



# REINAS DRAG EN PLATAFORMAS DE SOCIALIZACIÓN: MODALIDADES AUDIOVISUALES DE PRESENTACIÓN DE SÍ DE ARTISTAS EN REELS DE INSTAGRAM

**Ignacio Jairala**

Universidad Nacional de Córdoba – CONICET  
ijairala@unc.edu.ar

## Resumen

El hecho de que la socialización contemporánea suceda también a través de medios convergentes (Carlón, 2016) sostenidos sobre la ícono-indicialidad de la imagen audiovisual, nos lleva a repensar cómo comprendemos la dinámica del régimen de visibilidad propio de nuestra sociedad espectacular (Debord, 2012) y cómo se insertan en el funcionamiento discursivo las artistas de la *performance* travesti. En este sentido, el análisis de las presentaciones de sí (Amossy, 2018) en *reels* de *Instagram*, surge como metodología para evaluar los efectos de las políticas de vida (Fassin, 2018). Los casos analizados de *performances drag* en esa plataforma exponen dos modos en que se configuran sentidos particulares respecto del arte *drag*. Aparecer, para “Furia”, implica un modo de hacer visible sus habilidades individuales como trabajadora. Por su parte, “Lola” se presenta como una *draga* que politiza las existencias *cuïres* al realizar *performances* que articulan lecturas de autores marginales.

**Palabras clave:** transformismo – drag queens – semiótica audiovisual – políticas de vida – mediatización

## Abstract

The fact that contemporary socialization is also given through convergent means (Carlón, 2016) sustained on the icon-indiciality of the audiovisual image, leads us to rethink how we understand the dynamics of the visibility regime of our spectacular society (Debord, 2012) and how the artists of the transvestite performance intervene into discursive space. In this sense, the analysis of the presentations of self (Amossy, 2018) on Instagram reels arises as a methodology to evaluate the effects of politics of life (Fassin, 2018). The analyzed cases of drag performances on this platform expose two ways in which particular meanings are carved into this audiovisual material regarding drag art. Appearing on Instagram, for Furia, implies a way of making visible her individual skills and getting clients. For its part, Lola is presented as a drag queen that politicizes queer life through reading outloud queer marginalized authors.

**Keywords:** transformism – drag queens – audiovisual semiotics – politics of life – mediatization

## Introducción

La imagen audiovisual se presenta, hoy día, como una materialidad significativa que interviene en interacciones sociales que ya no acontecen exclusivamente con la copresencia de los sujetos. En la sociedad hipermediática (Carlón, 2022) los individuos tienen también la capacidad de producir colectivos a partir del uso que hacen de las plataformas digitales en las cuales se enuncian y se presentan a sí mismos. De este modo, la imagen audiovisual es un modo de aparecer en sociedad; sociedad que no distingue, en el transcurrir de la vida cotidiana, una esfera *en línea* separada de aquella otra *fuera de internet*. En este marco, la imagen audiovisual es, en definitiva, uno de los elementos que constituye la trama de lo cotidiano permitiendo que otros nos conozcan a partir de la presentación de sí que con ella se realiza.

Dentro de la multiplicidad de imágenes que circulan en el día a día nos detenemos en un tipo particular de discurso: el *reel* de *Instagram*. Este, a diferencia del ya anticuado video doméstico con el que se capturaban escenas de la vida familiar (probablemente para conservarlas como recuerdos), tiende a mostrar la cotidianeidad del día a día de un sujeto individual con la permanente posibilidad de estar conectado a internet. El sujeto que participa de este fenómeno ha sido caracterizado, para el caso de los diarios íntimos hechos blogs, por Paula Sibilia con el calificativo de “personalidades alterdirigidas” (2008, p. 28). Es decir, como alguien que realiza una exploración del yo, pero siempre proyectada hacia un afuera.

Actualmente, la cotidiana presencia de este formato de video nos pone en alerta respecto de una transformación en el devenir de este proceso social: esa exploración de la propia identidad acontece con la imagen audiovisual cuyo funcionamiento semiótico, ícono-indicial, hace de testimonio de esa vida. Los sujetos *actúan* para la cámara con la finalidad de presentarse a sí mismos ante los demás a través de mostrar su propia apariencia. Los *reels* de *Instagram* constituyen la forma contemporánea del espectáculo (Debord, 2012) en tanto relación social mediatizada a través de imágenes que afirman la apariencia de la vida y de toda vida humana como simple apariencia.

En este marco, los sujetos artistas participan de esta tematización del yo tan visible en plataformas de socialización como la red social *Instagram*. En cada perfil, los usuarios muestran *escenas* de uno de los aspectos que componen la vida cotidiana: su trabajo como artistas. Cada nueva publicación contribuye y alimenta a la producción de un *ethos* particular. Es decir, de una imagen que, en la propuesta de Amossy (2018), se dice que emana del individuo y surge en relación con la situación de interacción. Volveremos sobre este asunto en el desarrollo del trabajo.

Este proceso va cristalizando esa imagen que nos hacemos del o la artista y de su vida en relación con lo que muestra. Pero sabemos que, en la sociedad, no todas las vidas son valoradas de igual manera. Los procesos sociales establecen, de manera diferencial, valoraciones de modos de vivir que se sedimentan en los discursos. Es por eso que, en cada



configuración significativa particular podemos ver efectos de estas políticas de vida (Fassin, 2018).

Nuestro trabajo analiza los sentidos que se juegan esas imágenes que artistas *cuélgan* cotidianamente en *Instagram*. Pero no es cualquier vida la que nos interesa, sino aquella que establece relaciones con modos de vivir hasta no hace tanto excluidos por la matriz cisheteropatriarcal que opera en nuestra sociedad: nos referimos a las vidas travestis que componen el amplio colectivo de disidencias sexuales y de género. En particular, nuestra atención está en quienes usan esta práctica de travestirse, tanto como un aspecto identitario como una práctica artística profesional. Nos referimos, recuperando el habla de nuestra contemporaneidad, al arte *drag*. En un sentido, procuramos describir el modo en que esta práctica es configurada en *Instagram* a partir de las presentaciones de sí que dos artistas cordobesas realizan en sus perfiles de esta red social. Nuestra finalidad consiste en analizar cómo se sedimentan allí los sentidos/efectos de las políticas de vida que operan en nuestra contemporaneidad y de qué modo podemos comprender el aspecto *visible* –y audible– de la imagen audiovisual.

Una posibilidad, para contestar esta pregunta, sería analizar esa relación desde la etnografía para indagar sobre los sentidos que los sujetos ponen en juego en la práctica del travestismo artístico. Sin embargo, trabajos de esa índole ya han sido llevados a cabo en la ciudad de Córdoba (Brollo, 2016; 2017; Brollo y Liarte Tiloca, 2022; Brollo y Tamagnini, 2023). Aquí nos interesa ir un paso más allá. Nos referimos a la comprensión del modo en que la mediatización introducida por la imagen audiovisual presenta a los sujetos de una manera determinada. Nos preguntamos: ¿qué políticas de vida sobre las prácticas *drag* se vuelven visibles al analizar las presentaciones de sí que las mismas artistas realizan en *Instagram* a través de los videos que suben?

Para contestar esta pregunta, primero circunscribimos el modo en que ha sido caracterizado el arte *drag* dentro de lo social y luego analizaremos los modos de presentación de sí que las dos artistas realizan en sus perfiles de *Instagram*. Además, conviene mencionar que metodológicamente se realizó una exploración general de la pestaña “*reels*” en ambos perfiles con la finalidad de detectar la cantidad y la frecuencia de publicaciones en formato audiovisual. Nuestro recorte se ha centrado en analizar los *reels* desde el año 2020 hasta la actualidad (febrero del 2024).

### **Inscripción del arte *drag* en lo social**

A partir de los estudios *queer* y los estudios de género se ha hecho patente que hay normas que regulan las posiciones de los sujetos en el espacio social en función de su identidad de género y/o su elección sexual. Son normas que no necesariamente están escritas, sino que se reproducen a partir del flujo de *performances* que se realizan cotidianamente; determinan posiciones sociales en tanto posibilidades de existir, habitar, hablar, caminar por el espacio público. Al mismo tiempo, la norma produce las condiciones de posibilidad de la resistencia porque deja de lado modos de vida que le son ajenos.



En este marco, el *drag* ha sido caracterizado como una práctica artística marginal en doble sentido. Por un lado, expone la norma misma: la expectativa de coherencia entre sexo/identidad de género/expresión de género (Butler, 2020) y frente a la que el travestismo, en tanto transgresión, vendría a ser su efecto *indeseable*; y, por el otro, porque no es una práctica artística propia de los museos<sup>1</sup>. Su espacio más típico ha sido el bar LGBTIQ+ vinculado a la construcción de la nocturnidad, temporalidad que puede ser definida en relación con el día como centro de la temporalidad social capitalista: es tanto el momento donde se realiza la mayoría de los trabajos *productivos* como el momento en que abren los museos. Además, el *drag* es una práctica que ha estado vinculada a un tiempo específico: el del carnaval como espacio de producción de fantasías (Bortolozzi, 2015). En este artículo no abordaremos una genealogía del *drag* que nos indique su lugar en estas temporalidades sociales, pero sí conviene mencionarlas por la principal diferencia introducida por las plataformas de socialización: la posibilidad de acceso a los perfiles de las artistas en todo tiempo y lugar (donde haya conexión a internet, por supuesto). En este sentido, un primer aspecto a considerar es la deslocalización de las *performances* sobre el escenario cuando son registradas y subidas a los perfiles de *Instagram*.

En relación con el género, el arte *drag* ha sido concebido también como un modo socialmente tolerado de una práctica, hasta no hace tanto, marcada por el punitivismo cisheteropatriarcal: el travestismo. La forma escénica del *drag* era un modo de negociar una práctica prohibida legalmente: el edicto policial 2° F que regía hasta la década del noventa en la ciudad de Córdoba prohibía explícitamente, bajo la figura del escándalo, “exhibirse en la vía pública o lugares públicos vestidos o disfrazados con ropas del sexo contrario” (Lascano, 2018, p. 1). El carácter *escénico* de la práctica implicaba que el travestismo era parcialmente tolerado porque se encontraba en el marco de la producción de un espectáculo en el espacio *privado* de la disco. Tolerado no significa que estos espacios no hubieran recibido eventualmente el asedio de redadas policiales o quejas de los vecinos donde se encontraban (*Eugenio, 61 - 1. Noche*, s. f.), sino que suponía una supervivencia *a pesar* de la existencia de la norma.

Por otra parte, en Estados Unidos, el estudio precursor de Newton (1972) encontraba ya que la presentación del arte *drag* como una profesión implicaba un modo de resistir a la marginación que la comunidad homosexual recibía por parte de la sociedad. Considerar al arte *drag* como un trabajo era un modo de diferenciarlo de la posición de “desviación sexual” al que era desterrado el travestismo o la homosexualidad bajo el discurso médico-psiquiátrico.

Nuestros días encuentran al arte *drag* como exponente de un viraje en el discurso social. La lucha de largo aliento de colectivos y disidencias sexuales –tanto en EEUU, originada con Stonewall en 1968 y en Argentina a partir de la Comunidad Homosexual Argentina, con la figura de Carlos Jáuregui y, más recientemente, con la aprobación del matrimonio igualitario en 2010, la Ley de Identidad de Género en 2012 y la Ley de Cupo Laboral Trans en 2021–, si bien no ha logrado subvertir del todo el orden cisheteropatriarcal, ha contribuido a ampliar

<sup>1</sup> La incorporación del arte *drag* en centros culturales y museos es un fenómeno mucho más reciente y aconteció en los últimos tres años en lugares como el Centro Cultural España-Córdoba en la ciudad de Córdoba, o en el Centro Cultural Kirchner en Buenos Aires.

el campo de lo socialmente decible, visible y enunciable. Así, la proliferación de jóvenes artistas *drag* visibles en *Instagram* responde a este cambio de época. La norma no ha desaparecido, pero sí podemos decir que ha mitigado el modo en que valora las existencias disidentes.

A esto se debe sumar un dato más: la existencia de la franquicia del programa televisivo *RuPaul's Drag Race*<sup>2</sup> que ha cobrado una importancia a escala global presenta al arte *drag* como una profesión artística asimilada por dicho medio. En cierto sentido, este programa aparece como un norte de consagración profesional en cada país donde se ha realizado una versión del espectáculo estadounidense. Las artistas que entran a la competencia pasan a tener mucha más visibilidad y pueden sumar seguidores y fans a sus cuentas de *Instagram*, y aquellas que ganan el certamen pasan a tener contratos con marcas de cosméticos y revistas de moda. Para nuestro trabajo, que busca indagar sobre el modo social del sentido respecto de este arte, conviene señalar que este ámbito mediático televisivo opera como un espacio en el que sobrevive lo *drag* en nuestros tiempos (desde inicios de la primera década del 2000), tanto como el bar o el carnaval mencionados anteriormente. Pero lo hace bajo la lógica del capital de empresas de medios de comunicación bajo la forma del espectáculo.

Sin embargo, las escasas posibilidades de acceso a esta escena televisiva hegemónica que, además, sigue una narrativa organizada en torno a valores neoliberales, como la competencia entre individuos (Jairala, 2022), no es la única modalidad donde lo *drag* busca su realización. La aparición de plataformas como *Instagram* donde se configura parte de lo visible en lo social, y lo social en lo visible, contribuye a una espectacularización de lo cotidiano que apunta al sujeto *drag*, a su *performance* individual mediatizada a través de la imagen audiovisual y desde la que organiza un modo de presentación de sí<sup>3</sup>. En términos de Carlón (en Fraticelli, 2019), en nuestra época, los individuos administran sus propios medios de comunicación y esto afecta al modo de circulación de sentido. Los medios convergentes tienen la posibilidad de ser *medios de expresión* (Carlón, 2016, p. 153) y, por tanto, de expresión de género. En concreto, lo que tenemos en *Instagram* es la posibilidad del sujeto de presentarse a sí mismo a través de fotografías y videos realizados, en principio, aunque no exclusivamente, por este. Nos preguntamos, entonces, en qué medida las *performances drag* que allí acontecen pueden ser comprendidas como modos de agenciar la resistencia a la heteronorma desde la propia subjetividad.

Veamos entonces las modalidades de presentación de sí que dos artistas locales, “Lolamenta” y “Furia”, llevan a cabo en sus perfiles de *Instagram*.

<sup>2</sup> Este programa de competencia transformista de emisión seriada tiene, a la fecha, quince temporadas, más toda una serie de producciones derivadas de él. Por ejemplo, *Untucked* muestra las conversaciones entre las participantes en “El salón de las ilusiones” mientras esperan que culmine la deliberación del jurado respecto de la evaluación de sus actuaciones (escenas que quedan por fuera del programa principal); o, en la serie web *Fashion Photo Review* las *drags* Raja y Raven (participantes de la segunda y tercera temporada) critican los estilos mostrados por las participantes en el escenario principal. Estas, junto con otras producciones, pueden visualizarse en la plataforma de video a demanda que la compañía productora posee: *Wopresents Plus*. Por otra parte, respecto de la influencia de la figura de la *drag queen* RuPaul en relación con la globalización y los estilos autóctonos de diferentes geografías confróntese Balzer, C. (2005). The Great Drag Queen Hype: Thoughts on Cultural Globalisation and Autochthony. *Paieuma*, 51, 111-131.

<sup>3</sup> Cabe mencionar que este funcionamiento semiótico del dispositivo no es exclusivo del arte *drag* en *Instagram*, sino que es su funcionamiento general. Más adelante veremos cómo impacta este hecho en la este tipo de *performance* artística y de género.



## Una draga política

Entrar al perfil de “Lola” nos permite conocer el modo en que se presenta a sí misma a través de *Instagram*. Su perfil se compone de diversas fotografías que nos devuelven su apariencia tanto *en drag* como *fuera de drag*, tanto *abajo* del escenario como *en él*. Sin embargo, los *reels* (formato de video que nos restituye –además de la apariencia– el movimiento y el modo de actuar de “Lola”) apenas llegan a unos siete. En dos ellos “Lola”, ubicada de frente a cámara, elige leer algunas “cositas” (como gusta decir) de su autoría y también de otros escritores. Además, en el tercer *reel* de la lista decide exponer de manera argumentada por qué la homosexualidad no es *natural*. En el cuarto y el séptimo sobreviven unos segundos de su apariencia capturada por la cámara yuxtapuestos con música. En uno tiene la misma apariencia que en una de las lecturas (lo que nos hace suponer que fueron grabados uno después del otro) pero, en lugar de hablar, utiliza un filtro visual para hacer aparecer destellos sobre su rostro y yuxtapone el tema musical “Golden” de Harry Styles. Mientras que, en el otro el filtro visual propiedad de *toonface*, suena al compás de “Everything sucks” de Vaultboy. Un quinto *reel* es un video del Archivo de la Memoria Trans realizado para la fecha conmemorativa del 24 de marzo. El sexto es un registro de una de sus *performances* sobre el escenario.

De esta somera descripción podemos afirmar que “Lola”, aunque haya participado asiduamente de las presentaciones del colectivo *drag* local, *Tarde Marika*<sup>4</sup>, no *actúa* tan seguido en *Instagram* como otras *dragas*. Una pregunta posible es si debemos considerar este hecho como surgido de una disposición que no valora el hablar en esta plataforma o si hay algo en el funcionamiento sociosemiótico del dispositivo que obtura el deseo de hablar a pesar de verlo como un espacio valioso. Nuestra intuición nos obliga a inclinarnos por la segunda hipótesis.

El modo de aparecer de “Lola” en esta red social es principalmente visual a partir de las fotografías que expone allí. En este sentido, podemos decir que el presentarse a sí misma desde el *aparecer* nos indica el modo en que la plataforma valoriza la existencia digital. Sin embargo, consideramos que la escasa cantidad de contenido audiovisual en su perfil, viniendo de alguien que ha acostumbrado a *actuar* en escenarios, nos da un indicio de la relación entre el *ethos* discursivo (Amossy, 2018) que “Lola” construye aquí con la norma que estas tecnologías de la comunicación ponen en juego en nuestra contemporaneidad.

En *Instagram* los sujetos se dirigen, implícita o explícitamente, a sus *seguidores*. En el caso de los perfiles de las artistas *drag*, podemos considerar que estos constituyen una comunidad a la que ellas le hablan. Comunidad porque hay operaciones de sentido compartidas en relación con la práctica artística. En el caso de “Lola”, como veremos en el análisis de una de sus *performances*, aquel sentido puesto en juego es la utilización política del *drag* para movilizar la sensibilidad a través de su *performance* consistente en lecturas que tematizan las vidas de las disidencias sexuales.

<sup>4</sup> Colectivo de la ciudad de Córdoba, surgido en 2018, que se ha caracterizado por la divulgación del arte *drag* a partir de la realización de talleres y *performances* (en el sentido de género propio de las artes escénicas) en el espacio público.

No obstante, lo que nos interesa destacar para describir la norma que se juega en estos dispositivos comunicacionales es una modulación de lo que Vigna encuentra en el análisis de *Facebook* y denomina como el “imperativo del decir” (2018). A diferencia de lo que el investigador cordobés propone para el análisis de esa otra plataforma, en *Instagram* a los sujetos se le exige que *se muestren*. Es decir, el diseño de la interfaz propone el armado de una colección de fotografías y videos en relación con un perfil. Esas fotografías y videos, en el caso de sujetos individuales como las artistas *drag*, parecen representar el derrotero de la vida de las artistas. Un perfil de *Instagram* funciona, en términos de Peirce (2012), como interpretante que establece la correlación entre una vida *offline* (que existe por fuera de este dispositivo) y el cúmulo de imágenes allí presentes<sup>5</sup>. El imperativo de *Instagram* es, en todo caso, un *imperativo del mostrar(se) y aparecer*, sustentado en el funcionamiento indicial de la fotografía y el video.

En este contexto, a “Lola” la vemos *dragueada*, portando una apariencia que no sigue el binarismo de la heteronorma. Su maquillaje (técnica para transformar la apariencia corporal) combina el dibujo sobre su rostro de un delgado bigote afrancesado con el rojo de sus labios, dos elementos típicamente asociados al género: a la masculinidad, por un lado, y a la feminidad, por el otro. Pero ese modo de desafiar la norma se hace explícito a través de sus *performances*. “Lola” se presenta también como alguien que se rebela contra la cishetero norma que regula el funcionamiento social general. Lo enuncia explícitamente en uno de sus *reels* y, aunque se muestre afectada desde la indignación, establece como estrategia la interpelación al espectador a través de: 1) lecturas de obras literarias de autores *queers* y travestis; 2) la aplicación de la teoría *queer* en la narración histórica expuesta desde el manifiesto y desde la exposición argumentada al estilo ponencia académica; 3) a través de una temporalidad más propia de *YouTube* que de *Instagram*. En este artículo, por una cuestión de extensión, nos centraremos en el primer punto.

#### *Lectudrags: una estrategia que pone lo queer en el centro*

“Lola” participa del ciclo de lecturas “Leer en casa, Córdoba”. Este proyecto fue impulsado por actrices y actores de la ciudad de Córdoba “para seguir conectades” (sic) durante el confinamiento surgido a raíz de la pandemia de COVID-19. Este ciclo, desarrollado durante 2020, implicó que una vez por semana los participantes leyeran, en una transmisión en vivo y desde sus casas, algún fragmento literario. “Lola” elige interpretar fragmentos de José Sbarra, Claudia Rodríguez y otros de su propia autoría. En este sentido, la *performance* funciona desde el código del *directo* en el que el discurso “pierde su autonomía” (Carlón, 2016, p. 159) porque se subsume a la temporalidad de la lectura y no a la manipulación del montaje.

De Sbarra, “Lola” elige leer el primer fragmento de “El lamento de los sobrevivientes” de *Obsesión de Vivir* (2019). “Lola” le pone, así, voz al escritor argentino –figura marginal del

<sup>5</sup> Incluso en los casos donde los sujetos no muestran su apariencia corporal y eligen, por ejemplo, obras artísticas o fotografías de objetos, ese modo de enunciación funciona como la presentación de sí de alguien que, o bien elige *esconder* su apariencia por algún motivo (como considerarse “feo” en relación con los cuerpos que se muestran en internet y la publicidad), o elige presentarse en relación con imágenes no antropomórficas (es decir, de manera indirecta). En estas plataformas, la producción de imágenes podría comprenderse parafraseando un conocido refrán popular con el siguiente enunciado: “dime qué fotos subes y te diré quién eres”.

circuito literario recientemente recuperada y revalorizada en el país en eventos del Centro Cultural Kirchner en Buenos Aires (2023)– y lo hace seleccionando un lamento. La queja de Sbarra, que podemos imaginar bajo la forma del sollozo, se materializa en la voz de “Lola” quien no recurre al cliché de imitar un tono de tristeza y desazón. En todo caso, “Lola” lee en un tono *correcto* que privilegia la inteligibilidad de las palabras procurando dejar las pausas entre los signos de puntuación. “Lola” no agrega con su interpretación un matiz particular más que el de su propio seseo y, habilita así, que la densidad propia de la prosa de Sbarra caracterice a la figura central del escrito: los sobrevivientes.

En el lamento de Sbarra predominan preguntas por el destino de quienes “no tuvimos hijos”, son “solitarios” y “desarraigados”, “no triunfaron”, quienes sufren la indiferencia y el desprecio de aquellos que golpean la puerta, de aquellos que no han sido consolados luego de recibir una bofetada (o quienes no la tuvieron a tiempo), de los que “lloran a escondidas”, etc. El lamento de Sbarra no es tanto la queja por la situación presente del sobreviviente, sino por el destino de aquel que ha sobrevivido y se encuentra sumido en la angustia aferrado “a las tinieblas como arañas” o “parapetados en los rincones oscuros, con la soledad como una enfermedad contagiosa”. El lamento de Sbarra con el cual “Lola” abre su *performance* es la desazón frente a la angustia de cómo seguir viviendo luego de haber sobrevivido en los márgenes que la norma delimita para existencias abyectas. Es una pregunta por cómo existir *desde* esa posición.

Lo abyecto ha sido un modo de comprender el lugar del deseo *cuir* (término “paraguas” dentro del cual incluimos al cuerpo travesti). Aquí podemos traer las reflexiones de Kristeva (1989) y Chaichumporn (2018). Para Kristeva la abyección es la falta que funda todo ser, sentido, lenguaje y deseo. La abyección delimita un espacio que define la exclusión y al que el sujeto se arroja para encontrarse extraviado preguntándose: ¿dónde estoy? Opera una separación del sujeto en una relación ternaria entre la Ley del Otro para condenarse y erigir el objeto como caduco. La abyección es, *al mismo tiempo*, una ambigüedad porque separa al sujeto de aquello que lo amenaza y un mixto de “juicio y de afectos, de condena y de efusión, de signos y de pulsiones” (Kristeva, 1989, p. 18). Pero el modo en que se presenta es como un territorio propio (mío) “porque el Otro, habiéndome habitado como *alter ego*, me lo indica por medio de la repugnancia” (p. 19).

Chaichumporn (2018), por su parte, recupera la figura de lo abyecto de Kristeva para pensar el cuerpo travesti en la obra de Sbarra –concretamente en otra obra: *Plástico Cruel* (2021)–. Siguiendo a la académica búlgara, Chaichumporn establece que el sujeto necesita lo abyecto como una formación para identificarse, pero, por otro lado, lo abyecto tiene que ser rechazado si el sujeto se considera perjudicado. Esa operación entre conservar y rechazar es necesaria para mantener una vida sana y, en el caso de la norma de género, mantener un cuerpo (des)naturalizado. El cuerpo travesti debe, a la vez, rechazar y conservar la ambigüedad de un cuerpo y una *performance* que posee elementos legibles en cada polo de la estructura binaria que opone masculino/femenino.

“El lamento de los sobrevivientes” de Sbarra (2019), si bien no pone en escena un cuerpo travesti, puede ser pensado como efecto de esta operación de lo abyecto porque la voz que pregunta lo hace desde un *nosotros* que recibe el desprecio del Otro; posición de enunciación que se manifiesta en la oposición que el texto literario construye con aquellos



que sí triunfan, que no lloran, de quienes se bancan una bofetada y quienes no se encierran en el hogar. Si bien Sbarra construye enunciados que, por momentos, utilizan la primera persona del plural (“quienes no tuvimos hijos”) y, en otros, la tercera del plural (“lloran a escondidas”), parece enunciar un *yo* sumido en esa posición abyecta porque las acciones sobre las que se lamenta son sojuzgadas desde el punto de vista ajeno. Esa Ley que funda el Otro convertido en *alter ego* puede ser entendida en relación de oposición a la postura que Sbarra narra: en lugar de la reclusión solitaria propia del abandono de sí, la salida del sujeto a batallar por su propia vida. *Batalla* que puede acontecer al transgredir la norma en el plano social, o bien, al asimilarla y, así, enfrentándose (= rechazándose) a sí mismo. No sabemos cuál de estas dos modalidades privilegia ese Otro fundante de la Ley en el escrito de Sbarra, pero sí podemos afirmar que el lamento surge de la abyección cuando nos indica que, a los sobrevivientes, “el triunfo nos destruye (quizás la verdad en estado puro se halle únicamente en la desolación y el fracaso)” (2019, p. 6). En concreto, tanto transgredir como asimilar implican la pérdida del sujeto frente a la norma porque establece los términos posibles para caracterizar ambas posiciones.

En relación con la *performance*, “Lola” pone cuerpo a las palabras abyectas de Sbarra, pero la imagen que se configura en *Instagram* no es, en sí, imagen de lo abyecto. En primer lugar, porque no provoca ninguna afectación negativa o triste en el espectador, todo lo contrario. En todo caso (y aunque esto mismo le cabe al texto de Sbarra) son imágenes de la sublimación porque permiten al sujeto salvaguardar su existencia. En tanto operaciones de sentido, la *performance* de “Lola” recurre a la obra de Sbarra para marcar el modo en que lo abyecto funciona en lo *cuir*. Además, “Lola” encarna la disidencia, en tanto forma particular de abyección, desde un cuerpo travestido. El sentido político de su *performance* radica justamente en el aspecto de sublimación. Ver a “Lola” leer el lamento, sin buscar una interpretación que la *ilustre* (sin un tono sollozante), es dejar a la propia mirada ser capturada por ese cuerpo travesti no binario que seduce sutilmente al mostrar los hombros, hacer *striptease* con sus guantes o decorar sus labios con rojo labial debajo de su delgado bigote simulado con delineador negro. Cuerpo, además, que lee llanamente esas palabras de angustia para dejar disfrutar de la prosa del escrito.

Su *performance* de lectura es, concretamente, un modo de contestarle a Sbarra que el destino de las sobrevivientes puede corroborarse en el cuerpo travesti que *sale* (frente al quedarse encerrado) a la escena, se muestra en público, aunque solo sea frente a los propios *seguidores*, recogiendo el guante de sobrevivientes anteriores (como el propio Sbarra). Así, “Lola” pone en jaque lo abyecto al hacer del cuerpo travesti un agente que se dirige a la sensibilidad de la mirada (por su apariencia) como del intelecto (por la lectura).

Si esta lectura de Lola comienza con un lamento, no menos interesante resulta detenerse en cómo elige cerrarla. Si bien luego del fragmento de *Obsesión de vivir* (2019) Lola sigue con *Plástico Cruel* (Sbarra, 2021), por una cuestión de no hacer extenso por demás el análisis, nos detenemos solo en la apertura y el cierre de la *performance*.

“Lola” cierra con un fragmento de su autoría (a pedido del público en los cuatro minutos que le restan de tiempo) que tiene un tono totalmente diferente al del inicio. La voz que surge es la de la propia “Lola” quien, allí, expresa el deseo de decir sin pretender

“producir belleza” o transmitir “un mensaje”. A continuación, transcribimos el fragmento leído:

Escribo esto a mano en la hoja de una compu reciclada. No quiero florituras ni poesías. Intento simplemente volcar acá eso que siento, que pienso. No es nada muy profundo ni muy elaborado. Son momentos, *flashes*, imágenes. No construyo novelas en mi cabeza, solo reconstruyo frases y oraciones.

Espero reproducir eso que siento al escuchar música *indie* [levanta la mirada y las cejas mirando a cámara] que no sé si se llama así, sé muy poco de géneros musicales. Me refiero a esa sensación de calma y de hogar. Digo... con una voz dulce y solo un par de instrumentos te sacan un tema que de tan sencillo se vuelve hermoso. Y te hablan de pequeñas cosas. O no, pueden ser grandes pero que a todes nos han pasado alguna vez.

Quiero eso. Quiero escribir y contar lo que me pasa. Lo que siento. Así crea que es alguna boludez [lo dice mirando a cámara]. Pero quiero contarlo amigable, lo quiero claro, lo quiero cercano. No quiero producir juegos de palabras que solo entienda yo y un par que se crean iluminados. No tengo ningún mensaje para dar. No transporto pensamientos complejos. No oculto ninguna historia detrás de otra. Si la ven es cosa suya. Yo no quiero decir más de lo que digo.

Me cansé de creer que lo elaborado es necesariamente imprescindible. Diré lo que tenga ganas de decir y será bello si así lo creen. Vamos, que igual no todo tiene por qué ser bello. Basta de esa persecución. Será lo que deba ser y lo será todo. Todo lo que es, todo lo que pude y lo que puedo. Errores, repeticiones, imágenes vacías. Simplismo. Sí, ¿y qué? O no.

¿Quién tiene la autoridad para decirme “qué es un error”, “qué está vacío en esto que digo y trasmito”? Basta de querer conformar a todas las voces. Que en este papel la única voz con lugar es la mía, y aquellas que dejo entrar. Aquellas que me han hecho y que me hacen. Porque, al fin y al cabo, ninguna voz es solo *una* voz. Todes tenemos mucho para decir. (*Instagram, @lolamentaok, 10/09/2020*)

Aquí “Lola” opone dos modos de decir que establecen una relación con la autenticidad de lo dicho. Decir “con florituras” y con “juegos de palabras” es un modo de producción de lo bello frente al que “Lola” se rebela. No querer decir “más de lo digo” es una proclama por una literalidad del lenguaje. Es decir, una modalidad de expresión que no *disfraxa* con recursos estilísticos otra cosa. Esto, dicho desde un cuerpo travesti y no binario, reviste las palabras de particulares sentidos.

Este deseo por ser comprendida *literalmente* es una de las batallas que han dado las travestis por ser reconocidas como tales (y que afortunadamente ha posibilitado la Ley de Identidad de Género en Argentina). Los términos que permiten circunscribir esa lucha en un plano ontológico y político han sido pensados por Judith Butler (2020). Una de las consecuencias del pensamiento de Butler respecto del género es que no hay un género original (ni masculino, ni femenino) del que las prácticas *drag* y travestis serían una imitación



de segundo orden. La parodia, aquí, no tiene original. En todo caso es parodia “de la noción misma de un original” (p. 269). Para la pensadora estadounidense, reconocer que el género es una invención (porque se constituye a partir de repeticiones que citan una norma), y que la idea de género original es una fantasía, nos lleva a considerarlo como una producción de efecto de verdad de un discurso de identidad primaria y estable (p. 267). Así, los cuerpos cis son, en realidad, inteligibles gracias a los discursos que lo postulan como “originales”, “coherentes” o “naturales”. En este sentido, la renuncia de “Lola” a escribir “con florituras” para “iluminados” puede ser comprendida como una disputa que busca situar al cuerpo travesti en un lenguaje llano, simple y cotidiano (de hacerlo inteligible como cualquier otro cuerpo lo es en el marco de funcionamiento de la norma). A diferencia de Butler, la *performance* no busca objetivar el cuerpo travesti sino, simplemente, dejarlo ser *en* el lenguaje.

Más allá de esto, la *performance* de “Lola” no debe ser leída solamente como una reivindicación política del cuerpo travesti en tanto entidad en sí misma. Es verdad que esa expresión de deseo por la literalidad del lenguaje, por no *travestir* las palabras —si se nos permite el uso del término— para hacerlas bellas o complejas, es una manera de reconocer, en la superficie del cuerpo *dragueado* que lee, una literalidad, una no imitación de nada, y simplemente un cuerpo que es. Así, “Lola” nos dice “no oculto una historia detrás de otra” e inmediatamente agrega: “si la ven es cosa suya”. Estas dos frases revelan que el modo de mirar producido por la matriz heterosexual, y que oculta su carácter de invención, le corresponde a ese Otro que busca intenciones ocultas, mensajes escondidos, o quizás deseos perversos (productos de lo abyecto) como fundamento del travestismo.

Pero esta lectura, que revela una disposición subversiva (al no querer producir “lo bello”) es, al mismo tiempo, la búsqueda de la conquista del lenguaje por parte del sujeto. Es decir, es un modo de reivindicar la agencia del sujeto. Al mismo lenguaje, que constituye aquellos discursos sobre los cuales el género oculta el carácter producido de su fundamento (consistente en la coherencia entre sexo-género-expresión), se le exige, en la *performance* de “Lola”, una transparencia que no posee ni puede poseer. “Decir no más que lo que digo” tomado literalmente, implicaría dar por terminada la cadena semiótica, toda posibilidad de producir un nuevo discurso “en reconocimiento” (Verón, 1993) sobre lo dicho. Implicaría, en términos de Peirce (2012), la imposibilidad de articular, a través de nuevos interpretantes, una correlación entre el sentimiento de la artista y lo dicho. Correlación que permita el disfrute mismo de su *performance*.

No nos parece sensato comprender esto como una disposición de “Lola” (del *ethos* discursivo cristalizado aquí) a la incomunicación o a ocupar un supuesto espacio de poder que destierre toda posible interpretación (el sujeto como *dueño* del sentido que produce). En todo caso, ese “es cosa suya” revela otros mecanismos propios del sistema cisheteropatriarcal: el denominado *mansplaining* y el lugar de poder que han tenido los discursos médico-psiquiátricos para categorizar al deseo *queer* y al cuerpo travesti. De nuevo, lo “suyo” corresponde al ámbito del Otro que funda la Ley. Esta advertencia designa, en concreto, que arrogarse una interpretación *válida*, *totalizante* o *verdadera* respecto de la *performance* es el mecanismo sobre el cual se sustenta el poder de la matriz hetero cis.

Por otra parte, aunque “Lola” haga objeto de su discurso eso que siente y que busca describir lisa y llanamente como esa sensación “de calma y hogar” construida con los pocos

elementos de la música *indie*, la semiosis le tiende una trampa: he aquí un discurso de reconocimiento de esa *performance*. Esa búsqueda de relación transparente que “Lola” le exige al lenguaje para expresar su sentimiento, es la misma que le exige la matriz heterosexual al lenguaje en su construcción binaria para ocultar el carácter producido del género. Como venimos diciendo, el análisis puesto en juego aquí surge del modo de leer las *performances* como presentaciones de sí donde los sujetos juegan operaciones de sentido en producción pero que, en reconocimiento, se actualizan siempre en relación con la dimensión social (que excede a los individuos). Esta es la perspectiva veroniana que hemos citado articulada con la propuesta de Amossy (2018), a la vez que recupera el lugar de la *performance* como dispositivo translingüístico. En este sentido, esta interpretación no debe ser considerada como la única explicación posible e infalible de cualquiera de las *performances* analizadas.

A la vez, esa exigencia de transparencia es la estrategia que “Lola” expone para salir del campo del Arte (con mayúscula). Ser tomada literalmente, escribir sencillamente, es un modo de escaparle al discurso que coloca a la obra como producto del genio artista. El uso del término en su género gramatical *masculino* no es menor. Si la Historia del Arte nos aparecía hasta no hace tanto como la narración que recoge obras de maestros varones blancos, podemos concebir el manifiesto de “Lola” como la posibilidad de conquistar el lenguaje para desplazar ese marco signifiante enraizado en la jerarquía de género que contamina todos los ámbitos sociales (incluido el Arte). Porque buscar significados ocultos detrás de algo vendría a mostrarnos ese espíritu que busca la genialidad de los varones artistas y, de nuevo, la perversión en el cuerpo abyecto de la travesti.

En concreto, la *performance* de “Lola” comienza con el tono del lamento que recoge la poco conocida voz sollozante y sumida en la angustia de Sbarra para cerrar con la propia voz que resiste explícitamente desde el margen que la misma norma produce. “Lola” es una *draga* que da batalla desde el campo de la *performance* en la cotidianeidad de *Instagram* para recordarnos, una vez más, que tanto lo personal como el uso del lenguaje es siempre una realidad política.

### **Furia, la hábil maquilladora**

La voz de “Furia” que le habla directamente a su público, a los seguidores, en cada una de sus publicaciones donde invita a que “dejen comentarios”, tiene dos modos de aparecer. En la mayoría de los muchísimos *reels* que componen su perfil, “Furia” nos va enseñando el paso a paso de sus *looks*. “Furia” se maquilla para lograr efectos de “piel blindada” o para caracterizar su *drag* femenino. “Furia” hace reseñas de productos de maquillaje. “Furia” nos da consejos para mantener la piel sana entre tantos pigmentos y polvos colocados sobre ella. “Furia” también hace gala del maquillaje *artístico* que busca caracterizar algún personaje ficcional conocido. Por ejemplo, “Furia” encarna con un vestuario rojo endiablado a *Él*, el villano de tintes travesti de la serie animada *Las chicas Superpoderosas*<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> A pesar de llevar de nombre el pronombre masculino “él” (*him* en inglés), *Él* es una suerte de mezcla entre arlequín y diablillo de piel roja que viste unas bucaneras negras y un vestido ajustado al cuerpo por arriba de las rodillas de volado rosa, motivo que también lleva alrededor de su cuello. El cabello de *Él* es cortísimo, también posee vello facial, pero pómulos marcadamente rosados. Además, la voz de *Él* parece la de un hombre con voz aguda, como el de una travesti o una *drag*.

Por otro lado, “Furia” también hace de *Barbie* para una *promo* realizada para *La Cupkería* (el café cordobés famoso por sus meriendas), durante la semana siguiente al estreno del filme estadounidense. En este *reel* la vemos sentada disfrutando un tentempié en el local gastronómico. Además, en otra oportunidad, “Furia” interpreta una baronesa que nos recuerda a Cruella de Vil. A través de técnicas de maquillaje simula aquel pelaje de dálmata sobre sus manos y una mancha que emparcha, en forma de estrella, su ojo derecho.

A diferencia de “Lola”, “Furia” produce una gran cantidad de *reels* como estrategia para aparecer en esa plataforma de socialización y mostrar sus habilidades en relación con el maquillaje. Como veremos, la presentación de sí de “Furia” acompaña su actividad de *drag* profesional (a través de mostrar sus *looks* y fragmentos de sus presentaciones en el escenario de *Zen Disco*), y como maquilladora social (al presentar también imágenes de maquillajes realizados a sus clientas).

Por tanto, la batería de *looks* exhibidos en los múltiples *reels* exhibe las habilidades de esta artista en cuanto a la *creación de contenido*. Crear contenido, en el habla coloquial contemporánea, significa producir distintos formatos de video para redes sociales. Esta actividad llevada a cabo de manera profesional se asocia a la figura del *influencer*. El *influencer* es alguien cuya presencia en redes es *seguida* (= mirada) por un gran número de personas. Esta figura muestra su vida cotidiana (o escenas que revisten ese carácter) donde el consumo de marcas y productos están a la orden del día como aspecto parte del *contenido*. Este fenómeno de mostrarse consumiendo en escenas de la vida cotidiana (en muchos casos porque hay un acuerdo comercial con las marcas de productos) nos remite a aquella transformación que Beiguelman (2010) describe en el campo de la contracultura frente a la creciente movilidad de las tecnologías: “la brandificación de lo cotidiano”.

Esto implica que las publicidades de las marcas dejan de hacer hincapié en el producto que comercializan para establecer una imagen positiva de estas. Así, el consumo de mercancías se ve asociado a un determinado estilo de vida y valores. Además, la marca no aparece solamente en las publicidades de la radio o la TV, sino que está presente en los objetos que consumimos y en las redes a través de las cuales nos comunicamos. Es decir, que el nombre y el isotipo son elementos visibles y significativos que aparecen en la superficie del producto. Actualmente vemos como corolario de este proceso, una colonización sobre la subjetividad que *hace del influencer* una marca respecto de un modo particular de vivir. La imagen que este sujeto produce de sí corresponde a la imagen de un estilo de vida ligado principalmente a prácticas de consumo.

En este sentido, “Furia” se expone no sólo como una habilidosa maquilladora, sino como alguien que recomienda productos de maquillaje “nac and pop” frente al alto costo de las marcas importadas. Como en su *reel* del 13 de marzo de 2023 donde yuxtapone: 1) un fragmento de un *TikTok* de la *influencer* estadounidense *@makeuphyalissiac* quien muestra la sombra *Rare Beauty Blush* de *Charlotte Tilbury*; 2) con la aplicación del *Liquid Lipstick* de la marca *Idraet*. Este producto es caracterizado por “Furia” en la descripción del *reel* como el “dup rer biuti argento”. Este modo de emular la pronunciación del nombre en inglés a través de las palabras, agregándole el mote de “argento” y junto con la *performance* allí realizada da cuenta de la disposición de una *drag* que se enfrenta a los vaivenes de la economía argentina. Al mismo tiempo, establece una distancia con las *drags* consagradas en programas como



*RuPaul's Drag Race*. “Furia” se presenta como una *draga* que domina la producción de una apariencia sin necesitar de las *primeras marcas* y reemplazándola con marcas nacionales o productos *del chino*. Por consiguiente, este hecho produce que la imagen que emana de los *reels* de “Furia” sea la de una profesional que sabe trabajar con los materiales más allá de su costo y *calidad*.

En este modo particular de presentación de sí, más propio de plataformas como *Instagram*, es que podemos marcar una diferencia con otros modos de aparecer de las artistas en discursos audiovisuales. Si en el formato televisivo de telerrealidad, *RuPaul's Drag Race*, lo que entretiene son las *performances* de las artistas (tanto en la pasarela como en los desafíos que suceden en el *workroom*), en *Instagram* atrae a la mirada el modo en que “Furia” logra una apariencia femenina estilizada, pero de un modo *económico*. La televisión, en tanto producto industrial, muestra la *performance* bajo la ornamentación de un set y luminarias para hacerla más espectacular y dentro de una narrativa de competición. Mientras que, por su parte, *Instagram* afirma el espectáculo sobre experiencias de la vida cotidiana como el hecho de lograr una transformación de género a pesar de las condiciones económicas y en la intimidad del hogar. Si en la TV importa la calidad del *lipsync* en relación con la extensión e intensidad del gesto dentro de los encuadres tomados a multicámara, en *Instagram* se privilegia la producción de la apariencia visual a través del maquillaje del rostro dentro del espacio vertical del dispositivo móvil.

Esta diferencia es visible en cómo es mostrado el proceso mismo de maquillaje. En *RuPaul's Drag Race* las tomas que narran esta tarea no hacen hincapié en el paso a paso de la transformación, sino que sirven como escenas de pasaje para profundizar y construir los vínculos narrativos entre las participantes. En esas conversaciones se pueden vislumbrar las alianzas y enemistades entre las participantes. En cambio, en *Instagram*, el acento sobre el individuo al que pertenece el perfil, su *marca*, tiende a remitir a las habilidades individuales de la artista para transformarse.

Es en este sentido que podemos afirmar que el reparto de lo sensible contemporáneo (Rancière, 2014), en cuanto al arte *drag* en lo audiovisual, hace de *Instagram* el ámbito de exaltación de la individualidad<sup>7</sup> y las habilidades para transformarse. Así, la acumulación de seguidores en esa red social puede abrir las puertas hacia el *reality* televisivo<sup>8</sup> creando así un nuevo tópico para esta práctica artística: la distinción entre *drags de Instagram* y las *del escenario*. En este marco, el campo específico del arte *drag* designa un margen para estas imágenes audiovisuales destinadas a circular en esa plataforma. Aquellas artistas, como “Furia”, que combinan imágenes que muestran la habilidad para dar *tips* en un par de minutos junto con aquellas de sus *performances* en el escenario, producen una presentación de sí mismas que las ubica como artistas *más completas*, con mayores competencias artísticas.

<sup>7</sup> Respecto de la individualidad cabe mencionar, como se dijo antes, que los perfiles apuntan al individuo. El mismo diseño de la interfaz presupone una interacción usuario-usuario en tanto agentes individuales. Es decir, no se concibe a un perfil como un producto de múltiples individuos, ni siquiera en el caso de las cuentas “empresa” (destinada a perfiles de organizaciones y, justamente, empresas o marcas). Un diseño diferente e innovador sería si distintos individuos-usuarios podrían *componer* un perfil y esto estuviera indicado de alguna manera en las publicaciones. Respecto de esto, un avance que recientemente ha incorporado *Instagram* es el de las publicaciones “en conjunto” entre dos perfiles.

<sup>8</sup> Sirve hacer notar que, en la última temporada del programa estadounidense, se incorporaron *influencers drag* que no tenían experiencia en los escenarios, pero sí acumulaban muchos seguidores en plataformas de socialización.

### *El divismo drag en imágenes*

Por otra parte, estas imágenes de la actividad cotidiana del trabajo *drag*, presentan una continuidad en relación con el *divismo* que caracteriza este arte. En la descripción que Newton (1972) hace del *drag*, encuentra que uno de los tipos de actos es hacer *glamour* (que aquí traducimos como “divismo”). Este tipo de actuación implica el *actuar* simplemente la belleza, como si se fuera una diva. En su estudio indica que muchas *dragas* novatas creen que con hacer un estilo *glamour* alcanza para ser una artista. Sin embargo, esta etapa es una donde la *draga* (el personaje, o si se quiere en perspectivas más contemporáneas la “persona drag”) *se descubre* en su transformación. Es un momento donde, según relatan las entrevistadas por la antropóloga, se juega el narcicismo del sujeto.

En nuestro caso, consideramos que *Instagram* es un espacio que contribuye a acentuar ese narcicismo (al poner como imperativo el mostrarse) y, por consiguiente, favorecer esa etapa típica de las *novatas* o brindar un espacio para poner en juego desde la intimidad del hogar la posibilidad de transformarse (sin antes tener que pisar un escenario). La interfaz, al organizar la plataforma en perfiles, apunta al individuo en tanto le solicita que se muestre y establece, así, un medio a través del que una artista *drag* pone en juego su capacidad para producir una apariencia, al mismo tiempo que va construyendo una presentación de sí como artista en cada *performance* capturada en cada *reel* y en cada fotografía. En el caso de las *drag queen*, cuya actividad se centra en la producción de una apariencia de género, favorece el estilo *glamour* porque no requiere poner en juego otras competencias performáticas (como saber bailar desplazándose por el escenario en función de una iluminación escénica, por ejemplo). Es decir, un estilo *drag* sustentado más que nada en reproducir la apariencia de una feminidad bella (en el caso de “Furia” esto se ve en su caracterización de *Barbie*).

Pero el análisis resulta más interesante cuando contrastamos el *divismo drag* con otras formas que circulan socialmente. Me refiero a la diferencia entre la figura de *la estrella* propia de un sistema que involucra a la industria musical, cinematográfica, televisiva y/o publicitaria, por un lado, y las *dragas* profesionales como “Furia” que muchas veces usan las figuras de las vedetes para parodiar o imitar.

Tanto en perfiles como los de “Furia” y publicidades donde aparecen las vedetes, se asocia el consumo de productos de ciertas marcas a estilos de vida particulares. Pero la diferencia de sentido que opera aquí radica en que el aura de la estrella es siempre un *allí* alejado del individuo común. La vedete aparece siempre bella y maquillada en las publicidades y en la televisión. Incluso en discursos donde simula escenas de la vida cotidiana, como la tarea de maquillarse, aparecen diferencias sustanciales (en el aspecto estético de la imagen de los cuerpos) que hacen de la figura famosa algo separado del común.

Por ejemplo, en la reciente publicidad de *Maybelline* (*YouTube*, 24/10/2022) vemos a “Tini” Stoessel —reconocida cantante argentina— maquillándose con el segmento de productos de la marca inspirados en su persona y contándonos el paso a paso de su rutina<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> La publicidad de la que hablamos está disponible en *YouTube*. Si bien puede objetarse al análisis que este video circula en una plataforma que predispone modalidades discursivas diferentes a la de *Instagram* (publicidad y presentación de sí), la comparación resulta pertinente por tratarse de *un tutorial de maquillaje* como los que “Furia” realiza en su perfil. De hecho,

Pero “Tini” no se maquilla en la intimidad de su hogar (como sí hace “Furia” en sus *reels*), sino que lo hace en un estudio de iluminación suave y pareja. Además, los elementos del decorado brindan al espacio una dominante magenta que lo caracteriza como un espacio feminizado de impronta impoluta. El paso a paso de “Tini” se compone de imágenes tomadas a múltiples cámaras. Una de ellas toma a la cantante en plano general y funciona como establecimiento en el que vemos el escritorio repleto de productos cosméticos y a la estrella ubicada levemente descentrada frente a un pequeño espejo con pie. Pero también hay tomas realizadas con teleobjetivo que permiten ver cada detalle cuando ella se aplica algún labial (como el *gloss* de la marca). Asimismo, estas tomas se juxtaponen con imágenes de los productos indicando el tono y su clasificación por parte de la marca<sup>10</sup>. Así, este tutorial presenta a la reconocida cantante argentina en una actividad cotidiana, pero con un *grado retórico de manipulación de la puesta en escena* (Perona, 2010) que la ubica en un espacio que poco tiene que ver con una experiencia común de maquillaje.

En cambio, por su parte, los *reels* de “Furia” consisten en tomas realizadas desde un único punto de vista: su dispositivo móvil ubicado sobre algún soporte frente a ella. Vemos los interiores de su hogar y, en cuanto a la fotografía, el radio negativo indica que la fuente de iluminación sea probablemente un aro de luz que alcanza para iluminar de modo uniforme su rostro, mas no el espacio circundante. La espacialidad producida en las imágenes de *Instagram* no es, por consiguiente, resultado de un montaje que recorta y reconstruye de modo calculado y preciso la experiencia de maquillaje para ver cada detalle desde puntos de vista adecuados, sino una manualidad hogareña que se sucede en el interior del hogar desde un único punto de vista<sup>11</sup> y ubica al espectador-seguidor como desde el espejo frente al que “Furia” se maquilla.

El efecto signifiante no es solo, como se dijo, aquel que ubica a la artista en el lugar de cualquier persona común que hace *bricolaje* en casa, sino que además acentúa el lugar del rostro en la transformación *drag* como si nos encontrásemos en la privacidad del camarín. En todo caso, es ese *detrás de escena* lo que plataformas como *Instagram* recortan de esta práctica artística y el carácter indicial de la imagen audiovisual le reviste un aura cotidiana. De esta manera, son las habilidades individuales en el maquillaje y la comunicación de ese *saber hacer* a través de los *reels*, las que asignan un valor particular al contenido de “Furia”. Verla maquillarse es mirar para también aprender a hacerlo uno mismo.

Es quizás este último aspecto que nos permite ubicar a los videos de “Furia” más allá del mero entretenimiento al que se asocia la *performance drag* para situarlos dentro de una lógica de intercambio. En definitiva, el contenido de “Furia” no es solo un modo de publicidad de sus servicios para “novias, egresadas o quinceañeras” (como indica en su perfil), sino que ella

---

que *Maybelline* elija producir un tutorial completo con “Tini”, y no solo la típica publicidad que muestra escenas de la vedete usando los productos, dan cuenta del valor que el discurso social en el ámbito digital asigna al intercambio de saberes respecto de modos de vivir (o, en particular aquí, de modos de *aparecer más bella*). La marca ofrece un saber para el mejor uso de sus productos porque esta tendencia es previa entre los individuos *comunes* que *pulan* en la red y que buscan destacarse de alguna manera.

<sup>10</sup> En una versión más *publicitaria* del video (más corta y que hace hincapié en los detalles), se eliminan las explicaciones paso a paso que “Tini” profiere y sobreviven algunas frases al estilo de “me gusta el rosita porque da como alegría”.

<sup>11</sup> Cabe indicar que, en sus *reels* más recientes, “Furia” se filma en el interior de su hogar, pero manipulando la puesta en escena de modo tal que en el fondo coloca una cortina de láminas plateadas brillosas iluminada lateralmente, produciendo así una espacialidad que no remite necesariamente a la intimidad del hogar. De este modo “Furia” va desplegando un *ethos* que combina tanto el talento artístico en la *performance*, como en la puesta en escena audiovisual.

se presenta como portadora de un *saber hacer* que también *comparte* a través de los videos. Y es en este punto donde *Instagram* revela la economía discursiva existente y desde la que podemos comparar las dos modalidades que nos competen en este trabajo. La diferencia en cantidad de seguidores entre “Furia” y “Lola” no se explica solamente por la cantidad de contenido que la primera genera. En todo caso, el intercambio entre un saber hacer y una interacción (un “me gusta”, por ejemplo) da cuenta de que aquello puesto en valor respecto del arte *drag* en *Instagram* no es solamente la admiración de ver el resultado de la transformación de género (la producción de una apariencia), sino la transformación misma en su desarrollo para aprender técnicas que quienes miran pueden utilizar para embellecerse. Mientras que, por el lado de “Lola”, la *performance* no participa de esa economía sino de una política sostenida en compartir el disfrute del arte literario.

## Conclusiones

En este trabajo, hemos recorrido dos modalidades particulares de presentación de sí que artistas cordobesas ponen en juego a través de sus propios perfiles de *Instagram*. Cabe mencionar que la reconstrucción hecha aquí no corresponde a “Lola” y “Furia” en tanto sujetos empíricos, sino en relación con los *ethos* discursivos que están allí presentes en esas materialidades discursivas. Los *ethos* discursivos aquí descritos (y que indicamos como *eso que “Lola” y “Furia” hacen*), aunque surjan de prácticas significantes puestas en juego por sujetos empíricos, deben ser considerados tanto como una reconstrucción del analista, cuanto una cristalización contingente de *habitus* y posiciones en el campo (del arte *drag*, transformista o de travestismo escénico). Este último, regulado por reglas internas. Es por ello que la descripción que hacemos de ellas aquí debe leerse en este sentido: como la reconstrucción de una cristalización de sentido contingente que funciona en el cruce entre *performance* de género, *performance* artística y *performance* mediatizada.

Este tipo de análisis nos revela el modo en que estos dos agenciamientos del cuerpo travesti ponen de manifiesto el funcionamiento sociodiscursivo de la cishetero norma en el marco de una sociedad hipermediatizada. “Lola” hace de la *performance drag* una excusa para aparecer y dar una batalla política frente al modo tradicional en que la norma ha desterrado, tradicionalmente, a las disidencias hacia sus márgenes. Esta modalidad que busca sensibilizar desde la lectura parece mucho más difícil de sostener en la economía de *Instagram* a pesar del grado de visibilidad que las *dragas* tienen hoy día y que se hace patente en discursos audiovisuales como en programas de TV. Por su parte, “Furia” parece navegar con la tendencia que opera en *Instagram* estableciendo la estrategia de presentarse como poseedora de un saber hacer que transmite para intercambiar por *likes*; su imagen es la de alguien que maneja hábilmente una técnica: el maquillaje.

En este sentido, ese carácter más típicamente disruptivo de la *performance* (Fischer-Lichte y Wihstutz, 2018) que “Lola” pretende, parece no encontrar lugar dentro de la economía discursiva digital. Esto nos lleva a preguntarnos cuáles son las posibilidades reales de introducir una ruptura tal en el flujo de lo cotidiano que movilice a los espectadores políticamente cuando esta interfaz apunta necesariamente al sujeto en tanto individuo productor de su presentación de sí. También nos conduce a la pregunta por la eficacia de

estrategias tales como la introducción de rupturas más sutiles en modalidades como la de “Furia” que, al asimilar una lógica del intercambio en un estilo *drag* ligado al *divismo*, se dirige a un espectador que busca entretenerse mientras aprende una técnica. Es decir, la posibilidad de utilizar esa instancia de comunicación de un *saber hacer* para “colar” la denuncia, desde esa mirada subalterna abyecta o marginal en el cual es puesto el cuerpo travesti.

En definitiva, los análisis nos devuelven otro mojón para continuar pensando dentro de este *nuevo* medio de comunicación que no es estrictamente de comunicación masiva como en los anteriores porque el individuo no se dirige a la masa sino a la comunidad de seguidores que puede recolectar. Preguntas por los modos de agenciar “activismos tecnopolíticos” (Fuentes, 2020) en relación con el cuerpo travesti que aparece a distancia (por la mediatización) y no en presencia.

Si bien estos interrogantes no han sido objeto específico de este artículo, y deberían ser analizados desde una teoría política de la subversión que articule la problemática de género del travestismo escénico con la estética y la hipermediatización en un nivel *macro*, consideramos que estas dos modalidades tan disímiles iluminan una zona donde encontrar respuesta. Esto porque ellas dan cuenta de modos de articulación discursiva del cuerpo travesti y del arte *drag* dentro lógicas de asignación de valor en relación con una visibilidad mediatizada que requiere no solo de las competencias de los sujetos ligadas a la *performance*, sino también la creatividad dentro de un lenguaje audiovisual restringido que privilegia el registro de aura cotidiana, el encuadre del rostro y el hablar frente a cámara en detrimento del montaje en su acepción más clásica (la yuxtaposición de planos). En concreto, aparecer en *Instagram* reviste un valor en nuestra contemporaneidad porque simula una ventana a través de la cual los sujetos se hacen visibles ante una comunidad de seguidores. Cada publicación es una oportunidad de reconfigurar el *ethos* discursivo respecto de las presentaciones de sí en relación con la *performance*. El hecho de que “Lola” y “Furia” se hagan presentes allí (con mayor o menor éxito) en dos modalidades disímiles nos indica hasta qué punto la visibilidad del cuerpo travesti no implica, *a priori*, una irrupción transgresora en este espacio digital del discurso social. En todo caso, las artistas *actúan* allí para complementar las representaciones evanescentes que el público puede hacerse de ellas al verlas también *en* el escenario.

En este sentido, la particularidad que lo visible introduce en relación con el cuerpo travesti y la política delata el funcionamiento de la hegemonía contemporánea en el marco de una sociedad del espectáculo en la cual los individuos ponen en escena fragmentos de sus vidas cotidianas. En todo caso, aquellos sentidos que se cristalizan en este tipo de video (los *reels*) respecto del arte *drag*, parece establecer la jerarquía del intercambio de un saber hacer propio de esta profesión y respecto de la producción de una apariencia (a través del maquillaje) por sobre la *performance* misma que devela su sentido político: la denuncia de los efectos de aquellos mecanismos de opresión que las vidas *queer* sufren y frente a los cuales las prácticas artísticas como la escritura y la *performance* obran de refugio.





## Referencias bibliográficas

Amossy, R. (2018). *La presentación de sí. Ethos e identidad verbal* (1a ed.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.

Balzer, C. (2005). The Great Drag Queen Hype: Thoughts on Cultural Globalisation and Autochthony. *Paieuma*, 51, 111-131. En línea en: <https://www.jstor.org/stable/pdf/40341889.pdf>

Beiguelman, G. (2010). Territorialización y agenciamiento en las redes: en busca de la Anna Karenina de la era de la movilidad. En J. La Ferla y G. Beiguelman (Comps.). *Nomadismos tecnológicos. Dispositivos móviles. Usos masivos y prácticas artísticas*. Buenos Aires: Ariel.

Bortolozzi, R. M. (2015). A Arte Transformista Brasileira: Rotas para uma genealogia decolonial. *Quaderns de psicologia. International journal of psychology*, 17(3), En línea en: <https://raco.cat/index.php/QuadernsPsicologia/article/view/10.5565-rev-qpsicologia.1274>

Brollo, M. D. (2016). Comenzar y terminar la semana entre noches y shows: una experiencia etnográfica en transformación. *La investigación como modo de resistencia. Actas del II Foro de Iniciación en la investigación*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

\_\_\_\_\_ (2017). Reinas de la noche. Performances trans(formistas) y mundos artísticos en un pub nocturno de la Ciudad de Córdoba. *Síntesis. Artículos basados en tesis de grado. Facultad de Filosofía y Humanidades. UNC*, 8, 4-16. En línea en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sintesis/article/view/35120>

Brollo, M. D., y Tiloca, A. L. (2022). “Aplausos para la ganadora”. Producción de performances en elecciones de Reinas Drag Queen y Miss Leather en la ciudad de Córdoba (Argentina). *Revista del Museo de Antropología*, 203-214. En línea en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/antropologia/article/view/36942>

Brollo, M. D. y Tamagnini, M. L. (2023). Aproximaciones etnográficas a la dimensión profesional y laboral del arte drag en la ciudad de Córdoba | Encuentros Latinoamericanos (segunda época). *Revista Encuentros Latinoamericanos*, 7(2), 163-186. En línea en: <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/enclat/article/view/2190>

Butler, J. (2020). *El género en disputa. El feminismo y la subversión del género*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.

Carlón, M. (2016). *Después del fin: una perspectiva no antropocéntrica sobre la post-TV el post-cine y YouTube*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Crujía.

Chaichumporn, P. (2018). Perspectivas de las (in)visibilidades del cuerpo queer heterosexual: el cuerpo travesti en la novela plástico cruel. *Revista de estudios de género, La ventana*, 5(47), 39-66. En línea en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6238059>

Debord, G. (2012). *La sociedad del espectáculo*, C. Ferrer (Ed.). Buenos Aires: La Marca.

Fassin, D. (2018). *Life: a critical user's manual*. Cambridge, UK Medford, MA, USA: Polity.

Fischer-Lichte, E. y Wihstutz, B. (2018). *Transformative Aesthetics*. London & New York: Routledge.

Fraticelli, D. (2019). La circulación contemporánea del sentido. Entrevista a Mario Carlón. *Sociedad*, 39, 288-295. En línea en: <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/revistasociedad/article/view/5117>

Fuentes, M. A. (2020). *Activismos tecnopolíticos: Constelaciones de performance* (1ra edición). Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Jairala, I. (2022). ¿Competimos por la corona? Reflexiones sobre programas argentinos de arte transformista en internet. En S. Savoini (Dir.). *Subjetividades contemporáneas en las culturas mediatizadas: Centro(s) y periferia(s) discursivas* (pp. 59-76). Córdoba: Editorial del Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba.

Kristeva, J. (1989). *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline* (2a. ed.). México: Siglo XXI.

Lascano, A. (2018). De los edictos a la ley de Drogas: La persecución penal a travestis, transexuales y transgénero en la zona roja de La Plata. En M. Camapgnoli (Coord.). *V Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos*. Ensenada: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género. En línea en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.10827/ev.10827.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.10827/ev.10827.pdf)

Newton, E. (1972). *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Peirce, C. S. (2012). *Obra filosófica reunida. Volumen I (1867-1893)*. N. Houser, y C. Kloesel (Eds.). México: Fondo de Cultura Económica.

Perona, A. M. (2010). *Ensayos sobre video, documental y cine*. Córdoba: Brujas.

Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Sbarra, J. (2019). *Obsesión de vivir (Diario íntimo de dos hermanos, Alcides y Aleana)*. Argentina: Ediciones Aucan.

\_\_\_\_\_ (2021). *Plástico cruel* (2da edición). Córdoba: Dagas del Sur.

Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Verón, E. (1993). *La semiosis social: Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

Vigna, D. (2018). Imperativo del decir y au(di)toría automatizada en plataformas sociales online. En P. O. Arán y D. Vigna (Comps.). *Archivos, artes y medios digitales. Teoría y práctica* (pp. 181-214). Editorial del Centro de Estudios Avanzados. Universidad Nacional de Córdoba. En línea en: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/6736>



### Otras fuentes consultadas

Centro Cultural Kirchner. (24 de junio de 2023). Poesía Ya! José Sbarra. En línea en: <https://www.cck.gob.ar/events/poesia-ya-jose-sbarra/>

Gómez, C. A. (Productora). (junio 2020). Disonantes - Archivo Oral LGBT. Eugenio, 61 - 1. Noche. [Audio podcast]. *Spotify*. En línea en: <https://open.spotify.com/episode/5d7KZCzuY61wxg6LTgzstg?si=8f7c617f2e3c4810>

Lola Menta [[@lolamentaok](#)]. (10 de septiembre de 2020). Acá va mi segunda participación en el ciclo [@leerencasacordoba...](#) [Transmisión en vivo/ Reel]. En línea en: <https://www.instagram.com/reel/CE-cCSuAUPI/>

Murray, N. (Director). (2009, presente). RuPaul's Drag Race [Programa de TV Digital]. En línea en: <https://www.wowpresentsplus.com/>

Soto, J. [[@furiamakeup](#)]. (13 de marzo de 2023). [@idraetpromakeup](#) me ocultaste el Dup Rer Biuti Argento todo este tiempo! [Reel]. En línea en: <https://www.instagram.com/reel/CpvhErVMfZo/>

TINI Stoessel Conciertos. (24 de octubre de 2022). [Video]. *YouTube*. En línea en: <https://youtu.be/wJRVMxQbn8o?si=iOSoWDWOQ8AGc7N8>

