

Abordaje de las prácticas transformistas en la virtualidad pandémica: el caso de Carrera de reyes en Buenos Aires

Agustina Trupia

Conicet - Universidad de Buenos Aires –
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Artes del Espectáculo
“Dr. Raúl H. Castagnino” (IAE)

Introducción: transformismos en pandemia

Este trabajo es parte de la investigación que vengo realizando en el marco del doctorado en Historia y Teoría de las Artes de la Universidad de Buenos Aires, con una beca otorgada por el Conicet, en la cual abordo las prácticas transformistas realizadas en Buenos Aires, Argentina, en la segunda década del siglo XXI.

Hacia el final de esta década aconteció la pandemia, con lo cual las prácticas transformistas que surgieron con fuerza hacia mediados de la década 2010, en fiestas que autogestionaban los artistas, se vieron transformadas por esta situación y la virtualidad obligatoria a la que debieron trasladarse estos espacios de encuentro. Explorar las diferencias que se introdujeron a partir de las presentaciones virtuales en relación con las prácticas escénicas realizadas en el pasado es la intención de este trabajo. Tomaré como corpus la edición final de Carrera de reyes, competencia *drag king* que se realizó en noviembre de 2020 por Twitch. Me interesa estudiar las modificaciones que ocurrieron en torno a la percepción de los cuerpos de los artistas en un entorno tecnovivial desterritorializado.

En esas ediciones, la utilización de los medios digitales y lenguajes audiovisuales no buscaba emular las condiciones del acontecimiento convivial, más bien se exploraron las posibilidades brindadas por esos medios para potenciar las características que tiene Carrera de reyes. Esto es, por un lado, como espacio de contención para las identidades sexo-género disidentes y, por otro, en tanto plataforma para el desarrollo del transformismo local. Para esto, trabajaré en torno a la poética comparada para pensar el modo en que los cuerpos fueron percibidos de maneras novedosas en los eventos virtuales. Luego de la descripción del funcionamiento de estas competencias de artistas transformistas y del estudio de los efectos de la virtualidad en sus performances, tomaré el caso de Rodrigo Vorágine, artista *drag king* que participó de esa competencia en 2020.

Carrera: un espacio para las disidencias

Carrera de reyes fue creada por el artista *drag king* Armando A. Bruno hacia finales de 2018, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Se insertó en la escena transformista de la ciudad como un espacio de competencias *drag king*, un tipo de exploración que no era tan habitual hasta ese

momento en el que había mayor cantidad de prácticas ligadas a la indagación de las identidades femeninas, me refiero a aquella que se conoce como *drag queen*. De esta manera, se generó un espacio que con regularidad permitió investigar las posibilidades en torno a las masculinidades. Así, distintas identidades, ya sean personas no binarias, personas de género fluido, varones trans, mujeres cisgénero, tuvieron un lugar en donde conformar corporalidades a partir de atributos que culturalmente son asociados con las masculinidades. Con frecuencia casi mensual, se sostuvo durante todo 2019 una serie de eventos en los que —a partir de una consigna que se difundía por medio de las redes sociales— se organizaban categorías de competencia, y quien era elegido por el jurado recibía la corona.

Carrera de reyes se realizaba en el Centro Cultural Feliza, ubicado entre los barrios porteños de Almagro y Recoleta, el cual es un espacio de socialización y de gestación de actividades culturales y artísticas muy importantes para las identidades sexo-género disidentes. Por la noche, comenzaba el evento que contaba con la conducción general de Armando A. Bruno, y constaba de dos instancias. Por un lado, estaba la pasarela, pensada para quienes todavía no era artistas transformistas, pero querían compartir un truco, es decir, querían montarse siguiendo la temática de la noche que podía ser, por ejemplo, trabajador o fantasía postsolar. Por otro lado, estaban las competencias de fonomímica o *lipsync*, donde cada participante elegía la canción para su performance y sincronizaba el movimiento de sus labios con la letra de la canción. Junto con esta destreza, cada participante ofrecía una puesta en escena basada en la utilización de elementos de utilería —una conformación identitaria realizada a base de ropa, maquillaje, pelucas, prótesis seleccionadas cuidadosamente— y una pensada utilización de los movimientos corporales sobre el escenario para encarnar la identidad construida.

Quienes asistíamos como espectadores de cada una de las competencias, nos ubicábamos frente al escenario del centro cultural a aplaudir, celebrar y acompañar a les participantes. Los eventos poseían las cualidades propias de un acontecimiento teatral, tal como lo concibe Jorge Dubatti (2010), en tanto que había reunión de cuerpos presentes en convivio, una producción de *poíesis* por parte de quienes se subían al escenario y una expectación activa y en movimiento por parte de quienes observaban las performances. Estos tres sub-acontecimientos presentes en cada noche,

junto con otras características que ubican a estas prácticas de manera excéntrica en relación con la noción de teatro matriz, aquella que correspondería al teatro más tradicional, me permiten pensar a las prácticas transformistas como acontecimientos de teatro liminal. La reampliación que produce la Filosofía del Teatro de la noción misma de teatro permite reinscribir prácticas que tradicionalmente no serían consideradas como tales en la historia teatral y tensionar las categorías más cerradas.

Carrera de reyes se sostuvo de manera autogestionada desde el 29 de noviembre de 2018, cuando fue su primera edición, hasta que se declaró en Argentina el aislamiento social preventivo y obligatorio a raíz de la pandemia producida por el COVID-19. Durante esos años de actividad presencial, se ubicó como un lugar de reunión central en la escena transformista de Buenos Aires y para el desarrollo de la práctica *drag king*. Constituyó redes familiares, tal como las piensa Judith Butler (2018, p. 337) en tanto rearticulaciones de parentesco desestabilizadoras que funcionan como discursos opositores. Como ejemplo de esto, se puede mencionar la organización de una casa como House of Knights, que contiene a Armando A. Bruno como padre de Andrés, también conocido como Rey a Ruedas, otro artista *drag king*, la cual funcionó como un evento que dio cobijo identitario a muchas de las personas de la comunidad sexo-género disidente.

El paso a la virtualidad

A partir de la imposibilidad de reunirnos en presencia, Carrera continuó con sus actividades por medio de las redes sociales. Este espacio tuvo la rapidez de seguir adelante con sus eventos utilizando como principal medio de difusión su perfil en Instagram y la posibilidad de transmitir en vivo que esa red social ofrece. Luego, las ediciones de Carrera continuaron haciéndose por medio de Twitch, una red social que permite compartir transmisiones en vivo y dejar los videos — si así se quiere— en la página, para que se puedan ver en otro momento. A su vez, cuenta con la posibilidad de que, quienes están viendo la transmisión, puedan ir comentando en tiempo real a partir de un espacio de chat que posee. En esta oportunidad, voy a detenerme a estudiar la final que se realizó en 2020, la cual contó con dos ediciones. La primera se hizo el sábado 28 de noviembre; y la segunda, el 6 de diciembre con los dos participantes finalistas, Nicola Nyx y Trixie Nyro.

En la primera edición de la final, participaron los ocho participantes que habían ido ganando competencias a lo largo del año. Estaba Clarito como Rey Solar, Nicola Nyx como Rey Apocalíptico, Trixie Nyro como Rey de las Pijamadas, Valentín como Rey Trabajador, Pappy como Rey de lxs Freaks & Geeks, Rodrigo Vorágine como Rey de la Partuza, D'aMANte como Rey de los 2000 y Rip Van Winkle como Rey de los Sustos. Los concursantes batallaron realizando una pasarela y una performance de fonomímica para llegar a la final y llevarse el título de Rey de reyes 2020, que sería entregado por el rey del año anterior: Andrés. Esa primera transmisión, que comenzó a las 22:30 horas, duró un poco más de dos horas, fue conducida por Armando A. Bruno y coincidió con el festejo del segundo aniversario de Carrera. Al comenzar, se vio a Armando sobre un fondo en el que estaban ubicadas las fotos de cada participante, en un marco dorado junto con las imágenes de los dos ganadores de los años anteriores, que eran justamente Armando y Andrés. El fondo violeta estaba construido sobre un croma. Armando, por su parte, llevaba la cara contorneada para darle una forma más recta a sus ángulos. Tenía el rostro pintado de blanco, sus característicos anteojos, un objeto de cuero negro que cubría su pelo y bajaba hasta el mentón dejando su rostro al descubierto. De ropa tenía una camisa a cuadros, un saco y una boina oscura. Todas las participaciones de les *drag kings* habían sido enviadas con anterioridad, con ello se mantenía la característica de la virtualidad ligada a la desterritorialización. Incluso les artistas acompañaban la transmisión por medio del chat. Es importante decir que tanto este evento como la segunda edición de la final fueron abiertos a todo el público y aún se puede acceder por medio de Twitch. Quien quería colaborar podía hacerlo pagando una entrada a la que se podía poner el precio que se deseara. De esta manera, se cubrían los gastos que había llevado la transmisión y preparación de los eventos. Para la segunda edición de la final entre los dos artistas que ganaron la primera, se optó por una modalidad diferente. Parte del equipo de Carrera se reunió en un espacio cultural que contaba con los protocolos necesarios, allí se filmó el evento que se transmitió por Twitch el día de la final. Fue conducido por Andrés, el rey que debía coronar al nuevo ganador de 2020, y por Armando A. Bruno. La transmisión duró cuarenta minutos y no fue en vivo.

De archivos monstruosos

Vale aclarar que con este trabajo busco reflexionar en torno a las particularidades que introdujeron estos acontecimientos de la liminalidad teatral al ser transmitidos por medio de la virtualidad y de

ninguna manera busco plantear una valoración positiva del convivio por sobre lo tecnovivial. Jorge Dubatti (2010, p. 35) retoma a Ricardo Bartís cuando plantea que “la naturaleza efímera del teatro no solamente exige la observación de lo que vive, sino que también pone en funcionamiento el recuerdo permanente de la muerte”. Cada acontecimiento teatral implica en sí mismo un duelo, una pequeña consciencia de lo efímero de nuestra existencia y de la finitud. Al mismo tiempo que está aconteciendo, está dejando de existir. La realización de las ediciones virtuales de Carrera de reyes introduce, en este sentido, una primera diferenciación: se posibilita un registro que queda para la posteridad para que sea revisado.

Podríamos, en este punto, preguntarnos si este rasgo, es decir, el hecho de que no sea un acontecimiento vivo, que muere en su mismo acontecer, sería la mayor distancia que tiene la virtualidad con lo convivial en lo que hace a las prácticas escénicas. El encuentro de cuerpos en un mismo espacio y territorio ya no se vuelve condición necesaria para que ocurra el acontecimiento. La modalidad de registrar las performances de manera filmada y luego transmitir las en vivo, con la presencia de algunas personas que se reúnen por medio de una red social, quita toda peligrosidad a la escena. Cuando Georg Simmel (2014) estudia las formas de socialización a comienzos del siglo XX, sugiere que los ojos funcionan como una acción recíproca en las personas que se miran cara a cara. Plantea esta acción como “la relación mutua más inmediata y más pura” (p. 975). Esta reciprocidad que involucra el hecho de mirarse de frente con otra persona, este lazo peculiar que se crea y que solo puede ser sostenido en ese acto de mirarse, se pierde en la mediación que ofrecen las pantallas. Por medio de lo tecnovivial se produce una situación diferente en la cual se observa sin ser observado; miramos sin que nos vean, con lo cual nos implicamos de un modo más seguro en el contacto con otras personas.

En la primera edición de la final, aquella que contó con la conducción en vivo de Armando, reside un atisbo de imprevisibilidad en tanto que la transmisión fue en directo. Pero la mediación generada por las pantallas y la posibilidad de detener la transmisión en cualquier momento genera un quiebre con la sensación de imprevisibilidad que posee el acontecimiento convivial. Si algo fallara, si algo no saliera correctamente, se podría frenar la transmisión e incluso editar la versión que luego quedará subida a internet. El apretar un botón nos mantendría a salvo.

Más allá de esta diferencia sustancial entre los eventos presenciales y los virtuales de Carrera, el hecho de que quedara registro de los eventos y de las performances de los artistas posibilita la construcción de un archivo. Esos materiales se vuelven un registro que de otra manera no estaría. Ezequiel Lozano (2020), cuando trabaja en torno a la posibilidad de pensar un archivo a partir del registro de prácticas teatrales en películas documentales que contienen figuraciones de identidades sexo-género disidentes, propone la posibilidad de conformar un archivo monstruoso que ofrezca sentidos contrarios a los cimientos cis-hetero-capitalistas. Siguiendo este camino trazado por Lozano, los materiales creados desde la virtualidad por Carrera de reyes pueden ser pensados en esta dirección. Fueron acumulando un registro de las prácticas transformistas con una prolijidad en el armado y cuidado en la filmación, que no sería posible en el convivio por las propias características del acontecimiento.

Aquí radica otra cuestión interesante en torno a las prácticas tecnovivales desarrolladas por la Carrera de reyes, en 2020. Durante ese año, circularon en distintas plataformas obras de teatro filmadas y propuestas que se autodenominaban teatrales, pero que habían sido concebidas desde el aislamiento físico y pensadas para circular de manera virtual. Hubo desde obras de teatro realizadas por medio de Zoom, que segmentaban a cada actor o actriz en los rectángulos de dicha plataforma, hasta propuestas que funcionaban a partir de grabaciones de audio¹. Esto trajo consigo ciertas dificultades que podrían ser pensadas como conflictos ontológicos en cuanto a si aquellas experiencias podían ser consideradas o no teatro. En términos estéticos, muchas veces las dificultades tuvieron que ver con el hecho de que se intentaban reproducir en la plataforma virtual los mismos procedimientos que se usaban en la escena en convivio.

¹ Uno de los ejemplos de obras realizadas durante la cuarentena, en Argentina, es *Amor de cuarentena*, propuesta dirigida por Guillermo Cacace con autoría de Santiago Loza en la que se recibían durante varios días por medio de WhatsApp mensajes de voz, canciones, videos y fotos de un personaje que se eligiera. Otro ejemplo que se realizó a través de la plataforma de Zoom es una propuesta realizada en vivo por el grupo Cuarta pared, el cual se conformó a raíz de la cuarentena, y que realizó, entre otras experiencias, *Amor vica V. 2*. Otra modalidad fueron las obras de teatro filmada como, por ejemplo, las que puso a disposición el Teatro Nacional Cervantes por medio de su canal de YouTube durante el aislamiento.

Por su parte, la propuesta de Carrera de reyes, en sus dos ediciones finales, tuvo la lucidez de hacer uso de los recursos audiovisuales, de las redes sociales y de las posibilidades ofrecidas por la virtualidad para potenciar la experiencia. Es decir, no se intentó reproducir el modo que se realizaba el acontecimiento cuando había un encuentro de cuerpos presentes, sino que hubo un interés en aprovechar las posibilidades brindadas por el tecnovivio. Ejemplo de esto es el hecho de que las performances filmadas podían utilizar diferentes planos en un montaje, se podían usar efectos en la imagen y también escenarios abiertos como la vía pública. De esta manera, no se limitó la puesta en escena a una realización de la performance en un espacio cerrado, como hubiera ocurrido si la edición se hubiera hecho de manera presencial, ni tampoco se buscó filmar las performances reproduciendo el lugar de una persona que especta desde un lugar determinado sin montaje de planos ni efectos especiales.

La incorporación de los espectadores en el chat directo, en Twitch, potenció una cuestión que estaba latente en los acontecimientos conviviales, que era la cercanía entre performers y público, como también el espacio de escucha e interacción entre ellos. Esto se vio potenciado por la posibilidad de que quienes seguían en vivo la transmisión pudieran ir comentando, alentando y celebrando las performances y la conducción del evento. Con las limitaciones de lo tecnovivial, ligadas a la falta de sonoridad por parte de los espectadores, de cercanía de los cuerpos y de carencia de miradas, se continuó con ese rasgo vinculado a la participación activa de los espectadores. En los acontecimientos territorializados realizados durante 2018 y 2019, los espectadores se presentaban festivos y la expectación era realizada de manera activa, en movimiento, de pie y emitiendo sonidos durante todo el acontecimiento. Esto tensionaba los diseños expectatoriales más tradicionales del teatro matriz, en el cual los espectadores permanecen sentados a oscuras, en una sala, contemplando en silencio lo que ocurre sobre el escenario (Trupia, 2020).

Hay un aspecto más que cobra relevancia en el marco de las ediciones virtuales de Carrera de reyes. Este espacio festivo y de socialización funciona como un lugar de contención y reafirmación identitaria para las identidades sexo-género disidentes. Feliza, el centro cultural en el que se realizaba Carrera de reyes, funciona aún en la actualidad, en Buenos Aires, como un lugar de reunión para las disidencias, y ofrece una importante cartelera de actividades culturales de diversa

índole ligada a la comunidad sexo-género disidente. Dentro de este marco, Carrera implicó la posibilidad de repensar las masculinidades a partir de las prácticas transformistas. Además, frente a una escena transformista que contaba con una amplia presencia de prácticas *drag queen*, brindó la posibilidad de que lo *drag king* —es decir, aquellas prácticas artísticas en las que se elaboran identidades masculinas— tuvieran un espacio propio y con continuidad. En relación con esto, Jack Halberstam (2008) plantea que “la masculinidad se vuelve inteligible como masculinidad cuando abandona el cuerpo del varón blanco de clase media” (p. 24). Lo que propone es que son las representaciones de la masculinidad realizadas por un cuerpo, que no es el de un varón cisgénero —como es el caso de les artistas *drag king*— las que evidencian el carácter artificial que estas poseen. A su vez, Halberstam hace hincapié en que la masculinidad no pertenece a los varones cisgénero y en que las prácticas *drag king* son, en muchos casos, posibilidades para parodiar a la masculinidad hegemónica que figura como natural en oposición a las demás identidades que serían artificiales.

En este marco de configuraciones afectivas e identitarias, la continuidad que le dio Carrera al espacio autogestionado, incluso frente a las adversidades que implicó la cuarentena y la situación epidemiológica en Buenos Aires, fue central como posibilitadora de estos encuentros, aunque fuera de manera virtual. Judith Butler propone que a una vida vivible se puede llegar cuando “cada cual pueda vivir conforme al sentido corporal del género escapando así a una limitación que no permite esa forma de ser viva libremente en el mundo” (2017, p. 46). En este sentido, Carrera continuó promoviendo incluso desde la virtualidad —en medio de un contexto frágil y precario— la posibilidad de explorar, en torno al propio género, en un ambiente de respeto. La realización de las ediciones de la final de 2020, como las instancias anteriores en las cuales se realizaron diversas competencias, permitieron que, en un momento en el que los lazos afectivos con otras personas se volvieron más necesarios (dada la distancia física, la imposibilidad de un encuentro territorializado) y la incertidumbre reinaba, se diera de algún modo un sentido de colectividad, de comunidad y, también, de producciones estéticas.

Sobre uno de los reyes

En la edición de Carrera de reyes que se realizó el sábado 25 de julio de 2020 por medio de los vivos de Instagram, cuya temática tenía que ver con la fiesta, el *drag king* que ganó fue Rodrigo Vorágine. Fue el sexto concursante en ser coronado en el año que Carrera había comenzado con encuentros presenciales y luego debió pasar a la virtualidad. De esta manera, Rodrigo ganó su lugar en la final que se realizó en noviembre de ese mismo año.

Para la primera edición de la final, realizó un número de fonomímica a partir de la canción “Dr. Psiquiatra” de Gloria Trevi. Esta fue filmada en un solo plano secuencia en la vía pública, en un túnel de la ciudad de Buenos Aires. Rodrigo tenía pelo corto, la cara contorneada gracias al maquillaje, para darle ángulos más rectos; las cejas engrosadas y llevaba un bigote dibujado en su rostro. La performance constó de dos cambios de vestuario: al comienzo salió con una pollera y una capa cerrada de color rojo metalizado. En la mitad de la canción, en un gesto de *striptease*, reveló la otra capa que llevaba por debajo: una bermuda corta de color verde, una camisa y un saco. Cuando Roland Barthes (2016, p. 152) trabaja en torno al *striptease* en Francia realizado por identidades femeninas, plantea que esta práctica despoja a las mujeres de una vestimenta barroca y artificial para evidenciar la desnudez como ropaje natural y mostrar un estado púdico de la carne. En el caso de la performance de Rodrigo, la expectativa que se produce cuando este se comienza a quitar prendas se detiene no en la desnudez, sino en la revelación de otra muda de ropa que culturalmente puede ser asociada como masculina. La verdad que revela el *striptease* cuando culmina con la desnudez del cuerpo, en la performance de Rodrigo, es suplantada por esa bermuda y camisa que ocuparían entonces el lugar de la identidad “más real”. En las prácticas transformistas, es habitual encontrar parodias y resignificaciones del *striptease*. En muchas oportunidades, es utilizado para revelar la identidad de le artista —en general, un varón cisgénero— que, al quitarse la ropa y peluca, muestra la diferencia sobre la cual se montó el virtuosismo de su performance. La propuesta de Rodrigo se encuentra en un sentido contrario y por lo tanto novedoso: al despojarse de la ropa, que culturalmente es asociada con la feminidad, aparece la conformación de una masculinidad que se esgrime como disidente e incómoda para la heterocisnorma.

La performance de Rodrigo —la cual podría ser pensada como una videoperformance— se inscribe en el marco de una competencia en la cual se elaboran identidades en torno a los atributos que culturalmente son asociados con las masculinidades. Es decir, quienes compiten realizan una exploración en torno a la masculinidad que, en tanto atributo universal, se forjó desde los relatos y prácticas heterocisnormativos como exclusiva de los cuerpos de varones cisgénero heterosexuales. Para su práctica, Rodrigo utilizó una canción de una mujer cisgénero, Gloria Trevi. Eligió poner el cuerpo para que otra voz funcionara de manera, por lo menos, confusa en un montaje con su corporalidad que era cercana a la de una masculinidad. La voz de Trevi sustituyó la voz de Rodrigo que no será escuchada, sino solo referida a partir de la letra de la canción. Buscó la sincronía labial para que coincidieran sus movimientos con la letra de la canción. De esa manera, se da un montaje de la instancia de enunciación: la de la cantante mexicana entra en tensión con la de Rodrigo. La particular elección de una canción cantada por una mujer cis para la construcción de la masculinidad produce un efecto descentrado que introduce una figuración de una masculinidad disidente. Este tipo de performance complejiza la organización heterocisnormativa al resquebrajar la división que se establece en dos categorías fijas: varón y mujer, a las cuales se les otorgan expresiones de género y roles determinados. La instauración de una voz femenina que canta a través de un cuerpo que utiliza ropas, por un momento, asociadas a la feminidad (por el simple hecho de ser una pollera) y, en segunda instancia, ropa que podría ser asociada más bien con lo masculino no permite que esta identidad *drag* de Rodrigo sea categorizada en términos binarios.

La canción de Gloria Trevi es parte de su primer álbum titulado *¿Qué hago aquí?* que salió en 1989 y esta canción en particular, “Dr. Psiquiatra”, la hizo conocida en diferentes lugares. La canción narra la situación de una joven a la cual quieren llevar al psiquiatra desde que está en el colegio, pero ella se rehúsa aludiendo que no está loca. La letra de la canción puede ser problematizada en la actualidad a partir de los movimientos y escritos generados por personas neurodivergentes, y por quienes consumen psicofármacos que reivindican la necesidad de hacer las consultas médicas pertinentes y de tomar las medicaciones que sean recetadas, que ayuden a una mejor calidad de vida. También se puede pensar en la canción como el grito de una joven (Trevi tenía veintiún años cuando grabó este tema) que se comporta de manera diferente al resto, mientras que la sociedad solo encuentra como solución llevarla a una consulta psiquiátrica, pero que parecería no ser

necesaria en este caso. Habría que pensar la canción ubicada en su contexto, es decir, a finales de la década del ochenta, cuando los tratamientos psiquiátricos eran menos visibilizados y cargados con un estigma negativo.

En la edición de Carrera de reyes, según lo que plantea Armando A. Bruno, cuando se presenta a Rodrigo, la canción elegida para la fonomímica tuvo que ver con la situación atravesada a partir de la pandemia ese mismo año, la cual implicó una modificación en el estilo de vida en términos de un confinamiento que nos alejó físicamente de nuestros afectos, la presencia de la muerte se volvió más fuerte y la incertidumbre tomó todos los aspectos de nuestras vidas.

Tomo esta performance en particular para pensarla en relación con la virtualidad impuesta. Si la edición hubiera sido presencial, podemos jugar a imaginar a Rodrigo sobre el escenario de Feliza, el centro cultural donde se hacía Carrera de reyes, realizando su práctica de teatro liminal. En cambio, la performance filmada no podría ser considerada como teatro dado que, por más de que haya una intención de no utilizar el montaje de planos, hay efectos especiales como la simulación de un vidrio que se rompe (que podría ser pensado como el vidrio de la pantalla que busca acortar distancias). Asimismo, hay una variación de escala de planos que nos hace focalizar en distintas partes de la puesta en escena y del cuerpo de Rodrigo y, por sobre todas las cosas, hay una mediación tecnovivial que nos invita a compartir una experiencia desterritorializada.

Lo interesante es que no se filmó la performance, en esta oportunidad, como si fuera hecha en un espacio limitado al interior del centro cultural, sino que justamente se utilizaron las particularidades del lenguaje audiovisual. Parte de este uso, fue el hecho de que se llevara la performance a la calle. La peligrosidad e imprevisibilidad que pierde la performance al ser filmada y la seguridad de que nada que no haya sido ya contemplado puede suceder, es compensada con la circulación que se plantea [en el número] en relación con el uso de la vía pública. La circulación de una identidad sexo-género disidente en un espacio público de noche, como ese túnel en el cual fue filmada, y la introducción de las bocinas de los autos que circulan por la calle devuelven a la performance un aspecto no domesticado, ligado al azar, que compensa la planificación y seguridad que transmite

el producto audiovisual. Habría una filtración de lo incontrolable, lo no planificado que se cuele en la estructuración de la performance filmada.

Reflexiones finales: cuando no salimos de casa

Este trabajo buscó explorar las diferencias y particularidades que introdujo la producción de prácticas transformistas en el contexto de la virtualidad pandémica. Como planteé al comienzo, la intención no fue valorar el encuentro convivial por sobre lo tecnovivial, sino ampliar la investigación para considerar de qué manera un espacio central en la escena transformista de Buenos Aires, como es Carrera de reyes, modificó las condiciones de producción para lograr seguir adelante en un contexto adverso. La intención fue plantear las características que adoptó el acontecimiento en la virtualidad. Este ejercicio, realizado a partir de una descripción más general y del análisis de una performance en particular, luego; permitió volcar la atención sobre el convivio. Es decir, la imposibilidad del encuentro de cuerpos en un espacio compartido y territorializado, a raíz de una emergencia sanitaria, habilitó la reflexión de las particularidades de ese tipo de encuentros que no podíamos llevar a cabo. Esa falta nos hizo rever las condiciones de una situación que hasta antes de la pandemia era la habitual.

Luego de lo analizado, concluyo que la utilización de los medios digitales y lenguajes audiovisuales en el caso de Carrera no buscó emular las condiciones del acontecimiento convivial, sino que se exploraron las posibilidades brindadas por esos medios para potenciar sus características. La supervivencia de este espacio, como intenté describir, tiene una importancia política central en tanto favorece, por medio de prácticas artísticas, el disputar a la heterocisnorma lugares de representación y de visibilidad. A su vez, permitió que siguiera existiendo una escena teatral que resiste a las lógicas tradicionales de teatro y tensiona el campo artístico con sus prácticas. En nuestros cuerpos persisten los embates de la pandemia que aún continúa. Prácticas escénicas, como las de artistas transformistas, instauraron desde la virtualidad mundos imaginados en los cuales pensarnos desde nuestras identidades de género, y también reforzaron el anhelo y deseo por un encuentro de cuerpos presentes. Funcionaron asimismo como un modo de mantener con vida los espacios autogestionados y la práctica de les artistas a la espera de ese encuentro próximo.

Referencias bibliográficas

Barthes, Roland (2016 [1957]). *Mitologías*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Butler, Judith (2018 [1993]). *Cuerpos que importan*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
----- (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.

Dubatti, Jorge (2010). *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Atuel.

Halberstam, J. (2008). *Masculinidad femenina*. Madrid: Editorial EGALES.

Lozano, Ezequiel (2020). Cartografía audiovisual del disenso sexopolítico en la performance y el teatro latinoamericanos recientes, en *Cuaderno 96. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, pp. 45-56. Recuperado de: <https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/view/3926>

Simmel, Georg (2014). Digresión sobre la sociología de los sentidos, *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, pp. 973-991.

Trupia, Agustina (2020). La expectación festiva en las performances *drag king* de Carrera de reyes, en *Actas II Jornadas Internacionales de Teoría, Historia y Gestión del Espectador Teatral*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL-UBA. Recuperado de: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JCTG/JESPEC-II/paper/viewFile/5387/3179>