades femeninas. En relación con esta zona de vacancia, actualmente hay una investigación doctoral en curso titulada *Actuación marica: crueldad y ternura como formas de articulación entre imaginario camp y prácticas actorales* y llevada adelante por Juan S. Rausch que se encarga de pensar esas formas de actuación.

6 Hay varias películas que retoman la vida de estas personas y su importancia en la escena *underground* de los ochenta. Algunas de ellas son *La peli de Batato* (Goyo Anchoy y Peter Pank, 2011), *Bernarda es la patria* (Diego Schipani, 2020), *Parakultural: 1986-1990* (Natalia Villegas y Rucu Zárate, 2021), *Las mil y una Lemos* (Sabrina Parel, 2022).

ción en el Centro Experimental y de Realización Cinematográfica en la ciudad de Buenos Aires. En este documental, que dura cerca de diez minutos, se entrevista a cuatro artistas transformistas que se presentaban en la escena porteña de ese momento: Daniel Adanes, Daniel Fox, Gustazo Liza y Carlos Yanny. El film comienza con un registro que evoca lo doméstico: muestra a uno de estos artistas en la intimidad de la cocina de la casa mientras realiza una fonomímica de la milonga “Se dice de mí” cantada por Tita Merello. A medida que disminuye el volumen de la canción, se escucha una voz en *off*, que luego sabremos que es la de ese mismo artista. Define al transformismo como: “un hombre que de día es hombre y de noche, sobre un escenario, debe transformarse en una mujer”. Aquí se juega, como lo hace el título de Martel, con la idea de “la otra”: aquella identidad femenina que, por momentos, desplaza o convive junto con la masculina. En este tipo de concepción, se evidencia la comprensión binaria de las identidades y como espacios lúdicos que posibilitan una exploración para habitar otras expresiones de género. Con el correr del documental, esta cuestión se complejizará dado que algunos de los artistas manifiestan sentirse un poco mujer incluso cuando no están montados sobre el escenario, lo que se acerca a los efectos que produce la persona *drag*.

En el cortometraje, las entrevistas a los artistas son realizadas en sus camarines mientras se maquillan y preparan para salir a escena o mientras se quitan el maquillaje. Estas son alternadas con escenas de los artistas sobre el escenario realizando sus números musicales. Gustazo Liza comenta que “el transformismo no es solamente tenerse que parecer a una mujer, sino hacer a una mujer sin dejar de ser un hombre”. Luego Daniel Fox agrega: “me bajo del escenario y soy una persona normal; en cambio el travesti, no puede dejar de ser travesti”. Estos dichos parecen surgir de la necesidad que los artistas tenían de diferenciarse de las mujeres travestis y trans<sup>\*7</sup> como manera de jerarquizar sus prácticas. A su vez, corresponde situarlos en su época y las definiciones que ofrecen se vinculan con los modos que había disponibles de diferenciar las identidades y prácticas.

Gustavo Liza —o La Liza—, quien vivió entre 1961 y 2019, adquirió ese nombre por las personificaciones que realizaba de la actriz Liza Minnelli y su estilo de transformismo se vinculaba con la idea de la “imitación de estrellas” mencionada anteriormente. De hecho, también interpretó a Nina Hagen, actriz y cantante punk alemana; a la actriz y cantante del Club del Clan, Violeta Rivas; a la cantante de *soul* y disco, Gloria Gaynor; a la actriz y cantante Cindy Lauper, según narra Alejandro Modarelli (2019). Agrega que “La Liza hacía una relectura camp de la industria cultural de los sesenta y setenta, y quizá por eso funcionó tan bien en los ambientes hétero: cabarets, la revista porteña, y en las despedidas de soltero” (2019, párr. 4). Al mismo tiempo en el que fue filmado el documental de Martel, hacía presentaciones en boliches de la ciudad de Buenos Aires como Pijama, Malena, Contramano, Bunker, Morocco —donde trabajó con Oscar La-

---

7 Utilizo el asterisco al lado de esta palabra siguiendo la propuesta que hacen algunos autores y activistas que plantean que, a partir de ese signo gráfico, se posibilita la apertura a distintas identidades que puedan ser contempladas en esa categoría. Al respecto, Jack Halberstam dice: “el asterisco modifica el significado de transitividad al negarse a situar la transición en relación con un destino, con una forma final, con una forma específica o con una configuración establecida de deseo e identidad” (2018, p. 21).

rea “La Cacho”, otra artista transformista de fines del siglo XX que estuvo presente, ya en las dos primeras décadas del XXI, en Club 69—. Por lo tanto, el documental retoma el trabajo que Liza realizaba en aquellos años en la escena porteña. Es decir, la transformación corporal que se muestra en un número musical, o que se observa en su camarín al maquillarse, es la que realizaba en distintos escenarios. En 2017 y 2018, Gustavo Liza participó de la obra teatral *Copi* dirigida por Marcial Di Fonzo Bo y programada por el Teatro Nacional Cervantes, antes de salir de gira por Europa, en la cual se llevaban a escena dos textos dramáticos de Copi: *Eva Perón* y *El homosexual o la dificultad de expresarse*<sup>8</sup>. La Liza hacía el entreacto entre ambas obras y les ponía el cuerpo a las palabras de Copi, tomadas de textos autobiográficos y entrevistas<sup>9</sup>. Según plantea Ezequiel Lozano (2019), ese entreacto ofreció un contraste con lo que sucedía en el resto de la obra por las técnicas de actuación y la forma de llevar adelante el travestismo.

### Sumando espacios: espectáculos teatrales, talleres, marchas y demás artefactos

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

Aunque tal vez sea más cercano al travestismo escénico que al transformismo como lo vengo pensando aquí, el grupo Caviar, creado a inicios de los ochenta, es otro antecedente significativo. El creador del grupo fue Jean François Casanova, de origen francés, quien solía presentarse encarnando personajes femeninos. Sus espectáculos se acercaban al *music-hall*: había danza, fonomímica, números cómicos, mímica, *strip tease*. El grupo tuvo distintos integrantes y se presentó en ámbitos disímiles como Ave Porco, Teatro Pigalle, La Casona del Teatro. En esa década, el grupo participó en videoclips y recitales en vivo de la banda Virus y de Charly García. Uno de sus puntos más deslumbrantes era el trabajo con el vestuario: “en *Eskoria Humana* (1990) de Casanovas y Renata Schussheim, el vestuario alcanzaba nivel de perfección cuando se reconstruía la ambientación de un cabaret decadente de Centroamérica en los años cincuenta” (Trastoy y Zayas de Limas, 2006, p. 9). Aparte de trabajar en Argentina, tuvieron temporadas exitosas en Río de Janeiro y Santiago de Chile en la década del ochenta. Por esos mismos años, en la ciudad de Bue-

---

8 En ese momento, a su vez, La Cacho trabajaba en el sector de vestuario del teatro nacional.

9 Tal como plantea Ezequiel Lozano (2019), uno de los grandes intertextos con los que se trabajó en *Copi*, de Di Fonzo Bo, fue *Le Frigo* (1983), estrenada en el Teatro Fontaine, en París. La imagen de Copi travestido que se utilizó en el diseño del programa de mano y el afiche para la puesta en el Cervantes provenía de cuando se caracterizaba para hacer uno de los múltiples roles en *Le Frigo*, además de que esta obra formó parte del intervalo realizado por La Liza. Lozano sugiere que en esa obra de los ochenta “Copi desplegaba técnicas propias del transformismo” (2019, p. 147).

nos Aires se presentaban en la confitería La Ideal. A pesar de que, en 2015, Casanovas falleció, el grupo dirigido por Walter Soares siguió presentando espectáculos en la cartelera porteña como *Banquete de Caviar*, en 2023.

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

Asimismo, en los noventa, El Dorado fue un espacio que alojó una gran cantidad de prácticas transformistas —como las de Cristian Delgado, quien usaba también el nombre Cristian Dios, y que Lucena (2019) menciona en su artículo—. Entre sus dueños, estaban Cristian Peyon, cantante de Amor Indio, y Sergio De Loof, diseñador de moda, videasta, estilista, escenógrafo, pintor, artista plástico. A su vez, Ave Porco fue otro espacio cultural que propició la experimentación artística. Era un boliche que tuvo una importante presencia de artistas transformistas y donde había recitales de bandas, DJ que pasaban música electrónica, desfiles y teatro. El lugar estaba cargado de elementos que configuraban una decoración *kitsch* que se completaba con cerdos con alas que colgaban del cielorraso. Los viernes y sábados había bandas de música, exposiciones de arte y performances. Urdapilleta y Tortonese se presentaron allí durante esos años. Otros espacios que propiciaron eventos artísticos alejados de las normas que regulaban el campo cultural dominante fueron Morocco y Bolivia, también ideados por Sergio de Loof. Este último espacio tenía una impronta vinculada al glamour, lo *trash-chic* y el activismo *fashionista* que lo diferenciaba de otros (Lucena, 2019).

La trayectoria transformista de Charly Darling —cuyo nombre hace referencia a Candy Darling, musa de Andy Warhol— aparece como otro antecedente importante. Juan Tauil (2014) menciona que, en los noventa, Charly Darling trabajó como artista *drag* en espacios como Bunker, IV Milenio, Morocco, Club 69, Palacio Alsina, Club Namunkurá, Kim y Novak, Shamrock, Cocoliche. Agrega que “Charly fue también maestra de la escuelita de *drags*, un emprendimiento que surgió sin querer y que entre su staff docente contaba con Isis, Iona, Towa y el empuje de La James” (Tauil, 2014, párr. 4). Desde ese espacio, acompañaron a artistas que querían comenzar a montarse como, por ejemplo, la Barby. Otras artistas que se dedicaban a la práctica transformista en los noventa y estuvieron presentes en esos espacios fueron Fiona y La Diabla. En una entrevista realizada por Juan Tauil (2010), Charly contó que, junto con Fiona, trabajó con RuPaul cuando hizo un espectáculo en Bunker y allí desfilaron al ritmo de la canción “Supermodel (You Better Wo-

rk)” de la artista estadounidense compuesta en 1993. Se refiere a la visita que hizo en 1998 RuPaul a Buenos Aires y que incluyó también una entrevista realizada por Susana Giménez en su programa de televisión. Esto muestra el creciente interés que, paulatinamente, comenzaban a despertar en los medios de comunicación las prácticas *drag*.

Por su parte, Martín Sichetti<sup>10</sup> trabaja con dibujo, collage, video, performance, a la vez que se dedica al diseño de vestuario. Desde la década del noventa, realiza distintas presentaciones como transformista en las que elabora identidades femeninas a base de vestidos ajustados, lencería, pelucas, maquillaje y tacos. Algunas de las transformaciones corporales que realiza juegan con la referencia externa de Marilyn Monroe. A mediados de la década del noventa, hizo sus primeras presentaciones en las que realizó números de fonomímica en el Bar Tasmania, un bar que funcionaba como punto de encuentro para las personas de la comunidad sexo-género disidente, especialmente para lesbianas, y que permanecía abierto durante la noche. Allí realizó la fonomímica a partir de las canciones “I Wanna Be Loved by You” de Marilyn Monroe y “Mamma Mia” de ABBA en el evento Intertort put inc en 1995. También fueron recurrentes sus conformaciones corporales, destinadas a producciones fotográficas, en las que encarnaba personajes históricos como, por ejemplo, la reina Isabel I.

Entre 1998 y 2000 circuló un fanzine llamado *Drag!* el cual fue editado por Pilar Arrese quien había conformado, en 1995, junto con Patricia Pietrafesa e Inés Laurencena, la banda de punk She-Devils. Luego, desde inicios de los 2000, formó parte de la banda Kumbia Queers. Si bien no es un espacio determinado o una práctica *drag*, incluyo este proyecto como parte de los antecedentes porque da cuenta de qué maneras era pensado el transformismo y en qué otros tipos de artefactos aparecía. El fanzine que Arrese editó estaba compuesto por una hoja blanca plegada con imágenes y textos que respondían a sus intereses personales. Entre el despliegue de erotismo lésbico, reflexiones de activistas travestis y trans\* y textos que retomaban la historia de la comunidad sexo-género disidente, había también imágenes de artistas *drag king* y propuestas en torno a las posibilidades corporales de contrariar las imposiciones genéricas. Nicolás Cuello y Lucas Disalvo plantean que este fanzine “se inscribiría en aquella negatividad suprasensual del punk que afirma que la agitación es siempre placentera y que aquel instante en que una norma social y sensible es puesta en duda [...] puede ser vivida como una epifanía erótica” (2019, p. 254).

En el número cinco del fanzine, editado en abril de 2000, se incluía una lista de contactos de personas que, en otras partes del mundo, hacían fanzines sobre *drag*, distribuían videos de y para las disidencias, compartían música y editaban bandas de música. Además, en la última página, ofrecía una reseña sobre la película *Los muchachos no lloran* (*Boys Don't Cry*, Kimberly Peirce, 1999) la cual era rescatada por ser “la primer [sic] película estrenada comercialmente que cuenta la historia verídica de una DRAG KING que padece la intolerancia y la violencia” (Arrese, 2000, párr.1). Ese mismo número se ofrecía como un espacio de

---

10 Para más información sobre su trabajo, se puede visitar la página web <https://martinsichetti.com/>. Allí hay datos sobre sus distintos trabajos artísticos junto con imágenes y diversos textos.

contención con el que podían comunicarse quienes sufrieran violencias similares. Más abajo, en la misma página, aparece una fe de erratas en la que habla sobre *drag king*:

Es imposible definir “*drag king*” sin entrar en una discusión básica ¿qué es femenino y qué es masculino? Definiciones que no definen nada, más bien imposiciones que pretenden establecer una regla autoritaria y aburridísima: “sos una cosa o la otra” y además no lo podés elegir, te toca. A la mierda!!! Nosotras<sup>11</sup> elegimos la más amplia gama: ni una cosa ni la otra. Todo!!! (Arrese, 2000, párr.4)

Sobre este fanzine, Cuello y Disalvo (2019) dicen que “tiene que ver con la suscripción a un espíritu abiertamente pro-sexo en un momento de marcada higienización e institucionalización del movimiento LGBT” (256). A su vez, piensan también este fanzine desde la autogestión y advierten los cruces que propiciaron entre el punk y la política sexual. Este fanzine aparece como un objeto que contiene la potencia de la precariedad y que da cuenta de la circulación contracultural del *drag* que elaboraba masculinidades. Los autores también hacen mención a cuatro eventos llevados adelante entre el 2000 y 2002 en El Dorado que eran difundidos por medio del fanzine *Homoxidal 500* y que buscaban escapar a las lógicas de asimilación y normalización de las disidencias sexo-genéricas. Aparte de bandas de música, proyecciones de video, exhibición de fotos y feria, señalan que, en la fiesta realizada el 3 de noviembre de 2002, hubo números de fonomímica a cargo de María Belén Correa, Daiana, Miss Morocco, Towa.

Además, se encuentra la incidencia que tuvo Susana Cook —performer, escritora, directora lesbiana argentina quien está radicada en Nueva York desde inicios de la década de los noventa— en la escena transformista local. También había estado presente en la escena *underground*, sobre todo en el Parakultural. En sus performances, solía trabajar construyendo una identidad masculina. Siguiendo el trabajo genealógico realizado por SaSa Testa (2019), en su tesis para la Maestría en Estudios y Políticas de Género, en 2004 Cook dio el primer taller *drag king* en Buenos Aires, el cual fue significativo para el desarrollo de la escena local porteña. En 2016, realizó en esa ciudad una obra propia titulada *Samantha Ibarrola, la mujer inexplicable*. Como comenta Cook en una entrevista: “Con Samantha fue la primera vez que me hice *drag queen*, me transformé en una mujer que es un hombre que es una mujer” (Jiménez España, 2016, párr. 7). Con esto se proponía una superposición de capas identitarias a la vez que se ofrecía una visión lúdica a partir de los procedimientos del transformismo, dado que jugaba con los elementos asociados a la feminidad y la masculinidad.

A partir del taller dado por Cook en la ciudad, se forma el grupo En Vilo compuesto por Alejandra Arístegui, Marcela Díaz y Patricia Roncarolo. Llevaron a escena dos obras de teatro. Una fue *Drag kings, cosas de machos*, realizada entre 2005 y 2018 en distintos teatros de la ciudad de Buenos Aires: Sala 420, La Salita, Centro Cultural Caras y Caretas, Excéntrico de la 18° —aparte de hacerla en la provincia de Chaco y en Santa Clara, Cuba—. La otra fue *Drag kings, propiedad privada*, llevada a escena en varias ocasiones entre 2009 y 2018 en La Salita, el Centro Cultural Caras y Caretas, y Excéntrico de la 18°. Ambas obras fueron es-

11 En el fanzine este texto se encuentra escrito a mano, en imprenta mayúscula. En esta palabra, la letra “o” se superpone a una “a”. Al no poder escribirlo aquí de esa forma, opté por poner ambas letras, una al lado de la otra.

critas y actuadas por las tres personas del grupo En Vilo y dirigidas por Aristegui.

En estas obras, las actrices realizaron una multiplicidad de personajes masculinos que generaban comicidad a partir de la exacerbación de los caracteres que conforman la masculinidad hegemónica. Eran habituales las representaciones de machos preocupados por su desempeño sexual junto con la tematización de vínculos entre varones con tintes homoeróticos que eran reprimidos por ellos mismos; de maltratos repetidos a los personajes femeninos; y de espacios concebidos culturalmente como masculinos en tanto se mostraban situaciones en canchas de fútbol, frentes de guerra y vía pública. Como ejemplo de esto, el título de la segunda obra se vincula al bolero homónimo que se escuchaba sobre el final del acontecimiento teatral. “Propiedad privada” es un bolero escrito por el compositor español Modesto López Otero que tuvo, entre otras, dos intérpretes que lo cantaron: el cantante ecuatoriano Julio Jaramillo y la cantante peruana Lucha Reyes. La letra de esta canción aglutina algunos de los pilares que constituyen la masculinidad hegemónica sobre la cual construye el humor la obra: a una interlocutora femenina, a quien se alude con una segunda persona del singular, se la cosifica y se la vuelve una propiedad de la voz enunciativa que canta la canción. Para asegurar que la mujer vuelta objeto no sea robada, la canción aclara que se le marcará con sangre la frente. Aquí se condensa entonces el machismo, la misoginia y la acumulación de mujeres, como si fueran objetos, en tanto características centrales de una masculinidad hegemónica que se introduce como cisgénero, heterosexual, posesiva y violenta. Estas dos obras mencionadas resultan parte de una genealogía en torno a los transformismos, sobre todo por su importancia en cuanto a la formación de las actrices en la práctica *drag king*. En todo caso, lo que aparece en ellas se acerca al procedimiento del travestismo escénico más que a los transformismos.

Asimismo, la labor de la artista visual argentina Cristina Coll es sumamente relevante como antecedente de la escena actual. Comenzó a realizar performances en 1996 y las exploraciones en torno al género fueron recurrentes en varias de ellas. Entre su gran cantidad de trabajos, se encuentran algunas videoperformances como *En el baño* (2002), *Errores* (2011), *Yo, Velázquez* (2014) en las que se introducen figuraciones de masculinidades disidentes y sobre los cuales trabajé en un artículo previo (Trupia, 2021). Siguiendo a SaSa Testa (2019), menciono brevemente los talleres de *drag king* dados por Rosario Castelli en 2015 en Adrogué, provincia de Buenos Aires —es decir, por fuera de la territorialidad en la que me centro—, y los talleres *drag king* brindados en 2019 en el centro cultural Casa Brandon por Maruja Bustamante y Belén Gatti, los cuales fueron dictados en el período abordado y a los que se suman los que dio Armando A. Bruno. SaSa Testa también retoma la labor de la comedianta Ana Carolina, “quien sale a la calle con el vello facial resaltado con rímel, como modo de *dragueo*” (2019, p. 23).

Otro espacio en donde se encuentran prácticas transformistas es el de las Marchas del Orgullo. La primera que se realizó en la ciudad de Buenos Aires fue el 2 de julio de 1992. Al inicio se realizaban en ese mes y luego pasaron a llevarse a cabo en noviembre, debido a las bajas temperaturas y los efectos en la salud que podían tener en una población más desamparada. La modificación también estuvo relacionada con la con-

memoración de la fundación, un 1 de noviembre de 1967, del colectivo Nuestro Mundo, al que se lo suele considerar la primera organización en defensa de los derechos de las personas homosexuales de Argentina y de América Latina. En la ciudad de Buenos Aires, el principal escenario que tiene la Marcha es en la vía pública durante el día. La concentración de personas comienza en las inmediaciones de la Plaza de Mayo, en el microcentro porteño, y luego, por Avenida de Mayo, se desplazan las carrozas que corresponden a distintas organizaciones o colectivos de artistas, junto con las personas que caminan al costado, hasta la Plaza del Congreso donde se encuentra el escenario principal. En los últimos años, se realizó en distintos puntos del país donde se reúnen las personas que son parte de la comunidad sexo-género disidente para celebrar sus existencias y para realizar reclamos en torno a las violencias sufridas o los derechos que aún quedan con conquistar. El 24 de junio de 2021, la sanción de la Ley 27.636 de Promoción del acceso al empleo formal para personas travestis, transexuales y transgénero “Diana Sacayán - Lohana Berkins” responde, como un ejemplo entre otros, a los reclamos históricos que se llevan adelante en esas Marchas. Son manifestaciones políticas que reúnen a una enorme cantidad de personas<sup>12</sup> y poseen como particularidad el hecho de que abundan los colores de la bandera del Orgullo<sup>13</sup> y que gran parte de la gente acude con vestimenta alusiva a esta, junto con maquillajes, pelucas y carteles. Asimismo, se realizan performances artísticas, intervenciones callejeras y se pone música.

Emanuel Bernieri Ponce (2017) estudia las Marchas del Orgullo en Argentina y aborda estos eventos desde una geografía de los cuerpos los cuales marcan la territorialidad. Los cuerpos se vuelven el territorio de reacción a las violencias sufridas y territorio artístico sobre el cual se construye una respuesta. Los cuerpos de los espectadores componen a su vez este paisaje que modifica, por un rato al menos, la ciudad y permite una apropiación de las calles que en la cotidianidad les resultan una amenaza a muchas de las identidades. Allí se reúnen dos características de las fiestas propias de la disidencia sexo-genérica —la celebración y la lucha política— que se encuentran también en los lugares donde, entre 2016 y 2022, se realizaron las prácticas transformistas. Tal como plantea Emanuel Bernieri Ponce, “la fiesta de esas Marchas se mezcla con el reclamo político, que nunca debe olvidarse, dejarse de lado o menospreciarse, porque es la base de dicha manifestación” (2017, p. 5) a las cuales denomina “manifestaciones político-festivas”.

Hay otra serie de eventos, artistas y espacios que son parte de una genealogía que puede pensarse para las prácticas transformistas y que sucedieron en el período que abordé en mi investigación doctoral. En 2015 surgió Ópera Periférica, un proyecto que imbricó la poética operística con el espacio público y comunidades específicas. El director del proyecto es Pablo Foladori, quien trabaja en los campos de la música, artes escénicas, escritura y docencia. Ópera Periférica realizó distintas presentaciones, con un elenco que fue

---

12 El número de personas que asisten se encuentra cada año en aumento. En la marcha de 2023, el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires estimó entre 1.5 y 2 millones de personas movilizadas (Ponsone, 2023).

13 Los colores de la bandera han ido cambiando entre la década del setenta y la actualidad. A su vez, hay distintas banderas que representan las diversas identidades de género como orientaciones sexuales y otros grupos al interior de la comunidad sexo-género disidente. Habitualmente la bandera del Orgullo está compuesta por seis franjas horizontales de color rojo, naranja, amarillo, verde, azul y violeta. A su vez, en ocasiones, la bandera incluye en la parte izquierda y en forma triangular los colores de la bandera trans\* —blanco, rosa, celeste— y el marrón y el negro que como modo de incluir la lucha por la diversidad racial.

cambiando, en canchas de fútbol, villas, galerías de arte, trenes, galpones. En algunos de sus espectáculos contó con la presencia de artistas transformistas. De esta manera, en 2019, el proyecto *Neobarrosas* reunió a artistas que competían, realizando números de fonomímica, en distintas batallas con cantantes y orquesta en vivo, en las que se revisitaban arias de distintas óperas. El jurado y el público elegían a la persona ganadora. Parte de quienes batallaron fueron los artistas Kepler Nueve, Mabel, Lest Skeleton, Rita La Salvaje, Orkgotik, NUBE, Vedette. Luego realizaron otros espectáculos con presencia de artistas transformistas. En 2022, *Nunca serás* y *Siempre soy* fueron dos obras dedicadas a Effy Beth, en las que se trabajó a partir del diario que dejó la artista. En los dos espectáculos participaron Mabel y Marcelo Estebecorena junto con un elenco. Ese mismo año, en *Barroco transplatino. Gauchas cyberpunk*, aparte de Mabel, estuvo NUBE, otra artista *drag*. Ellas dos, junto con Jorge Thefs hicieron en 2023 *Sirenas en jardines electrónicos* en el Museo Fernández Blanco. Esto derivó en una serie de prácticas persecutorias por parte de medios de comunicación hegemónicos —como los diarios *La Nación* y *Clarín* y algunos noticieros— que se hicieron eco de un comunicado emitido por la Asociación Amigos del Museo de dicha institución museística a partir de fragmentos filmados del espectáculo. Esto provocó una ola de agresiones hacia los artistas y el colectivo que organizó la performance. Incluso derivó en la renuncia de la Gerenta de Museos de la Ciudad de Buenos Aires. Hacia finales de 2023, Ópera Periférica realizó otra serie de batallas con quince artistas, entre quienes estaban Armando A. Bruno, Patricio Ruiz, Anaconda Trash, el dúo Galaxia y Mar.

Por su parte, Dragstracta es el nombre que Gustavo Bianchi le dio a su proyecto transformista<sup>14</sup>. Su transformismo es particularmente interesante por las relaciones que establece entre arquitectura —carrera que estudió en la Universidad de Buenos Aires donde da clases— y la performance. Las intervenciones artísticas que ha realizado en espacios públicos destacan por la utilización de trajes con superficies reflejantes y la propuesta monstruosa, cercana a las figuraciones de la animalidad y del bicho, en sus trucos. A su vez, Dragstracta forma parte de la Comparsa Drag, proyecto performático autodenominado de *drag* disidente que intervino en la vía pública de manera colectiva. Este proyecto surgió del taller “Devenir *drag*: Taller *drag* disidente” que dieron Silvio Lang y Endi Ruiz en el Centro de Investigaciones Artísticas en septiembre y octubre de 2018 en la ciudad de Buenos Aires. Por su parte, Lang, quien se dedica a la dirección escénica y la investigación teórica, postula que “La práctica artística es una potencia de atravesamiento que hace una puesta común de procedimientos y condiciones de sublevación y mutación de las formas de vida clasificadas y tuteladas” (Lang, 2019, p. 114). Estas ideas se hicieron, en parte, visibles en la propuesta de la Comparsa Drag por su cualidad desacatada y huidiza de las normas de clasificación. Por otro lado, Endi Ruiz viene desarrollando un recorrido nutrido en la escena teatral en lo que hace a la dirección de arte, escenografía y vestuario. La manera en la que trabaja da cuenta de un imaginario ligado a lo *drag* a partir de la acumulación de elementos, la ligazón con lo camp y las búsquedas estéticas cercanas a lo monstruoso<sup>15</sup>.

14 En su página web se encuentran imágenes de algunos de sus trucos junto con información sobre su manera de comprender la práctica que lleva adelante: <https://fantasiasarquitectonicasnerviosas.cargo.site/Dragstracta-por-Gustavo-Bianchi>.

15 Pienso en especial en el diseño de vestuario que hizo para *Fuerzas silvestres* de Silvio Lang, *El Fiord* para el Centro de Experimentación del Teatro Colón, *Los lázaros* dirigida por Darío Castro. Hay más información disponible sobre sus trabajos en su página web: <https://endiruiz.com.ar/>.

En este sentido, las prácticas que componían la Comparsa Drag elaboraban identidades monstruosas y trabajaban con el asco, la deformación corporal y la perturbación de la corporalidad normativa. Sus incursiones callejeras estuvieron ligadas a hacer caminatas en la ciudad e ingresar a espacios como el hall del Teatro San Martín o el subte, como maneras de intervenir el paisaje urbano. Fue habitual que llevaran carteles con consignas políticas como “nos une el hartazgo” o “mi *drag* no es un disfraz”. Algunas de las actividades, como la realizada en enero de 2019, estuvieron enmarcadas en el Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA). Otras actividades fueron formas de marchar en grupo y en *drag* en movilizaciones populares como el 24 de marzo de 2019, Día de la Memoria por la Verdad y la Justicia. En 2021, editaron *Futuridrag*, una revista con posters con fotografías y collages<sup>16</sup>, que editaron junto con la artista visual Flavia Da Rin.

Entre el 5 y 12 de octubre de 2016, y entre 6 y 8 de octubre de 2017, se realizó en la ciudad de Buenos Aires el Festival de Arte Transformista (FENAT), el cual estuvo a cargo de Facundo Suárez —productor de Trabestia Drag Club— y Cecilia Wierzba. Su primera edición se realizó en el Centro Cultural Matienzo, el boliche Sitges y el Maipo Kabaret. Tuvo el apoyo de ProTeatro, de la Comunidad Homosexual Argentina, y del Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes. Hubo proyecciones de producciones audiovisuales, talleres y performances. La segunda edición también se realizó en el Centro Cultural Matienzo, el Centro Cultural San Martín y en el Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes. Su programación contó con obras de teatro, muestras de artes visuales, performances, talleres y un cierre al aire libre con música y fonomímica. Estuvieron presentes Sosuna Morosa, Lady Nada, Asia Argenta, Sónica Satana, Mina y otros artistas que luego pasarían en repetidas oportunidades por Trabestia Drag Club. Para el 7 de diciembre de 2019, FENAT preparó una activación que estaba compuesta de fotografías que siete artistas hicieron en museos de la ciudad<sup>17</sup>. La exposición de fotos se realizó en Pasaje Russel y Gurruchaga, en la vía pública.

Por esos años, entre 2016 y 2019, al interior del suplemento *Soy* del periódico *Página 12*, hubo una sección llamada “La Draguería”. Estuvo destinada a que artistas transformistas escribieran notas en torno a sus prácticas. Algunos artistas que participaron fueron Sosuna Morosa, Oxiura Mallman Mallman, Seffir Excessive, Sandro King. Se suma esto como un indicio que muestra el creciente interés por parte de los medios de comunicación en esa escena porteña. Además, en la edición de 2019 del Festival de Arte Queer organizado por Casa Brandon, con el apoyo de otras instituciones, el 4 de diciembre, se llevó a cabo el conversatorio con performance “Soy freak, soy drag, soy otrx, soy ningunx de lxs anteriores” del que participaron Lest Skeleton, Orkgotik, Mabel, Le Brujx, Claudia Fuego, La Negra y estuvo moderado por Asquito.

A su vez, en 2021 surgió *Draga Paliza*. La revista *drag* organizada por +Visibles, productora de contenido de-

16 Los posters incluían imágenes de los artistas Claudio Glennon, Diana del Mal, Diego Palacios, Dragstracta, Endi Ruiz, Fer Gavazzi, Francisco Longo, Marce Estebecorena, Mauricio La Chola Poblete, Nereida, Patricio Ruiz, Porkeria Mala y Silvio Lang.

17 Les artistas fueron: Allegra Dee, quien realizó su sesión de fotografía en el Museo Sivori; Nico Arellano y Hollywood la hicieron por separado en el Museo de Esculturas Perloti; Lady Nada y Orkgotik, en la Torre Monumental; Diego Moyano, en el Jardín Botánico y Lest Skeleton, en el Museo Isaac Fernández Blanco. Le Brujx había sido convocada como parte del proyecto para hacer su sesión de fotos en el Parque de la Memoria, sin embargo, su fallecimiento en octubre de 2019 hizo que no se pudiera concretar su participación.

dicada a la comunidad sexo-género disidente y fundada por Gonza Gorosito y la artista transformista Vedette. El proyecto convocó a personas que se destacaban dentro de la escena porteña y que conjugaban sus prácticas con un activismo por los derechos de las disidencias. En 2021, Draga Paliza se estrenó en el Teatro Margarita Xirgu. Luego del éxito que tuvo, hizo una función en marzo de 2022 en el Anfiteatro del Parque Centenario frente a más de mil doscientas personas y ofreció la filmación del espectáculo por internet. En 2022 y 2023, realizó distintas funciones en el Xirgu. Además, organizó fiestas en 2023 en el Centro Cultural Konex y en Uniclub. El espectáculo era conducido por Vedette y retomaba las tradiciones del teatro de revistas porteño y del teatro de variedades que ponía en vinculación con un elenco compuesto por artistas transformistas.

### Reflexiones finales: un entramado abierto

La genealogía que aquí conformé busca ser un modo de contextualizar las prácticas transformistas acontecidas en los dos espacios que, a partir de la década 2010, favorecieron el surgimiento de lógicas autogestivas que les dieron a dichas prácticas centralidad con la creación de Trabestia Drag Club y Carrera de Reyes. Como mencioné al inicio, esta genealogía será ampliada por otras que aborden distintas territorialidades a la aquí trabajada, que exceden los años incluidos en esta oportunidad y que se detengan a observar otros ámbitos que sean plausibles de ser puestos en vinculación.

Con un abordaje de distintos materiales de archivo en acervos públicos, recortes periodísticos, elementos recopilados a lo largo de los años de investigación y lectura de bibliografías diversas pude entamar una genealogía que comienza a inicios de 1900. Analicé la ubicación de los transformismos contemporáneos como parte de una extensa genealogía de prácticas artísticas y ámbitos de socialización. Para hacer esto, fue imprescindible definir las prácticas artísticas ligadas a la concepción identitaria de les artistas y basadas en una transformación corporal. Esta era realizada por medio de trajes, maquillaje, calzado, pelucas, prótesis y cualquier otro elemento que pudiera adherirse al cuerpo. Mientras que dicha transformación corporal duraba un tiempo limitado, el nombre *drag* y los efectos que tenían en les performers tensionaban la expresión de género y, por lo tanto, la constitución identitaria de quien la encarnaba. A la vez que se extendían por fuera del tiempo de mostración frente a espectadores. A partir de esta definición, di con diversos espacios en los que se encontraron a lo largo de más de un siglo. Algunos de ellos fueron el teatro de variedades, carnavales, teatros de revista, espacios del *underground* porteño en los ochenta, fiestas privadas y otras abiertas al público que pagara una entrada, Marchas del Orgullo, fanzines, memorias, talleres, agrupaciones, posters, obras teatrales, programas de televisión, producciones audiovisuales de distinto tipo. Rastrear a las manifestaciones en todos estos ámbitos fue posible gracias a comprender que los nombres con los que se las identifican en la actualidad también fueron variando a lo largo del tiempo. En este sentido, encontré, como fue mostrado, que las personas que llevaron adelante las prácticas fueron denomina-

das imitadores de estrellas, travestis, machonas de la murga, maricas, mariconas, mariquitas, transformistas, *drag queen*, *drag king*. A lo que se suman las denominaciones que circularon con más asiduidad a partir de la década de 2010 como *drag queer* y *drag thing*, cuyo abordaje queda pendiente para futuras disquisiciones.

Ratifico aquello propuesto al inicio en torno a que, durante poco más de un siglo en la ciudad de Buenos Aires, las prácticas transformistas aparecieron en distintos ámbitos, artefactos, disciplinas artísticas como manera de sostenerse a través del tiempo. Esto las ubica como manifestaciones legitimadas por su propia trayectoria y las muestra como parte central no sólo de la comunidad sexo-género disidente, sino del campo artístico local, a la vez que las liga a la celebración, el artificio y la cuestión identitaria. Luego del recorrido realizado, agrego una cuestión más: las prácticas transformistas demostraron no sólo relacionarse con el ámbito de la fiesta, sino que también dieron cuenta de las prohibiciones que regían en la sociedad. Es decir, motorizaron prohibiciones a partir de presupuestos éticos y morales —como vimos que ocurrió con los carnavales y los edictos policiales— y tensionaron constantemente los límites en torno a las normas sexo-género que la sociedad en cada momento admitió.

Como planteé al inicio, las menciones que realicé aquí de espacios, artistas, publicaciones, espectáculos y artefactos no pretenden ser exhaustivas, sino todo lo contrario: ojalá que de la lectura de este recorrido surjan otras vinculaciones posibles que permitan ensanchar la genealogía de los transformismos en la ciudad de Buenos Aires. Las prácticas fueron modificándose y teniendo sentidos diferentes en cada uno de los momentos. Incluso, quedaron por fuera de este recorrido genealógico otras producciones audiovisuales producidas en torno a estas manifestaciones artísticas (Trupia, 2021, 2023). Las capacidades expansivas de los transformismos demostraron ser un campo fértil para la exploración de diversas disciplinas como la arquitectura, ópera, literatura, teatro. Estas expansiones y propagaciones de los transformismos a otras esferas son una marca intrínseca de su quehacer artístico: mutan, se montan, se transforman hacia aquel ámbito que resulte estimulante o posible, según el contexto en el que se halle quien las lleva adelante.

## Bibliografía

- Álvarez, A. (16 de junio de 2021). Coccinelle: Entre el cabaret y la pantalla grande. *Moléculas malucas. Archivos y memorias fuera del margen*. <https://www.moleculasmalucas.com/post/coccinelle-entre-el-cabaret-y-la-pantalla>
- Arrese, P. (abril de 2000). Sobre la película “Los hombres no lloran”. *Drag!*
- Berkins, L. (2007). *Cumbia, copeteo y lágrimas*. A.L.I.T.T. Asociación de lucha por la identidad Travesti-Transexual.
- Berkins, L. (abril de 2011). Bufonas pero en la corte. *El teje. 1º periódico travesti latinoamericano*, 10-11.
- Berkins, L., y Fernández, J. (Coords.). (2013 [2005]). *La gesta del nombre propio: Informe sobre la situación de la comunidad travesti en la Argentina*. Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- Bernieri Ponce, E. (2017). *Marchando con Orgullo: Tres apropiaciones espaciales distintas del colectivo LGBTIQ argentino* [Monografía de graduación]. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/11464>
- Bevacqua, M. (2020). *Deformances. Destellos de una cartografía teatral desobediente*. Libretto.
- Cuello, N. y Disalvo, L. (2019). *Ninguna línea recta. Contraculturas punk y políticas sexuales en Argentina (1984-2007)*. Alcohol & Fotocopias; Tren en Movimiento.
- Cutuli, M. S. (2015). *Entre el escándalo y el trabajo digno. Etnografía de la trama social del activismo travesti en Buenos Aires* [Tesis doctoral]. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4610>
- Cutuli, M. S. y Insausti, S. J. (2015). Cabarets, corsos y teatros de revista: Espacios de transgresión y celebración en la memoria marica. En J. L. Peralta y R. M. Mérida Jiménez (Eds.), *Memorias, identidades y experiencias trans. (In)visibilidades entre Argentina y España* (pp. 19-39). Biblos.
- Dubatti, J. (2010). *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Atuel.
- Ebert, S. (2022). Darwin casa-se por engano: Um transformista em destaque na comédia Augusto Annibal quer casar (Brasil, Luiz de Barros, 1923). *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, 8, 169-198. <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/411>
- Farneda, P. O. (2014). *Prácticas de Sí. Subjetividades contemporáneas en las expresiones artísticas trans actuales en Buenos Aires* [Tesis de licenciatura]. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/2800>
- Fernández, J. (2004). *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género*. Edhasa.
- Garbatzky, I. (2013). *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Beatriz Viterbo Editora.
- Halberstam, J. (2008 [1998]). *Masculinidad femenina*. EGALES.
- Insausti, S. J. (2011). Selva, plumas y desconche: Un análisis de las performances masculinas de la

feminidad entre las locas del Tigre durante la década del ochenta. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 7, 29-42. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=273221545004>

Jiménez España, P. (2 de septiembre de 2016). La imposible. *Soy. Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-4724-2016-09-02.html>

Lang, S. (2019). Manifiesto de la práctica escénica. En B. Hang y A. Muñoz (Comps.), *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas* (pp. 113-122). Caja Negra.

López, V. S. (2016). Del azar a la práctica. Una cartografía del underground porteño de los 80. *Revista afuera. Estudios de crítica cultural*, 15, 1-13. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/73597>

Lozano, E. (2015). *Sexualidades disidentes en el teatro. Buenos Aires, años 60*. Biblos.

Lozano, E. (2019). *Arde Copi* (2017-2018, dirección Di Fonzo Bo). *telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, 30, 143-157. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/7252>

Lucena, D. (2019). Moda y under: El bar Bolivia en 1989. *Territorio teatral*, 19, s.n. <http://territorioteatral.org.ar/numero/19/articulos/moda-y-under-el-bar-bolivia-en-1989-daniela-lucena>

Lucena, D. y Laboureau, G. (2016). *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*. EDULP.

Malva (abril de 2011). Historiando el carnaval porteño. *El teje. Primer periódico travesti latinoamericano*, 6-7.

Modarelli, A. (10 de mayo de 2019). Adiós, mariquita con las patas en la fuente. *Soy. Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/192645-adios-mariquita-con-las-patas-en-la-fuente>

Modarelli, A. y Rapisardi, F. (2019). *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura. La Página S.A.*

Peralta, J. L. (2015). Cómo me hice Malva: Mi recordatorio y las (re)configuraciones del género. En J. L. Peralta y R. M. Mérida Jiménez (Eds.), *Memorias, identidades y experiencias trans. (In)visibilidades entre Argentina y España* (pp. 71-92). Editorial Biblos.

Schettini, C. (2022). Transformistas en escena: Género y trabajo en el teatro de variedades, Buenos Aires, ca. 1910. *Revista del Departamento de Historia*, 1, 49-72. <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/indicios/article/view/3945/2636>

Sosa Cordero, O. (1978). *Historia de las variedades en Buenos Aires (1900-1925)*. Corregidor.

Tauil, J. (15 de enero de 2010). Reinas de la noche. *Soy. Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1179-2010-01-15.html>

Tauil, J. (17 de enero de 2014). En el cielo, las estrellas. *Soy. Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-3276-2014-01-17.html>

Testa, S. (2019). *Jaque al rey o de cómo los drag kings destronaron al patriarcado: La invisibilidad de la performance drag king y su relación con el cuestionamiento a la performatividad hegemónica de la masculinidad* [Tesis de maestría]. Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Torello, G. (2017). Hazañas de cuerpo y celuloide. Cruces mediáticos en los escenarios montevideanos de

comienzos del siglo veinte. En M. I. de Torres (Ed.), *Territorios en disputa: Prensa, literatura y política en la modernidad rioplatense* (pp. 73-98). Programa de Desarrollo Académico de la Información y la Comunicación (PRODIC).

Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Prometeo Libros.

Trupia, A. (2021). Masculinidades disidentes como disputa al macho: tres videoperformances de Cristina Coll. *Panambí. Revista De Investigaciones Artísticas*, 1(15), 35-45. <https://doi.org/10.22370/panambi.2022.15.2940>

Trupia, A. (2023). Reelaboraciones de lo monstruoso: Producciones audiovisuales con artistas transformistas entre 2015 y 2022 en Argentina. *En la otra isla. Revista de audiovisual latinoamericano*, 8, 84-99. <https://enlaotraisla.com/index.php/Laotraisla/article/view/93>

Vanesa (abril de 2011). La Vieja Vanesa. *El teje. Primer periódico travesti latinoamericano*, 7-9.

Wayar, M. (abril de 2011). Editorial. *El teje. Primer periódico travesti latinoamericano*, 3.