

La temporalidad transformista en prácticas contemporáneas

Agustina Trupia¹

Resumen

Las prácticas transformistas acontecidas en la ciudad de Buenos Aires entre 2016 y 2022, en Trabestia Drag Club y Carrera de Reyes, presentaron rasgos que las diferenciaron de otras ocurridas en el campo artístico porteño. Desarrollaron identidades pensadas para las instancias escénicas, pero que excedían ese momento. Este artículo estudia la dimensión temporal desplegada por las prácticas para inscribirla dentro de los estudios en torno a la temporalidad trans* y observar, a partir de la persona *drag* y los testimonios reunidos, intermitencias, solapamientos e interrupciones temporales.

Palabras clave: drag, transformismo, performance, género, disidencias, temporalidad

¹ CONICET – Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL, UBA, Argentina. agustinatrupia@gmail.com

Doctora de la Universidad de Buenos Aires, área Historia y Teoría de las Artes. En dicho marco, escribió la tesis titulada *Fiesta, performance y autogestión: prácticas transformistas contemporáneas en la ciudad de Buenos Aires*, la cual fue premiada por la Asociación Argentina para la Investigación en Historia de las Mujeres y Estudios de Género (AAIHMEG). Obtuvo una beca interna doctoral del CONICET y actualmente es becaria posdoctoral. Se recibió con diploma de honor de licenciada en Artes Combinadas, y profesora de Educación Media y Superior en Artes Combinadas en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. En esa misma facultad, trabaja como ayudante de primera en la cátedra Historia del Teatro I, da clases en la Maestría en Estudios Feministas, y realizó la Diplomatura en Género y Movimientos Feministas. Es investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA y forma parte del grupo de investigación PIACyT “Prácticas artísticas y curatoriales contemporáneas III” en la Universidad Nacional de las Artes.

Fecha de recepción: 28/6/2025 – Fecha de aceptación: 26/11/2025



CÓMO CITAR: TRUPIA Agustina (2025). “La temporalidad transformista en prácticas contemporáneas”, en: *Revista Estudios Curatoriales*, n° 21, primavera, ISSN 2314-2022, pp. 6-21.

Drag Temporality in Contemporary Practices

Abstract

Between 2016 and 2022, drag practices in Buenos Aires—particularly those emerging from Trabestia Drag Club and Carrera de Reyes—exhibited distinctive characteristics that set them apart from other performances in the city’s artistic scene. There, the identities crafted for the stage often extended beyond the performance itself. This paper examines the temporal dimensions of these practices, situating them within the framework of trans* temporality studies. Through analysis of drag personae and collected testimonies, the study explores temporal moments of intermittence, overlapping, and disruption.

Keywords: drag, gender performativity, performance, gender, dissidence, temporality

Hay que pensar otras formas de futuro y romper el lenguaje, porque esa ruptura del lenguaje nos permite que podamos romper nuestros pensamientos y sentimientos y acciones.
Marlene Wayar (2018)

Palabras preliminares

Las prácticas transformistas que acontecen en la ciudad de Buenos Aires tienen una característica fundamental que las distingue de otras manifestaciones artísticas: junto con estar centradas en el cuerpo de les artistas, es decir, implicar de forma inexorable una modificación en el cuerpo, materia con la que trabajan, también involucran la construcción de una identidad que se distancia de la idea de personaje. En trabajos anteriores (Trupia, 2024), abordé la noción de persona *drag* —aquella que se constituye a raíz de la práctica transformista, pero excede el momento escénico y tiene incidencia en la propia identidad de les artistas—, por lo cual en esta oportunidad voy a centrarme en el estudio de la temporalidad. En estas páginas, me propongo explorar las maneras en que opera la temporalidad en dicha constitución identitaria.

En mi investigación, realizada en el marco del doctorado en Historia y Teoría de las Artes en la Universidad de Buenos Aires, me dediqué a analizar las prácticas transformistas que tuvieron lugar entre 2016 y 2022 en dos espacios autogestionados por les artistas: Trabestia Drag Club y Carrera de Reyes. Si bien muchos de los aspectos que allí ocurren en vinculación con lo identitario pueden trasladarse a otras manifestaciones —como el *clown* y el *cosplay*—, es desde ese conjunto de experiencias que parto para pensar la temporalidad. En las prácticas transformistas, además de utilizarse maquillajes, trajes, prótesis y una serie de elementos que se adhieren al cuerpo para modificar su expresión, se produce una elaboración en torno a la identidad de cada artista.

Parte de la construcción *poiética* que se realiza está compuesta por material identitario en tanto aquella persona *drag*, en las fiestas o concursos, está ligada de manera íntima a cada artista que deposita en esa construcción identitaria una parte de su persona. Aún más que en otras prácticas escénicas, en el *drag* hay un entrelazamiento constante entre la identidad y lo artístico, al punto de que resulta difícil imaginar una manifestación transformista donde no esté implicada la persona que la lleva adelante. En todos los casos de artistas que entrevisté y testimonios registrados por otras personas, apareció el tema de la propia identidad —ya sea de género o en relación con otras aristas— como una cuestión sobre la que se reflexiona en la práctica.

Interrupciones a la linealidad

En la forma que tienen los transformismos de vincular la biografía y la identidad de les artistas con sus composiciones artísticas resuena el trabajo llevado adelante por Pablo Farneda (2021) cuando denomina “prácticas de sí” a un conjunto de manifestaciones. Al centrarse en las expresiones artísticas de Effy Beth, Naty Menstrual y Susy Shock, propone pensarlas desde un lugar desviado y no considerarlas escrituras del yo o autobiografías. Farneda plantea, frente a las constituciones positivas de un yo generadas con el advenimiento de la Modernidad: “Las prácticas contemporáneas de expresión de sí pueden transformarse más bien en umbrales de desclasificación que en afirmación de una identidad” (2021, p. 158).

Son sugestivas estas elaboraciones de Farneda en tanto tienen puntos de contacto con las prácticas transformistas por el trabajo que hacen con las identidades y porque albergan una dimensión colectiva. Siguiendo al autor, sitúo las prácticas transformistas y sus elaboraciones de la persona *drag* no tanto como presentaciones del yo —en tanto se lo podría concebir como definido, unitario, cerrado—, sino como prácticas de sí por la constante desdelimitación que conllevan y la puesta en tensión de las configuraciones sociales. Como dice Farneda, “no nos encontramos con una renuncia de sí, ni con un develamiento de la verdad de sí en tanto esencia [...]. Más bien parece darse una inscripción del sí *mix* en una trama ampliada” (2021, p. 160).

Cualquier persona que habitó las fiestas organizadas por Trabestia Drag Club y los concursos *drag king* de Carrera de Reyes pudo percibir la complejidad de la dimensión subjetiva en tanto veía sobre y debajo del escenario a la misma persona *drag* que se desdelimitaba con otra identidad cívica. La posibilidad de hablar con la persona *drag*, percibida como instauradora de un salto ontológico, también moviliza a les espectadores al proponer un desplazamiento. Es decir, las desdelimitaciones de la subjetividad, de las prácticas de sí, se dan no solo en les artistas, sino que se genera un ambiente que propulsa la posibilidad de desidentificación por parte de les asistentes. La alteración de la temporalidad que se produce en estas prácticas puede ser graficada como una multiplicación de líneas temporales que implica transformaciones, rupturas y solapamientos. Al pensarlas de esta manera, las prácticas transformistas se alejan de la idea de personaje. A diferencia de lo que es comprendido en términos teatrales como un personaje, la persona *drag* pervive por fuera de la instancia escénica. Aquella idea del *entre* persona y personaje constituye, a su vez, el centro de la cuestión en torno a la temporalidad. Aunque, en ciertos casos, esta idea de personaje fue utilizada por artistas que buscaban subrayar su identidad cisgénero.

En este sentido, pienso la temporalidad transformista² como parte de la temporalidad trans*,³ aunque debo hacer ciertas aclaraciones dado que, en algunos casos, las personas *drag* se entienden como parte de un salto ontológico que pone a vivir un ente poético que se corre de la trama diaria y, en otras situaciones, esa persona *drag* se vuelve parte de la identidad cotidiana de cada artista. La temporalidad transformista se sitúa como un corrimiento de la temporalidad cis. Esta identidad que se conforma, y a la que se le adjudica un nombre, se vuelve parte de la identidad propia de les artistas, quienes utilizan esos nombres por fuera de las instancias escénicas e incluso cuando no están montades.

Es por esto que las prácticas podrían ser pensadas a partir de dos momentos: por un lado, uno de ellos corresponde a la instancia cuando están montades y se presentan frente a les espectadores que asisten a las fiestas y competencias que se organizan. Por otro lado, se halla un momento que respeta la vivencia interna por parte de les artistas que llevan adelante esa identidad *drag*, la cual no tiene una correlatividad con el hecho de estar montades frente a espectadores. Esto es porque puede ser parte de la propia vivencia de le artista o responde a una ocasión íntima en la cual se monta, ya sea en soledad o junto con otros artistas en lugares privados como hogares.⁴ Aunque, como explicaré a continuación, estas no son dos instancias separadas, sino que producen una complejidad en el despliegue temporal.

Es habitual que las prácticas transformistas, al ser examinadas, sean acotadas a la instancia espectacular. Tanto al interior de la comunidad sexo-género disidente como por parte de los estudios que las han abordado, pervive la idea de que son prácticas destinadas al entretenimiento y a la conjunción de algún reclamo político con lo artístico. Esa reclusión de los transformismos al espectáculo —asocia-

² Los desarrollos en torno a la temporalidad transformista surgieron a partir de haber cursado el seminario de doctorado “Trans*historiaciones desde el Sur. Aportes de las epistemologías trans* para la investigación del pasado reciente” dictado por la Dra. Fernanda Carvajal en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en el primer cuatrimestre de 2023.

³ Utilizo el asterisco al lado de esta palabra siguiendo la propuesta de autores y activistas que plantean que ese signo gráfico posibilita la apertura a distintas identidades que puedan ser contempladas en esa categoría. Al respecto, Jack Halberstam dice: “el asterisco modifica el significado de transitividad al negarse a situar la transición en relación con un destino, con una forma final, con una forma específica o con una configuración establecida de deseo e identidad” (2018 [2017], p. 21).

⁴ En relación con esta cuestión, en el Simposio sobre Prácticas Transformistas, Drag y Arte organizado en mayo de 2024, uno de los expositores, An Millet, *drag king*, trabajador social e investigador, compartió una ponencia en la que comentó su experiencia con los laboratorios *drag king* que organizaba desde 2016 en Saavedra, en la ciudad de Buenos Aires. Entre ese año y el momento de la ponencia, había realizado siete laboratorios, algunos de ellos en Mar del Plata y en Salvador de Bahía, Brasil. Lo especial de estos espacios es que no abordaban la dimensión artística de los transformismos, sino que hacían hincapié en la experiencia de montarse y, a lo sumo, salir a la vía pública desde ese lugar haciendo actividades grupales como ir a una plaza o sentarse en un restaurant. Esto abre otra dimensión de las prácticas en la que la persona *drag* que se constituía está pensada como instancia de experimentación y vivencia personal, y en la que no se busca producir un salto ontológico —por más de que hubiera quienes, en la vía pública, pudieran percibirlo—.

ción que, dicho sea de paso, es establecida por algunos artistas también— implica que, en muchas oportunidades, lo *drag* sea excluido de la noción de lo trans*.

Si bien la identidad de género trans* es efectivamente distinta a las prácticas transformistas, la forma en que se desarrolla la temporalidad transformista, en una buena parte de las prácticas, las acerca a los modos en que se piensa la temporalidad trans* y sus identidades. Aunque la cuestión identitaria sea distinta de la práctica artística transformista que se lleva adelante, es habitual oír en los testimonios de les artistas que la experiencia artística colabora en la exploración y el tránsito de la propia identidad. De hecho, para quienes la práctica transformista —y, por ende, la persona *drag*— es parte constitutiva de la identidad, se podría decir que esta conforma su identidad. Tal porosidad no implica deslegitimar o ignorar los modos de autopercepción de cada quien, sino justamente comprender que la experiencia trans* es diversa, multiforme y móvil, y que, en esa amplitud, encajan muchos de los modos de vivir las prácticas transformistas.

En torno a las disonancias temporales que se despliegan, resuena la teoría sobre la narratividad que Jay Prosser (1998) produjo desde el campo de la crítica cultural estadounidense. El autor trabaja en torno a las ambigüedades y no-linealidades temporales que figuran en la manera en que las personas trans* se narran a sí mismas. En el caso de estas prácticas en la ciudad de Buenos Aires, el trabajo de narración aparece, no tanto en forma de autobiografías publicadas —como con las que trabaja Prosser—, sino en los testimonios que les artistas comparten en espacios de entrevistas y conversatorios. Hay algunas excepciones como, por ejemplo, la tesis de licenciatura de Armando A. Bruno, en la que, aparte de abordar la práctica *drag* en general desde las teorías artísticas, menciona su propia vivencia. También pueden encontrarse narraciones en publicaciones en redes sociales, aunque los marcos donde más cabalmente se desarrollan de forma explícita son las entrevistas. Por mencionar un caso, en un conversatorio que coorganicé, Lila Llunez, artista que participó de forma sostenida y fue parte de la coordinación de Carrera de Reyes, dijo lo siguiente:

Tiene mucho que ver con una cuestión ya muy personal respecto de cómo uno entiende la identidad propia, qué sucede entre lo privado y lo público con el cuerpo, con la manera de presentarse [...]. Para mí no importa cómo me encuentre, estoy haciendo *drag* igual. Si no estoy tal vez tan visiblemente en *drag*, igualmente lo estoy produciendo en mi mente: siempre estoy pensando en ideas, cuál es la próxima perfo, qué puedo hacer con esto [...]. Estar permanentemente en diálogo y revisando la propia práctica es una gran manera de estar haciendo *drag* todo el tiempo [...]. Para mí el *drag*, más allá de ser un *estar*, también es un *ser*. Así que no necesariamente trato de hablar de *estar en drag*, sino que soy *drag*, hago *drag*. (Instituto de Artes del Espectáculo UBA, 2022c, 5 m 15 s)

En estas prácticas, el nombre elegido por cada artista para identificar a su persona *drag* convive con su nombre cívico. En muchos casos, se introduce una simultaneidad entre ambos modos de nombrar a alguien, y esta elección no depende únicamente de si la persona está o no montada. Es decir, puede ocurrir que haya personas que utilizan más de un nombre al hablar de sí mismas. También es posible que, según con quién estén conversando, utilicen diferentes maneras de denominarse —lo que, a su vez, puede ir acompañado de una variación en los pronombres personales—. Asimismo, aunque no es tan frecuente, este nombre elegido para la práctica *drag* puede verse modificado a lo largo del tiempo.

Ligada a la posibilidad de pensar estos gestos como una interrupción de la temporalidad, se halla la propuesta de Morgan Ztardust, videasta y activista cuir, cuando prologa el libro *interrucciones* de val flores y sugiere que “una interrupción es una herida furtiva en el lenguaje y una necesidad imperiosa de abismarse dentro, de perforar las capas y producir nuevos circuitos tubulares para la circulación y el colapso de la experiencia sensible” (2013, p. 16). Traslado la idea de la interrupción del lenguaje y la acerco a la temporalidad de los relatos vinculados con la propia identidad porque resulta atractiva la forma en la que, en ese texto, la activista y maestra lesbiana val flores (2013) sondea la idea de interrupción. De forma similar a lo que se plantea allí, en les artistas transformistas también opera una interrupción a ciertos modos hegemónicos de pensar la temporalidad en la sociedad. Les artistas crean, a lo largo de sus presentaciones, una persona *drag* que, en muchos casos, persiste cuando no están montades al modo de una convivencia a caballo entre dos temporalidades que se manifiestan en un mismo cuerpo.

Por su parte, Kara Keeling (2009) y Jacob Lau (2016) trabajan con el concepto de “poesía del futuro” que toman de Karl Marx. Desde los estudios culturales y de cine, Keeling reflexiona sobre producciones culturales que pueden “ofrecernos maneras de pensar tal posibilidad actualmente imposible desde adentro de nuestra propia coyuntura histórica” (p. 1). En su caso, Lau, quien proviene del campo de los estudios de género en Estados Unidos, plantea que “la poesía del futuro asume el sentido poético de ruptura de la narrativa lineal normativa por la fuerza creativa y fragmentada, y expone lo que podría ser y lo que todavía no es” (2016, p. 6). A partir de estas reflexiones, pienso de qué formas las personas *drag* desarrolladas en las prácticas transformistas fisuran la temporalidad cis y permiten ensayar otras trayectorias vitales. Estas van en contra de la lógica temporal cis al no construir una narrativa lineal, estable y permanente, sino que juegan con lo cambiante y lo circunstancial. En este punto, las experiencias transformistas plantean un interrogante.

Maleabilidad temporal

La temporalidad que involucran las prácticas está caracterizada por la intermitencia, opuesta a la linealidad que pretende la temporalidad cis. A su vez, al no plantearse como permanentes, parece ser que este aspecto intermitente introdujera la cuestión de si son menos válidas y menos reales que otras experiencias vitales. Es decir, al correrse de las lógicas hegemónicas del sistema heterociscapitalista, que valoran la construcción de un relato lineal que avanza en una única dirección coherente, la temporalidad transformista es menospreciada. Junto con esto, en la cuestión de la temporalidad se halla uno de los ejes por los que recae en las prácticas *drag* una visión de sospecha. Esto es porque componen manifestaciones que no son consideradas como experiencias de subjetivación legítimas por parte del sistema imperante. La sospecha no solo recae en el hecho de que se escapan de los sistemas taxonómicos del mundo del arte o en que se fugan del sistema de organización sexo-genérico. La temporalidad errante, multiplicada y disonante que despliegan las vuelve inaprehensibles desde una óptica cissexual y, por lo tanto, quedan invisibilizadas en esta misma operación.

Incluso al interior de la comunidad sexo-género disidente, muchas veces, las prácticas transformistas son vistas como menos legítimas en tanto no configuran una identidad de género en sí mismas. Sería oportuno revisar estos presupuestos dado que la vivencia de les artistas *drag* y las maneras en que irrumpen en la matriz temporal heterocisnormada son legítimas. No hay en la permanencia —es decir, en el estar constantemente viviendo un género— mayor validez que en la interferencia o en el solapamiento. Por un lado, porque, como nos ha enseñado la activista travesti y psicóloga Marlene Wayar (2018), la identidad es más bien un devenir, incluso para quienes no lo perciben de este modo; los presupuestos identitarios están en constante reafirmación. Por otro lado, porque considerar la permanencia como garantía de legitimidad es reforzar las normativas de una temporalidad cis.

En vinculación con la cuestión de las posibilidades temporales de existencia de la persona *drag*, retomo la pregunta que Keeling formula para pensar las condiciones de existencia de los cuerpos trans* visibles en relación, no tanto con cómo o dónde pueden estar situados, sino con cuándo podrían ser o estar. Este interrogante político de Keeling, en torno a cuándo una persona que se corre de la cisnormatividad puede ser visible y sobrevivir con los mismos derechos y cuidados que reciben las personas cuyas vidas importan para la agenda pública, me lleva a pensar en las condiciones temporales que deben darse para que las personas *drag* puedan existir de manera digna. Hay condiciones que deben estar garantizadas para que la persona *drag* pueda volverse visible.

En este mismo sentido, Armando A. Bruno (Bruniard, 2021) coincide con lo planteado por Lila Llunez cuando, en su trabajo final de la licenciatura firmado con su

otro nombre, hace una distinción entre ser *drag* y estar en *drag*, la cual da cuenta de la complejidad temporal que presenta la práctica. Sugiere que se puede ser *drag* sin estar montada. Por su parte, estar en *drag* implicaría el momento en que le artista utiliza el truco y se monta. A la vez, se infiere que se puede estar en *drag* sin necesariamente ser *drag* —como ocurriría, por ejemplo, con alguien que se monta por primera vez o para hacer un personaje transformista en una obra de teatro—.

Coincido también con Armando A. Bruno cuando plantea que “así como hay un *Contexto Habilitador* del Drag, hay contextos que lo coartan o incluso pondrían en riesgo la integridad de la artista. Es en este punto donde el accionar de los espacios LGBTTTIQA+ cobra importancia” (2021, p. 27). Aquel contexto habilitador refiere a las condiciones que deben darse para que una persona pueda estar en *drag*, es decir, montada con comodidad. Aparte de la comodidad, el contexto propicio también permite un reconocimiento de la práctica y, aún más importante, de la persona *drag*. No tanto en el sentido de que se la reconozca en particular con su propio nombre, sino porque se reconoce que la persona *drag* está existiendo. Con esto no quiero decir que la única manera en que una persona *drag* exista sea por medio del reconocimiento, ya que, como venimos viendo, no siempre se condice con algo externo que pueda ser detectado. Pero sí es importante que, al momento de montarse, se perciba como transformismo aquello que se está haciendo dado que, por la poca cantidad que hay de marcos reguladores de la práctica, esa es la forma en que se pone a existir en el mundo. Como plantea Armando A. Bruno desde su propia experiencia: “*Estar en Drag* implica una exposición vulnerable” (Bruniard, 2021, p. 28).

En torno a la temporalidad transformista, hay otro aspecto que puede ser problematizado a partir del concepto de “*temporal drag*” que propone Elizabeth Freeman (2010) desde los estudios cuir. Este tiene una compleja traducción al español, porque la autora pone en juego dos acepciones de la palabra *drag*. Por un lado, hace referencia al significado de la palabra que implica un freno o arrastre, es decir, un retraso temporal. En este sentido, postula el concepto como una manera de anacronía. Y, por el otro, se refiere a los transformismos, a las prácticas *drag*. La pregunta que Freeman introduce es si algunos cuerpos pueden registrar “la copresencia de varios eventos históricamente contingentes, movimientos sociales y/o placeres colectivos” (2010, p. 63).⁵ De este modo, propone la idea de que las prácticas transformistas no solo atraviesan los límites de los géneros, sino también los temporales. Con esto, Freeman sugiere que tienen la capacidad de hacer presentes elementos del pasado. Aquí nuevamente aparece la caracterización de la temporalidad transformista como múltiple y compuesta por trayectorias simultáneas.

⁵ “The co-presence of several historically contingent events, social movements, and/or collective pleasures” (Freeman, 2010, p. 63). Traducción de la autora del artículo.

Freeman explica que pudo comenzar a pensar su libro cuando comprendió las presentaciones que las personas hacen de sí mismas como *drag*. Dejando de lado su proposición de comprender las presentaciones personales como transformismo —propuesta que solo puedo compartir si se usa “*drag*” en términos metafóricos⁶—, me interesa especialmente la idea de que los transformismos presentan objetos de otro tiempo que se vinculan con la historia. Freeman incluso piensa que estas prácticas tienen la capacidad de funcionar como archivos de los objetos que son descartados por una cultura.

La temporalidad *drag* también aporta complejidad al reconocer en los truques la introducción de elementos de descarte que ponen en relación diferentes temporalidades. Intervienen temporalidades pasadas cuando Armando A. Bruno usa prendas de ropa que fueron de su abuelo o cuando Le Brujx utiliza elementos descartables como insumos médicos, por mencionar dos ejemplos. Pero persiste otro solapamiento de temporalidades cuando se conforman personas *drag* que juegan con nociones de futuro o de mundos alternativos. Por ejemplo, cuando Lest Skeleton lució, en una fiesta de 2018 de Trabestia Drag Club, un truke con medias de red negras, botas con taco —altas hasta arriba de la rodilla—, una falda negra con tajos a los costados y un pequeño corsé de cuero negro con una correa de cadenas que salía del pecho. A lo que le agregaba un cuello de pelos, orejas alargadas al estilo de un elfo y dos cuernos de animal que salían de su frente y se curvaban hacia arriba, lo que introducía una corporalidad paralela a lo humano. Aparte de objetos de un pasado que se actualizaban en el truke, había reminiscencias de un mundo fantástico y monstruoso que se esgrimía como perteneciente a otro plano temporal. Esta introducción de una temporalidad futura, que se solapa con el pasado y el presente, aparece como una forma de temporalidad trans*. Discute las nociones lineales y arraigadas al presente de la cistemporalidad. Sobre todo, cuando Lest Skeleton permanecía así montada por fuera del escenario, entre los espectadores.

Me interesa justamente detenerme en la existencia de la persona *drag* que persiste por fuera de la instancia escénica o espectacular. Es allí donde reside la particularidad de estas prácticas y de sus solapamientos temporales. Cuando le artista que no está montada habla de sí misma con el nombre de su persona *drag*, se produce una disonancia temporal en distintas direcciones. La posibilidad de nombrarse de este modo está ligada a las prácticas que realizó en el

⁶ Señalo esto porque, de ser en sentido literal, la idea de que las personas, en líneas generales, hacemos *drag* corre el riesgo de desdelimitar la práctica. En términos simples: si todes hacemos *drag*, entonces nada es *drag*. Algo similar ocurre con la famosa —y atractiva— frase de RuPaul en sus programas televisivos: “We’re all born naked and the rest is drag [todes nacemos desnudes y el resto es *drag*]”. La frase es sugerente y funciona si se entiende nuestra identidad de género como una internalización de normas y tecnologías, y si se hace un uso de la palabra “*drag*” en sentido metafórico. Interpretarla de manera literal sería desconocer las especificidades de los transformismos, sin que esto me lleve indefectiblemente a una postura purista y esencialista.

pasado, pero a su vez implica una noción de futuridad dado que pone a existir, en el momento presente, la idea de una persona —la *drag*— que está viviendo en ese instante y que podría, en cualquier momento, adoptar otra apariencia desde el cuerpo. Asimismo, les artistas han hablado de las modificaciones que tienen lugar en su personalidad a partir del desarrollo de la persona *drag* y cómo, según el momento y la situación que estén atravesando, pueden aparecer aspectos que consolidaron a través de la experiencia de hacer y ser *drag*.

Incluso, junto con los rasgos de la temporalidad *drag* que aquí vengo describiendo, la práctica transformista, en determinados contextos prohibitivos, funciona como la posibilidad que encuentran algunas personas de verse de una manera que no tienen permitido socialmente. Es decir, ya sea por las prohibiciones explícitas que estuvieron vigentes, como con los edictos policiales, o con las reglamentaciones impuestas de manera implícita por la heterocisnorma, hay formas de vestir que no son permitidas, al menos no sin consecuencias. Las prácticas transformistas habilitan, para algunas personas, la posibilidad de explorar desde la expresión hasta la identidad de género. A su vez, para artistas que transicionan, la práctica transformista puede ser una manera concreta y palpable de futuridad en el sentido de que les permite verse del modo que desean y que solo podrán incorporar más adelante.

En relación con esta otra cuestión dentro de la temporalidad trans*, Ihona Tempura, artista con gran recorrido dentro de la escena transformista —comenzó a montarse en 1994, sobre todo en el boliche Morocco que había abierto un año antes y cerró en 2001, y ella es, desde hace años, una de las anfitrionas de la fiesta Namunkurá, en la cual también hay prácticas *drag*— comenta:

A mí el *drag* me ayudó a ser lo que soy yo ahora, femeninamente. A mí me pasaba con mi tema de hacerme [sic] trans porque claro, yo a la noche... Nosotras a la noche éramos divas y yo de día quería ser igual, salir toda recontra producida y no podías salir de la misma manera de día que de noche. Entonces eso fue como una transición en mi vida con respecto a mi cambio. (Instituto de Artes del Espectáculo UBA, 2022b, 30 m 15 s)

Es habitual que la propia identidad de género de le artista sea vivenciada y explorada por medio de la práctica transformista. Esto se ve, por mencionar un caso, en el testimonio de La Kalo, artista *drag* quien participó en recurrentes ocasiones en Trabestia Drag Club, entre otros espacios de la noche porteña y del activismo trans*:

A mí el *drag*, por ejemplo, me ayudó un montón en mi transición. Yo soy una mujer trans hoy y antes de hacer drag yo no tenía idea de que lo era. O sea, si bien toda la vida lo fui, con el drag se me despertó algo. Empecé a entenderme. [...] Es como mirarse a un espejo. (Instituto de Artes del Espectáculo UBA, 2022a, 9 m 42 s)

Hay una especificidad propia de las prácticas transformistas que tiene que ver con la vivencia de una temporalidad que se recorta de la temporalidad cis y se presenta como distinta de la que se encuentra en otras disciplinas artísticas. La persona *drag* introduce una convivencia en un mismo cuerpo de, por lo menos, dos temporalidades: la trayectoria vital de la persona cívica y la trayectoria de vida de la persona *drag* que se conforma pensando en la instancia escénica, pero que la excede ampliamente. Los estudios trans* ofrecen una plataforma teórica estimulante para abordar estas cuestiones que hacen que estos acontecimientos de teatro liminal vuelvan porosas las fronteras entre las prácticas artísticas y otras dimensiones vitales como la identidad.

No obstante, más allá de esta dimensión de la liminalidad, la que principalmente se pone en juego a partir de este solapamiento de temporalidades es la dimensión primaria. Precisamente en esta superposición de tiempos en un mismo cuerpo, se da la liminalidad primaria que postula el teórico argentino de teatro Jorge Dubatti (2020) y que tiene que ver con aquello que se halla en todo acontecimiento en tanto siempre vemos el cuerpo natural/social, el afectado por el acontecimiento y el poético de quien actúa. Lo que ocurre es que en las prácticas transformistas la superposición, constitutiva de todo acontecimiento teatral, continúa presente incluso una vez que les artistas ya no están sobre el escenario y también cuando no están montados. Así, este rasgo liminal se vuelve intrínseco a las prácticas *drag* y una marca que señala una distancia con otras disciplinas escénicas. Dubatti plantea que también en los espectadores se da la liminalidad en tanto son productores de *poíesis*. La idea de que quienes asisten a las fiestas y concursos conforman, junto con el equipo técnico y los performers, una *poíesis* convivial es sugerente.

Por su parte, Dipesh Chakrabarty (2008), quien proviene del campo de la historia y del pensamiento poscolonial, reflexiona en torno a las dificultades que se le presentan al tiempo histórico al momento de abordar las prácticas con intervenciones divinas o fantasmales. Piensa esto a partir de la historia del trabajo en Asia meridional. En particular, menciona el caso del *puja* –culto– de Vishvakarma en las fábricas de Calcuta realizado en otoño. Chakrabarty describe la actividad acontecida en los años treinta del siglo XX –aunque dice que, décadas después, sigue siendo habitual en India– cuando los obreros realizaban rituales en lo que constituía un culto a la maquinaria. Le interesa pensar cómo puede esta historia ser traducida o contemplada por el código secular del tiempo histórico y humanista.⁷

⁷ Por su parte, la socióloga nacida en La Paz, Bolivia, Silvia Rivera Cusicanqui (2010), menciona que el mundo indígena posee una visión de la historia que no es lineal, sino que se mueve en ciclos en los cuales se marca un rumbo que retorna al mismo punto: “El mundo indígena no concibe a la historia linealmente, y el pasado-futuro están contenidos en el presente” (p. 55). La espiral es la figura que condensa este movimiento temporal que choca con los modos hegemónicos de comprender el tiempo en términos de progresión lineal.

Luego de una larga examinación del caso, el autor bengalí arriba a la conclusión de que la Historia —la que podríamos pensar con mayúscula— “no puede representar, salvo mediante un proceso de traducción y de la consiguiente pérdida de estatus y significación para lo traducido, la heterotemporalidad de ese mundo” (p. 141). Se pregunta por las maneras en que las historias subalternas, que se corren del tiempo de la historia continua, pueden agrietarla o hacerse presentes, aunque sea en forma de conciencia de que existe una contienda de pluralidades. Asimismo, plantea que esas historias subalternas, al imaginar un espacio externo al capital —es importante recordar que Chakrabarty se centra en el ámbito del trabajo indio—, constituyen un *afuera* que no es “antes o después en la prosa historicista” (p. 140). Sino que piensa ese *afuera* como “algo que ocupa una zona fronteriza de temporalidad” (p. 140) y que nos recuerda que coexisten diferentes temporalidades y modos de ser en el mundo, tal como dice el historiador

A la luz de lo planteado por Chakrabarty, reitero que la temporalidad transformista tiene la capacidad de subvertir, con su mera existencia, la temporalidad cis, la cual es la normativa. Es decir, comprender que hay solapamientos temporales —vinculados al funcionamiento de la persona *drag* en les artistas y a la imbricación de temporalidades, pasadas, presentes y futuras, inmersas en las prácticas— agrieta la temporalidad y, consigo, la historicidad hegemónica. Cabría, al mismo tiempo que se estudia la temporalidad cis, tener presente, aunque no poseamos tal vez las herramientas para comprenderla en su profundidad, la existencia de otra temporalidad que la fractura internamente o que, al menos, escapa a la posibilidad de designación. Chakrabarty (2008) alerta:

El naturalismo del tiempo histórico estriba en la creencia de que *todo* puede ser historiado [...]. La supuesta aplicabilidad universal de su método conlleva la asunción adicional de que siempre resulta posible situar personas, lugares y objetos en una corriente, naturalmente existente y continua, de tiempo histórico. (p. 114)

Dicho flujo temporal es el del cissexismo al que, entre otras, las prácticas transformistas le demuestran que no todes lo compartimos. Lo que vienen a exponer las formas en que —como describí— una buena parte de les artistas vivencia sus identidades a partir de la praxis artística es que hay formas opuestas al tiempo lineal y unitario que se impone como el universal. Hay maneras de experimentar la temporalidad que tienen que ver con el solapamiento y la reunión de distintas capas temporales en algunos momentos determinados.

Para ir finalizando, hay una vertiente más en torno a la temporalidad, dado que se halla una cierta tensión complementaria entre el carácter efímero de los transformismos, en tanto prácticas performáticas, y las tareas de relevar, entrevistar, registrar, escribir sobre ellas como parte de la dimensión investigativa. Aquí también se genera una disputa entre temporalidades: la de la fiesta y la vivencia personal de cada artista es atravesada por la producción de documentos,

como las entrevistas y la escritura de artículos académicos. Siguiendo a Irina Garbatzky y María Fernanda Pinta (2018), las prácticas aquí abordadas, por estar incluidas dentro de las artes escénicas, pueden ser pensadas a partir de una temporalidad del diferimiento porque se dan en un presente efímero que se repite en cada presentación que hacen les artistas o se reconstruye a través de una narrativa singular. Las autoras observan que esto resulta opuesto al tiempo del archivo por su institucionalización y disposición pública, aunque agregan que la relación entre las artes escénicas y el archivo es complementaria. Como plantean, “mientras que el teatro se acerca a la vivencia, a lo que habrá de narrarse de manera experiencial, el archivo recoge las piezas y reconstruye lo que ha sido perdido por el paso del tiempo” (p. 120).

De esta forma, se produce una diferencia entre el acontecimiento vivo y los intentos de estudio, los cuales involucran gestos que tienden a separar, organizar y nombrar —tal como lo hace el lenguaje y cada una de las palabras aquí vertidas—. En el mejor de los casos, estos esfuerzos por dejar registro y reflexiones al respecto colaboran en la creación de un acervo vivo que no pretende cristalizar las manifestaciones artísticas, brindar definiciones monolíticas o clausurar sentidos. La intención es acompañar la maleabilidad temporal con una escritura que busca ser curiosa y permeable al movimiento, y que tiene conciencia de la perpetua posibilidad de ser discutida.

Reflexión final

A partir del recorrido realizado, se comprueba entonces que en la temporalidad introducida en las prácticas transformistas contemporáneas de la ciudad de Buenos Aires hay características que permiten ubicarla dentro de la temporalidad trans*. Como vimos, estas manifestaciones entrelazan el pasado, presente y futuro en un sentido contrario a los relatos de vivencias lineales. Se caracterizan por la simultaneidad, superposición y bifurcaciones, lo que constituye un modo disidente de habitar el mundo. El corrimiento de los transformismos está también en esta cualidad temporal, además de encontrarse en su oposición a la matriz heterocisnormativa y a los modos de producción artísticos tradicionales. Si bien las fantasías que se desarrollan en las prácticas son cambiantes, los efectos que producen, los imaginarios que constituyen, perduran más allá del tiempo del acontecimiento artístico. A su vez, el estudio —y reconocimiento— de la temporalidad transformista funciona como recordatorio de las limitaciones de pensar el tiempo exclusivamente desde el cissexismo.

El hecho de que estas prácticas instauren modos disonantes de temporalidad repercute en la consolidación de espacios, ya sean concretos o narrativos, que funcionan como refugio para las identidades sexo-género disidentes. Estos espacios de refugio identitario, que toman cuerpo, por ejemplo, en Trabestia Drag Club y en Carrera de Reyes como también en los testimonios de les artistas, fun-

cionan en un doble sentido: ofrecen un tiempo de remanso, abrigo y contención frente a las violencias sufridas, a la vez que son lugares de organización política y de creación de nuevos mundos.

Referencias bibliográficas

- BRUNIARD, L. (2021). *Sobre o para un acercamiento al Drag, registro de los procesos escultóricos y performáticos para la investigación de los géneros desde la propia identidad* [Tesis de licenciatura]. Facultad de Artes. Universidad del Museo Social Argentino.
- CHAKRABARTY, D. (2008). La traducción de los mundos de la vida al trabajo y a la historia. En *Al margen de Europa. Pensamiento poscolonial y diferencia histórica* (pp. 112-141). Tusquets Editores.
- DUBATTI, J. (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Gedisa.
- FARNEDA, P. (2021). *Cómo hacerse un cuerpo en el arte. Prácticas artísticas y desobedencias al género*. Fundación La Hendija.
- FLORES, V. (2013). *interrupciones. Ensayos de poética activista. Escritura, política, educación*. La Mondonga Dark.
- FREEMAN, E. (2010). *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Duke University Press.
- GARBATZKY, I. y Pinta, M. F. (2018). Ante el teatro, en el museo, desde el archivo: modos escénicos (y autorales) del arte contemporáneo. *Estudios de Literatura Brasileira Contemporânea* (55), 119-133.
- HALBERSTAM, J. (2018 [2017]). *Trans*. Una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género*. EGALES.
- KEELING, K. (2009). *Looking for M-. Queer Temporality, Black Political Possibility and Poetry from the Future*. Duke University Press.
- LAU, J. (2016). Introduction. Why Trans-Temporality? En *Between the Times: Trans-Temporality, and Historical Representation* (pp. 1-29). University of California.
- PROSSER, J. (1998). *Second Skins. The Body Narratives of Transsexuality*. Columbia University Press.
- RIVERA CUSICANQUI, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.
- TRUPIA, A. (2024). Variaciones identitarias dentro y fuera de escena: la persona drag en las prácticas transformistas en la ciudad de Buenos Aires. *Actas del Simposio sobre Prácticas Transformistas, Drag y Arte*. <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/FIICT/DRAG/schedConf/presentations>
- WAYAR, M. (2018). *Travesti: Una teoría lo suficientemente buena*. Muchas Nueces.
- ZTARDUST, M. (2013). Aquí se escribe (y se corta) con la lengua. En V. Flores, *interrupciones. Ensayos de poética activista. Escritura, política, educación* (pp. 9-17). La Mondonga Dark.

Entrevistas

Instituto de Artes del Espectáculo UBA. (6 de diciembre de 2022a). La performance, entre la noche y la fiesta. Conversatorio con Kalo y Marta [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=PixLtArW0zY&t=3s>

Instituto de Artes del Espectáculo UBA. (6 de diciembre de 2022b). La performance, entre la noche y la fiesta. Conversatorio con Ihona y Hollywood [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=SCHWzYPEB-Y&t=687s>

Instituto de Artes del Espectáculo UBA (6 de julio de 2022c). La performance, entre la noche y la fiesta. Conversatorio con artistas drag de Carrera de Reyes [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=W7WF2Rv5RC0&t=769s>