

# LLEVAR EL ARTE DRAG A LA CALLE. PERFORMANCES ARTÍSTICAS, ESPACIOS Y DESPLAZAMIENTOS EN LA CIUDAD DE CÓRDOBA (ARGENTINA)

*TAKING DRAG ART TO THE STREET. ARTISTIC  
PERFORMANCES, SPACES AND DISPLACEMENTS  
IN THE CITY OF CÓRDOBA (ARGENTINA)*

**María Daniela Brollo<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina

## RESUMEN

Este artículo se enmarca en una pesquisa etnográfica que buscó articular las trayectorias artísticas de transformistas y drag queens con los diferentes espacios de sociabilidad y escenarios de actuación que las alojaron entre fines de 1980 y 2020 en la ciudad de Córdoba (Argentina). En esta oportunidad nos preguntamos por la producción de sentidos, espacios y procesos de circulación en el arte drag local. A partir de la realización de entrevistas en profundidad, observación participante y relevamiento de la prensa escrita local, proponemos inicialmente una reconstrucción de aquellos sitios que devinieron centrales para el desarrollo de las performances vinculadas al arte drag. Analizaremos algunas de las transformaciones producidas en los últimos cuarenta años que derivaron en la *expansión* de unas prácticas desarrolladas exclusivamente en espacios nocturnos y más o menos privados (casas, bares o boliches), hacia otras circulaciones vespertinas y más o menos públicas (centros culturales, museos o calles). Para dar cuenta de las espacialidades que nos interesa analizar, describiremos una performance (Schechner, 2000) realizada en el año 2019 por una colectiva artística local llamada Tarde Marika en una calle del centro de la ciudad. Hacia el final y desde algunas torsiones semánticas sobre la noción de *escándalo* repasaremos los sentidos que tuvieron para las artistas los desplazamientos entre las diversas coordenadas espaciotemporales.

**Palabras clave:** Arte drag; Performances; Escenarios; Espacios; Ciudad.

## ABSTRACT

This article is part of an ethnographic research that sought to articulate the artistic trajectories of transformers and drag queens with the different spaces of sociability and performance scenarios that hosted them between the late 1980s and 2020 in the city of Cordoba (Argentina). In this opportunity, we ask ourselves about the production of meanings, spaces and processes of circulation in local drag art. Based on in-depth interviews, participant observation and a survey of the local press, we initially propose a reconstruction of those sites that became central to the development of drag art performances. We will analyze some of the transformations produced in the last forty years that resulted in the expansion of practices developed exclusively in nighttime and more or less



Esta obra está licenciada sob uma licença Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

private spaces (houses, bars or nightclubs), towards other evening and more or less public circulations (cultural centers, museums or streets). To account for the spatialities we are interested in analyzing, we will describe a performance (Schechner, 2000) carried out in 2019 by a local artistic collective called Tarde Marika in a downtown street. Towards the end and from some semantic twists on the notion of scandal, we will review the meanings that the displacements between the different spatio-temporal coordinates had for the artists.

**Keywords:** Art drag; Performances; Scenarios; Spaces; City.

## RESUMO

Este artigo faz parte de uma pesquisa etnográfica que buscou articular as trajetórias artísticas de drag queens e drag queens com os diferentes espaços de sociabilidade e cenários de performance que as acolheram entre o final de 1980 e 2020 na cidade de Córdoba (Argentina). Nesta ocasião nos questionamos sobre a produção de sentidos, espaços e processos de circulação na drag art local. Com base em entrevistas em profundidade, observação participante e levantamento da imprensa escrita local, propomos inicialmente uma reconstrução daqueles locais que se tornaram centrais para o desenvolvimento de performances ligadas à drag art. Analisaremos algumas das transformações produzidas nos últimos quarenta anos que levaram à expansão de práticas desenvolvidas exclusivamente em espaços noturnos e mais ou menos privados (casas, bares ou discotecas), para outras circulações noturnas e mais ou menos públicas (centros culturais), museus ou ruas). Para dar conta das espacialidades que nos interessa analisar, descreveremos uma performance (Schechner, 2000) realizada em 2019 por um coletivo artístico local chamado Tarde Marika numa rua do centro da cidade. Ao final e a partir de algumas reviravoltas semânticas na noção de escândalo, revisaremos os significados que os deslocamentos entre as diversas coordenadas espaço-temporais tiveram para os artistas.

**Palavras-chave:** Arte Drag; Apresentações; Cenários; Espaços; Cidade.

*No me importa que murmuren  
y que mi nombre censuren  
por todita la ciudad,  
ahora no hay quien me detenga  
aunque no pare la lengua  
de la alta sociedad.  
(Escándalo-Raphael)*

*Un lugar en el mapa es un lugar en la historia.  
(Adrienne Rich)*

## INTRODUCCIÓN

Lo que podríamos considerar como un campo temático de estudios sobre el arte drag y transformista cuenta con un conjunto de trabajos producidos al menos desde la segunda mitad del siglo XX. Entre ellos se destaca la pionera etnografía entre transformistas estadounidenses realizada por la antropóloga Esther Newton a fines de la década de 1960 y que vería su publicación en 1972 con el libro “Mother Camp: Female Impersonators in America”. Esta obra tuvo suma importancia en muchos sentidos, pero uno de los más importantes quizás sea la desnaturalización y distinción que esbozó entre sexualidad y roles sexuales (años más tarde reemplazados por la noción de roles de género), y que la llevó a arrojar definiciones sobre comunidades y prácticas que hasta entonces habían sido poco estudiadas desde disciplinas como la antropología o la sociología (a diferencia del interés que despertaban en la medicina y la psicología). El abordaje etnográfico de la homosexualidad en contextos urbanos y el tratamiento de las prácticas vinculadas al travestismo y transformismo como una actividad profesional, dieron el impulso a Newton (2016 [1972]) para definir el drag como una práctica profundamente teatral y un fenómeno social que involucra a una comunidad de pertenencia en la cual se aprenden y desarrollan las prácticas escénicas. La teoría performativa del género de Butler (2007), que años más tarde revolucionaría la teoría feminista y el campo de los estudios queer, apoya uno de sus puntos medulares en el trabajo de Newton.

Aún en contextos de gran condena moral, estigma social y persecución policial, las ciudades de Estados Unidos que se Newton se dedicó a visitar a mediados de la década de 1960 ya contaban con el despliegue de un mercado de entretenimiento nocturno que alojaría en sus bares a un público homosexual y a las artistas transformistas como protagonistas de los mismos. A mediados de 1969 se produjo en Nueva York lo que se conoció como “la revuelta de Stonewall”, una razzia policial en un bar gay que, por la respuesta de travestis, drag queens y homosexuales, se transformó en uno de los acontecimientos políticos internacionales más significativos para los repertorios de demandas de visibilidad y reconocimiento de derechos que años más tarde verían su cristalización y multiplicación en las denominadas “marchas del orgullo”.

Desde entonces, artistas y símbolos vinculados al arte drag participaron de un proceso vertiginoso de mediatización que a escala global tuvo sus antecedentes en la industria cinematográfica con un conjunto de películas entre las que se destacan aquellas dirigidas en la década de 1970 por John Waters. Ya entrada la década de 1990, fue lanzado el documental “Paris is burning” (Livingston, 1990) y comenzó a mediatizarse la figura de RuPaul Andre Charles, una artista drag queen, modelo, cantante y productor estadounidense. Primero como cantante en el canal MTV, como conductor en The RuPaul Show y años más tarde con la masificación de

RuPaul's Drag Race (un *reality show* televisado desde Estados Unidos), se impulsaron procesos de producción y consumo que ingresaron el arte drag a las arenas del *mainstream* vía la música, el cine o la televisión. Desde su lanzamiento en 2009, este programa de telerrealidad estadounidense contribuyó a la visibilidad de las artistas drag queens y provocó complejos procesos de creación de consumos y apropiaciones en varios países latinoamericanos. Sumado a la acelerada masificación de internet esto contribuyó a intensificar ciertos cambios en los procesos de enseñanza y aprendizaje del arte drag, participando en un proceso de modificación de las jerarquías estéticas, profesionales y mercantiles sobre todo en México, Perú, Brasil y Argentina.

En el ámbito de las ciencias sociales durante las últimas décadas las investigaciones sobre el arte drag han proliferado de manera significativa. Dada la influencia del activismo LGTTTBIQ +, los feminismos y la teoría queer, una gran cantidad de trabajos se dedicaron a abordar el arte drag focalizando en las performances desde aspectos como la producción de género, sexualidad, corporalidad o los procesos identitarios de sus protagonistas<sup>1</sup>. Por un principio de proximidad geográfica y afinidad analítica destacamos apenas dos investigaciones recientes elaboradas en Argentina (Brollo, 2017; Tamagnini, 2022) y un conjunto de trabajos contemporáneos de cuño antropológico producidos en Brasil (Vencato, 2002; Jayme, 2001; Fagner Dos Santos, 2012; Mascarenhas Neto, 2018).

Estos trabajos sirvieron de antecedente para la etnografía en la que se enmarca este artículo, una pesquisa doctoral interesada por el arte drag en la ciudad de Córdoba a partir de la reconstrucción de las trayectorias de artistas que, desde hace alrededor de cuarenta años, participan en la configuración de un “mundo” (Howard Becker, 2008), en torno a un conjunto de prácticas estéticas y escénicas que ellas mismas categorizaban como arte drag, transformista o drag queen.

Identificamos que la noción de arte drag incluía un conjunto de prácticas de montaje transformación estético-corporal que citaba, parodiaba y exageraba roles o expresiones de género como recurso creativo y escénico para la creación de personajes y realización de performances artísticas coreográficas, musicales y visuales en diferentes escenarios. Estas performances se encontraban fuertemente atravesadas por marcadores de la diferencia social como el género y la sexualidad. Particularmente el arte drag queen (de mayor trayectoria en la ciudad y en el que se centró esta etnografía) proponía performances más o menos femeninas o andróginas, aunque con algunas exploraciones estéticas mitológicas, monstruosas o animalizadas que tensionaban la idea misma de lo femenino. Si bien desborda los objetivos de este trabajo conviene mencionar que (al menos desde el año 2019) existía también en Córdoba una flamante escena que promovía la cultura *ballroom* y un incipiente desarrollo de las prácticas vinculadas al arte drag king y a la construcción

de estéticas corporales que oscilaban entre presentaciones más o menos masculinizadas o no binarias.

Aunque las categorías de nominación de las prácticas y los procesos de diferenciación social revisten cierto grado de complejidad, aquí tan solo apelaremos a los sentidos locales contemporáneos que destacaban el “arte drag” como una noción que incluía la realización de prácticas artísticas desde subjetividades que se nombraban (según las condiciones sociohistóricas) como transformistas, drag queens, drag kings y en algunos casos travestis también.

El trabajo de campo que sustenta esta pesquisa fue realizado entre los años 2015 y 2020 entre diferentes bares, boliches, centros culturales, talleres, shows, performances y obras de teatro que las artistas llevaban a cabo en la ciudad de Córdoba. La metodología incluyó cuarenta entrevistas en profundidad con artistas de diferentes generaciones, empresarios, productores y públicos, observación participante en eventos, registro fotográfico, etnografía de redes sociales digitales, relevamiento de material audiovisual y revisión de la prensa escrita local. En esta ocasión recuperaremos apenas una parte de esos materiales para presentar un abordaje sobre las diferentes espacialidades que se construían en torno al arte drag. Recurriremos a entrevistas realizadas con algunas artistas transformistas y drag queens que comenzaron sus carreras hacia fines de la década de 1980 y otras que lo hicieron cerca de la década de 2010, con el objetivo de dar cuenta de algunas de las transformaciones más importantes que derivaron en procesos de circulación entre espacios privados y públicos, noches y tardes, boliches y calles.

El foco en la espacialidad que nos interesa desplegar en este trabajo se desprende de algunas advertencias (Gupta y Ferguson, 2005; Meccia, 2019; Iosa y Rabbia, 2011; França, 2010) sobre la necesidad de densificar el análisis de la relación entre cultura, sociedad, género, sexualidad, clase, raza, edad y espacio, no como variables independientes sino como dimensiones que participan de manera mutua en los procesos subjetivos que nos interesan. Con estos antecedentes en mente comenzamos preguntándonos: ¿qué sitios devenían centrales para el desarrollo de las performances? Atendiendo a las transformaciones sociopolíticas de los últimos cuarenta años en Argentina, avanzaremos en el intento por situar las prácticas artísticas considerando los sentidos que las interlocutoras de esta pesquisa construían en torno a los diferentes espacios y escenarios de la ciudad de Córdoba donde el arte drag y transformista veía su realización.

Tomaremos como punto de partida las nociones de espacio y lugar elaboradas por Gupta y Ferguson (2005) quienes además de asumir que dependen de procesos de significación y realización práctica, se preguntan por las relaciones de poder y aquello que está en juego en las luchas por su definición. En el mismo sentido será de especial interés el trabajo de Perlongher (1993) sobre la importancia de la calle como espacio de circulación ritualizado, y también el trabajo de França (2010) que resalta

la importancia de los lugares como espacios de significación y consumo desde un análisis sobre la expansión y diversificación de los espacios de sociabilidad homosexual en la ciudad de São Paulo. Será útil también la noción de espacio elaborada por De Certeau (1996), que apunta a pensar las maneras de andar [por una ciudad] en tanto maneras de hacer. Así, el espacio se definía a partir del tránsito de las personas en él y de las luchas simbólicas por la (im)posibilidad de moverse.

En un primer momento y a partir de la pregunta por las espacialidades y temporalidades, encaramos el análisis situando algunas de las genealogías (en un sentido foucaultiano) que las artistas de mayor trayectoria construían en torno a las prácticas. Diferentes escenarios sociales nocturnos se transformaron para las artistas en los principales –cuando no únicos– escenarios de actuación, esto incluía pistas de baile improvisadas en fiestas privadas o escenarios en discotecas y teatros. En Córdoba, al menos desde la década de 1960, el arte drag y el transformismo quedarían asociados directamente a la noche, entendida esta como un espacio-tiempo del peligro y la excepción, pero también el goce la celebración y la transgresión (Blázquez y Liarte Tiloca, 2018).

Los últimos cuarenta años verían una serie de cambios que modificaron la situación a partir de procesos de visibilización, mediatización y organización política. La elección y descripción de una performance realizada en el año 2019 en la zona céntrica de la ciudad de Córdoba permitirá densificar el análisis de algunas de las transformaciones que presentaban las cartografías contemporáneas de los mundos del arte drag local. De este modo, apuntaremos a analizar el proceso de cambio mediante el cual las calles (y otros espacios considerados públicos) de la ciudad de Córdoba devinieron progresivamente centrales para el arte drag conforme eran transitados, intervenidos y -como veremos- *escandalizados*.

## EL ARTE DRAG EN LA CIUDAD DE CÓRDOBA

Según las narrativas de las artistas de mayor trayectoria, las performances vinculadas al arte drag en la ciudad de Córdoba contaban con un largo camino que incluía experiencias grupales de comedia musical, transformismo y travestismo escénico promovidas como una parte más del entretenimiento organizado y ofrecido en fiestas privadas, bares o discotecas. Como muestran los trabajos de Reches (2022) y Blázquez y Lugones (2014), ya desde fines de la década de 1960 una serie de locales céntricos (bares y *café-concerts*) alojaban espectáculos artísticos que incluían y tematizaban el transformismo o el travestismo escénico. Tal fue el caso de la obra “Tiempo de Doña Rosa” realizada en los bares Bestiario y Elodía, que incluía un personaje transformista de la mano del emblemático actor Raúl Ceballos. Los bares combinaban la modalidad diurna con la nocturna y también mixturaban públicos hetero y homosexuales, aunque manejando una sutil combinación entre

secreto y visibilidad dada la fuerte condena social (policial y militar) hacia la homosexualidad y al travestismo. Sin embargo, las performances vinculadas a los juegos escénicos de transformación de género encontraron intersticios para hacerse un lugar, habilitadas por el tamiz artístico y paródico que proponían<sup>2</sup>.

A partir de la lectura de estas investigaciones locales sobre sociabilidades y (homo)sexualidades, la revisión de la prensa local y la genealogía de las prácticas construida a través de las entrevistas, pudimos observar que el desarrollo del mundo artístico drag en la ciudad de Córdoba tenía entonces una larga trayectoria en espacios vinculados al arte, el ocio, la industria del entretenimiento o el espectáculo y que tuvo –al menos– tres grandes momentos de *expansión* (citando una metáfora que utilizaban las propias protagonistas).

El primero inició luego de 1983 con el proceso de recuperación democrática. Entre bares y boliches comenzó a configurarse una *noche gay* cordobesa que dio lugar a un circuito de bares y discotecas, una red de relaciones entre dueños, personal de apoyo y públicos que hicieron posible una producción esporádica de shows y performances artísticas como parte de la oferta festiva de la ciudad. El trabajo de Reches (2022) nos permitió advertir que muchos de estos espacios (Piaf, Somos, Marrón) se ubicaban en la zona céntrica o barrios aledaños de la ciudad y concentraban una intensa vida nocturna asociada al erotismo y la libertad, aunque al menos durante la primera parte de la década aún restringida a un grupo reducido de personas conocidas que permitía resguardar la seguridad del espacio. Los bares y boliches que configuraban esa *noche gay* habilitaban a sus asistentes experiencias eróticas y de divertimento que, cuando no perseguidas policialmente, eran estigmatizadas en la vida diurna y cotidiana. En un contexto que aún oscilaba entre el ocultamiento y la visibilidad (a raíz de la epidemia del VIH/sida) ciertos jóvenes pusieron en práctica sus actividades –no sólo– artísticas mientras desafiaban la rigidez de la (hetero)normatividad dominante (Blázquez y Reches, 2017).

Durante esta década se crearon memorables grupos artísticos (Grupo Kalas, Grupo Rubor) integrados por travestis y transformistas dedicados a realizar shows con estilos asociados al humor, el glamour o la comedia musical. Las performances se realizaban sobre el escenario o en algún sector de la pista de baile. Para algunas de esas artistas, las noches permitían poner un paréntesis momentáneo a la moral social hegemónica que condenaba prácticas como la homosexualidad y el travestismo. Sin embargo, la experiencia nocturna no se presentaba sólo como excepcional y transgresora. También (y cada vez más con su expansión mercantil) se pondrían a funcionar mecanismos de exclusión social y jerarquización regidos por variables de clase, raza, género, corporalidad, sexualidad y edad que segregaba públicos deseables (homosexuales, jóvenes, clase media) mientras que otros se volvían a veces excluibles (travestis, lesbianas, sectores populares).

Un segundo momento de *expansión* de las prácticas artísticas asociadas al transformismo y el arte drag vería su realización hacia mediados de la década de 1990, mientras el estigma social aún vigente convivía con la intensificación de la movilización por derechos civiles de gays, lesbianas, travestis y trans. En esta nueva década se producirían importantes transformaciones sociopolíticas como la eliminación de los edictos policiales que condenaban la homosexualidad y el travestismo, junto a un nuevo desplazamiento de las fronteras que pretendían separar la esfera íntima de la (homo)sexualidad del ámbito de lo público. Se daría, según Pecheny (2001), un paulatino reemplazo del paradigma de la discreción por la visibilidad, y la vergüenza daría lugar a la noción de orgullo.

A las transformaciones sociopolíticas se sumaron otras de corte mercantil que permitieron consolidar un concepto masivo, *moderno* y *heterofriendly* de discoteca gay, que ya no pretendía abarcar sólo a un público reconocido a partir de experiencias vinculadas a la (homo)sexualidad. También ganaría popularidad un concepto de lugares *gay friendly* o alternativos que, aunque destinados a un público mayoritariamente heterosexual se mostraban “amigables” con gays y lesbianas (no siempre con travestis y trans). El cambio en el uso de las palabras señalaba también el cambio de época.

Dos locales ganarían popularidad en esta década: Beep pub (ubicado el barrio Centro) y la discoteca Hangar 18 (ubicada en la zona del ex Mercado de Abasto, al norte del centro de la ciudad). Tanto las artistas que pisaron sus escenarios como los trabajadores de estos espacios coincidían en que estos lugares fueron clave en la transformación de la *noche gay* cordobesa. Beep pub abría sus puertas todos los días (de lunes a lunes) y eso le otorgaba una singularidad que se mantendría a lo largo de los años. El local garantizaba una presencia cotidiana de clientes, trabajadores (personal de apoyo) y artistas que devinieron habitués de un espacio que era percibido como una *casa* donde se permitían ciertas libertades respecto del modo de vestir, del modo de bailar y de la posibilidad de entablar relaciones sexo-eróticas. Allí, las experiencias asociadas a la *libertad* o a “ser quien sos”, eran contrapuestas a otras experiencias de exclusión y discriminación vividas en ámbitos domésticos, laborales, sanitarios, institucionales y espacios públicos.

Hangar 18 por su parte, a tono con transformaciones mercantiles globales, reorganizó la oferta festiva introduciendo un concepto señalado como *moderno*, en referencia a la amplitud del lugar, la técnica de luces, las propuestas del escenario, las sonoridades, la inclusión de nuevos públicos y al despliegue de las performances que allí se realizaban. Lo *moderno* de Hangar 18 se oponía a lo *anticuados* que comenzaban a percibirse espacios que habían estado en auge en la década de 1980 como la discoteca Piaf. Según sostenía Taty, una de las artistas que comenzó su carrera como transformista a fines de la década de 1980:

“A mediados de los noventa las personas también empezaban a conocernos a nosotras como artistas, porque antes eran todos bodegones cerrados, eran guetos, los boliches gay, los boliches un poco diversos, porque bueno, por los cambios políticos y las cuestiones que había en ese momento, el Beep vino a traer un poco como una cosa de: chicos este es nuestro mundo, pasen, mírennos, si les gusta quédense y si no vuélvanse a su casa”.

A esa dinámica *cerrada* se oponía en desde los noventa una retórica de *apertura* que apuntaba a la inclusión de un público heterogéneo, de diferente origen socioeconómico e intereses eróticos, que comenzaría a mezclarse en estas nuevas pistas de baile. Resulta pertinente recuperar la idea de gueto que propone Franca (2010), resaltando que estaría más relacionado con prácticas vinculadas al mercado y al consumo que con la idea de comunidades “separadas”<sup>3</sup>. En Córdoba, ya entrada la década de 1990 y al calor de las transformaciones sociopolíticas que modificaron –algo– el status público de la homosexualidad, esos “refugios” (Reches, 2022) de décadas anteriores comenzarían a adquirir la cualidad de *guetos* para algunas de sus participantes. No tanto por una territorialidad cerrada sino por una dimensión cultural que hacía que la dinámica de algunos locales comerciales y de encuentro se tornaran restrictivas frente a las opciones que proponían boliches amplios, modernos y heterogéneos donde la música electrónica y el pop ocupaban un lugar cada vez más central.

Las transformaciones en la dinámica de los locales nocturnos de entretenimiento permitirían el pasaje de una noche clandestina a una más visible según las lógicas del mercado: boliches grandes y convocatoria a un público masivo que podía incluir mil o dos mil personas. En la década del noventa ganaría cada vez más espacio la figura de la drag queen como una de las protagonistas de la noche, que aportaban exuberancia y atractivo estético-visual a la oferta. El arte drag local se fue ligando metonímicamente la noche como un espacio-tiempo tanto de la diversión y la fiesta, como del arte y el trabajo donde las artistas eran contratadas por los dueños y productores de las discotecas (a cambio de una retribución a veces más simbólica que económica), para protagonizar un show coreográfico-musical, animar algún evento o hacer presencia (*hosting*) en la noche. Esta dinámica permitió que algunas artistas abandonaran el lugar de amateurs para dar inicio a una carrera profesional y aumentar su reconocimiento a partir de mecanismos jerárquicos como los cada vez más populares concursos de reinas drag queens (Brollo y Liarte Tiloca, 2022).

Pero, según recordaban las artistas con más años de trayectoria, durante los años noventa no todo era color de rosa. Pese a la flexibilización de los códigos contravencionales, aún eran perseguidas y uno de los principales temores era ser detenidas en el trayecto que unía un boliche con otro o desde el bar hacia sus domicilios. Por esta razón tuvieron que continuar con estrategias ya aprendidas como esconderse y disimular, al menos en *la calle*, como señalaba Andy: “*veíamos un policía y se nos*

*paralizaba el corazón*". En la entrevista que mantuvimos relató que en uno de esos episodios de control policial se había visto obligada a esconderse en el *freezer* de bebidas de uno de los locales para resguardarse de la autoridad policial porque se encontraba montada para hacer un show. Además, la persecución también podía extenderse a quienes producían y gestionaban estas noches, como afirmaba uno de los trabajadores de Beep pub: "*venimos remando hace muchos años, antes ponías un lugar gay y estaba la mirada de la sociedad, los vecinos, la policía*". Si bien las dificultades de los empresarios o trabajadores no eran exactamente las mismas que las de las artistas, queremos señalar apenas que pese a las transformaciones sociopolíticas de la década, las tensiones por la ocupación del espacio urbano se actualizaban de manera constante.

Hacia mediados de la década de 2010 se produciría un tercer momento de *expansión* del arte drag en la ciudad de Córdoba. Bajo el paradigma del orgullo, la visibilidad de la diversidad sexo-genérica y entre transformaciones socio-políticas a nivel nacional e internacional como la sanción de leyes en materia de identidad de género y de ampliación de derechos civiles, sexuales y (no) reproductivos. Por un lado, la distribución vía Netflix en Latinoamérica de RuPaul's Drag Race desde 2015 incrementó la masividad en la difusión y el consumo del arte drag. Esto incidió de manera central en la ampliación de los públicos, pero también en la multiplicación de productos audiovisuales como *reality shows*, documentales y tutoriales en redes sociales digitales. Uno de los efectos locales fue la proliferación de artistas y la promoción de las mismas a través de medios de comunicación y redes sociales digitales.

En cuanto al mercado nocturno del entretenimiento, la *noche gay* o *gay friendly* cordobesa continuaba concentrada en un conjunto de boliches y bares (Beep pub, Zen Disco, Europa Disco), consumidos por un público heterogéneo de jóvenes que variaba según el lugar entre sectores de clase media o media baja. Como un circuito alternativo, desde 2015 se desarrollaron un conjunto de propuestas festivas que se distinguían de la idea de *lo gay* para dar lugar a la idea de *diversidad*. Estos espacios impulsaron otros estilos en el arte drag local junto a la difusión y el consumo de música pop contemporánea: La Fiesta de la Britney, Limbo Pop y Fiesta Plop! Estas fiestas, consumidas por un público joven y de clase media universitaria, no estaban ancladas a un boliche o espacio físico particular, sino que se realizaban de manera itinerante en distintos sitios que variaban entre zonas próximas al centro de la ciudad (barrio Güemes y zona del ex Mercado de Abasto).

También proliferaron en Córdoba las propuestas vinculadas al circuito del teatro independiente que tenían como protagonistas ya no sólo a artistas drag queens o transformistas sino también drag kings. En el mismo movimiento emergieron colectivos artístico-políticos que recurrieron al drag como herramienta lúdica y expresiva de transformación de los imperativos sexo-genéricos mediante intervenciones en diferentes espacios

públicos de la ciudad. Además, desde estos años el arte drag entraría en la agenda política de algunas dependencias gubernamentales municipales y provinciales que convocaban a las artistas para eventos institucionales con temáticas de cultura, derechos humanos o género y sexualidades.

Al multiplicarse los espacios se multiplicaron también las artistas (sólo entre 2015 y 2020 se triplicó la cantidad de drags en la ciudad de Córdoba), a su vez se diversificaron los escenarios y los públicos a través de la llegada a otros espectadores. La *expansión* durante los tres momentos señalados promovió el desplazamiento desde los mundos del entretenimiento nocturno hacia otros espacios como plataformas digitales, teatros, exposiciones, centros culturales, museos, plazas y calles.

En ese contexto, en febrero de 2017 en la ciudad de Córdoba surgió un grupo llamado “Tarde Marika”. Se presentaba como un espacio colectivo que recurría al arte drag para proponer una exploración lúdica con los géneros y las sexualidades. Según el relato de sus protagonistas, la idea de Tarde Marika surgió durante la Marcha del Orgullo de Córdoba donde sus tres mentoras comenzaron a dar forma a una propuesta que el propio nombre sugería: una tarde de encuentro para *montarse*, experimentar corporalmente y *mariconear* de manera colectiva, artística y lúdica. *Montarse* refería a un conjunto de acciones que incluían la totalidad de la producción corporal de las artistas: maquillaje, accesorios, pelucas, vestimenta y calzado (Brollo, 2017: 11). En las *tardes marikas*, que podían tener una duración de dos a cuatro horas, y a partir de específicos procedimientos de transformación corporal, les asistentes podían convertirse en otras personas o personajes, experimentando con los elementos a disposición o recurriendo a la ayuda y el asesoramiento de las integrantes del grupo.

Este grupo producía eventos y performances poéticas, políticas y estéticas en distintos espacios de la ciudad que incluían centros culturales, calles, plazas, cines, museos provinciales o universitarios y fiestas. Betty La Cueva, integrante de la colectiva, afirmaba en una entrevista de un diario local que uno de los objetivos principales de Tarde Marika apuntaba al “intercambio colectivo de saberes sobre el «arte drag»; runways o pasarelas, desfiles desestructurados y lúdicos en la vía pública como forma de llevar el drag a la calle” (Iparraguirre, 2019).

En el año 2019 y durante su segundo aniversario, la colectiva convocó a una jornada vespertina de montaje (*tarde marika*) y a una *runway* (pasarela) en la calle donde se exhibirían las producciones realizadas. Además del proceso de transformación corporal que implicaba el montaje de cada una de las asistentes, se invitaba a una intervención sobre el espacio público en una calle del centro de la ciudad donde las performances produjeron por algunos instantes una ciudad que, como veremos, se configuraba desde la premisa del *escándalo*.

## UNA TARDE A PURO BRILLO

El evento “Tarde Marika Runway 2.0” formó parte de las celebraciones por el segundo aniversario del grupo. Se realizó el 15 de febrero de 2019 en el Centro Cultural España Córdoba (CCEC). Este centro cultural estaba ubicado en el centro de la ciudad, próximo a la Manzana Jesuítica y el Cabildo, rodeado de calles peatonales, comercios gastronómicos y de venta de indumentaria. En el CCEC se realizaban actividades y exhibiciones vinculadas a distintas prácticas culturales y artísticas, desde escénicas hasta musicales, lecturas, muestras y exhibiciones de arte visual. El edificio era de una arquitectura cordobesa de fines del S XIX que se conoció popularmente como “casa chorizo”. Con una entrada al estilo zaguán, la puerta principal, un pasillo abierto y patio central con aljibe en el medio, luego otro pasillo bordeando las salas y los baños hasta llegar al patio final que era el espacio abierto más grande del lugar. En casi todos esos espacios se desarrolló el evento de aniversario aquella tarde de verano. En el primer patio y junto al aljibe estaban los puestos con maquillajes y espejos. Sobre la estructura de hierro del aljibe colgaba la bandera de Tarde Marika y a un costado sobre una pared colgaban más de diez pelucas de colores varios que esperaban ser utilizadas por les asistentes. Hacia el patio del final y junto a los baños se encontraban los percheros con distintas prendas y accesorios que Tarde Marika ponía a disposición para ser utilizados en aquella jornada.

El gesto de habilitar los elementos para las personas que asistían era una distinción del grupo. A partir de una organización colectiva, de donaciones o regalos y de compras realizadas con lo recaudado en otras actividades, Tarde Marika se proponía generar, de manera *autogestiva*, espacios donde los insumos necesarios para practicar el arte drag pudiesen circular de manera diferente a otras lógicas más exclusivas como la del camarín o más íntimas como la práctica de *montarse* en una casa particular en grupo o en soledad. Muchos eventos organizados por Tarde Marika eran promocionados con entrada “libre y a la gorra”, es decir les asistentes aportaban un monto de acuerdo al deseo o la posibilidad sin que eso signifique la inclusión o exclusión del mismo. De este modo, un grupo de adherentes y amigas (o amigas-etnógrafas como en mi caso) que participábamos de las jornadas y actividades, podíamos aportar monetariamente al mantenimiento de los materiales y al financiamiento de las actividades.

El arte drag reunía un conjunto de prácticas que todas mis interlocutoras no dudaban en adjetivar como costosas, entre los materiales necesarios y la relación con el tiempo necesario en la inversión. Desde Tarde Marika, conscientes de esta realidad, la apuesta era colectivizar ese costo a través del aporte. Estas relaciones condensaban de algún modo un espacio que era tanto político y afectivo como de labor profesional, ya que algunos de sus integrantes dedicaban gran parte de su tiempo al arte drag o actividades afines. En palabras de Lucía Tamagnini, una integrante de la colectiva y antropóloga cordobesa, los vínculos que configuraban Tarde Marika

se definirían por un “continuum entre amistad y trabajo” (Tamagnini, 2022) que daba forma a un modo de hacer tareas y lazos afectivos a la vez.

A diferencia de las situaciones escénicas quizás más tradicionales en los circuitos nocturnos, donde les artistas drag queens/kings realizaban un show o performance sobre un escenario mientras un público observaba expectante o bailaba al compás de la música, Tarde Marika proponía una participación e interacción diferente. Las personas asistentes podían *montarse*, desfilarse, bailar, ser fotografiadas y crear un personaje propio más allá de tener o no experiencia con las técnicas y las prácticas propias del arte drag. De esta manera, además del juego con algunas de las fronteras (hetero)normativas y binarias de la sexualidad y el género, Tarde Marika proponía en sus eventos un cruce de las fronteras que solían separar a las artistas del público.

En la difusión desde la cuenta de Tarde Marika vía Facebook como parte de los festejos de cumpleaños, “*hacer escándaloh y romper las estructuras*” fueron algunas de las premisas de la descripción del evento. La invitación apuntaba a la posibilidad de explorar maneras singulares de construir las corporalidades y de pisar las calles de la ciudad. Otra de las apuestas fuertes del grupo apuntaba a la ocupación de centros culturales de gestión municipal, como el caso del CCEC, plazas y calles de la ciudad. Los eventos de Tarde Marika promovían una salida hacia el espacio público desde prácticas que, como vimos por diferentes condiciones, durante décadas se consolidaron en ámbitos privados y mercantilizados como bares, boliches o teatros. Con esto no apuntamos a reforzar una división tácita entre público/privado o gratuito/mercantil ya que tanto los centros culturales de gestión gubernamental municipal como las calles y plazas de la ciudad eran espacios en los cuales esas fronteras adquirían diversos sentidos. Lo que interesa señalar aquí es que Tarde Marika se proponía dinamizar el arte drag local como uno de sus objetivos, promoviendo actividades en espacios públicos o abiertos donde pudiera acercarse un público más amplio (que incluía familias y niñxs), diferente al que circulaba por los circuitos nocturnos del entretenimiento.

Volvamos al festejo. La tarde *marika* del segundo aniversario se dividió en dos momentos. Primero entre las 16 y las 19 hs. estaba programado el espacio-tiempo del montaje y la transformación corporal. Luego, desde las 19 hs, llegaría el turno de la pasarela o *runway*, donde les asistentes podrían mostrar las producciones de aquella jornada.

**Imagen 1** - “Santa Rita durante el montaje”. 2º aniversario de Tarde Marika, 2019.



**Fuente:** Fotografiado por María Daniela Brollo (2019).

La difusión virtual aclaraba: *“ponemos a tu disposición maquillaje, vestuario, pelucas y todo el mariconocimiento para que hagas lo que tengas ganas de hacer. Vení a vivir una tarde a puro #brisho”*. Los diferentes sectores del centro cultural estuvieron divididos en función de las zonas del rostro y del cuerpo: ojos, cejas, base *countouring*, boca, pelucas, vestuarios y calzados. En cada uno de los puestos había mesas con espejos, maquillajes, elementos y accesorios dispuestos para les asistentes. Algunas más experimentadas que otras comenzaban por el tapado de cejas, la base, el maquillaje de ojos y la selección de accesorios que combinarían luego con el *outfit* mentado o ya preparado. Otrés, más improvisades, revisaban los percheros, las mesas y los rincones en búsqueda de los elementos y accesorios indicados para la ocasión.

El momento final del montaje incluía la colocación de pelucas, el retoque del vestuario y el calzado. A medida que les participantes terminaban de alistarse comenzaba la secuencia de fotografiar sus producciones en los pasillos y patios del Centro Cultural. “¡Qué escándalo!” era una manera frase dicha entre unas y otras para elogiar a aquella que hubiese logrado un vestuario impactante. Les amigos, fotógrafas-etnógrafas como yo y quienes no nos habíamos montado, admirábamos y registrábamos con celulares o cámaras cada uno de los *outfits* producidos durante la jornada.

Cerca del atardecer una integrante de Tarde Marika anunció que era hora de comenzar la marcha hacia la calle para dar inicio a la *runway*. El momento de *salir a la calle* era uno de los más esperados de la jornada. La zona estaba rodeada de bares, kioscos, comercios de variada índole y negocios de venta de ropa. A unos metros del espacio dispuesto para el desfile se encontraba uno de los ingresos a la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Córdoba y en una de las esquinas más próximas

estaba ubicada la Iglesia Compañía de Jesús, uno de los edificios de la Manzana Jesuítica cordobesa.

En la difusión vía Facebook se explicitaba lo siguiente: “*Armamos la pasarela en plena peatonal para mostrarle al mundo, y a esta ciudad, que estamos, que existimos, que no vamos a ningún lado, que llegamos para hacer #escandaloh y romper las estructuras! El #MARIKAZO se viene con todo!!!*” Sobre las baldosas grises de la peatonal cordobesa se dispuso una marcación rectangular de al menos ocho metros de largo, delimitada con una cinta brillante y cubierta de estrellas fucsias que oficiaría de alfombra para el desfile. Les integrantes de Tarde Marika primero y les participantes que se sumaron aquella tarde después, desfilaron de un extremo a otro sobre la alfombra, que se encontraba rodeada de personas. Al público de la tarde se iban sumando transeúntes que circulaban por la zona y detenían su marcha por la peatonal para mirar el desfile. Algunas personas se detenían entusiasmadas, sonreían y registraban con su celular, otras miraban de costado sin dejar de caminar y unas pocas se mostraban indiferentes a la performance y circulaban esquivando a las personas que rodeaban la pasarela. Entre algunas de las personas que se detuvieron se encontraban jóvenes y niñas, acompañados por alguna persona adulta.

El desfile logró dar cuenta de la gran variedad de *outfits* que se habían preparado durante aquella tarde y entre los cuales se destacaban capelinas con tul, tocados, vestidos con lentejuelas, accesorios brillantes, pelucas de casi todos los colores, *corsets*, kimonos, plataformas y zapatos de taco alto, zapatillas, calzoncillos y barbas. Algunas realizaban pasos coreográficos y se detenían a posar en el extremo frontal de la pasarela, otras se desplazaban de manera tímida y rápida por el espacio, pero todas cumplían con el objetivo de exhibir el montaje corporal que habían producido sobre sus cuerpos aquella tarde: maquillaje, vestuario, accesorios y *actitud*, mucha *actitud*.

**Imagen 2** - “Se viene el Marikazo”. 2º aniversario de Tarde Marika, 2019.



Fuente: Fotografiado por María Daniela Brollo (2019).

La última pasada fue aplaudida de manera ferviente por el público que se había acercado a observar el desfile. Entre aplausos, chasquido de dedos y gritos, las integrantes de Tarde Marika comenzaron a entonar el cántico con el que usualmente cerraban los eventos: “Tazo, tazó, tazó, se viene el Marikazo”<sup>4</sup>. A medida que la frase se iba repitiendo, aumentaba el volumen proferido y se sumaban más voces al coro, este era uno de los momentos de mayor agitación corporal y de movilización de emociones. Luego, iniciaba el proceso de enfriamiento (Schechner, 2000) del evento y las personas allí reunidas comenzaban a dispersarse.

## ESCÁNDALOS Y MODOS DE HABITAR LAS CALLES

Durante gran parte del siglo XX y salvo algunas excepciones vinculadas al carnaval, para ciertos sujetos la feminización corporal y gestual en la calle se encontraba estigmatizada. Concretamente para transformistas, travestis, homosexuales afeminados, locas y maricas la circulación por determinados espacios públicos era motivo persecución policial (Reches, 2022; Cutuli, 2011; Blázquez y Lugones, 2012).

Desde la década de 1940 los edictos y contravenciones policiales fueron los recursos burocráticos utilizados para penalizar la homosexualidad y el travestismo, aún sin tratarse de delitos incluidos formalmente en el Código Penal y entrando en contradicción con la propia Constitución Nacional Argentina (Bazán, 2006). Para el caso de Buenos Aires el edicto 2º dedicado al “escándalo” incluía dos incisos particulares que facultaba a la policía para perseguir, encarcelar y multar a homosexuales, maricas y travestis. Con un sesgo moral sobre conductas indebidas e indeseadas, los incisos “F” y “H” permitían respectivamente perseguir en espacios públicos el uso, vestimenta o disfraz con ropas del sexo opuesto, y la incitación al sexo entendido como acto carnal. El trabajo de Blázquez y Reches (2017) muestran que en Córdoba sucedía algo similar. El Código de Faltas provincial, vigente entre los años 1980 y 1994, disponía específicamente en una de sus partes la sanción hacia “desórdenes y escándalos públicos”. De este modo quedaba habilitada la detención y el cobro de multas a homosexuales, travestis y otras personas que se apartaran de las moralidades decentes que sustentaban el Código.

Desde el retorno democrático en Argentina, los procesos de politización de las organizaciones vinculadas a la homosexualidad y los contextos sociopolíticos confluyeron en la renovación de las estrategias para dar a conocer las demandas de igualdad ciudadana por parte de grupos socio-sexuales que hasta entonces se encontraban perseguidos y marginalizados<sup>5</sup>. En 1992 se realizó en Buenos Aires la primera Marcha del Orgullo y desde ese momento “salir a las calles” sería una de las estrategias más valoradas por los movimientos políticos de la diversidad sexo-genérica para visibilizar las demandas (Moreno, 2008).

La etnografía de Josefina Fernández (2004) sobre travestismo en Argentina da cuenta de los procesos políticos de lucha que encararon especialmente las organizaciones de travestis y trans surgidas en la década de 1990. Primero con las estrategias de visibilización en el espacio público y luego con las denuncias en los medios de comunicación sobre los maltratos policiales o las situaciones de exclusión social a las que quedaban confinadas por la discriminación. Tanto estas estrategias como las marchas del orgullo durante la década de 1990 (concentradas primero en la ciudad capital del país) derivaron en la derogación de las contravenciones que permitían la persecución de homosexuales, travestis y transformistas en el espacio público.

En la ciudad de Córdoba, la primera Marcha del Orgullo se realizaría recién en el año 2009. El trabajo de Rabbia & Iosa (2011) logra dar cuenta del contexto en el que se gestó aquella marcha y las tensiones que influyeron en el proceso en términos de clase y edad. Se enfocaron en analizar las “rutinas espaciales” como estrategias de apropiación del espacio público por parte del movimiento LGTB cordobés, y proponen pensar la marcha como un “*coming out* colectivo, que permitió la resignificación positiva de espacios habituales de vergüenza para numerosas personas LGTB” (Rabbia & Iosa, 2011: p. 123).

En este contexto, las Marchas del Orgullo de Córdoba serían la oportunidad para que algunas artistas drags y transformistas experimentaran por primera vez la posibilidad de salir *montadas* a la calle, en el centro y de día. Según me decía una de las integrantes de Tarde Marika, para una nueva generación al menos, el arte drag podría pensarse en analogía a las marchas del orgullo por la posibilidad de salir a la calle y *dar un mensaje* a través de las performances.

Esta era una de las tantas diferencias entre generaciones de artistas. Aquellas que habían sufrido las persecuciones policiales por la aplicación de la fórmula del “escándalo en la vía pública”, durante muchos años tuvieron que restringir su circulación por ciertas calles de la ciudad y/o elaborar estrategias para hacer frente a la situación. Esconderse, disimular y ocultarse eran algunas, como supimos a partir de la escena del *freezer* relatada. Otra de las estrategias se produciría a partir de la resignificación de la figura del escándalo. Como proponen Blázquez y Reches (2017), ya entrada la década de 1980 algunos varones homosexuales comenzaron a hacer frente a la autoridad policial practicando las mismas acciones por las que podrían ser encarcelados, realizando gestos hiperbólicos y montando escenas con gritos en la calle. Esta estrategia citaba las performances con que locas y travestis venían haciendo frente a la autoridad policial o al hostigamiento social.

En un sentido similar, el trabajo de Soledad Cutuli (2011) sobre las formas de organización política de travestis en el Área Metropolitana de Buenos Aires, da cuenta de las principales tensiones en el proceso que va desde la derogación de los edictos policiales y códigos contravencionales

durante la década de 1990 hasta la demanda de políticas de inclusión que derivaron en la sanción de la Ley de Identidad de Género en el año 2012<sup>6</sup>. Los colectivos travestis y trans produjeron una nueva torsión a la categoría de escándalo al convertirlo en un instrumento de negociación política para tramitar demandas con el Estado. La autora señala la polisemia que la figura del escándalo adquiriría a través de un “hacer”, como modalidad de reclamo, pero también de un “estar escándalo” esto se refería a utilizar ropas llamativas, accesorios, maquillajes, pelucas y zapatos.

Siguiendo estas lecturas, me interesa ahora retomar premisa del *escándaloh* que proponía Tarde Marika como estrategia para habitar las calles y sumar la pregunta por las condiciones que la habilitaban, así como también los sentidos que adquiriría. Una entrevista que mantuvimos con Antara (artista transformista y drag queen que inició su carrera en la década de 1990) echaría luz sobre estas cuestiones:

-Ahora estamos todos mucho más abiertos, dispuestos y diversos. Entonces yo hace poco escuchaba una charla de un colega mío muy jovencito, con 21 años que me decía <tenés que ir a Tarde Marika. Y yo dije ¡wow! Yo *mariconié* tantas tardes sin hacerlo públicamente, y tal vez en forma inconsciente, pero todos jugamos alguna vez con alguna tarde marica a pintarnos los labios o a ponerte un vestuario que no era tuyo. Y, hoy por hoy, estos chicos lo disfrutaban de una forma tan relajada, para nosotros era un *under* dentro de nuestra propia historia. Porque lo hacíamos en una tarde oculta, y hoy es tan publicitario y tan expuesto que se ponen el vestido, la peluca, el labial y salen a la calle, a exponerse y hacer book de fotos y a compartir, que me parece maravilloso. Será que para nosotros esas tardes seguirían siendo *under*, porque eran a puertas cerradas, no tan expuestos...

D-¿Cómo eran?

-Y era robarle el vestido a la hermana, buscar la sábana más linda para hacerte el vestido más agraciable. Era más íntimo, no era tan popular, entonces todo eso tenía un sentido más de privacidad, que también lo hacía interesante y magnífico a su vez.

D-¿Eran compartidas?

- Si, muchas veces sí, con un par que estaban en la misma situación. Yo recuerdo, en una oportunidad viste típico <mis padres no están, vengan este fin de semana> y eran las grandes reuniones y cada uno llegaba con su bolso para armarse de su personaje, que no era propio muchas veces.

En este relato, las fronteras que separaban el espacio íntimo (de la casa) del espacio público (de la calle) permiten reponer algunos de los sentidos que adquiriría la práctica en diferentes contextos. Al menos hasta fines de la década de 1990, los bares y boliches eran casi los únicos espacios para el *mariconeo*, el transformismo y el arte drag en Córdoba. La casa aparecía como uno de los espacios seguros para *mariconear*, pero sólo al resguardo de la mirada de los padres. La centralidad de los bares se apoyaba en el hecho de que devenían instituciones sociales centrales para ciertos grupos (homosexuales, travestis, transformistas) que eran estigmatizados, perseguidos y criminalizados en otros ámbitos de la vida social (Newton, 2016; Achilles, 1998). Para las artistas, una manera de hacer frente al estigma era “limitar el drag –el símbolo de la identificación femenina y de la homosexualidad- al contexto del escenario” (Newton, 2016; p.26).

El nuevo milenio y sus transformaciones sociopolíticas, económicas y culturales permitirían que la moral sexual hegemónica (Blázquez y Lugones, 2014) y esas fronteras se flexibilicen, aunque no sin tensiones. Cuando Leticia Sabsay analiza la aplicación y transformación de leyes regulatorias sobre el género, la sexualidad y el sexo en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires a fines de la década de 1990, propone pensar el espacio público como un espacio moral y visual a la vez a partir de metáforas que funcionarían como marcadores de la diferencia, “calle”, “vecino”, “ciudad” y “familia” (Sabsay, 2011). Eso la llevó a repasar las batallas mediáticas que antagonizaron la figura de “travesti” con la de “vecino” como forma de discutir la regulación del uso del espacio público en el barrio de Palermo. Zambrini (2015) agrega que los relatos sobre las vestimentas fueron algunas de las razones que permitieron la expulsión de las travestis. Este ejemplo permite ilustrar algunas de las implicancias simbólicas y materiales que se producen en las disputas por el espacio.

Un episodio narrado por otra de las integrantes de Tarde Marika permitiría complejizar las tensiones locales sobre la circulación, respecto de quiénes pueden habitar ciertas zonas de la ciudad y qué está permitido o prohibido hacer y vestir.

“En 2016 fui a la marcha [del Orgullo], de drag, la pasé re bien porque fui a sacar fotos y la gente se re copaba. A la noche fui a bailar a Zen, cuasi drag, de varón pero con un sombrero. Cuando iba volviendo del boliche, nos bajamos en la Estrada [calle de un barrio universitario de ingresos medios a medio altos] pensando que iba a ser más seguro y no. Unos chicos, machotes, nos empezaron a gritar cosas (siempre me gritan cosas). Mi amigo le contestó y el chabón se nos vino al humo y le pegó un trompadón, lo tiró al suelo. Le dije que parara y me dio una trompada y me tiró al suelo a mí también. Y vino uno de sus amigos y me pegó una patada. La gente empezó a decir que nos dejaran. Los chabones se cagaban de risa, fue una situación fea”.

La situación relatada volvía sobre escenas de violencia que incluían como relevante el dato de estar montada en drag o de llevar algún accesorio que desarmara la imagen masculina que los otros pretendían sobre sí, aún en la época de la gramática de las leyes y los derechos. La misma ciudad que alojaba una performance colectiva de exhibición durante la Marcha del Orgullo, a unas cuadras y horas de distancia se podía tornar peligrosa para ciertas personas. Como sucedía con los boliches y escenarios nocturnos décadas atrás, el marco simbólico de la Marcha o las actividades de Tarde Marika podían poner en suspenso el potencial peligro que implicaba exponerse a ciertos sujetos, varones, heterosexuales, blancos y de clase media.

El *escándalo* como estrategia para resistir a la autoridad policial durante la década del ochenta era posible gracias la presencia de un grupo que disminuía el peligro de la acción (Blázquez y Reches, 2017). Algo similar sucedía décadas después para las integrantes de Tarde Marika, *salir a la calle* en grupo y acompañadas era una de las estrategias de desplazamiento por la ciudad que proponían. Esto por un lado permitía dar volumen a la presencia y también intentaba resguardar la seguridad ante posibles ataques o insultos.

Hacer *escándalo* se oponía a la discreción con la que décadas atrás se veían obligadas a circular ciertas corporalidades por las calles de Córdoba. El sentido de la tarde entonces, además de señalar un momento del día para *jugar* y *mariconear*, indicaba un desplazamiento hacia la calle como espacio-tiempo diferente al de los circuitos mercantiles nocturnos, donde podían aparecer niñxs, adolescentes y familias. Para referirse a la restricción histórica que limitó la práctica artística de drags y transformistas a los circuitos de la noche, Newton (2016) afirmaba: “parece que la población blanca no considera apropiado que los transformistas y strippers trabajen si hay niños entre el público” (p.187). Sin embargo, durante los eventos de Tarde Marika, algunas personas que no frecuentaban los boliches y la noche conocerían el drag por primera vez.

La contraposición que De Certeau (1996) realizó entre lugar y espacio a partir de la práctica, podría ser útil para considerar el modo en que la calle (en tanto lugar) se volvía un espacio para la visibilización, la reivindicación y la *expansión* del arte drag. La pasarela del segundo aniversario de Tarde Marika abrió una nueva vía para pensar en las re-inscripciones de una ciudad, conocida tanto por su tono católico y conservador como por sus hitos de movilización política, que en aquella calle peatonal se mostraba *escandalosa*, a metros de la Manzana Jesuítica y de la Catedral de la ciudad.

## COMENTARIOS FINALES

Desde la publicación de Newton (2016) y pasando por las emblemáticas obras de Judith Butler (2007), muchos trabajos posteriores dedicados al

arte drag y transformista se ocuparon por confirmar (antes que debatir) la idea de que la performatividad de estas prácticas en escena provocaría *per se* desde la parodia hiperbólica una subversión de la rígida y binaria constitución del sistema heteronormativo.

No nos interesó aquí constatar tal proposición, que en cualquier caso Butler misma cuestionó y complejizó desde una batería de discusiones psicoanalíticas, filosóficas y de las ciencias del lenguaje. Las herramientas de la antropología nos permitieron esquivar las visiones románticas o agónicas sobre el arte drag. Las primeras, resaltarían el hecho de que la práctica artística-estética-política del drag, realizada en cualquier tiempo y lugar provocaría necesariamente un efecto subversivo en relación a la matriz heterosexual binaria. Las segundas, más escépticas, abonarían una visión que explica que la rígida normativa del sistema sexo-género arremete de manera constante contra los cuerpos que intentan fugarse de lo establecido. Frente a esto, las artistas drags (transformistas y travestis entre otrxs) se encontrarían constantemente excluidas o estigmatizadas en ciertos espacios, frente a lo cual generarían prácticas de resistencia o bien de resiliencia.

La antropología, una ciencia de lo sutil al decir de Perlongher (1993), nos permitió perseguir los sentidos, múltiples y situados, que las artistas construían en torno a los espacios y las prácticas que llevaban a cabo en diferentes contextos. Retomando las preguntas iniciales describimos los principales escenarios de interacción y actuación que albergaron el desarrollo de un arte transformista y drag local en la ciudad de Córdoba. En el breve recorrido de los últimos cuarenta años repasamos algunos de los sucesos –no sólo- locales que restringieron o promovieron la circulación y el desplazamiento de las artistas por ciertos espacios de la ciudad.

Las memorias y experiencias sobre el arte drag local se encontraban fuertemente espacializadas y la metáfora *expansión* resultó apropiada para abordar profundos procesos de tensión por la posibilidad o imposibilidad de circular y habitar ciertos lugares. La primera expansión, a mediados de la década de 1980 permitiría desarrollar la actividad artística al calor de unos bares y boliches céntricos donde las transformistas como figuras centrales de la escena podían “refugiarse” (Reches, 2022) de la condena social y la persecución policial. Vimos de qué modo, los códigos contravencionales producían regulaciones del espacio público apuntando quiénes y de qué modo (no) debían circular al amparo de figuras contravencionales que penalizaban el “escándalo público”. Pero también vimos cómo homosexuales, gays y travestis se resistían a tan regulación a partir de performances escandalosas para hacer frente a la persecución o para negociar (Blázquez y Reches, 2017; Cutuli, 2011).

Durante la segunda expansión en la década de 1990 ganaría protagonismo la figura de la drag queen, asociada a grandes discotecas de consumo masivo. Este momento era caracterizado por las artistas como un tiempo de *apertura*, donde darse a conocer a nuevos públicos a los

que invitaban a entrar a ese mundo (de la *noche gay* o *gay friendly*). Esta *apertura* implicaba un movimiento centrípeto en el cual estos circuitos mercantiles se abrían para permitir el ingreso de una mayor cantidad de personas, ya no necesariamente segmentadas por preferencias (homo) eróticas.

Al menos hasta la década de 2010, el arte drag se circunscribía a estos escenarios nocturnos como territorios centrales, pero no se extendía demasiado a los espacios públicos. Con las transformaciones del nuevo milenio en cuanto las comunicaciones, la masificación del consumo de RuPaul's Drag Race y la diversificación del mercado del entretenimiento nocturno cordobés, el arte drag local vería algunas transformaciones. Las performances de Tarde Marika se inscribían en esa genealogía de modos de vivir y experimentar la sexualidad y los géneros desde los circuitos nocturnos del entretenimiento, pero también se desplazaban configurando nuevas espacialidades y temporalidades. La propuesta de Tarde Marika de hacer *escándaloh* en las calles de Córdoba aparece en este tercer momento de expansión, donde la *apertura* ya no implica un movimiento centrípeto como en la década de 1990 cuando las artistas convocaban a un público heterogéneo ingresar a los escenarios de los boliches y bares donde actuaban. La asociación entre *tarde*, *marika* y *escándaloh* propone un movimiento centrífugo, de salida para de *llevar el drag a la calle* como dijo una de sus integrantes. Según Tamagnini (2022) esa salida a la calle involucró “trucos o atajos a través de los cuales nos fuimos infiltrando en unos mundos artísticos” (p. 16) desde un lugar diferente. Como mostraba la entrevista con Antara, algunas artistas de mayor trayectoria se identificaban con el concepto de *mariconeo grupal* y a la vez les asombraba la manera *relajada* y *expuesta* de experimentar que Tarde Marika habilitaba con sus propuestas.

A partir de las entrevistas también pudimos relativizar la idea, tan mentada desde algunos discursos, de que con posterioridad a la sanción de las leyes de ampliación de derechos los espacios públicos se volverían felizmente habitables. El episodio de violencia que sufrió una de las integrantes de Tarde Marika, nos recordaría que las topografías de poder (Gupta y Ferguson, 2005) se actualizan de manera permanente.

La calle, transformada en un escenario, habilitaba nuevos públicos y diferentes significados a la acción. La práctica artística del drag, confinada durante décadas a los circuitos de la noche y los boliches, vería una transformación en los desplazamientos que habilitaba la ocupación del espacio público a partir del despliegue en las calles. *Llevar el drag a la calle* era desplazarse desde el espacio-tiempo de la noche hacia uno de la tarde, habitado por familias y niñxs que circulaban por el centro de la ciudad.

La figura del escándalo, que décadas atrás servía de argumento para la represión podía también devenir una propuesta artística transgresora para conmovir ciertos ordenamientos y moralidades. Sin embargo, ya no lo hacía necesariamente desde una lógica binaria que apuntaba a la

idea de transformación en un género diferente (u opuesto) al propio. Las gramáticas del arte drag también se transformarían en esta tercera expansión, incluyendo performances drag king y no binarias como figuras centrales. La dimensión lúdica que Tarde Marika evocaba en la difusión de sus eventos apuntaba en esa dirección: *que hagas lo que tengas ganas de hacer*.

Las torsiones semánticas sobre la noción de escándalo que revisitamos en este escrito nos permitieron acercarnos a la comprensión de las diferentes maneras de andar por la ciudad (De Certeau, 1996) y de los sentidos que esos desplazamientos adquirirían para sus protagonistas según las condiciones, trayectorias y posiciones. Durante la etnografía y a través de la repetición propia de las performances, veríamos cómo ese significado se actualizaba. Así como las artistas podían escandalizar en un sentido negativo desde cierto tamiz moral, también podían devenir un *escándalo* estético al ser aprobadas por la mirada de sus pares. A partir de la performance analizada, pudimos observar que el *escándalo* y la exageración, elementos propios de lo drag, abrían posibilidades de tensionar un orden social hegemónico binario a partir de la puesta en escena de un proyecto artístico colectivo que estetizaba y politizaba el espacio urbano cotidiano irrumpiendo en la calle.

Las propuestas de Tarde Marika en el centro de la ciudad permitían poner en tensión los mandatos de género, sexualidad o edad, durante esas performances la ciudad se volvía momentáneamente *escandalosa* y *marika*. Resta profundizar en un futuro el análisis de otros procesos de segregación que se producían en paralelo a las *expansiones* señaladas. Fundamentalmente sería necesario un mayor detenimiento en aquellas dinámicas de exclusión que operaban desde marcadores sociales de la diferencia como la clase y la raza, teniendo en cuenta que la zona céntrica de la ciudad ha sido objeto de disputa en esos términos.

Sostenemos que las transformaciones sociopolíticas de los últimos años, combinadas con la diversificación de un *pink market* local y transnacional que explotaba cada vez más la diversidad sexo-genérica como un recurso mercantil, permitieron que frente a la *expansión* en los circuitos del entretenimiento nocturno, algunas drags y transformistas desarrollaran nuevas maneras de andar (De Certeau, 1996) por la ciudad. La calle podía ser peligrosa pero también un escenario de actuación, transgresión y reafirmación de la existencia.

## REFERENCIAS

ACHILLES, Nancy. The development of the homosexual bar as an institution. In: NARDI, Peter M.; SCHNEIDER, Beth E. **Social perspectives in Lesbian and Gay Studies: A Reader**. Nueva York: Routledge, 1998, p. 220-229.

BECKER, Howard. **Los mundos del arte. Sociología del trabajo**

**artístico.** Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

BLÁZQUEZ, Gustavo; LIARTE TILOCA, Agustín. De salidas y derivas. *Anthropological Groove* y “la noche” como espacio etnográfico. **Revista Íconos**, Quito, v. 60, p. 193-216, 2018.

BLÁZQUEZ, Gustavo; LUGONES, María Gabriela. “Cositas fuera de lugar. Miradas oblicuas en y sobre una noche cordobesa de inicios de los ochenta”. In: VALOBRA, Adriana; BARRANCOS, Dora; GUY, Donna J. **Moralidades y comportamientos sexuales. Argentina, 1880-2011.** Buenos Aires: Biblos, 2012.

BROLLO, María Daniela. Reinas de la noche. Performances trans(formistas) y mundos artísticos en un pub nocturno de la ciudad de Córdoba. **Síntesis**, Córdoba, n. 8, p. 4-16, 2017.

BROLLO, María Daniela; LIARTE TILOCA, Agustín. 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**, [S. l.], v. 15, n. 3, 203-214, 2022.

BUTLER, Judith. **El género en disputa.** Buenos Aires: Paidós, 2007.

CUTULI, María Soledad. El escándalo. Modos de estar, negociar, resistir y demandar. El caso de las travestis y transexuales del área metropolitana de Buenos Aires. In: M. Grimberg, M. Hernandez Macedo y V. Manzano (comp). **Antropología de tramas políticas colectivas: estudios en Argentina y Brasil.** Buenos Aires: Antropofagia / FFyL-UBA, p. 287-306, 2011.

DE CERTEAU, Michel. **La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer.** México: Universidad Iberoamericana, 1996.

SANTOS, Joseylson Fagner dos. **Femininos de montar** - Uma etnografia sobre experiências de gênero entre drag queens. 2012. 240 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.

FERNÁNDEZ, Josefina. **Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género.** Buenos Aires, Edhasa, 2004.

FRANÇA, Isadora Lins. **Consumindo lugares, consumindo nos lugares:** homossexualidade, consumo e produção de subjetividades na cidade de São Paulo. 2010. 301 p. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2010.

GUPTA, Akhil; FERGUSON, James. Más allá de la “cultura”: espacio, identidad y las políticas de la diferencia. **Antípoda. Revista De Antropología Y Arqueología**, [S. l.], v. 1, n. 7, p. 233-256, 2008.

IOSA, Tomás; RABBIA, Hugo. Construcción de rutinas espaciales y sus efectos en las dinámicas de exclusión-inclusión del activismo LGTB en Córdoba, Argentina. **Revista Latinoamericana Sexualidad, Salud, Sociedad**, [S. l.], n. 7, 2011.

IPARRAGUIRRE, Martín. Un festival que celebra el mundo múltiple y diverso. **Hoy Día Córdoba**, sábado 22 de abril, 2019.

JAYME, Juliana Gonzaga. **Travestis, transformistas, drag-queens, transexuais**: personagens e mascaras no cotidiano de Belo Horizonte e Lisboa. 2001. 270p. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2001.

LIVINGSTON, Jennie. **Paris is burning**. Academy Entertainment Off White Productions e Miramax Films, 1990.

MECCIA, Ernesto. Del Broadway gay a la ciudad gayfriendly. Mutaciones de la sociabilidad gay y del espacio urbano en Buenos Aires. **Actas de XII Jornadas de Sociología**. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2019.

MORENO, Aluminé. “La invisibilidad como injusticia. Estrategias del movimiento de la diversidad sexual”. In: PECHENY, Mario; FIGARI, Carlos; JONES, Daniel (comp). **Todo sexo es político. Estudio sobre sexualidades en Argentina**. Ed. Del Zorzal. Buenos Aires, 2008.

MASCARENHAS NETO, Rubens. **Da praça aos palcos**: trânsitos e redes de jovens drag queens de Campinas-SP. 2018. 138 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2018.

PECHENY, Mario. De la ‘no discriminación’ al ‘reconocimiento social’. Un análisis de la evolución de las demandas políticas de las minorías sexuales en América Latina. In: **Actas del XXIII Congreso de la Latin American Studies Association**, Washington DC, 2001.

PERLONGHER, Néstor. **La prostitución masculina**. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993.

POLLO, Julieta. Tarde Marika: “El drag es profesión, arte y deseo”. **La tinta. Periodismo hasta mancharse**, Córdoba, 2020.

RECHES, Ana Laura. **Un análisis etnográfico sobre mundos de la noche “no heteronormativa”. Espacios de sociabilidad y conformación performativa de subjetividades (Córdoba, Argentina, 1970-1990)**. Tesis (Doctorado en Ciencias Antropológicas) – Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 2022.

SABSAY, Leticia. **Fronteras sexuales. Espacio urbano, cuerpos y ciudadanía**. Buenos Aires: Paidós, 2011.

SCHECHNER, Richard. **Performance. Teoría y Prácticas interculturales**. Buenos Aires, Libros del Rojas/UBA, 2000.

TAMAGNINI, María Lucía. “Un delirio lleno de tacos, glitter y amor: aproximaciones etnográficas a los modos de hacer de la colectiva Tarde Marika (Córdoba, Argentina)”. Ponencia presentada en la **33ª RBA - Reunião Brasileira de Antropologia**. 28 de agosto al 3 de septiembre [virtual], 2022.

VENCATO, Anna Paula. “**Fervendo com as drags**”: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays na Ilha de Santa Catarina. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

ZAMBRINI, María Laura. Género, vestido y espacio público. **Revista Inclusiones**, Lagos, v. 2, Nro. Esp., p. 39-54, 2015.

**Submetido em:** 24/04/23

**Aprovado em:** 30/10/23

**María Daniela Brollo**

*danibrollo7@gmail.com*

Centro de Investigaciones “María Saleme de Burnichon” – Facultad de Filosofía y Humanidades (Universidad Nacional de Córdoba)

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5595-5934>

## NOTAS

- <sup>1</sup> Pese a la centralidad del trabajo de Newton (2016) la cantidad de investigaciones que se han dedicado a explorar específicamente la dimensión profesional y laboral de las prácticas artísticas drag no es tan numerosa como aquella orientada a analizar procesos de construcción de corporalidad, género y sexualidad. Las tensiones en torno al trabajo artístico, la profesión y la pasión en el arte drag, son abordadas en la tesis doctoral y serán objeto de futuras publicaciones.
- <sup>2</sup> El trabajo de Reches (2022) muestra que, durante la última dictadura cívico-militar existían en Córdoba dos espacios principales donde las prácticas eróticas vinculadas a la homosexualidad y el travestismo veían su realización de modo más o menos clandestino: una discoteca llamada Akies y fiestas en casas privadas.
- <sup>3</sup> Meccia (2019) propone pensar esa noción de gueto adjudicada a las sociabilidades homosexuales en Buenos Aires hasta la década de 1980 a partir de una variable espacial, o más bien un ordenamiento normativo, que obligaba a algunos sujetos (homosexuales) a cierto grado de aislamiento en determinadas áreas de la ciudad. Perlongher (1993) dirá por su parte que la noción de gueto en São Paulo había sido incorporada al habla y que señalaba la relación entre prácticas, sujetos y lugares.
- <sup>4</sup> El sufijo aumentativo “azo” tenía un fuerte tono local cordobés y encontraba sus referencias de citación más próximas en cánticos populares de eventos políticos como el “Cordobazo” en 1969 o las movilizaciones en contra de la privatización de la Empresa Provincial de Energía Eléctrica (EPEC) encabezadas por el sindicato de Luz y Fuerza durante la década de 1990.
- <sup>5</sup> La militancia del movimiento LGTTTBIQ+ tiene una larga trayectoria en

Argentina. Aún en contextos represivos y dictatoriales, las organizaciones homosexuales, lésbicas y travestis han ocupado el espacio público de diversas maneras. Entre las décadas de 1970 y 1980 se destaca la experiencia del Frente de Liberación Homosexual y la Comunidad Homosexual Argentina que incluía a gays y lesbianas como protagonistas de estos espacios. El proceso de organización de travestis y trans siguió otras derivas y dificultades por el estigma que sufrían, inclusive desde el movimiento gay y lésbico. Entre fines de la década de 1980 y principios de 1990 comienzan a surgir diferentes espacios políticos que aglutinaban sus principales demandas en torno a la igualdad ciudadana logran articular luego con el resto movimiento de la diversidad sexual (Fernández, 2004).

- <sup>6</sup> La Ley de Identidad de Género 26.743 fue sancionada en Argentina en el año 2012. Entre sus principales argumentos sostiene el reconocimiento de la identidad de género como un derecho humano y la define a la identidad de género como una vivencia que puede corresponderse o no con el sexo asignado al nacer.