

Reinas de la noche

Performances trans(formistas) y mundos artísticos en un pub nocturno de la Ciudad de Córdoba

María Daniela Brollo
danibrollo7@gmail.com

Licenciatura en Antropología
Director de TFL: Gustavo Blázquez
Beca Estímulo a las Vocaciones Científicas, Consejo Interuniversitario Nacional, 2015
Recibido: 17/09/18 - Aceptado: 29/11/18

Resumen

Este artículo recupera las principales líneas de investigación de mi Trabajo Final de Licenciatura (TFL). En aquel trabajo etnográfico me pregunté por la construcción de subjetividades entre artistas que se presentaban a sí mismas, y eran presentadas por otr@s, como *trans*, *transformistas* y *drag queens*. Efectué el trabajo de campo en un espacio nocturno mercantilizado donde un conjunto de artistas realizaba shows de martes a domingo y allí indagué de modo analítico en la construcción de estas performances. “*Beep Pub!*” o *Beep* (como lo llamaba la gran mayoría de mis interlocutor@s) era un local comercial que integraba desde 1994 la “noche gay” de la ciudad de Córdoba y se ubicaba en algunas narrativas como uno de los primeros y/o principales espacios de iniciación para las prácticas artísticas en cuestión. El escenario del *Beep* era el soporte de un universo de relaciones que se condensaban en un *mundo del arte trans(formista)*. El objetivo de este trabajo será volver sobre algunas de las relaciones analizadas como las particularidades de aquel pub en tanto espacio de sociabilidad, las formas de cooperación entre artistas y el personal de apoyo, las jerarquías entre las primeras, los avatares de su profesionalización, la formación de un nombre y las prácticas que formaban parte de las convenciones artísticas de ese mundo.

Palabras clave: Performances-Transformistas-Noche

1. Circuitos nocturnos. Una introducción posible

Entre 2013 y 2014, mientras recorría y consumía algunos espacios de la noche cordobesa como bares o centros culturales, presencié una serie de espectáculos que llamaron fuertemente mi atención. Eran shows humorísticos llevados a cabo por artistas femeninas que tenían la particularidad de enunciarse desde categorías como *trans*, *transformistas* o *drag queens*.¹ Durante aquellos shows las artistas interactuaban con el público a través de diálogos, parodias, o chistes que incluían tópicos como el sexo, el amor, la sexualidad, el género, la vida cotidiana y la política.

Mi curiosidad y las enfáticas recomendaciones de personas conocidas que lo consumían como espacio de divertimento, me llevaron rápidamente al *Beep*.² *Es un lugar gay distinto a un boliche y hay shows todas las noches*, me dijeron en su momento quienes lo señalaban como el lugar indicado para acercarme a aquellos espectáculos, que comenzaban a formar parte de las primeras inquietudes de mi investigación.



Arribé al Beep un miércoles de mayo de 2014 acompañada por una amiga que ya conocía previamente el lugar. A primera vista, la estructura del edificio parecía una casa por la forma de sus aberturas, el tipo de piso, la disposición y dimensión de sus espacios. Contaba con un ingreso donde se abonaba la entrada, una barra de bebidas, un patio interno, dos baños, una cabina con consolas de sonido y luces, una pista de baile y en el fondo de la misma, un pequeño escenario con una estructura no mayor a seis metros cuadrados. Detrás del escenario había una pequeña habitación utilizada por las artistas como camarín de preparación antes del show.

Aquella noche, a las dos de la mañana, las luces sobre el escenario se encendieron y apareció Flor, una artista *trans* que hacía shows los miércoles en el pub. Miraba constantemente al público mientras bailaba una fusión de pop con ritmos latinos moviendo las caderas hacia ambos costados. Su cabellera era larga y rubia, llevaba un par de zapatos con tacos de al menos quince centímetros y un vestido rojo que marcaba las curvas de su cintura y destacaba el escote exhibiendo los grandes pechos que tenía. Con la mano derecha sostenía el micrófono, que permanecía apagado, y con sus labios seguía de manera sincronizada la letra de una canción, simulando cantarla pero sin emitir el sonido de su propia voz.

*"Bienvenido a mi reino,
bienvenido a la noche,
al glamour, la sensualidad y el derroche.
Si deseas encontrarme...
voy de tul y satén,
purpurina en la piel.
I'm the queen of the night,
the queen of hearts.
La reina de la noche"³*

Por momentos, Flor hacía una pausa en la vehemencia con la cual acercaba el micrófono a su boca, mientras movía los labios, para aplaudir y e invitar al público a hacer lo mismo. Esa secuencia se repitió luego con otra canción, y posteriormente Flor prendió el micrófono para realizar un monólogo que incluyó temas como el clima y las relaciones sexo-afectivas. Luego, entabló conversaciones con integrantes del público, que respondían gritando desde la pista de baile, y preguntó quién de l@s allí presentes quería ganarse un vaso de cerveza, con la consigna de que subieran *dos chicos y dos chicas*.

Entre diálogos, chistes y risas, la artista expuso la consigna: deberían competir en equipos y ganarían quienes realizaran el mejor baile de cada pareja. Los dos varones compitieron entre sí, bailando una canción conocida por ser utilizada en shows de *strep-tease*⁴, flexionaban sus rodillas y se levantaban ocasionalmente las remeras que llevaban puestas. Las dos mujeres hicieron lo mismo al ritmo de una canción de cumbia nacional, moviendo las caderas de espalda al público y flexionando circularmente las extremidades inferiores, casi al nivel del piso del escenario. Tal cual lo había anunciado Flor, hubo dos ganador@s, a los cuales el público aplaudió fervientemente, mientras el asistente del show, que hizo su aparición desde el costado del escenario, les alcanzaba los tickets con los cuales pedirían la cerveza en la barra de bebidas. Antes de retirarse, Flor anunció la grilla semanal de artistas que se presentarían el resto de los días en el escenario y agradeció, primero al público, luego al dueño y finalmente al personal del pub. Luego, las luces del escenario se apagaron, comenzó a sonar la música en un volumen más alto y la pista de baile se convirtió en el sector más concurrido del lugar.

Cada noche en ese pub, de martes a domingo, al menos diez artistas subían a escena performando distintos grados de femineidad y se presentaban como *trans*, *transformistas* y *drag queens*. La primera categoría implicaba procesos de transformación más o menos permanentes y se asociaba con procesos identitarios complejos, que en muchos casos incluían el consumo de hormonas y operaciones quirúrgicas.⁵ Las dos últimas referían procesos de transformaciones efímeras relacionadas con contextos y prácticas artísticas específicas, ejecutadas generalmente por varones. Las *transformistas* en relación a una imagen femenina combinada con actuación humorística y las *drag queens* realizaban un tipo de transformismo, pero con un montaje más extravagante y exagerado que las anteriores. Las artistas escenificaban sobre el escenario una amplia variedad de expresión de roles de género y se veían involucradas en procesos de mutua subjetivación, que analicé en mi investigación y serán retomados más adelante en este artículo. El paréntesis en el título de este trabajo pretende llamar la atención sobre la dimensión relacional de las categorías con las cuales trabajé.

Distribuidas diferencialmente en la semana, realizaban performances que eran una pieza fundamental de la oferta de entretenimiento que brindaba el pub al mercado de divertimento nocturno de la ciudad de Córdoba. Las personas que conformaban el público o clientes del lugar, el dueño y el personal que trabajaba en el pub, tanto como las artistas eran partes constitutivas de cada show. Artistas y público confluían en una performance que daba comienzo a la diversión en el Beep, pero ¿de qué modo participaba cada uno? ¿Cómo esas performers se convertían en las *reinas de la noche*? ¿Qué subjetividades se configuraban a través de sus performances artísticas? ¿Cómo definían los propios sujetos el devenir una artista *trans*, *transformista* y *drag queen*? ¿Quiénes integraban esas categorías y cuáles serían los criterios de inclusión/exclusión? ¿Qué lugar ocupaba el Beep en la cartografía nocturna cordobesa?

El relato que da comienzo a este texto narra el modo en que mi propia curiosidad, circulación y acercamiento a una noche cordobesa devino en una aproximación analítica hacia la misma. Así, pretendo restaurar las inquietudes iniciales en la construcción del campo y en la formulación de las preguntas que guiaron la elaboración de una investigación, que concluyó más tarde en el Trabajo Final de Licenciatura con cual obtuve en 2017 el título de grado en Antropología: "*Shows de martes a Domingos... Performances y performatividades trans(formistas) en un pub nocturno de la Ciudad de Córdoba*".

Realicé trabajo de campo entre mayo de 2014 y diciembre de 2016. Dado que el pub abría sus puertas de martes a domingo, realicé observaciones diarias durante semanas escogidas de acuerdo a criterios propios del campo. Utilicé la "descripción densa" (Geertz, 1986) en su dimensión analítica y como método de producción de información registré cada una de las secuencias del trabajo de campo, y siguiendo pautas de la etnografía, realicé observaciones en el pub y un conjunto de quince entrevistas no directivas y biográficamente centradas.

Un conjunto de herramientas teórico-metodológicas acompañó la totalidad del recorrido de mi investigación, como las Teorías de la Performance y el Ritual (Schechner 2000,2012; Turner, 2002) a las cuales recurrí para aproximarme a los shows que se llevaban a cabo sobre el escenario del pub y a la red de relaciones sociales que los hacían posibles. Asumiendo que las performances y las palabras poseen un efecto performativo, recuperé las propuestas de Austin (1955) y Butler (2007,2015), para analizar el modo en que los shows, de modo relacional, conformaban subjetividades y corporalidades entre los sujetos que los llevaban a cabo. En ese sentido, recuperé también los aportes sociológicos de Mauss (1971), Erving Goffman (1970) y John Gagnon (2006) para indagar en las presentaciones artísticas mediante los usos de diferentes técnicas, guiones,

actuaciones e interacciones, que se desarrollaban arriba y abajo del escenario en vínculo con el público.

La sociología de los “mundos del arte” propuesta por Becker (2008) fue una herramienta teórica fundamental para observar la construcción cooperativa de los shows, las redes de asistencia que conformaban las ocupaciones en torno al trabajo artístico y las particularidades de las tareas que se desempeñaban. En el campo de estudios más próximos a la temática, recurrí a la etnografía pionera de Newton (2016 [1972]), sobre la cultura de transformistas femeninos en Estados Unidos. Este trabajo abordó la diferenciación entre tipos de actuaciones, bares y la organización laboral del transformismo. En un plano local recurrí a trabajos que abordaron la historia y particularidades de las experiencias *trans* y el travestismo en Argentina (Fernández, 2004), para acompañar el análisis sobre la singularidad desde la cual esas categorías se pronunciaban.

El objetivo de este artículo será retomar las principales claves analíticas de la investigación, las preguntas iniciales formuladas más arriba y recuperar las reflexiones que produjo en torno a ellas durante la escritura del TFL.

2. Performances y mundos artísticos

2.a. El Beep como un lugar

Los shows realizados por artistas *trans*, *transformistas* y *drag queens* se constituyeron, desde hace alrededor de tres décadas, en un componente central de la oferta de entretenimiento por parte de espacios nocturnos locales que conformaban el “mercado gay” o la “noche gay” (Blázquez y Reches, 2011). El Beep era uno de esos espacios que promocionaban sus noches a partir de la inclusión central de estos shows en la oferta de entretenimiento. Sin embargo, la trayectoria en años y la periodicidad con que funcionaba este lugar lo diferenciaba de otros, ya que desde el momento de su inauguración un conjunto de artistas subían al escenario, bailaban, cantaban, realizaban monólogos y juegos en los cuales participaba también el público.

El pub abría sus puertas al público de martes a domingo desde las 00:30 hs hasta las 5:00 h.s, que era su horario cierre. Los shows se realizaban todas las noches, comenzaban a las 2:00 am y finalizaban media hora después. Pero las noches en el pub empezaban mucho antes de lo anunciado para el público: la limpieza del espacio, la difusión en redes sociales, la preparación del show, y las repercusiones del día después, también hacían “la noche” entendida aquí como una categoría polisémica que resulta del “[...] entramado complejo de circuitos [entrelazados, superpuestos y (des)encontrados] de circulación de personas, mercancías y deseos” (Blázquez, 2012:292). En el Beep se reunía un público variado en relación a su edad, posición de clase, gustos musicales, nivel de instrucción educativa, ocupación, identidad sexo-genérica, preferencias eróticas. Los circuitos nocturnos analizados en mi investigación eran un espacio-tiempo del ocio, del consumo, de la diversión, del arte y del trabajo.

Además de las artistas, el funcionamiento del Beep dependía de la participación del *personal* o *staff*. Un grupo de más de quince integrantes que trabajaban en el lugar y que fueron también interlocutores en mi investigación. El dueño se presentaba ocasionalmente en el pub y Martín, su sobrino, era el encargado de asistir diariamente para administrar el negocio. Juan y Cindy eran quienes permanecían en la vereda como mediadores entre el adentro y el afuera del lugar; Gustavo era el encargado de cobrar el dinero correspondiente al ingreso en la mesa de la

entrada; los DJ se encargaban del manejo de la música y las pantallas; las *chicas de la barra* (de bebidas) eran un grupo no fijo de personas compuesto por dos o tres mujeres y un varón encargadas del estipendio de bebidas; Noelia era la encargada femenina de la seguridad del lugar y permanecía en el interior del pub; y finalmente Alex era el asistente de las artistas en los shows y permanecía en el ingreso a los baños como encargado de la seguridad en ese sector.

Al decir de Becker "Todo aquello que el artista- definido como la persona que realiza la actividad central sin la cual el trabajo no sería arte- no hace, debe hacerlo alguien más" (Becker,2008:42). Las tareas realizadas por el *personal* o *staff* funcionaban como tareas de "apoyo" ya que hacían posible la presencia y continuidad de la actividad artística llevada a cabo sobre el escenario noche tras noche.

Como resultado de estas actividades cooperativas, en aquel pequeño escenario se presentaban semanalmente quienes se constituyeron, con el correr de los años, como las *artistas de la casa*. El Beep tenía una grilla semanal fija de artistas responsables de los shows en los diferentes días, de *martes a domingos*. Pertenecer o no a la grilla de artistas del Beep distinguía a unas de otras. Los martes y miércoles el escenario era de Flor, los jueves de Diana, los viernes de Jandry o Pachy, los sábados de Antonella, y los domingos de Jenny y Diana.

Sin embargo, esta organización que observé durante mi trabajo de campo no fue siempre igual. A partir de la realización de entrevistas pude reconstruir algunas narrativas según las cuales la dinámica del pub, y sobre todo de los shows, fue cambiando con el correr de los años desde su inauguración. Desde 1994, y durante al menos los primeros cinco años de funcionamiento, los shows en el Beep fueron realizados por un grupo que se llamó "Los Ángeles del Beep", que estuvo conformado por tres artistas de reconocida trayectoria en aquel momento. Con el cambio de siglo, y ciertas modificaciones en las convenciones artísticas, el grupo se desarmó y la logística de los shows se organizó de manera tal que a cada artista le correspondía una noche en particular. Esto implicó por un lado, una jerarquía que otorgaba mayor consagración a aquellas artistas con más años de permanencia, quienes devinieron *dueñas* del escenario uno o dos días a la semana. Y por otro lado, cierta dificultad de inserción para las artistas jóvenes que debían empezar como *invitadas* para participar de los shows.

Como señalé, la grilla semanal se mantenía más o menos fija y en la asignación de días influían el reconocimiento del público, las trayectorias artísticas y los criterios establecidos por el dueño del lugar. Así, cada artista con *su* nombre era asociada a un día de la semana y podían devenir *reinas* o *dueñas* e *invitadas*. La diferencia entre *reina* y *dueña* se vinculaba sobre todo a la experticia y a la cantidad de años que llevaban las artistas sobre el escenario. *Reina* era, por ejemplo, Jeny que actuaba desde el día mismo en que el pub abrió sus puertas por primera vez, y cuyo nombre se encontraba en una placa al costado del escenario. Aunque en ocasiones, sucedía que otras *dueñas* con más años de trayectoria también eran nombradas por el público o por sus pares como *reinas*, aludiendo a un alto nivel de reconocimiento hacia su labor artística. Dentro del grupo de clientes del lugar, las artistas iban conformando *su* propio público integrado por seguidor@s o personas que con frecuencia semanal asistían a su noche preferida de la semana.

Para las artistas, ganarse un lugar en el escenario requería muchos años de permanencia y ciertos niveles de reconocimiento en el Beep. *Todas empezamos acá*, solían decirme en las entrevistas al referirse al proceso de iniciación en sus prácticas artísticas. El Beep era, para ellas, el espacio privilegiado de profesionalización y aprendizaje del oficio. Allí, mediante la co-presencia con sus pares enseñaban, aprendían y perfeccionaban la labor artística, durante el maquillaje en el camarín, sobre el escenario durante la función o en conversaciones antes y después de los shows.

La presentación cotidiana y reiterada de las artistas, dada la frecuencia de apertura del pub, daba cuenta de la existencia de una serie de relaciones que hacían posible la conformación de ese mundo. A su vez, era esta presencia cotidiana y rutinaria de las performers, lo que se constituía como una parte central de la oferta de entretenimiento en esas noches. En el pub no podían faltar, la música, la barra de tragos, las artistas, ni los shows.

2.b. ¿Cómo están esta noche? Arriba y abajo del escenario

Durante mi trabajo de campo y con el transcurrir de las noches, comencé a observar ciertas asociaciones entre las performances diarias. Las artistas en el Beep construían los shows mediante el restablecimiento de "cintas de conducta" (Schechner, 2000) que se repetían y se transmitían durante los shows en vivo. ¿Cómo están esta noche? era una enunciación interrogativa con la cual las artistas se dirigían al público en los primeros momentos de cada show y funcionaba como algo más que un saludo. Esa pregunta inauguraba el diálogo con el público.

Parte del show implicaba, para las artistas, necesariamente mostrarse ante un público al cual debían *entretener*. Construían personajes con distintos grados de femineidad y su gestualidad estaba fuertemente vinculada con la pose y la búsqueda incesante de la mirada. Tal como propone Newton "no hay drag [o transformismo] sin un actor y su público y no hay drag [o transformismo] sin dramatización (o teatralidad)" (Newton, 2016:54).

Esta relación entre artistas y público se producía a partir de escenas, diálogos y momentos lúdicos, que variaban noche a noche. La performance, en tanto conducta realizada siempre dos veces, toma formas diferentes y no cuenta con experiencias de originalidad ni espontaneidad, la repetición era siempre igual y siempre distinta.

Si bien no ocurría lo mismo cada noche ni cada semana, ya que cambiaban las protagonistas (artistas y públicos), todos los shows comenzaban a las 2 a.m, duraban media hora y seguían una secuencia de fases temporales. Además, estaban conformados por prácticas y técnicas corporales específicas que las artistas hacían, producían y reproducían sobre el escenario.

1. *Musical inicial individual.*
2. *Saludo al público/Presentación de invitadas*
3. *Monólogo/Stand-up*
4. *Momento lúdico/Juego con el público*
5. *Sorteo/Entrega de cerveza*
6. *Agradecimientos/Agenda semanal*
7. *Musical final individual/Grupal con invitadas*

Durante los shows los turnos de habla, entre *dueñas, invitadas* y público se encontraban regulados de acuerdo a relaciones de poder. Según Bourdieu "el uso del lenguaje, que implica tanto la manera como la materia del discurso depende de la posición social del locutor" (Bourdieu, 1985:69) y el poder de las palabras proviene del poder delegado del portavoz. En este sentido, eran las *dueñas* quienes detentaban el reconocimiento por parte de sus pares sobre el escenario y por parte del público desde la pista de baile. Eran ellas quienes sostenían el micrófono más tiempo y decidían quiénes y cuándo podían utilizarlo. Las *dueñas* inauguraban las

conversaciones de la noche, eran las primeras en proferir palabra desde el micrófono, saludar al público y luego presentar a las *invitadas*.

El micrófono entonces, funcionaba como un elemento clave en la relación arriba-abajo del escenario, es decir entre las artistas y el público. Chervin (2011), en una descripción sobre usos del micrófono en fiestas de quince años analizó la dimensión performativa de las enunciaciones proferidas en volúmenes superiores al resto, y en ese sentido, durante los shows pude observar el modo en que las situaciones de habla sobre el escenario habilitaban, para las artistas, las pretendidas reacciones del público a partir de la mediación del micrófono.

Si bien el micrófono era parte central del show, en los momentos de los musicales tanto al inicio como al cierre de la función, se encontraba apagado. En esos momentos la técnica privilegiada era el *lip-sync* o *playback*, que consistía en la sincronización entre los movimientos de labios de las artistas actuando en vivo y una canción o pista de audio reproducida en simultáneo. Esta técnica requería una amplia habilidad para la mímica en el manejo gestual, y la "gracia" (Schechner, 2000) en el uso de esta técnica producía una diferenciación entre *dueñas* o profesionales e *invitadas* o amateurs. Las profesionales que llevaban mayor cantidad de años de trayectoria mostraban una sincronización mucho más precisa entre sonidos y movimientos corporales, en cambio las amateurs a veces manejaban la técnica de manera desajustada o errática.

La mayoría de las canciones escogidas pertenecían a cantantes femeninas reconocidas mediáticamente en el mundo del espectáculo y las grabaciones seleccionadas para cada show se acompañaban con un conjunto de movimientos de labios, gestos faciales y corporales.

Moverse, cantar y bailar *como mujer*, se vinculaba con la precisión de los movimientos corporales sobre el escenario. Cabe aclarar aquí, que por *mujeres* entiendo aquello que señaló Newton en su etnografía con artistas transformistas estadounidenses: "signos y símbolos, algunos evidentes y otros sutiles de una categoría así definida socialmente" (Newton, 2016:29). Las artistas desplegaban una serie de técnicas que tendían a la producción de femineidades, o a la mimesis de éstas. En ese sentido, tal como sostiene Mauss (1971) cada sociedad posee unas costumbres propias, formas de andar particulares y una singular gestualidad en el arte de utilizar el cuerpo humano. La noción de "técnicas corporales" que plantea el auto me resultó de utilidad para el análisis de este aspecto ya que involucra actos eficaces y tradicionales que producen un montaje fisis-psico-sociológico y permiten revelar el carácter aprendido e imitable de las mismas.

Otros de los componentes de los shows eran: monólogos, diálogos y juegos. Entre el monólogo y los diálogos, los discursos generados por las artistas incluían al humor como modo de presentación de determinadas temáticas en formato de chiste, parodia y comentarios irónicos, burlescos o provocativos. Mediante los diálogos y bromas, artistas y público problematizaban y articulaban diversas categorías en torno al género y las sexualidades. El humor era una estrategia que utilizaban las performers para invertir las jerarquías entre heterosexualidad, homosexualidad, transexualidad, y las diversas maneras de habitar las expresiones de género. *¿Qué te gustan, las chicas o los chicos? ¿Sos hetero o sos gay?* eran algunas de las preguntas recurrentes sobre el escenario.

De este modo se escenificaban tensiones en torno a los guiones de género y guiones sexuales. Según Gagnon (2006) los guiones definen lo que debe ser hecho, qué sensaciones deben sentirse en tal o cual circunstancia y contienen los elementos que unen la vida social con la vida erótica.

Artistas y público, a través de los monólogos, el humor y el juego que sucedían en el escenario del Beep, (re)producían guiones y construían un universo de significaciones que operaba como un mecanismo clasificatorio vinculado a la sexualidad y al género, a través de juegos corporales y verbales que (re)producían categorías, emociones y experiencias.

Durante el momento lúdico, las artistas invitaban a personas del público a subir al escenario para participar por un sorteo que generalmente incluía el consumo gratuito de alguna bebida en el pub. Quienes decidían competir por el premio accedían a participar del show y a formar parte de actividades que incluían bailes, actuaciones o diálogos con connotaciones humorísticas, que provocaban risas entre el público ya que implicaban la posibilidad de exhibir partes de su cuerpo desde la vergüenza o la intrepidez e incluían la mención de intimidades o aspectos de la vida privada. Siguiendo a Schechner (2000), el teatro combina cierta conducta artística compuesta a su vez por algunas conductas espontáneas de la vida cotidiana. Las performers utilizaban diferentes recursos humorísticos extrayendo situaciones rutinarias, públicas o privadas, como por ejemplo: *¿Cuándo fue la última vez que tuviste sexo? O ¿Cuándo fue la última vez que te masturbaste?* Las artistas se reían de sí mismas y de algunos integrantes del público utilizando chistes o asociaciones que apelaban al *doble sentido* como el vínculo entre micrófono, banana y pene. Ese doble sentido producía una lectura en clave humorística de ciertas situaciones o escenas paródicas que provocaban risas y evidenciaban un entendimiento compartido entre las artistas y el público asistente. Tal como aseguraban mis interlocutoras, durante las performances se explotaba un *permiso* para decir cosas que en otro contexto *quedarían mal*.

2.c. Devenir artistas: performatividades en escena

Una dimensión clave en mi trabajo de campo fue observar que la preparación de las performances comenzaba mucho tiempo antes del inicio de los shows. Las artistas construían sus personajes con distintos grados de femeneidad y previamente obtenían materiales como maquillajes, pelucas y accesorios corporales, elegían un nombre, ensayaban coreografías con pistas de audio y confeccionaban vestimentas y calzado.

Cada noche las artistas habitaban un espacio específico en donde se preparaban inmediatamente antes de la realización del show: el camarín. Para las artistas el camarín era un espacio íntimo que mediaba entre el momento de ingreso al pub y el comienzo del show. Era el espacio-tiempo de la transformación, el montaje, la previa a la función y allí sólo podrían ingresar el personal de apoyo, las artistas y alguna persona autorizada por ellas. Observar el camarín me habilitó la posibilidad de analizar las técnicas de transformación personal de las performers, actividad que ellas mismas llamaban *montarse*. El montaje incluía la totalidad de la producción corporal de las artistas: maquillaje, accesorios, pelucas, vestimenta y calzado. *Montarse le llamamos a vestirnos, a maquillarnos de mujer o de drag queen*, me decía en una entrevista Ossirius, una artista *drag queen* de 26 años.

El momento del maquillaje era ceremonial y habilitaba procesos de subjetivación, sociabilidad, diferenciación y transmisión de conocimientos en relación a la práctica artística y a la producción de femineidades. A partir de una serie de observaciones y entrevistas en el camarín pude observar el modo en que, compartiendo aquel espacio, las amateurs aprendían de las profesionales las diferentes técnicas de maquillaje y la importancia que éstas tenían para la construcción de los personajes. Tal como decían ellas, *borraban el rostro y lo volvían a dibujar* y de este modo feminizaban un rostro que percibían previamente como masculino. Sin embargo no todas lo

hacían de la misma manera ni con las mismas intenciones. Durante el maquillaje por ejemplo se producían diferenciaciones en relación al uso de la técnica por parte de artistas auto-percibidas como *trans*, *transformistas* y *drag queens*. Las primeras a veces preferían tonalidades rojizas y de menor intensidad, sobre todo aquellas artistas que hubiesen incluido el consumo de hormonas y la modificación morfológica de su rostro. Las dos últimas, por ejemplo, utilizaban una cantidad excesiva de rubor facial en colores fuertes y variados para remarcar pómulos o cejas y desdibujar zonas como la mandíbula. El énfasis de las artistas al señalar las diferencias y estilos de maquillaje me permitió analizar el carácter sutil y relacional en que se producían las categorías con las cuales las artistas se nombraban a sí mismas.

Otra actividad propia de la producción de las performances, y de las performers, consistía en elegir un nombre artístico que podía o no coincidir con el nombre legal. En el caso de las *transformistas* y *drag queens* llevaban un nombre artístico más o menos femenino que utilizaban durante sus presentaciones nocturnas y un nombre legal de varón, que utilizaban la mayor parte del día. En el Beep, ambos nombres no se utilizaban simultáneamente en el escenario ya que las artistas resguardaban esa diferenciación. Mientras que en el caso de las artistas *trans*, la mayoría de ellas se anunciaba sobre el escenario con un nombre artístico femenino que coincidía con el nombre legal o con aquel que utilizaban en la vida cotidiana.⁶ La elección del nombre artístico y sus preferencias hablaban de ciertos consumos en la conformación de lo que ellas llamaban *estilo propio*. Estos consumos estaban atravesados por marcas generacionales, de clase y experiencias de vida. Muchas veces, en los nombres citaban a figuras nacionales o internacionales del mundo del espectáculo musical, televisivo, teatral o cinematográfico. Para mis interlocutoras los nombres servían como un elemento central para articular creativamente sus personajes artísticos y funcionaban como una carta de presentación que las ubicaba ante sus pares en una u otra categoría.

Las performances en el pub actualizaban cierta asociación entre nombre, feminidad, determinada corporalidad y la utilización de elementos distintivos como la vestimenta y el calzado. Sobre el escenario, las artistas *trans* exhibían vestidos escotados, transparentes, de colores brillantes y con apliques como lentejuelas o piedras. Los brillos y la transparencia se asociaban a un modelo de feminidad que resaltaba las formas del cuerpo. Este grupo de artistas se distinguía de las *transformistas* vistiendo ropas que les permitían mostrar su transformada morfología corporal. Dado que, "en el sistema de género binario occidental ciertas partes del cuerpo tienen la misión de significar género, e incluso, de predecirlo" (Fernández, 2004:180) la exhibición de los senos diferenciaba a *trans* de *transformistas*. A su vez, tal cual me decía Ossirius "en relación al vestuario hay diferencias. La transformista puede usar polleras y vestidos que se consiguen en tiendas de ropa femenina, o agarrás algo de tu hermana y lo ponés. Las drag queen en cambio tenemos que hacernos los trajes". Las *drag queens* construían personajes excéntricos y más andróginos que las *transformistas* y no se limitaban a aquellos atributos reconocidos socialmente como femeninos: utilización de accesorios, vestidos y zapatos de taco alto.

Las categorías y formas de clasificación fueron la llave para indagar esa dimensión performativa de las performances observadas. Lejos de cualquier esencialización o de una (im)posible taxonomía, las dinámicas mediante las cuales las artistas se presentaban eran relacionales y a veces contradictorias. La masculinidad y la femineidad funcionaban como polos de oposición entre los cuales oscilaban las categorías mencionadas. En ese sentido, Newton propuso que la actuación en el drag [o el transformismo] cuestiona la naturalidad del sistema binario de modelos sexuales en su conjunto: "si el 'sexo' equivocado puede conseguir la conducta que los modelos sexuales requieren, la conclusión que sigue de esta afirmación es que los roles sexuales se

construyen, no son heredados por el sexo 'correcto'" (Newton, 2006:146). Años más tarde, Butler (2007) agrega a esta propuesta la idea de que la parodia de género sería una copia sin original y la feminidad sería una invención que el mismo acto tiende a actualizar.

El maquillaje, la elección de un nombre, la corporalidad, la vestimenta y el tipo de actuación eran variables que, arriba y abajo del escenario, definían las –a veces sutiles- diferenciaciones entre *trans*, *transformistas* y *drag queens*. El pub y los shows que allí se realizaban eran el espacio-tiempo donde se escenificaban performativamente estos complejos procesos identitarios y estas formas móviles de clasificación organizaban los discursos, prácticas y performances relacionadas con actuaciones que involucraban distintos roles de género.

3. Ventanas que se abren

El acercamiento al mundo artístico que se construía en el Beep me implicó personalmente la desnaturalización de muchas nociones en torno al modo en que pensaba la actuación de roles de género y la versatilidad existente entre binomios no tan fijos como: femenino/masculino, heterosexual/homosexual, activo/pasivo.

No creo que sea tarea de la antropología ordenar el mundo de significaciones que se experimentaba y dramatizaba en el Beep. Más bien se trata de describirlo, en el sentido que Geertz (1986) le atribuyó a la descripción, e interpretarlo, en sus múltiples contradicciones, para dar cuenta de los diversos modos en que los sujetos nos construimos y somos construidos social e históricamente.

El objetivo de este artículo y de la investigación a la cual recurre, fue analizar el modo en que se construían relacionamente subjetividades entre un conjunto de artistas que realizaban performances diarias y semanales en un espacio concreto de sociabilidad nocturna. Según me dijo el dueño del pub en una entrevista, los shows de martes a domingos funcionaban como elemento de la oferta de diversión mercantil. Mediante las performances artísticas analizadas en este artículo se procuraba mantener un número constante de clientes que, antes de las 2 a.m llegaban al pub en búsqueda de entretenimiento y espectáculo. Los shows que se hacían en el Beep, hacían del Beep un lugar único. Julieta, una artista trans(formista) y estudiante de teatro de 25 años me dijo en una entrevista:

"el Beep como lugar te da licencia en hacer shows, en hacer o buscar una actividad artística, y también porque el Beep tiene muchísimos años dentro de lo que sería el negocio. Y cada persona que trabaja ahí tiene acceso a otros lugares, porque en el Beep va mucho tipo de gente: heterosexual, gay, que se yo, entonces te permite poder acceder a otros trabajos. El Beep funciona como una ventana" (Entrevista con Julieta, 2016).

La metáfora de la ventana con que Julieta pensaba al Beep me pareció oportuna para dar cierre a este texto, ya que el mismo puede pensarse también como otra ventana a la investigación etnográfica que realicé en el marco del TFL y al mundo artístico que analicé durante la misma.

En el apartado **2.a** analicé el Beep como espacio de sociabilidad y soporte del mundo artístico analizado. El escenario, al fondo de la pista de baile, era el soporte de un universo de relaciones que se condensaban en un "mundo del arte trans(formista)". Dada su historia, el Beep suponía para las performers una ventana por dónde asomarse a un mundo mucho más grande: el mundo del espectáculo nocturno de la ciudad de Córdoba. El pub resultaba el principal espacio de

consagración para las artistas y varias de las entrevistadas comenzaron su trayectoria en ese lugar. Pero como todas las noches no eran iguales y unas noches eran más oportunas que otras, los días de la semana eran objeto de disputa y hacia fines de las década de 1990, las noches tenían *dueñas* que cuidaban celosamente su lugar. Esta organización permitió la consagración de aquellas que tenían más años de permanencia en el pub, que se convirtieron en *dueñas* o profesionales. Los martes y miércoles eran de Flor, los jueves de Diana, los viernes de Jandry, los sábados de Antonella y los domingos de Jenny y Diana. De modo encadenado, quienes se iniciaban en la práctica encontraron mayores dificultades para su ingreso en ese mundo, una de cuyas puertas era devenir *invitadas*: “para la persona que empieza es muy difícil porque como que los lugares están fijos, no quieren que entre más nadie, no quiere que haya competencia y que quiera quitarles el lugar” (Entrevista a Julieta, 2016).

En el apartado **2.b** analicé los shows en tanto performance. Primero, las artistas subían al escenario creando producciones artísticas que involucraban un juego con los roles de género y los guiones sexuales. Luego, mediante el monólogo y los juegos, generaban ciertos estados de ánimo más o menos eufóricos invitando a que el público hiciera lo mismo sobre el escenario. Como sostiene Schechner la performance es a la vez expresiva y formativa: “se origina en el impulso de hacer que pasen cosas y de entretener (...) ser transformado en otro y celebrar ser uno mismo; desaparecer y exhibirse” (Schechner, 2000:59). Artistas que performaban una cierta femineidad podía hablar en plural masculino, hacer referencia a su pinchila (pene), o reírse de su propia actuación y las fallas en la mimesis de esa femineidad. En los shows se entrelazaban dos sentidos que el mencionado autor reconoce en la performance. Ellos involucraban una experiencia estética, una representación propiamente dicha, que se orientaba al entretenimiento. Pero, a la vez, implicaban una “transformance”, es decir una experiencia que, con cierta eficacia, transformaba a los sujetos. Según Schechner “(...) las performances marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adornan y remodelan el cuerpo, cuentan historias, permiten que la gente juegue con conductas repetidas, que se entrene y ensaye, presente y re-presente esas conductas” (Schechner, 2000:13) Esta dimensión realizativa de las performances alcanzaba tanto a las artistas cuanto al público, ya que en los shows se escenificaban de manera iterativa clasificaciones móviles en función de un conjunto de expresiones de género, roles sexuales y sexualidades.

En el apartado **2.c** analicé algunas de las prácticas involucradas en el proceso de devenir artistas y las performatividades implicadas atendiendo a la manera en que las performers se nombraban: *trans*, *transformista* y *drag queen*. En el escenario del pub, las artistas performaban personajes que hacían temer las rígidas distinciones entre femenino y masculino propias de la matriz heterosexual (Butler, 2015). Como propone Taylor: “La práctica del drag (travestismo o transformismo) anuncia que el género sexual es un performance con el que se puede jugar, aunque en la experiencia cotidiana de la mayoría de nosotros/as el género nos limita a ciertas formas específicas de ser y actuar” (Taylor, 2011:11). Las categorías *trans*, *transformista* y *drag queen* formaban parte de un sistema clasificatorio, más o menos móvil, que se escenificaba y actualizaba cada noche y en cada show. Algunas artistas comenzaron su carrera como *transformistas* y cuando las entrevisté se presentaban como *trans*. En estos casos, el nombre propio (y a veces legal) coincidía con el nombre artístico, la actuación de un papel femenino era de carácter permanente e involucraba complejos procesos identitarios como la ingestión de hormonas o técnicas quirúrgicas. Otras se dedicaban al teatro y el *transformismo* era un arte que realizaban por pasión y diversión, o bien, encontraban en la práctica artística una oportunidad para el ejercicio del *cross-dressing*. Por último, quienes se incluían dentro del arte *drag queen* personificaban un tipo de transformismo pero se desmarcaban de las anteriores en función de las

personificaciones extravagantes y barrocas que construían. A semejanza de las *transformistas* y en oposición a las *trans*, esas artistas cultivaban un doble sistema de nombres y desistían de feminizar de manera estable su cuerpo y gestualidad.

Durante media hora, sobre el escenario, las artistas recurrían a su propia experiencia de vida para construir discursivamente el monólogo y mediante una reflexividad, propia del teatro experimental, se decían y hacían a sí mismas y a l@s otr@s. Artistas y público se definían mutuamente en una relación lúdica donde cada quién actuaba un personaje y se presentaban ante una audiencia jugando a (des)armar estereotipos de feminidad y masculinidad. Las artistas performaban distintos roles o expresiones de género y a su vez construían un universo jerárquico dentro del escenario en el cual buscaban posicionarse disputando el lugar de *invitadas*, *dueñas* o, en el mejor de los casos, *reinas* de la noche.

4. Notas

¹ Pauta de lectura: Emplearé el uso del formato de *cursiva* en el texto para introducir términos o frases empleadas por mis interlocutoras. Utilizaré "comillas dobles" para resaltar analíticamente el sentido de alguna frase o palabra, y en casos en que quiera llamar la atención sobre la importancia de la polisemia de alguna noción. Finalmente, las citas se encontrarán señaladas entre "comillas doble" con la correspondiente referencia bibliográfica en la oración.

² Beep pub se localizaba en la calle Sucre, en el barrio centro de la ciudad de Córdoba, próximo a una avenida que funcionaba como arteria principal de movilidad dentro de la zona. Desde su inauguración en 1994 la localización fue la misma y nunca contó con cartelera gráfica que indicase su existencia allí.

³ "La Reina de la noche" (2007) fue una canción popularizada por la cantante y actriz española Mirela. Las artistas del pub solían navegar en internet para incluir novedades en los shows y de ese modo accedían a pistas de audio como la mencionada canción.

⁴ El *strep-tease* refiere a un baile erótico en el cual los performers se van quitando la ropa lentamente y la canción mencionada era "You can leave your hat on" de Joe Cocker.

⁵ El público y el personal de apoyo muchas veces solían usar indistintamente estas categorías para referirse a las *trans* en el Beep, sin embargo creo necesario aclarar que la categoría *trans* englobaba múltiples maneras de asumir o experimentar tanto el género como la sexualidad como por ejemplo *travestis*, *transgénero*, *transexuales*. Estas tres categorías señaladas no serán abordadas en este trabajo más que como un conjunto de artistas que sobre el escenario y durante los shows se presentaban como *trans* y contaban con diversas trayectorias en relación a un devenir identitario. No quisiera aquí repetir la operación a la que fueron sometidas desde las ciencias, y no haré un catálogo taxonómico de diferencias sobre las autopercepciones e identidades de género. Sólo resta señalar la salvedad de que de ningún modo estoy reduciendo las experiencias *trans* a una mera teatralidad. Este análisis apenas contempla el modo en que las artistas percibidas bajo esa categoría, compartían el escenario con otras con las cuales se diferenciaban.

⁶ En Argentina, en el año 2010 se sancionó la Ley de Identidad de Género. Esto permitió que muchas personas que no se identificaban con el nombre ni el sexo asignado al nacer, pudiesen cambiar su nominación civil sin necesidad de someterse a una cirugía de reasignación genital. En ese momento se produjo, en el plano jurídico, la desvinculación entre genitalidad, sexo y género. En el caso de las artistas aquellas que se presentaban como *trans* habían modificado también su nombre en el documento.

5. Bibliografía

AUSTIN, J. L. (1955). *Cómo hacer cosas con palabras*. Edición electrónica de: www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

BECKER, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes: Bernal.

- BLÁZQUEZ, G. y Reches, L. (2011). "La formación de una "noche gay" en la ciudad de Córdoba". Trabajo presentado en las XIII Jornadas Interescuelas y Departamentos de Historia. Catamarca, Argentina.
- BLAZQUEZ, G. (2012). "I feel love. Performance y performatividad en la pista de baile". En: Citro, Silvia y Aschieri, Patricia (Ed). *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. (pp 291-307). Argentina: Biblos.
- BOURDIEU, P. (1985) *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid, España: Akal.
- BUTLER, J. (2007[1999]). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, España: Paidós.
- BUTLER, J. (2015 [2002]). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- CHERVIN M. (2011). "El poder mágico del micrófono. Un análisis de la fuerza performativa en/de las fiestas de quince años". VII Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas. Diálogo entre saberes: encuentros y desencuentros. Organizado por: Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: <file:///C:/Users/Maria/Downloads/micr%C3%B3fono-crevin.pdf>
- Fernández, J. (2004). *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género*. Argentina: Edhasa.
- GAGNON, J. (2006). *Uma interpretação do desejo. Ensaio sobre o estudo da sexualidade*, Río de Janeiro, Garamond.
- GEERTZ, C. (1986). "La descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura" (pp 19-40) y "Persona, tiempo y conducta en Bali" (pp 299-238) En: *La Interpretación de las culturas*. Barcelona, España: Gedisa.
- GOFFMAN, E. (1970). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- MAUSS, M. (1971 [1950]). "Conceptos de las técnicas corporales". En: *Sociología y antropología*. Madrid: Editorial Tecnos.
- NEWTON, E. (2016 [1972]). *Mother Camp. Un estudio de los transformistas femeninos en los Estados Unidos*. Edición de María José Bullejos
- SCHECHNER, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- SCHECHNER, R. (2012). *Estudios de la representación. Una introducción*. México: FCE.
- TAYLOR, D. (2011). "Introducción. Performance, teoría y práctica". En: *Estudios avanzados de Performance*. México: FCE. Pag 7-30.
- TURNER, V. (2002). "La antropología de la performance". En: *Antropología del Ritual: Victor Turner I.N.A.H – E.N.A.H. México D.F*