



Universidad  
Nacional  
de Córdoba



**FCC**  
Facultad de Ciencias  
de la Comunicación

Universidad Nacional de Córdoba  
**Facultad de Ciencias de la Comunicación**

**BIBLIOTECA OSCAR GARAT**

**“TODXS NACEMXS DESNUDXS, EL RESTO ES DRAG”:**

**un análisis del proceso de subjetivación política en el movimiento artístico drag  
“TARDE MARIKA”**

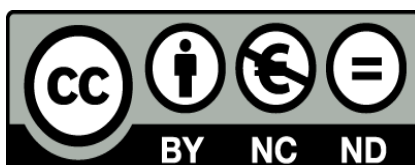
Camila Maidana

Cita sugerida del Trabajo Final:

Maidana, Camila. (2023). “Todxs nacemxs desnudxs, el resto es drag”: un análisis del proceso de subjetivación política en el movimiento artístico drag “Tarde Marika”. Trabajo Final para optar al grado académico de Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Nacional de Córdoba (inédita). Disponible en Repositorio Digital Universitario

**Licencia:**

Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional





Universidad  
Nacional  
de Córdoba



**FCC**  
Facultad de Ciencias  
de la Comunicación

Universidad Nacional de Córdoba  
Facultad de Ciencias de la Comunicación

Trabajo final de la Licenciatura en Comunicación Social

***“Todxs nacemxs desnudxs, el resto es drag”:***  
**un análisis del proceso de subjetivación política en el movimiento artístico drag**  
**“Tarde Marika”**

Camila Maidana

**Dirección:** Laura Maccioni

Córdoba, Argentina. Octubre 2023

## **Agradecimientos**

Creo que fantaseé con la escritura de la página de agradecimientos tantas veces que ahora se me hace imposible pensar en todas aquellas personas que posibilitaron el desarrollo de este trabajo de manera individual.

En primer lugar, quisiera agradecer a mi directora de tesis Laura, quien estuvo presente con interés y lucidez desde el primer momento en el que el tema de investigación tuvo forma y en cada uno de sus avances. Por su cariño y su paciencia voy a estar eternamente agradecida.

También quisiera agradecer a mis padres, Marcela y Roberto, por haberme acompañado en este largo camino universitario. El apoyo incondicional que me brindaron durante estos años fue un pilar inquebrantable. Gracias a toda mi familia, latentes en la espera de este momento: mi hermana Agustina; mi hermanito menor Alessio; mi abuela Rosa; Paula y Leandro.

Gracias a Alejandro, su amor prendió una luz esclarecedora que me permitió avanzar hacia delante con una confianza en mí misma hasta el momento inexplorada.

Gracias a mi analista Matías, por ayudarme a distinguir aquello que concierne al deseo propio.

Por último, quiero agradecer a la Universidad Nacional de Córdoba y a la Facultad de Ciencias de la Comunicación. Asumo la responsabilidad de defender a la educación pública ante cualquier detractor que menosprecie su importancia y su valor para nuestro país y nuestra sociedad.

*Dedicado a todxs y cada unx  
de lxs integrantes de Tarde Marika,  
sin su labor artistico no existiría este trabajo*

## Abstract

El siguiente Trabajo Final de Grado tiene como objetivo analizar los procesos de desidentificación y resubjetivación que nacen de las prácticas culturales realizadas por el movimiento artístico drag “Tarde Marika” entre los años 2017 y 2022 inclusive. La selección del período de tiempo se basa en los años más activos de éste espacio colectivo. En el abordaje de las prácticas culturales observadas, el análisis busca enfocarse en los rasgos que las constituyen y distinguen y, a su vez, contribuyen a reconocer los motivos que conducen a la producción de un proceso de subjetivación política.

El marco teórico se realizó con el objetivo de reconstruir de manera profunda la noción de *subjetivación política* desde los aportes teóricos de Michael Foucault y Jacques Rancière. La elección de ambos autores está basada en la lectura de sus obras como una misma contribución al análisis de dos procesos sociales en donde se encuentran inmersas las prácticas culturales: por un lado, el proceso en el cual los sujetos son constituidos a través de relaciones de sujeción y, por el otro, el proceso a través del cual los sujetos desplazan o reconfiguran las identidades que le son dadas en un ordenamiento social. A su vez, esta investigación posee una dimensión empírica que consistió en el acercamiento exploratorio de las prácticas culturales seleccionadas a los fines de poder dilucidar la manera en la que éstas producen procesos desidentificación y resubjetivación.

## ÍNDICE

<b>Agradecimientos</b> .....	2
<b>Introducción</b> .....	7
<b>Capítulo I. Comunicación, género y subjetividad: antecedentes académicos y presentación teórica-metodológica</b> .....	10
1.1 La diversidad sexual en agenda: una breve reconstrucción histórica.....	10
“Nuestro Mundo” y “Frente de Liberación Homosexual”: los precursores.....	12
El retorno de la democracia y el de las organizaciones homosexuales.....	14
Neoliberalismo y resistencia-trans.....	16
1.2 Estudios de género y políticas culturales: relevancia del tema de estudio en el campo de la Comunicación y la Cultura.....	18
Comunicación y Género: teorizaciones en el campo académico estadounidense y británico.....	20
Comunicación y Género: teorizaciones en el campo académico argentino.....	23
Otro objeto de estudio posible para el campo de la Comunicación y el Género.....	24
1.3 Metodología.....	28
1.4 Objetivos.....	30
Objetivo General.....	30
Objetivos específicos.....	31
1.5 Marco Teórico.....	31
“Subjetivación política”: una introducción.....	31
La noción de subjetivación en la obra Michael Foucault .....	33
Foucault y las prácticas de sujeción.....	34
Foucault y las prácticas de libertad.....	38
La noción de subjetivación política en Jacques Rancière.....	41
Rancière: policía, política y subjetivación.....	43
A modo de conclusión: la subjetivación política entre Rancière y Foucault.....	55
<b>Capítulo II. Tarde Marika: “más que un colectivo, es una empresa de transporte”</b> .....	58
2.1 De <i>RuPaul’s Drag Race</i> al Museo de Antropología: el “origen” de Tarde Marika.....	58
2.2 “ <i>Festi-ball, celebrando los cincuenta años de lucha y orgullo</i> ”: tres días consecutivos de exploración dentro del arte drag.....	68

2.3 Marikas pandémicas: ¿qué ocurrió durante el encierro del covid-19?!	72
2.4 ¿Qué haces después de las siete?: <i>La Marikoteca</i> y su formato <i>after-office</i>	75
2.5 “Más que un colectivo, son una empresa de transporte”	77
<b>Capítulo III: “Sacarse la máscara para ponerse la máscara”: performances drag en Tarde Marika</b>	<b>79</b>
3.1 De qué hablamos cuando hablamos de <i>performativo</i>	79
3.2 De qué hablamos cuando hablamos de <i>performance</i>	84
3.3 “Sacarse la máscara para ponerse la máscara”: performances drag en Tarde Marika	87
3.4 Drags sin Órganos	95
3.5 Nuevos relatos de sí: las performances de Tarde Marika desde Foucault	97
3.6 Existencias posibles: las performances de Tarde Marika desde Rancière	103
3.7 Recapitulación	109
<b>Reflexiones finales</b>	<b>112</b>
<b>Referencias bibliográficas</b>	<b>117</b>
<b>Fuentes orales</b>	<b>121</b>
<b>Fuentes digitales</b>	<b>122</b>
<b>Anexos</b>	<b>123</b>

## INTRODUCCIÓN

*“Un cuerpo  
sostenido en otro cuerpo se vuelve una casa”*

***Claudia Masin***

En febrero del 2017, en época de carnaval, un grupo de amigxs y conocidxs se reunieron en el centro cultural Casa 13, durante la tarde, con el objetivo de prestarse entre ellxs maquillaje, ropa, pelucas, zapatos, conocimientos y curiosidad. Al evento lo motivaba una única razón: compartir el arte drag. Tarde Marika es, tal como se definen desde sus redes sociales, “un espacio colectivo de exploración del género y las sexualidades a través del arte drag”. Con más de cinco años de encuentros, Tarde Marika comenzó con aquel primer evento en Casa 13 y llegó a ser el resultado contingente de una serie de prácticas artísticas y culturales, autogestionadas o convocadas, que ponen su apuesta en la exploración del cuerpo, las identidades y el género desde el juego lúdico del arte drag.

Este espacio colectivo cuenta con varixs integrantes y, a la vez, abre la posibilidad de intervención y participación a cualquier persona que se encuentre interesadx. En sus actividades artísticas, Tarde Marika invita a todo su público a conocer, probar y animarse al drag pero no sólo como un un divertimento sino como una apertura a la incertidumbre que se genera al preguntarse por *otra forma* posible de vivir al cuerpo y a la identidad. Es por esto que las motivaciones que conducen a esta investigación se centran en las particularidades que posee Tarde Marika como plataforma de construcción de experiencias para la transformación de preceptos hegemónicos sobre el género, sobre el cuerpo y sobre la identidad. También, me propongo dilucidar los modos



a través de los cuales la construcción de redes de apoyo social permiten darle un lugar en el lenguaje a otras formas de existencias posibles, uniendo de un modo diferente lo decible con lo invisibilizado.

En este sentido, el problema de investigación del siguiente trabajo final de grado consiste de la posibilidad de explorar otros terrenos teóricos existentes entre Comunicación y Género que no se encuentran tan desarrollados dentro del campo de estudios, y preguntarse por la manera en la que ciertas prácticas artísticas intervienen en lo social generando nuevos sentidos y nuevas subjetividades. Es por ello que nos preguntamos: **¿de qué manera las prácticas culturales del movimiento artístico drag Tarde Marika permiten el resurgimiento de nuevas subjetividades para sus integrantes y cómo es posible reconocer procesos de desidentificación y resubjetivación a partir de dichas prácticas?**

#### ❖ Itinerario teórico-metodológico de la investigación

El primer capítulo de éste trabajo final de grado está dedicado tanto a la reconstrucción histórica como teórica de los antecedentes existentes dentro del campo de Comunicación y Género. Para ello, se trabajaron con textos como el de Flavio Rapisardi, *Escritura y lucha política en la cultura argentina: identidades y hegemonía en el movimiento de diversidades sexuales entre 1970 y 2000* (2008) y Rafael Blanco, *Mujer, género, queer: Un vocabulario reciente para las ciencias sociales locales* (2019), entre otros. A su vez, a los fines de justificar la importancia del tema de investigación recurrí a la propuesta de Laura Quintana en su texto *Derechos, desacuerdo y subjetivación política* (2014).

Por otro lado, en este primer capítulo también se desarrollan las líneas teóricas y metodológicas que guían a ésta investigación. Las líneas metodológicas están trazadas

por los aportes teóricos de Raymond Williams, *Cultura, Sociología de la comunicación y el arte* (1981) y Dona J. Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza* (1995). A nivel teórico, los aportes que fundan y dan todo sentido a este trabajo final de grado son los de Michael Foucault y Jacques Ranciere. Sus aportes nos permitieron comprender de manera precisa las nociones de *subjetivación* y *proceso de subjetivación política*.

El segundo y tercer capítulo están abocados a la descripción y análisis del objeto de estudio en cuestión. En el caso del segundo capítulo, el objetivo consiste en presentar a Tarde Marika a partir de una descripción cronológica de las actividades pertenecientes al movimiento, entre los años 2017 y 2022, que le dan sustento a la hipótesis de este trabajo. Para ello, el segundo capítulo historiza las condiciones de emergencia del movimiento, cómo se desarrollaron sus principales propuestas artísticas y las maneras en las que lxs integrantes las vivenciaron.

El tercer capítulo propone un análisis de sus prácticas culturales, dando cuenta de sus significados para el movimiento a partir de la matriz conceptual construida en el primer capítulo. En este capítulo recurrimos a la noción de *performance* con el objetivo de enmarcar de manera teórica las actividades artísticas del movimiento.

## CAPÍTULO I:

### Comunicación, género y subjetividad: antecedentes académicos y presentación teórica-metodológica

#### 1.1 La diversidad sexual en agenda: una breve reconstrucción histórica

Las prácticas colectivas de los movimientos de diversidad sexual y movimientos feministas, a nivel local e internacional, han ido fisurando con un impacto indiscutible la estructura que establece correspondencia entre sexo y género en nuestra sociedad, generando, así, nuevos paradigmas de acción y nuevos debates en la agenda pública y legislativa (Schonfeld, 2017). En las últimas décadas, los movimientos feministas han puesto en tela de juicio el rol del Estado en los casos de violencia de género, desnaturalizando o visibilizando la ficción disociativa que alejaba al Estado de cualquier poder de acción dentro de circuitos que se consideraban de instancia privada (Schonfeld, 2017). No obstante, en América Latina se ha vivenciado lo que se denominó como *giro de izquierda*, la apertura a un proceso de ampliación de derechos tanto para las mujeres como para las diversidades sexuales. En este punto, me parece necesario reconstruir el proceso histórico a partir del cual los derechos de las minorías sexuales fueron ganando terreno en la agenda pública a través de las gestación de movimientos colectivos y reivindicaciones sociales que tuvieron sus comienzos a fines de la década de los '60.

La elaboración de una agenda es el resultado de una operación dinámica y compleja. Su construcción está movilizadora por actores sociales y, a su vez, está condicionada por los grados de apertura cultural de una sociedad. Cuando una agenda se instala dentro de una sociedad, en espacios públicos e institucionales, es necesario hacer un análisis de las acciones colectivas que permitieron su emergencia. La incorporación de la problematización de una situación o experiencia dentro de la agenda

pública supone que el Estado tiene la responsabilidad de traducirla en lógicas político-institucionales. En Argentina, es posible identificar un primer momento en donde la construcción de una agenda pública alrededor de problemáticas vinculadas al género se tradujo en prerrogativas destinadas a *las mujeres*. Esta primera instancia tuvo su lugar durante la década de los 80' y 90', cuando comenzaron agenciarse las primeras formas gubernamentales de atención a la violencia de género. En 1987 se creó la Subsecretaría de la Mujer con el primer Programa Nacional de la Violencia Doméstica. En la década siguiente, dentro del marco de la Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer y la Sexta Conferencia Regional de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) que tuvo lugar en 1994, se desarrolló un Informe Nacional de Situación de la Mujer en la República Argentina. Además, se creó el primer instrumento jurídico que dispuso la intervención del Estado a través de la Ley de Protección contra la Violencia Familiar sancionada en el mismo año. Posterior a éste período, desde el año 2003, comenzó a desarrollarse una segunda instancia de *políticas de género* (Schonfeld, 2017). A partir de éste momento comenzó a hablarse de una “perspectiva de género” en el terreno de las políticas públicas. Entre las principales leyes en materia de equidad de género y derechos sexuales y reproductivos se encuentran la Ley de Educación Sexual y Procreación Responsable; el Programa Nacional de Educación Sexual Integral; la Ley de Fertilización Asistida; la Ley de Protección Integral para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra las Mujeres y la Ley de Prevención y Sanción contra la Trata de Personas y Asistencia a las Víctimas. En materia de diversidad sexual, se encuentran la Ley de Matrimonio Igualitario y la Ley de Identidad de Género, sancionadas en el año 2010 y 2012 respectivamente. Ésta última no sólo contempla los cambios registrales sin autorización judicial o médica, también contempla el derecho a la salud de las personas transgénero mediante intervenciones quirúrgicas y/o

tratamientos hormonales para quienes lo soliciten. A nivel mundial, ésta ley se consideró un avance legislativo notable porque lograba desjudicializar y despatologizar el derecho a la identidad de género.

La enumeración de los derechos sancionados a nivel gubernamental nos coloca dentro la acción política entendida como campo de acción específica, con sus propios agentes e instituciones. Mientras que, en este trabajo final de grado, el énfasis de la investigación está puesto en la dimensión política de las prácticas culturales. En este sentido, la historización de los movimientos de diversidad sexual permitiría entender la construcción de aquella agenda pública que se ha ido forjando en el marco de las prácticas culturales que son, al mismo tiempo, prácticas políticas. Por lo tanto, considero necesario dar cuenta del proceso histórico en el que los movimientos de diversidad sexual fueron ganando terreno dentro del campo de las luchas sociales. En nuestro país, la agenda de debates que circundaba a los movimientos de diversidad sexual se caracterizó por ser contingente y antagónica, por mantener tensiones entre los partidos y los movimientos (Rapisardi, 2008). Con una “política revolucionaria” en los setenta, una “política de derechos humanos” en los ochenta y una “ruptura multicultural” en los noventa, la agenda de los movimientos de diversidad sexual puede dividirse en esas tres décadas y reflejar las complejas articulaciones político-culturales de los modos de organización, historia y cultura política en donde la “identidad” se presentó como un campo de lucha y debate hegemónico (Rapisardi, 2008). A continuación describiré de manera cronológica el desarrollo de aquel proceso histórico.

#### ❖ **“Nuestro Mundo” y “Frente de Liberación Homosexual”: los precursores**

Finalizando los años sesenta y a comienzo de la década de los setenta, con la caída del gobierno dictatorial encabezado por Onganía, comenzó a coordinarse la primera

experiencia activista homosexual de América Latina llamada “Nuestro Mundo”. De este momento, el activista Héctor Anabitarte, en sus relatos *Estrechamente vigilados por la locura*, recuerda:

En Nuestro Mundo participaban personas del pueblo, algunas de las cuales eran portadoras de la ideología más reaccionaria y conservadora [...] No éramos intelectuales, la mayoría veníamos del sindicalismo, en mi caso, además, del Partido Comunista, y en cuanto a las reivindicaciones que exigíamos, adscribíamos más a un estilo reformista que revolucionario, creíamos así respetar el sentido de la realidad (Anabitarte, 1982, citado por Rapisardi, 2008, p. 978).

“Nuestro Mundo” junto con otras agrupaciones mutaron prontamente, en el año 1971, a la confederación “Frente de Liberación Homosexual” (en adelante, FLH). En esta coalición de varios movimientos podría entreverse aquel antagonismo característico de las agendas de los movimientos de diversidad sexual. Héctor Anabitarte apelaba a una postura más “reformista”, en donde los sectores de izquierda argentina buscaban el cambio social y el acceso a los espacios de poder a partir de la construcción de una conciencia para después avanzar a la revolución. Por su parte, Nestor Perlongher, quien provenía de la agrupación “Eros”, se encontraba más cerca de una práctica trotskista (Rapisardi, 2008). Las distancias dentro del FLH pusieron en cuestionamiento las prácticas políticas dentro del movimiento así como también la propia idea de identidad. En esta experiencia de las diversidades sexuales que fue el FLH, el debate por la identidad se vivió como un espacio de articulación política que incluía a diferentes modos de organización orientados en dos enfoques: la homosexualidad como una experiencia “equivalente” a otros tipos de opresiones (de clase y género principalmente); o como una propuesta autonomista que, si bien no deja de reconocer otro tipo de desigualdades (económica, étnica, etaria), se postulaba como un modo de organización específica (Rapisardi, 2008). La confederación del Frente de Liberación Homosexual comenzó a verse diseminada incluso antes del comienzo del

autoproclamado Proceso de Reorganización Nacional. En el año 1975, la revista *El Caudillo*, vinculada con el Ministro de Bienestar Social José Lopez Rega, publicó una nota que proponía a darle fin a la existencia de los homosexuales; a su vez, un activista del FLH fue encontrado en el Río de la Plata con un tiro en la cabeza y, tiempo después pero en ese mismo año, una de las casas donde solían reunirse los últimos activistas que quedaban del Frente fue allanada. Con la última dictadura cívico-militar de nuestro país se vio por finalizada aquella primera alianza argentina entre agrupaciones de diversidad sexual que movilizaba la arena de las luchas políticas (Rapisardi, 2008).

#### ❖ **El retorno de la democracia y el de las organizaciones homosexuales**

En 1982, con la derrota de la guerra de las Malvinas, el régimen cívico-militar comenzó su proceso de retirada. En ese contexto, pequeños grupos de homosexuales empezaron a reunirse al calor de un tema de debate que marcará la agenda pública durante toda la década: los derechos humanos (Rapisardi, 2008). El triunfo del alfonsinismo significó, para las diversidades sexuales, una fiesta a la que pronto se vieron desinvitados. Los edictos policiales y la Ley de Averiguación de Antecedentes siguieron vigentes durante el retorno de la democracia como herramientas discriminatorias para las fuerzas de seguridad, permitiéndoles detener a ciudadanos/as durante doce horas. Pero dos nuevas organizaciones emergerían del cambio de clima social: la Comunidad Homosexual Argentina (CHA) en el año 1984 y Gays por los Derechos Civiles (Gays DC) en 1991. Ambas agrupaciones contaron con la figura del activista Carlos Jáuregui como representante, pero tuvieron sus diferencias políticas. La agenda del CHA estuvo atravesada, en un principio, por el lema “el libre ejercicio de la sexualidad es un derecho humano”, planteado como una propuesta de acercamiento y coalición a las organizaciones de Derechos Humanos y, en menor medida, a los partidos

políticos. En este contexto, uno de los materiales políticos publicados por el CHA fue *Política de sexualidad en un estado de derecho*. Allí se exponían la utilización de las fuerzas policiales como una forma de represión estatal del reciente gobierno democrático, la lucha por el “libre ejercicio de la sexualidad como un derecho humano” y la “invisibilidad de los derechos humanos” (Rapisardi, 2008). La publicación de este documento abarca la propuesta de ampliar la agenda de derechos humanos en términos sumatorios y expone a ésta propuesta como el modo de organización política que tenía el CHA durante los años ‘80 (Rapisardi, 2008). En el caso de Gays DC, se caracterizaron por tomar el modelo de gays globalizado proveniente de Estados Unidos, llevaron a cabo actividades provocativas y performativas en el espacio público. Para los activistas de ésta agrupación, el clima de época les marcaba la forma que la militancia debía tener. Había una aspiración más concreta dirigida hacia los derechos civiles en comparación a la propuesta universal del FLH. Tanto el CHA como Gays DC se posicionaron frente a la problemática homosexual adoptando el discurso jurídico y el discurso de los Derechos Humanos para la ampliación de los derechos los movimientos de diversidad sexual. Sin embargo, la articulación entre los movimientos de diversidad sexual y las organizaciones de DDHH presentó sus limitaciones a la hora de reconocer a la sexualidad como un debate político. Tampoco pudo darse una vinculación entre las organizaciones de diversidad sexual y los partidos de izquierda. En los ‘70, habían sido posibles algunas alianzas entre los movimientos de diversidad sexual y los partidos de izquierda (como el FLH y el Frente Anti-imperialista y Socialista donde militaba Agustín Tosco, por ejemplo), pero durante la década de los ‘80 la posibilidad de una relación entre ambos fue inexistente. Esta separación política produjo cuestionamientos dentro de los movimientos de diversidad sexual sobre las sociedades, el poder en materia de gestión gubernamental, el sujeto político y la identidad (Rapisardi, 2008).



### ❖ **Neoliberalismo y resistencia-trans.**

En la década de los '90, el movimiento de mujeres trans interrumpió en la escena de los movimientos de diversidades sexuales generando una tensión y una disputa, ya conocida, en la agenda de dichos movimientos. Esta interrupción no fue sólo en los movimientos homosexuales, tampoco sólo en la agenda, también se dio alrededor de las formas de organización y cultura política. La aparición de travestis en el movimiento de diversidad sexual repolitizó la idea de identidad y con ésto se generó una fractura dentro del mismo en dos posturas políticas: las agrupaciones articuladas alrededor de cuestiones identitarias por un lado, como el HIV y sida y la unión civil, y quienes buscaron alianzas con los colectivos de personas trans en contra del abuso policial y el reclamo por derechos económicos y sociales por el otro (Rapisardi, 2008). Esta diferenciación se traducía, además, en distintas perspectivas respecto a la fijación de una agenda correspondiente al movimiento de diversidad sexual. Por un lado, estaba la agenda de lucha por la conquista de derechos y, por el otro, la agenda que privilegiaba los acuerdos con otras agrupaciones que aparecieron en aquella época. Más allá de la fracturación de las posturas políticas, existieron dos hechos bisagra para los movimientos de diversidad sexual: en 1990, el Congreso de la Nación aprobó la Ley Nacional N° 23798 de Lucha contra el SIDA, que garantiza el respeto a los derechos de personas con VIH y el acceso gratuito a los medicamentos. Un año después, en 1991, el Estado argentino le entregó la personería jurídica a una organización LGBT. En la década de los '90 se habilitó un acercamiento entre las organizaciones de diversidades sexuales y partidos políticos que había sido anhelado años anteriores. En 1993 se creó el Frente para una Democracia Avanzada (FDA) que, articulado con Gays DC, incluyó en sus campañas reivindicaciones por los derechos de personas homosexuales y la

despenalización del aborto. Fue dentro de este escenario de expansión política de los movimientos de diversidad sexual que se crearon las primeras organizaciones de grupos de travestis y transexuales: Transexuales por el Derecho a la Vida y a la Identidad (TRANSDEVI), Travestis Unidas (TU) y Asociación de Travestis Argentinas (ATA). Las reivindicaciones que sostuvieron se basaron en la lucha contra la discriminación de sus identidades, el reconocimiento como sujetos de derecho, el acceso efectivo de derechos básicos como educación, trabajo, vivienda y salud y el reconocimiento oficial e institucional de sus organizaciones a través de la personería jurídica. Este período de establecimiento de organizaciones de diversidad sexual marcó tanto las transformaciones de la relación entre ellas y el Estado como los modos políticos en los que se gestionaron las agendas oficiales.

Como mencioné anteriormente, a partir del año 2000 comenzó un período de institucionalización gubernamental de demandas provenientes de los movimientos de diversidad sexual. La emergencia de un nuevo espacio político, el kirchnerismo, instaló una etapa inédita en materia de agenda política, Estado y organizaciones de gays, lesbianas y personas trans. Las prerrogativas obtenidas durante éste período generaron un fuerte impacto en la vida diaria de las personas pertenecientes a la comunidad LGBTQ y pueden entenderse como un alcance a lo que se denomina como “*ciudadanía sexual*”: la visibilización de un aspecto de la ciudadanía en donde se enlazan las identidades y las sexualidades en su amplia expresión junto con un reconocimiento Estatal (Villalba, Boy y Maltz, 2018). De esta manera, cabría pensar que en una década fue posible lograr el reconocimiento a nivel jurídico y político de una serie de derechos cuya demanda provenía de décadas anteriores.

## **1.2 Estudios de género y políticas culturales: relevancia del tema de estudio en el campo de la Comunicación y la Cultura**

Por su importancia dentro del campo académico, los estudios de género atraviesan de manera transversal a un número creciente de espacios disciplinarios; incluyendo las investigaciones acerca de las políticas culturales y de comunicación. Es dentro de ese marco más específico que las preguntas que formulamos en este proyecto se vuelven relevantes. Esa relevancia tiene que ver con las luchas, reclamos y demandas provenientes de los movimientos feministas y de diversidad sexual.

En Argentina, esas luchas y reclamos fueron la pioleta impulsora de investigaciones en unidades académicas cuyo surgimiento tuvo lugar con el retorno de la democracia a fines de 1983 y se centró en el término “mujer” (Blanco, 2019). Con el regreso de un Estado democrático también regresaron del exilio una numerosa cantidad de mujeres que habían construido un lazo con el movimiento feminista en los países que las alojaron. Desde 1984 a la actualidad, una serie de leyes han posibilitado un notable incremento en materia de derechos, mientras que desde las ciencias sociales se ha ido construyendo un lenguaje para la enunciación y la fundamentación teórica y epistemológica de esos derechos. Estas conquistas se vieron academizadas a partir de lo que se definió como *Estudios de la Mujer*; siendo *mujer* el primer término en materializar la experiencia de institucionalización del feminismo en la academia argentina. Por ejemplo, el surgimiento de la Carrera de Especialización Interdisciplinaria en Estudios de la Mujer que tuvo lugar en la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de Buenos Aires. *Feminismo*, *feminista* y *mujer* visibilizaban en el discurso social y en el espacio público un sujeto con demandas específicas (Blanco, 2019).

Sin embargo, en la década de los '90 el uso del significante *mujer* cayó en desuso a partir de la emergencia de un nuevo significante que mantuvo sus vinculaciones y a la vez su distancia con el primero: *género*. En la segunda mitad de los '90, las sexualidades disidentes movieron la arena de los denominados “nuevos movimientos sociales” a través de las demandas más activas por parte de travestis, transexuales y transgéneros. En 1996, con la aprobación de una nueva Constitución de Buenos Aires, se derogaron los llamados “edictos policiales” que castigaban hasta 30 días de prisión a personas que se exhibieran en la calle “con ropas del sexo contrario”. Desde allí, hasta la Ley de Identidad de Género N° 26.743 y en la actualidad, *género* se habilitó como un término capaz de atravesar intergeneracionalmente y alojar nuevos significados: le dio contigüidad a la forma singular de *mujer* y a la trayectoria del feminismo articulando en conjunto a las sexualidades disidentes (Blanco, 2019). Un ejemplo de su institucionalización se encuentra en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género perteneciente a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. La creación de éste instituto se dio a la par del pasaje de *mujer* a *género* en otras áreas precedentes que componían al campo académico (Blanco, 2019)

Posteriores a los *Estudios de género*, la aparición de la teoría *queer* apareció como un nuevo horizonte discursivo que se distinguió por su ensamble entre las prácticas teóricas y las prácticas políticas. Su objetivo se encontraba en el intento por darle otro lugar a las maneras de pensar lo sexual desde los estudios de género en sus procesos de institucionalización académica. La reapropiación local del término estadounidense *queer* se fundó sobre las bases de una plataforma teórica-crítica y militante por parte del activismo de la disidencia sexual (Blanco, 2019). A su vez, *queer* significó una irrupción que habilitó nuevos significados, mientras que *mujer* y *género* mantuvieron una continuidad dentro de la academización. *Queer* representó una posibilidad de

intervención que no se limitaba al espacio universitario (Blanco, 2019). El Área de Estudios Queer y Multiculturalismo, creada en 1997, compartida entre la Facultad de Filosofía y Letras y el Centro Cultural Ricardo Rojas, representó este cruce entre lo teórico y la intervención política.

La relevancia de nuestro tema de investigación se centra en la posibilidad de construir nuevas rearticulaciones de conceptos o relaciones entre conceptos que a priori no pertenecen ni al campo de la comunicación ni al de los estudios de género. Sin embargo, construyen puentes significativos de diálogo entre ambas disciplinas, tejiendo teóricamente diversos planteos históricos, objetos de estudio e interrogantes. Los diálogos que se construyen entre ambas ramas dan cuenta de la existencia de un espacio transdisciplinar cuya consolidación en la academia fue impulsada desde los enfoques de otras disciplinas como la sociología, la semiótica, el psicoanálisis y la teoría literaria. Es por ello que me parece pertinente hacer una breve mención respecto a la conformación de éste campo transdisciplinar de investigación tanto a nivel extranjero como a nivel local.

**❖ Comunicación y Género: teorizaciones en el campo académico estadounidense y británico.**

La vinculación entre los estudios de género y la comunicación emerge, en Estados Unidos, en la década de los '60 a raíz de un malestar: los medios de comunicación y su representación sesgada e irreal de las mujeres. Una de las autoras que sienta las bases de estas discusiones es Betty Friedan, teórica y líder feminista estadounidense, en obras como *La mística de la feminidad* (1963). Estas bases, consistentes en un repudio hacia las representaciones mediáticas sobre las mujeres y los efectos que éstas tenían en sus vidas, llevaron al desarrollo de la “segunda ola del movimiento feminista” (Justo Von

Lurzer, 2019). Es posible determinar que esta primera vinculación entre comunicación y género tiene su origen dentro de los círculos de debate activistas que se tradujeron, posteriormente, en trabajos académicos y demandas al Estado. Para la década de los setenta la crítica del feminismo a los medios de comunicación estaba en su mayor embate. Si bien el primer acercamiento entre comunicación y género tuvo lugar en los medios masivos de comunicación, para la década de los setenta empieza a desarrollarse un conjunto de investigaciones que observaron a los mensajes mediáticos como la construcción de desigualdad entre hombres y mujeres. Estos estudios inaugurales se conocieron como “estudios sobre las imágenes de la mujer” y se situaron dentro de la corriente funcionalista del pensamiento norteamericano. Estuvieron basados en el análisis de los efectos de los mensajes mediáticos dentro de la socialización de las mujeres. Este enfoque tuvo dos problemas: por un lado, el cómo se pensaba la relación entre medios y sociedad y, por otro lado, la metodología de análisis de contenidos era pensada como algo meramente textual separados de su marco de producción. Lo que este enfoque funcionalista pretendía era la erradicación de los estereotipos para que se muestren imágenes “adecuadas” de las mujeres. Esto permitió el ingreso de nuevos interrogantes tales como “¿cómo son las mujeres?” y “¿cuáles son las diferencias entre *las mujeres* y *la mujer*?” (Justo Von Lurzer, 2019).

Las críticas que surgieron del enfoque funcionalista norteamericano permitieron la segunda etapa de relación entre Comunicación y Género. El malestar inicial que habilitó el cuestionamiento de la configuración simbólica del género permitió exigirle a los contenidos de los medios de comunicación otra forma de representar a *las mujeres/ la mujer*. Esta segunda etapa tuvo lugar en el Centro de Estudios Culturales de Birmingham, con el interés puesto en la relación entre las audiencias y la cultura masiva. Algunas de las pensadoras de los Estudios Culturales se preguntaron por los

procesos productivos y quiénes elaboran los productos comunicacionales. El giro que produjo la intervención crítica por parte de los Estudios Culturales generó cambios tanto en la teoría como en las perspectivas feministas. Para los Estudios Culturales la aparición del género se vió como una dimensión constitutiva de los procesos de significación. Y, para las prácticas feministas, los Estudios Culturales le permitieron a las activistas cuestionar y revisar posicionamientos que tenían respecto a las audiencias. Por lo tanto, a partir de la década de los ochenta, comenzaron a utilizarse categorías conceptuales como *placer* en los estudios que involucraron Comunicación y Género. Lo que esta segunda etapa de relación entre Comunicación y Género buscó romper fue el posicionamiento moralizador de algunos estudios previos (Justo Von Lurzer, 2019). Dentro de esta etapa, fueron claves los aportes de otras teorías como la teoría crítica del cine junto a Teresa De Lauretis (1996), quien consideraba que los medios de comunicación eran una “tecnología de género” en donde se tejía una compleja trama de discursos y prácticas. Otros aportes significativos fueron los abordajes etnográficos de las prácticas de los sujetos y la observación de la circulación de las textualidades en sus contextos. Este es el caso de Janice Radway, con su obra *Leyendo el romance* (1984), donde analiza el género de la novela romántica, o la antropóloga Lila Abu Lughod (1998), quien analiza el consumo de telenovelas en Egipto. Esto permite reconocer que, si bien en todas las investigaciones el objeto de estudio era el mismo, la diferencia en los análisis radica en la concepción del proceso comunicacional y en la relación que se establece entre los medios de comunicación con otras instituciones sociales (Justo Von Lurzer, 2019).

## ❖ **Comunicación y Género: teorizaciones en el campo académico argentino**

Planteadas las dos grandes etapas que caracterizan a la relación entre Comunicación y Género en el extranjero, describiré brevemente cómo se desarrolló aquella relación a nivel local para dar cuenta de las tendencias dominantes dentro de éste campo académico y cuestionar su estado actual.

Habitualmente, se considera que los Estudios de género se hicieron de “afuera hacia dentro” y de “abajo hacia arriba”, es decir, desde el activismo feminista hacia la producción de saberes en espacios institucionales. Así como a nivel extranjero fue posible identificar dos etapas, en Argentina los Estudios de género y Comunicación también poseen dos períodos.

En un primer momento, en la década de los setenta, comenzó a delimitarse un conjunto de estudios que pretendían denunciar los procesos de configuración hegemónica e intervenir entre la acción colectiva y las significaciones sociales, entre los mensajes masivos y la ideología dominante. El objetivo principal estaba orientado en dilucidar las funciones ideológicas de los medios masivos de comunicación. Estos estudios permitieron el surgimiento de otras líneas de pensamiento como la semiótica, los estudios de culturas populares, los estudios de comunicación alternativa, popular y comunitaria (Justo von Lurzer, 2019). Por lo tanto, es posible reconocer el carácter transdisciplinar del origen de la relación entre Comunicación y Género en Argentina. Sin embargo, a éste carácter se le sumó la intermitencia producto de los golpes de Estado. Para Claudia Laudano, investigadora en Comunicación y pionera en los estudios de medios durante la década de los noventa, en los años setenta se puso en escena la crítica que el feminismo realizaba de los medios de comunicación aún cuando en la mayoría de los enfoques académicos predominaban otras disputas como la cuestión de clase o la cultura popular (Laudano, 2010, citado por Justo Von Lurzer, 2019, p. 154 ).



En un segundo momento, durante los años noventa comenzaron a registrarse una serie de trabajos que abordaban la representación de las mujeres desde los mensajes mediáticos en revistas *femeninas* o en la literatura sentimental. Sin embargo, ninguno se inscribía dentro de un área institucional o académica. Por lo tanto, ésta segunda etapa de la relación entre Comunicación y Género a nivel local está signada por un paulatino y progresivo proceso de expansión de investigaciones sobre género y sexualidades dentro del universo académico local. Aquí, los objetos de estudios continuaron girando alrededor de las representaciones mediáticas.

El énfasis respecto al género y los medios de comunicación fue perdiendo relevancia en los estudios extranjeros. Sin embargo, en Argentina aquel enfoque pareció revitalizarse durante el proceso de transición democrática y reinstitucionalización de las carreras de Comunicación. En los tiempos actuales, la cercanía entre la Ley de Violencia contra la Mujer y la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual sentó las ya antiguas discusiones que vinculan a los estudios de género y comunicación, revitalizó discusiones respecto a la violencia mediática, el sexismo, la cosificación de mujeres y los estereotipos de género. En la disputa por la sanción de ambas leyes, el marco investigativo de la relación entre género y comunicación se vio cerrado casi de manera excluyente en sus abordajes (Justo Von Lurzer, 2019).

#### **❖ Otro objeto de estudio posible para el campo de la Comunicación y el Género**

La reconstrucción de la relación entre Comunicación y Género nos indica una primacía respecto al objeto de estudio que acerca a ambas disciplinas: las representaciones de las mujeres o las diversidades sexuales en los medios de comunicación. Si bien me parece que es un enfoque pertinente, considero que es un

desafío actual reubicar la investigación entre Comunicación y Género más allá de los medios masivos. Poder realizar otras preguntas que invoquen a las prácticas culturales como productoras de significación donde también se disputan sentidos establecidos y, de esta forma, poder indagar respecto al género y la diversidad sexual desde la Comunicación.

Ahora bien, la reconstrucción histórica de los movimientos de diversidad sexual, personas trans y transexuales pertenecientes a nuestro país dio cuenta de las maneras en las que sus luchas, reivindicaciones, debates teóricos-políticos, militancia y “empecinamiento” respecto la conquista y acceso a ciertos derechos permanecieron y permanecen fuertemente condicionadas por los contextos económicos, políticos, sociales e institucionales. Sin embargo, la relevancia de este tema de investigación se encuentra en el estudio de aquellos movimientos disidentes que, a través de sus prácticas transformativas, reivindican derechos que no se encuentran previstos en el marco jurídico existente. Se trata de un estudio que está orientado al análisis de aquellos movimientos que movilizan al *derecho* desde una experiencia de organización en la que no sólo se está resistiendo a ciertas formas del poder y de la dominación sino que crean nuevas prácticas y formas de asociación respecto al ser y vivir en común (Quintana, 2014). Como puede observarse, los movimientos de diversidad sexual en Argentina hicieron uso de derechos conseguidos en las movilizaciones políticas y colectivas. Es decir, habían encontrado la forma de institucionalizar dichos derechos y una vez institucionalizados sirvieron para ser utilizados como reclamos (Quintana, 2014).

No obstante, en el caso del movimiento artístico que le da origen a éste trabajo me lleva a tomar distancia de perspectivas que reducen la acción de los movimientos populares al reclamo, ampliación o extensión de derechos ya instituidos. La relevancia de este tema de investigación apunta a la distinción de Tarde Marika como un

movimiento artístico o espacio colectivo de exploración del género y de las identidades que, a través de la emergencia de nuevos actores sociales, confronta y pone en cuestión las políticas identitarias y las fronteras de inclusión y exclusión jurídicamente establecidas (Quintana, 2014). Se trata de una experiencia político-artística que se despliega en sus prácticas de organización y autogestión y hace valer un derecho más general o, más bien, un derecho jurídicamente “inexistente” que exige que otras posibilidades de vida invisibilizadas sean tomadas como una opción igualmente válida (Quintana, 2014). Para la perspectiva que aquí asumo, Tarde Marika presenta una característica particular al ser un movimiento que hace emerger nuevas formas de intervención en donde se reivindica el “derecho a tener derechos”. Este “derecho a tener derechos” emerge junto con el sujeto político nuevo que lo reivindica, quien pone así en cuestión no sólo aquello que se entiende por “lo común”, sino también quiénes tienen derecho a expresarse sobre eso común y a decidir sobre los asuntos comunes (Quintana, 2014). El colectivo Tarde Marika, sin embargo, no deja de reconocer que los derechos instituidos pueden constituir una plataforma a partir de la cual elevan nuevos argumentos polémicos y hacer visibles las exclusiones que producen los modos de regulación e identificación establecidos institucionalmente. Pero entiendo que la cualidad de Tarde Marika consiste en ser un movimiento que intenta generar disenso en el espacio común, desestabilizando las coordenadas existentes del sentido y reivindicando una capacidad política inédita que confronta con las formas establecidas de actuar (Quintana, 2014).

Por otra parte, la perspectiva de esta investigación busca alejarse del enfoque *mass-media* respecto a la relación entre Género y Comunicación para concentrarse en las dimensiones políticas de los procesos en los cuales las prácticas culturales están involucradas: por un lado, los procesos de sujeción por medio de los cuales son

producidos los sujetos, y, por otro, las reconfiguraciones y desplazamientos a través de operaciones de subjetivación. De esta manera, el interés de esta investigación no está puesto en las zonas disponibles que el orden hegemónico habilita para ser aprovechadas por los sujetos para gestionar el cumplimiento de los derechos reconocidos por el sistema jurídico. Más bien, lo que me interesa es poder visualizar los desplazamientos de significaciones y el desfase de los significados que se producen a partir de ciertas intervenciones del colectivo. Tarde Marika, en tanto colectivo, permite entender al uso de la cultura como un recurso en el conflicto entre los derechos de los miembros de una comunidad y los derechos de aquellos que no son miembros de la comunidad y deben ser reconocidos en su existencia para poder reclamarlos.

La mayoría de los trabajos revisados como antecedentes, cuando buscan vincular Género y Comunicación, se extienden entre los derechos jurídicos alcanzados por los movimientos de diversidad sexual, por un lado, y las representaciones sociales de dichos movimientos o personas de sexualidad diversa en los medios masivos de comunicación por el otro. Si pensamos a la Comunicación Social como una disciplina que permite reflexionar acerca de la relación entre cultura, sujetos y prácticas sociales, considero que es posible expandir el campo de estudio de la relación entre género y comunicación. En este sentido, el tema de investigación del siguiente trabajo final de grado consiste en ahondar en las extensiones experimentales, inventivas y creativas del arte y de los movimientos artísticos, para analizar la posibilidad de desacomodar y desarmar las identidades de género disponibles. Es por ello que la **hipótesis** de este trabajo final de grado es: las prácticas artísticas del movimiento drag Tarde Marika permiten la emergencia de un proceso de subjetivación política a través de la desidentificación y resubjetivación.

### 1.3 Metodología

Debido al carácter transdisciplinario de la problemática que abordamos, el marco metodológico integra reflexiones teóricas procedentes de distintas sedes disciplinarias. Es así que este trabajo final de grado recurre a conceptos y categorías propias de los estudios culturales y las teorías filosóficas que exploran las relaciones entre subjetividad y poder.

Hablar de *subjetividad* da cuenta de un proceso y no de un estado, de tensiones permanentes entre el lugar o posición de sujeto en la cual hemos sido colocados y los movimientos de desidentificación respecto de esas posiciones. En este sentido, los aportes del filósofo francés Michael Foucault contribuyen a pensar la relación entre los procesos de desidentificación y resubjetivación que se generan en el marco del activismo artístico entendido como intervención política. Sus estudios hacen referencia a dos tipos de procesos diferentes pero complementarios. En una primera instancia, el autor analiza las diversas formas de sujeción impuestas por las relaciones de poder y disciplinamiento y, en un segundo momento, aborda las distintas “prácticas de libertad” a partir de las cuales los sujetos efectúan ciertas operaciones sobre sí mismos interrumpiendo aquella sujeción y alterando el tejido relacional con los otros. Esta reapropiación existe a través de lo que Foucault llama *prácticas de sí*, una autocomprensión que se da en el tejido de las relaciones con uno mismo pero también con los otros, con el mundo. Dichas resistencias al poder son luchas por nuevas subjetividades que, entendidas como “prácticas de libertad”, tienen que ver con la tarea de deshacerse de una identidad impuesta al sujeto como una verdad, permitiéndole relacionarse consigo mismo de otra forma. Esta idea de prácticas de libertad interesa al proyecto en la medida en la que Foucault las desarrolla como una elaboración singular

sobre la propia vida como una obra de arte dando lugar a una resubjetivación donde lo que se pone en juego es otra relación con la verdad. Sin embargo, Tarde Marika representa un movimiento que está articulado desde lo colectivo. Por lo tanto, la noción de *subjetivación* que guíe el análisis acerca de las prácticas artísticas debe dar cuenta tanto de lo *singular* como de lo *colectivo*. Es aquí donde la idea propuesta por Jacques Rancière sobre subjetivación habilita el cruce entre lo singular y lo colectivo. Para Rancière la subjetivación es un proceso de universalización de sujetos particulares, articulados bajo una forma específica de sujeto político colectivo no identificado previamente y no reducible a los reclamos preexistentes pertenecientes a una comunidad preidentificada. En Rancière, la subjetivación apunta a la producción de una separación, un desfase de los seres con respecto a su identidad, una desidentificación con respecto a los lugares que el ordenamiento social ha asignado a los sujetos.

Por otro lado, la estrategia metodológica también contempla una dimensión empírica que consiste en acercarse de forma exploratoria al conjunto de prácticas culturales impulsadas por el objeto de estudio. Desde este lugar, estas prácticas son entendidas de la manera en la que el teórico inglés Raymond Williams describe en su obra *Cultura, Sociología de la comunicación y el arte* (1981). Allí, Williams define como "prácticas culturales" aquellas prácticas que poseen una significación manifiesta; es decir, se caracterizan por estar especializadas en la producción de significación a través de ciertos medios específicos.

A su vez, el análisis se concentra en una selección de acciones artísticas impulsadas por el colectivo que han constituido estrategias fundamentales dentro de las políticas de desidentificación y han sido resubjetivantes en relación a la concepción de cuerpo propio, las formas hegemónicas de visibilización y a la participación en la esfera pública. En cuanto a la periodización de mi estudio, propuse abarcar desde el origen del

movimiento, en el año 2017, hasta el año 2022. Esta elección temporal de las prácticas artísticas se tomó al tratarse del período más activo del movimiento. Para alcanzar lo propuesto, se aplica una metodología del tipo cualitativa que incluye la observación participante en las mencionadas actividades culturales y, en el caso de prácticas artísticas realizadas en el pasado, la reconstrucción rememorativa por parte de lxs integrantes y el seguimiento de las publicaciones realizadas por el colectivo en sus redes sociales. El asistir a las actividades artísticas desarrolladas por el colectivo tuvo como eje central la experiencia, considerando al sistema sensorial de la vista como un productor de conocimiento (Haraway, 1995).

Por último, el marco metodológico contempla entrevistas semiestructuradas que se realizaron a informantes claves. Considero que la utilización de este tipo de entrevistas es propicia por su flexibilidad, permitiéndoles a lxs entrevistadxs explayarse en sus respuestas y que, a raíz de ellas, surjan nuevos interrogantes de interés para el desarrollo del trabajo. Las preguntas de las entrevistas giraron, en todos los casos, alrededor de la experiencia de cada entrevistadx, su primera aproximación al movimiento y cuáles fueron los momentos más relevantes. También busqué indagar respecto a los modos en que se concibe a la práctica artística drag para cada unx de lxs entrevistadxs, cómo lo viven desde el movimiento y cuáles creen que son los objetivos.

#### **1.4 Objetivos**

A partir de lo desarrollado hasta el momento, los objetivos generales y específicos que dan origen y guían a este trabajo final de grado son:

❖ **Objetivo general:**

- Aportar al campo de estudio de las políticas culturales desde un análisis que dé cuenta de la dimensión política de diversas prácticas producidas por un colectivo

artístico-cultural de la Ciudad de Córdoba para reconocer los modos en los que éstas contribuyen a la formación de nuevas subjetividades.

❖ **Objetivos específicos:**

- Analizar los modos en los que la apuesta artística del movimiento Tarde Marika permite estudiar la potencia de lo colectivo para impulsar procesos de desidentificación y resubjetivación.
- Describir y analizar, en una serie de prácticas culturales desarrolladas por el movimiento, los procesos de subjetivación específicos que se dan en esas experiencias.
- Reconocer, en Tarde Marika, la manera en la que las performances artísticas favorecen a los procesos desidentificatorios y resubjetivantes.

## 1.5 Marco Teórico

Para comenzar, me parece pertinente desarrollar brevemente la noción de *subjetivación* y su importancia dentro del campo de las políticas de cultura. Posterior a la introducción del concepto de *subjetivación política*, se desarrollarán las acepciones de dicho concepto desde los postulados teóricos y filosóficos de los autores Michael Foucault y Jacques Rancière.

❖ **“*Subjetivación política*”: una introducción**

La noción de *subjetivación* tiene su emergencia en la filosofía política a partir de los aportes teóricos de Michael Foucault. El filósofo francés buscó indicar la manera en la que los sujetos se convierten, precisamente, en sujetos a través de prácticas específicas. Estas prácticas pueden ser de dos tipos: prácticas de sujeción o prácticas de



subjetivación. En el primer lugar, se trata de la producción de un sujeto constituido por los efectos de la sujeción y, en el caso de las segundas, un sujeto que puede desplazarse, problematizar y reconfigurar aquellas formas de sujeción a partir de prácticas de resistencia.

Con respecto a los procesos de sujeción podemos afirmar, siguiendo a Foucault y a Tassin, que se trata de procesos que constituyen a los sujetos desde afuera. Es decir, los sujetos, las prácticas sociales que los constituyen, el campo social en el que se desenvuelven, se conforman históricamente a partir de discursos, formas de saber y juegos de verdad que les delimitan lo pensable, decible, razonable y entendible como “ser en común” (Tassin, 2012). Sin embargo, cuando estos autores hablan de subjetivación se refieren a las formas en las que éstas prácticas constituyentes pueden problematizarse y confrontarse para habilitar experiencias previamente inexistentes e impensadas, dando como resultado sujetos y problemas que hasta entonces no tenían lugar en el espacio social. Siguiendo las reflexiones de Tassin, hablamos de subjetivación política cuando los sujetos, a través de prácticas específicas que consisten en desplazar las identidades que le han sido atribuidas, se reconfiguran de otro modo: de un modo que no reproduce ni asume exactamente las identidades disponibles en el orden social.

Todo esto nos permite reconocer que la noción de subjetivación y/o subjetivación política brinda una especial atención a los puntos móviles de la arquitectura social que no deja de ser provisional. Estos puntos son los conflictos que forjan lo social y que revelan los lugares de confrontación desde los cuales se abre el espacio de lo posible y de lo pensable. Permitiendo la emergencia de otras subjetividades, a través de prácticas en las que los sujetos inventan y producen nuevas formas de ser, hacer y decir. Desde esta perspectiva, la realidad es un ensamblaje excesivo, nunca fijable del todo,

compuesto por cruces e imposiciones de interpretaciones de ciertas coordenadas de lo sensible que están en constante invención y reconfiguración por parte de los actores sociales.

Esta manera de entender la subjetivación política permite repensar las prácticas de los movimientos sociales y sus efectos, tomando distancia de las perspectivas que reducen su acción a demandas concretas de actores estratégicos que buscan reconocimiento en formas jurídicas e institucionales establecidas. Más bien, la idea de subjetivación política que aquí se propone permite ver a las prácticas de los movimientos sociales no como un reclamo de inclusión del marginado en un sistema que lo excluye sino como la exigencia de transformación del orden que produjo tal marginación. Al entender estas prácticas como formas de subjetivación lo que se destaca es su dimensión disensual, tanto en la manera en las que enfrentan formas de poder que configuran las experiencias cotidianas y el ser uno con otros, como su capacidad para reconfigurar el tejido social. En este sentido, a partir de la noción de subjetivación política es posible analizar las características de un movimiento artístico que habilita repensar las formas de construir comunidad dentro de un espacio y sus fronteras de inclusión y exclusión.

#### ❖ **La noción de *subjetivación* en la obra Michael Foucault**

La obra de Michael Foucault puede entenderse a través de tres períodos, el primero sería “arqueológico”, donde el interés está centrado en el saber, el segundo sería el “genealógico”, atravesado por la preocupación respecto el poder, y en el último período el filósofo brinda una particular visión sobre la ética. Sin embargo, esta diversa serie de investigaciones que parecieran tener al saber, poder y sujeto como bloques teóricos es desmentida por el mismo Foucault cuando manifiesta que toda su obra se

caracteriza por una permanente interrogación respecto a los modos de subjetivación que tuvieron lugar en la cultura occidental (Sepúlveda, 2016). La obra de Foucault se basó en *desplazamientos*: de la historia del conocimiento al análisis de los saberes, estudiando la manera en la que éstos se consagraban como verdad y las prácticas discursivas que organizan y construyen la matriz de esos saberes; por otro lado, del análisis de la norma al análisis de los ejercicios del poder y los mecanismos de gubernamentalidad, estudiar las técnicas y los procedimientos a través de los cuales se moldea la conducta de los sujetos; y por último, de una teoría del sujeto al análisis de las múltiples formas en las que un individuo se construye como sujeto, estudiando diversas formas de subjetivación vinculadas a *tecnologías yo* (Sepúlveda, 2016). Es por ello que a lo largo de los textos de Michael Foucault, el término "subjetivación" es utilizado de manera recurrente y se encuentra presente en diversos libros y ensayos en relación a dos tipos de procesos heterogéneos pero interrelacionados: las *prácticas de sujeción* y las *prácticas de libertad*.

#### ❖ Foucault y las *prácticas de sujeción*

Por un lado, se encuentran las *prácticas de sujeción* que refieren a los mecanismos y técnicas mediante los cuales el poder ejerce control y dominio sobre los individuos en la sociedad. Anteriormente, la teoría del derecho había centrado al poder, desde el Medioevo, en la legitimidad de leyes que indicaban lo lícito e ilícito. En consecuencia, el poder en términos jurídicos había sido tradicionalmente concebido como una noción que poseía una carga de aspectos negativos. Frente a ello, la propuesta del pensador francés consistió en desplazar aquellos acentos negativos y hacer aparecer mecanismos positivos, evitando la cuestión de la soberanía y la obediencia de los individuos sometidos a ella (en términos jurídico-represivos), para analizar al poder en sus

condiciones de posibilidad y volver inteligible su ejercicio. Aquí, la noción de *subjetividad* ingresa dentro de las prácticas de sujeción en la medida en la que Foucault no las interpreta como un proceso pasivo donde los sujetos son sometidos y controlados por el poder, sino que implica la construcción de identidades y subjetividades específicas. En su obra *La voluntad de saber* (1977), por ejemplo, el pensador francés pone al descubierto que la relación entre *poder* y *saber* no es de contraposición, más bien el poder produce un saber sobre el cuerpo gracias a una red de relaciones, mecanismos y estrategias que se ejercen y articulan al interior de distintas instituciones disciplinarias. Para Foucault, el poder no se ejerce solamente como una violencia que reprime. También se ejerce como una producción de verdad a través de la cual los individuos son constituidos como sujetos y objetos de conocimiento. Saber es, por tanto, una forma de poder; y el poder se expresa y se reproduce a través del saber. (Foucault, 2008).

El filósofo francés analizó cómo las prácticas de sujeción se manifiestan en diversos ámbitos de la vida social en donde el poder se vuelve más capilar a través de distintas técnicas pertenecientes a la escuela, los hospitales y la prisión. En estos espacios, el poder adquiere la forma de técnicas y proporciona los instrumentos de intervención material a nivel del sujeto. En su obra *Vigilar y castigar* (1975), Foucault expuso la manera en la que se gestó una nueva *economía del poder* a partir de los siglos XVII y XVIII que pone en marcha procedimientos que permiten circular efectos de poder de forma a la vez continua, ininterrumpida, adaptada e individualizada. Las instituciones que surgen poseen un meticuloso reticulado de poder en su interior de acuerdo a una serie de mecanismos, estrategias y dispositivos disciplinarios como la vigilancia, la cuadrícula del espacio, el examen. Por ejemplo, en *Vigilar y castigar*, Foucault define a la *disciplina* como una técnica que

Fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos "dóciles". La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia). En una palabra: disocia el poder del cuerpo; de una parte, hace de este poder una "aptitud", una "capacidad" que trata de aumentar, y cambia por otra parte la energía, la potencia que de ello podría resultar, y la convierte en una relación de sujeción estricta (Foucault, 2002, p. 142- 143).

Para el pensador francés, dentro de estas instituciones disciplinarias se desarrolla un determinado tipo de discurso, así sea pedagógico, médico, psiquiátrico, pero que da lugar a la configuración de un modo específico de ser sujeto. De esta manera, la subjetividad se hace presente en las prácticas de sujeción desde las técnicas en las que se constituyen y objetivan real y materialmente a los sujetos, llámese loco, delincuente, enfermo, asexuado, normal, disciplinado, entre otras. Los sujetos son considerados como un efecto del poder, de forma tal que: "lo que hace que un cuerpo, unos gestos, unos discursos, unos deseos, sean identificados y constituidos como individuos, es en sí uno de los primeros efectos del poder" (Foucault, 1992, p. 152). Se entiende por prácticas de sujeción a la red de poder que fija, estructura, y legitima distintas formas de ser sujeto.

Foucault se preguntó por los mecanismos, efectos, relaciones y dispositivos del poder. Ensayó otra hipótesis de análisis que alejó a la figura del poder de la juridicidad de la soberanía y el Estado, y puso el centro de atención en el análisis por las técnicas y tácticas de dominación. Sin embargo, posterior a *La voluntad del saber* y *Vigilar y Castigar*, el pensador francés articuló nuevamente las formas de saber, relaciones de poder y procesos de subjetivación a partir de las nociones de *gobierno* y *gubernamentalidad*. Con la gubernamentalidad como tecnología de poder, Foucault buscó demostrar que el objetivo no era meramente determinar la conducta de los otros, sino dirigirla eficazmente en tanto capacidad de acción, es decir, de libertad. La gubernamentalidad como tecnología de gobierno se ubica en una zona de contacto entre

dos familias de tecnologías: aquellas que determinan la conducta de los sujetos (sujeción) y aquellas que permiten a los sujetos dirigir autónomamente su propia conducta (subjetivación) (Sepúlveda, 2016, p. 127). Estas tecnologías de poder pueden llegar a gobernar la conducta de los individuos no directamente sobre los cuerpos sino regulando un medio que genere sus condiciones de libertad. Son tecnologías políticas que producen las condiciones necesarias para el surgimiento de ciertos modos de existencia y un medio en el que los gobernados se conducen como libres. Mientras que en la primera etapa de los años setenta Foucault se ocupó de la cuestión del poder a través de la caracterización de prácticas de intervención tecnológicas abocadas a un cuerpo individual que llamó *anatomopolítica*, a fines ésta década expuso cómo se desarrolla, desde la mitad del siglo XVIII, una tecnología de poder que no excluye lo disciplinario sino que lo engloba y modifica. Un ejercicio de poder que no es individualizador sino masificador: la *biopolítica*, es decir, “un conjunto de mecanismos por medio de los cuales aquello que, en la especie humana, constituye sus rasgos biológicos fundamentales podrá ser parte de una política, una estrategia general de poder” (Foucault, 2007a, p. 15, 16). En las clases pertenecientes al curso *Nacimiento de la biopolítica* (1978 - 1979), el pensador francés desarrolló la noción de biopolítica como algo que “sólo puede hacerse cuando se ha comprendido el régimen general de esa razón gubernamental [...] el liberalismo” (Foucault, 2007a, p. 41). Y respecto a ello, Foucault dirá que no intentó analizar al liberalismo como una teoría ni como una ideología, menos aún como una manera de representarse de la sociedad, sino como una práctica, es decir, como una “manera de actuar” orientada hacia objetivos y regulada por una reflexión continua (Foucault, 2007a, p. 360). El liberalismo debe entenderse como una tecnología de gobierno, un principio y método de racionalización del ejercicio gubernamental, que actúa en procuración de la gestión de la conducta tanto económica

como moral del individuo. Su ejercicio no es sobre los cuerpos individuales, sino creando y regulando el medio en el cual han de surgir las condiciones de existencia. Este último período de investigaciones de Foucault respecto el poder le permitió afirmar que consistía en la conducción de las conductas de los sujetos y disponer de su probabilidad induciéndolas, apartándolas, facilitándolas, limitándolas. Por lo tanto, la analítica de la gubernamentalidad a la que Foucault hizo referencia, permite comprender la emergencia y paulatina transformación de diferentes prácticas de gobierno que conducen a los sujetos y construyen un tipo de subjetividad específica (Sepúlveda, 2016, 129).

#### ❖ Foucault y las *prácticas de libertad*

Hemos mencionado que la noción de subjetividad se hace presente en la obra de Foucault a través de dos tipos de procesos heterogéneos e interrelacionados: por un lado, las prácticas de sujeción y, por el otro, las *prácticas de libertad*. En la clase del 24 de enero de 1979, durante el curso *Nacimiento de la biopolítica*, Foucault se refirió a la práctica gubernamental del liberalismo como aquella que no entiende la libertad como algo universal que presente una “consumación gradual o variación cuantitativa [...] no es una superficie en blanco”. Más bien, “la libertad nunca es otra cosa – pero ya es mucho - que una relación actual entre gobernantes y gobernados” (Foucault, 2007a, p. 83). Por lo tanto, la expresión de “liberal” consiste en comprender a ésta práctica gubernamental como “consumidora” de dicha libertad.

Y lo es en la medida en que sólo puede funcionar si hay efectivamente una serie de libertades: libertad de mercado, libertad del vendedor y el comprador, libre ejercicio del derecho de propiedad, libertad de discusión [...] Consume libertad: es decir que está obligado a producirla. (Foucault, 2007a, p. 84).

Para el pensador francés, el liberalismo como arte de gobierno que vemos aparecer a mediados del siglo XVIII se presenta como administrador de la libertad, pero

no desde una lógica de *sé libre*, sino que produce lo que se requiera para que se tenga la libertad de ser libre. Es decir, en su esencia de producir y organizar la libertad, también se establecen limitaciones, coerciones, controles: “el liberalismo, tal como yo lo entiendo [...] implica en su esencia una relación de producción/ destrucción [con] la libertad” (Foucault, 2007a, p. 84). Sin embargo, el estudio de la gubernamentalidad en Foucault significó tanto un análisis de las formas de instrumentalización, procedimientos, técnicas y formas de la racionalidad liberal, como un análisis de las relaciones del sujeto consigo mismo, esto es, las *prácticas de libertad* o *tecnologías del yo*. En el libro *Estética, ética y hermenéutica* (1999) que compila textos esenciales del pensador francés, Foucault definirá a las *tecnologías del yo* como aquellas que le permiten a los individuos efectuar, o bien por su cuenta o con la ayuda de otros, ciertas operaciones sobre su cuerpo y alma, sobre su conducta o pensamientos, obteniendo sobre sí mismos una transformación en aras de lograr cierto estado de felicidad, de pureza, de sabiduría o inmortalidad (Sepúlveda, 2016, p. 131). Mientras que las tecnologías del poder apuntaban a mecanismos de *sujeción*, las tecnologías del yo habilitan a que el sujeto dirija su conducta de manera autónoma. Así, se entiende a la subjetividad como el resultado de estos dos procesos mencionados al comienzo.

En el curso *Subjetividad y verdad*, dictado entre 1980 y 1981 en Collège de France, Foucault se pregunta: “¿cómo «gobernarse» al ejercer acciones en las que uno mismo es el objetivo de dichas acciones, el dominio en el que se aplican, el instrumento al que han recurrido y el sujeto que actúa?” (Foucault, 1999, p. 255-256). Entendiéndose como una práctica de libertad, el *cuidado de sí* fue desarrollado por el pensador francés como un conjunto de prácticas mediante las cuales un individuo establece una relación consigo mismo y en esa relación el individuo se constituye como un sujeto de sus propias acciones. Es una práctica permanente de toda la vida que tiende



a asegurar el ejercicio continuo de la libertad. El cuidado de sí implica un *conocimiento de sí*, una relación inevitable que se establece entre la práctica y el saber, o entre el sujeto y la verdad. Para Foucault, el cuidado de sí se dirige al alma y se convierte en un arte de vivir para todos; es un modo de prepararse para una realización completa de la vida. Durante una entrevista realizada el 20 de enero de 1984, el filósofo francés describió al *cuidado de sí* como:

Ético en sí mismo: pero implica relaciones complejas con los otros, en la medida en la que este *ethos* de la libertad es también una manera de ocuparse de los otros [...] Y, además, el cuidado de sí implica también una relación con el otro en la medida que, para ocuparse bien de sí, es preciso escuchar las lecciones de un maestro. Uno tiene necesidad de un guía, de un consejero, de un amigo, de alguien que nos diga la verdad. (Foucault, 1999, p. 399-400).

Es decir, el cuidado de sí expresa una actitud con uno mismo, pero también con los otros y con el mundo. Es, por un lado, una forma de vinculación con lo que el sujeto piensa y, por el otro, una manera de transformación singular a través de la relación con otros. De esta manera, el cuidado de sí se entiende como un principio que posee varios sentidos: un trabajo que implica conocimiento y técnicas de una actividad dirigida a la conversión de uno mismo por sí mismo, es decir, a la elaboración de un arte de sí, de un arte de vivir. Ante la idea de entender a la ética del cuidado de sí como una posibilidad de resistencia a los modos de sujeción Foucault afirmó:

No creo que el único punto de resistencia posible al poder político - entendido justamente como estado de dominación - radique en la relación de uno consigo mismo [...] Digo que la gubernamentalidad implica la relación de uno consigo mismo [...] prácticas mediante las cuales se pueden constituir, definir, organizar e instrumentalizar las estrategias que los individuos, en su libertad, pueden tener los unos respecto a los otros [...] la noción de gubernamentalidad permite, eso creo, hacer valer la libertad del sujeto y la relación con los otros, es decir, lo que constituye la materia misma de la ética. (Foucault, 1999, p. 414).

La propuesta foucaultiana del cuidado de sí se aleja de un sujeto de derecho y privilegia a un sujeto ético, en otras palabras, a formas de subjetivación como un conjunto de acciones que se concentran en un tipo de ejercicio necesario para tener

acceso a la verdad. Foucault llamó a estas relaciones de uno consigo mismo como *estética de la existencia*: una ética que resiste al régimen de relaciones entre saber, poder y subjetividad. Sin embargo, no es algo que se de por fuera de las relaciones de sujeción, ni en una completa entrega ante éstas. La estética de la existencia, entonces, podría ser definida como la intensificación de los espacios, las posibilidades y alternativas de acción. Una ética que pretende posibilitar el ejercicio de la libertad de un sujeto que se encuentra dentro de las relaciones de poder y cuya pretensión no reside en acabar con toda modalidad de sujeción sino hacer que éstas se desplacen y se modifiquen indefinidamente.

#### ❖ **La noción de *subjetivación política* en Jacques Rancière**

En el año 1973 Louis Althusser publicó *La respuesta a John Lewis*, una obra que respondía a un artículo de John Lewis, filósofo marxista, en el que defendía la idea marxista que es el hombre el que hace la historia (Tassin, 2012, p. 39). La respuesta que Althusser le dio a Lewis consistió en tratar a la historia como un “proceso sin sujeto” donde los sujetos están *en* la historia. Sobre esto Etienne Tassin dirá:

El argumento de Althusser presenta entonces dos aspectos notables: 1) La historia no tiene sujeto sino un motor, la lucha de clases; y 2) sólo hay sujetos sometidos: aquellos que piensan que la subjetividad es el centro de la inteligibilidad del ser, del mundo y de la sociedad, son víctimas de la ideología burguesa que ha inventado la figura ilusoria del sujeto autónomo, y por lo tanto, soberano (Tassin, 2012, p. 39).

Sin embargo, un año después, en 1974 Jacques Rancière le dedicó un libro a quien era su maestro en aquel entonces: Louis Althusser. El filósofo francés había sido profesor de Rancière en la *École Normal Supérieure* y formaba parte como miembro de su seminario sobre *El Capital* (1867) de Karl Marx. En aquel tiempo, Rancière era un joven militante del Partido Comunista y cuatro décadas después del Mayo Francés recordó aquellos acontecimientos como una suerte de refutación de conceptos que lo

llevaron a una ruptura con su maestro (Galende, 2012, p. 17). Althusser, mientras tanto, era partícipe de un espíritu de época: pensaba que la subjetivación era efecto de una interpelación ideológica y que los sujetos estaban atrapados por siempre en aquello con lo que se identificaban. No obstante, Althusser tenía el privilegio de haberse dado cuenta que aquella identificación de los sujetos se daba porque *desconocían* que se *reconocían* como destinatarios del poder que los interpelaba (Galende, 2012, p. 18). Para Althusser, la ideología funcionaba de una manera tal que hacía que los sujetos se reconozcan a sí mismos en lo mismo que desconocen. Así, la *subjetivación* parecería ser más un efecto de identificación en la que los sujetos no saben quiénes son y necesitan de una ciencia que los instruya para lograr la emancipación. Es por ello que la respuesta de Rancière a Althusser en 1974 no fue en contra de su maestro en sí, sino en contra de la lógica que su noción de ideología proclamaba. Una lógica en donde los sujetos sólo serían capaces de emanciparse del poder de la ideología si se asumen como incapaces ante la autoridad del saber, de modo tal que la emancipación de uno de los poderes tiene como contrapartida la subordinación de otro. Este poder pertenecía a aquellos que se habían preparado en una filosofía que les permita distinguir entre "ciencia" e "ideología". Para Rancière, el "marxismo científico" de Althusser posicionaría al intelectual en un lugar privilegiado frente a las relaciones de poder, ya que revelaría dichas relaciones a las masas incapaces de percibir sus propias condiciones de explotación. Las objeciones que Rancière le hizo a Althusser lo ubicaban en la escena de un conflicto sobre la posición del saber y sobre la autoridad que lo acompaña: el marxismo científico que ilustra al pueblo ignorante se suma al procedimiento general de un régimen naturalizado de dominación. Para Rancière, los obreros no necesitaban de la ciencia de los filósofos sino de su rebelión (Tassin, 2012, p. 39), y la "filosofía de los capaces" de Althusser carecía de cierta capacidad para interrogarse por las

circunstancias que la habían elevado al lugar que ocupaba. Pero para Rancière aquel desliz de Althusser no había sido inocente, más bien era la expresión de cómo la filosofía eludía la discusión respecto a la posición que posee dentro del orden del pensamiento y, por lo tanto, dentro del orden en general. Esto es, para Rancière, que entre la filosofía y el *régimen policial* había más similitudes que discrepancias (Galende, 2012, p. 20). Pero ¿qué es el *régimen policial* para Jacques Rancière?

### ❖ Rancière: policía, política y subjetivación

En la década de los setenta, después del Mayo Francés, Rancière se dedicó a realizar un trabajo de archivo sobre los movimientos obreros de 1840 y 1850. De este trabajo surgió un grupo de investigación llamado *Revue lógicas* dentro de la Universidad de Vincennes. El objetivo del grupo se basaba en reconstruir una historia de los obreros franceses “desde abajo” como venían haciéndolo historiadores ingleses tales como Edward Thompson en su obra *La formación de la clase obrera en Inglaterra* (1963). La diferencia consistió en reflexionar sobre los obreros y campesinos del siglo XIX no sólo desde la perspectiva de los movimientos políticos y sociales, sino también reconstruir sus pensamientos. Entendiendo que los sujetos son iguales tanto en un nivel moral o jurídico como intelectual y discursivo. Por lo tanto, poseen la misma capacidad de comprender y hacerse comprender sólo que las estructuras sociales organizadas jerárquicamente dañan aquella igualdad relegando ciertos sujetos a la invisibilidad e ineludibilidad.

De este grupo de investigación y trabajo de archivo Rancière escribió el libro *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero* (1981). Su publicación reforzó la distancia que se había desarrollado, después de la publicación de *La lección de Althusser*; a la idea que la conciencia obrera sólo podría alcanzarse con la ayuda de una

ciencia filosófica externa. Jacques Rancière contrapuso la “ciencia marxista” de Althusser al propio saber que los obreros elaboraban desde sus experiencias y desde la apropiación crítica de aquel saber. En la edición del libro de la editorial *Tinta Limón* del año 2017, el texto está precedido por una entrevista a Rancière realizada por *Colectivo Situaciones*. Allí comentó que la escritura de *La noche de los proletarios* no estuvo dada por sus capacidades como filósofo. Más bien:

Esta escritura me fue impuesta por mi material, que estaba mayoritariamente conformado por textos obreros que constituían ellos mismos un acontecimiento: la entrada en la escritura de personas que se suponía que vivían en el mundo “popular” de la oralidad. Yo tenía que dar cuenta de este acontecimiento y hacer sentir la vibración poética de sus textos y del contenido de sus pensamientos. El discurso habitual de los académicos anula ese acontecimiento, ya sea midiéndolo con el rasero de las tesis reconocidas sobre la historia de los movimientos sociales, o bien explicándolo como expresión de las condiciones de vida de esas poblaciones. De este modo se introduce una diferencia de estatuto entre dos tipos de discursos: aquellos que expresan una condición social y los que explican, a la vez, esa condición y las razones por las que se expresa de cierta manera. (Rancière, 2017, p. 7-8).

Lo que Rancière buscó con este tipo de escritura era separarse del discurso académico y de los discursos teóricos que acallan las voces de los proletarios. El hallazgo de Rancière consistió en fabricar una recolección de experiencias para ser parte de las voces sometidas.

Rancière exploró los momentos en los que los obreros parisinos se reunían por las noches para compartir bebidas, cigarrillos y opiniones respecto a los poemas que habían escrito o los dibujos que habían hecho. Para el autor francés, la aparición de ese otro mundo de los obreros, quienes se suponía que debían servir nomás que para producir mercancías, era un corte dentro de una maquinaria que dictamina los lugares que se deben ocupar dentro del espacio social. Lo que Rancière encontró en esos archivos obreros es que éstos, en lugar de afirmar aquel lugar asignado, aquella identidad establecida, a través de las cartas, poemas, dibujos, tenían la intención de desligarse de la identidad que los ubicaba únicamente a las tareas de producción en el día y el

descanso por la noche. Con las actividades de lectura, escritura y las reuniones nocturnas, los obreros se *desidentificaban* apropiándose de una cultura que les pertenecía a otros y hacían propia una experiencia que se creía que no les pertenecía, como los poetas y filósofos que se dedicaban a leer y escribir (Suarez Ramirez, 2020, p. 7).

Podría reemplazarse la pregunta que le dio apertura a éste acápite (¿qué es el *régimen policial* para Jacques Rancière?) de la siguiente manera: ¿quién o qué establece que la identidad de un obrero sea la de producción de mercancías y no otra? Sin embargo, para dar respuesta a ambas preguntas quizás haya que describir otro concepto del filósofo francés: *reparto de lo sensible*.

Ocurre que la obra de Rancière es de difícil comprensión, porque el filósofo busca romper con los límites que separan a las diferentes disciplinas. Por lo cual se torna más complicado definir de manera taxativa un concepto perteneciente a su obra. Esto se debe a que Rancière construye procesos de conceptualización o paisajes teóricos, entonces sus conceptos más que ser herramientas de análisis son elementos que producen un territorio de pensamiento que no pueden ser comprendidos de manera aislada. Es por ello que la noción de *policía* no puede ser apartada de ideas como *reparto de lo sensible*, *política* o *estética*. Intentaré describir cada una de ellas para poder reconstruir el concepto de *subjetivación política* en Rancière.

A partir de lo mencionado recién es posible entender por qué Rancière le dedicó sólo un capítulo al desarrollo del concepto *reparto de lo sensible* en su libro titulado *El reparto de lo sensible. Estética y política* (2000). Allí el filósofo francés le dio uso a la doble significación que tiene la palabra *partage* en el idioma francés. Por un lado, quiere decir que es algo que se comparte y, por el otro, que es algo que separa o reparte. Por lo tanto, *partage du sensible* (reparto de lo sensible) hace referencia a una percepción

sensible común de la realidad que se comparte, un común compartido pero que al mismo tiempo es aquello que separa.

El reparto de lo sensible es el recorte del mundo y de mundo, el *nemein* sobre el cual se fundan los *nomos* de la comunidad. Este concepto debe entenderse en el doble sentido de la palabra: lo que separa y excluye, por un lado, lo que hace participar, por otro. Un reparto de lo sensible es la manera como se determina en lo sensible la relación entre un común compartido y la repartición de claves exclusivas. Esta misma repartición que anticipa, de su evidencia sensible, la repartición de partes y de las partes presupone un reparto de lo que es visible y lo que no lo es, de lo que se escucha y lo que no se escucha. (Rancière, 2006, p. 70).

Se puede decir que todos tenemos una percepción sensorial común del mundo que nos habilita a ver y escuchar ciertas cosas de la realidad, mientras que otras permanecen en la invisibilidad e inaudibilidad. La distribución de los cuerpos según un supuesto orden natural, es decir, la distinción entre quienes se deben encargar de producir y quienes se encargan de pensar, establece un principio de organización sensorial del mundo. Es por ello que, dentro de la idea de reparto de lo sensible, Rancière entiende a la sensibilidad como un conjunto de formas que determinan la manera en la que se percibe o se siente el mundo. Está constituida por un ordenamiento simbólico de poder a partir del cual se establece una serie de órdenes y jerarquías que hace que ciertos objetos y personas del mundo puedan ser percibidos, mientras que otros no puedan serlo (Suárez Ramírez, 2020, 23). En palabras de Rancière, el reparto de lo sensible es el recorte del mundo y de mundo, donde se establece que ciertos objetos e individuos se consideren dignos de reconocimiento y otros no, dando por sentado un campo de inteligibilidad del mundo y su forma de ser comprendido, percibido y sentido. Se traza una línea divisoria de tensión entre aquello que es visible y audible y aquello que no lo es (Suárez Ramírez, 2020, p. 24).

Una vez planteada la idea de reparto de lo sensible, es posible pasar al concepto de *policía* para Rancière. En su texto *Política, identificación y subjetivación* (1995) Rancière planteó “¿qué es lo político?”, para lo que respondió:

Lo político es el encuentro de dos procesos heterogéneos. El primero es el del gobierno. Éste consiste en organizar la reunión y el consentimiento de los hombres en comunidad y reposa sobre la distribución jerárquica de las poblaciones y las funciones. Daré este proceso el nombre de **policía**<sup>1</sup>. El segundo proceso es el de la igualdad. Éste consiste en el juego de las prácticas guiadas por la presuposición de la igualdad de cualquiera con cualquiera y por el cuidado de verificarla. El nombre más adecuado para designar esta interacción es el de emancipación. (Rancière, 2000, p. 145).

El concepto de *policía* en Rancière tiene una doble inflexión que él mismo reconoció en una larga conversación que sostuvo con los autores franceses Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan (2014a, p. 207-208). En un primer momento, Rancière hizo uso del concepto de policía para diferenciarlo de lo que comúnmente se comprende como política. En un segundo momento, el concepto de policía estuvo vinculado al concepto de política en relación al reparto de lo sensible (Suárez Ramírez, 2020, p. 27).

En el caso de la primera acepción del término, podemos encontrar su descripción en el libro *El desacuerdo. Política y Filosofía* (1995) cuando Rancière describió lo siguiente:

Generalmente se denomina política al conjunto de los procesos mediante los cuales se efectúan la agregación y el consentimiento de las colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares y funciones y los sistemas de legitimación de esta distribución. Propongo dar otro nombre a esta distribución y al sistema de estas legitimaciones. Propongo llamarlo policía. (Rancière, 1996, p. 43).

*Policía* es para Rancière un amplio conjunto de fenómenos que tienen más que ver con la estructuración y ordenamiento de la sociedad a través de la asignación de roles y lugares dentro del orden social, y no se limita a los agentes que mantienen dicho orden. Sin embargo, en la segunda acepción del concepto Rancière demostró una vinculación entre policía y el reparto de lo sensible. Para el filósofo francés la policía mantiene su

---

<sup>1</sup> El resaltado es mío.



esencia no en la represión y control social sobre los sujetos o en la conservación del poder a través de la fijación de unos límites de lo permitido y no permitido; sino que la esencia de la policía se da a partir del reparto de funciones, roles y límites que establece un reparto de lo sensible, es decir, una manera de percibir la realidad que nos rodea y un reparto de modos en los que se participa de dicha percepción (Suárez Ramírez, 2020, p. 33). En *El desacuerdo* Rancière lo describió de la siguiente manera:

La policía es, en su esencia, la ley, generalmente implícita, que define la parte o la ausencia de parte de las partes. Pero para definir esto hace falta en primer lugar definir la configuración de lo sensible en que se inscriben unas y otras. De este modo, la policía es primeramente un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea; es un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido [...] La policía no es tanto un "disciplinamiento" de los cuerpos como una regla de su aparecer, una configuración de las ocupaciones y las propiedades de los espacios donde esas ocupaciones se distribuyen. (Rancière, 1996, p. 44-45).

Esto quiere decir que la policía distribuye los cuerpos en determinados lugares y funciones, también define las formas en las que se hacen las cosas, en qué lugares y momentos se hacen, cuándo se habla y de qué se habla y, finalmente, las personas que pueden hacer uso de los modos de hacer, estar y decir. De esta manera, se configura un reparto de lo sensible donde se establece la visibilidad y audibilidad de ciertos sujetos, así como la invisibilidad e inaudibilidad de otros (Suárez Ramírez, 2020, p. 34).

Por último, la dominación policía mantiene un vínculo importante con la figura del tiempo. En una conferencia que se dictó en Bogotá, durante la apertura de la *V Cátedra Colombofrancesa de Altos Estudios: Estética, Arte y Sociedad*, titulada con posterioridad como *¿Ha pasado el tiempo de la emancipación?* (2014c), Jacques Rancière resaltó la importancia del tiempo dentro del régimen policial. Para el autor francés, el ordenamiento policial de la sociedad en jerarquías y funciones determina las diversas formas de vida, ocupaciones o distribuciones de lo sensible y define las

diferentes capacidades para ocuparse de los asuntos comunes; ya que ciertos individuos gozan de un mayor tiempo de ocio debido a sus condiciones económicas o de nacimiento. Mientras que otros, al no tener estas condiciones, no cuentan con el tiempo de ocio para dedicarse a los asuntos comunes, pues deben dedicarse a la producción o reproducción. Por lo tanto, una de las funciones esenciales de la policía, a través del reparto de lo sensible, consiste en articular y legitimar toda una lógica de la construcción de tiempo (Suárez Ramírez, 2020, p. 35). De esta manera, buscaría saturar a los individuos para que tengan cada vez menos tiempo disponible para ocuparse de asuntos comunes.

Ahora bien, al preguntar qué podría hacerle frente al régimen policial, o quizás preguntar qué llevaba a aquellos obreros del siglo XIX a compartir “momentos de igualdad” donde rompían con la dialéctica tipificada entre el tiempo de la reproducción de la dominación y el tiempo del progreso revolucionario, debería comenzar por esbozar la relación que *política y emancipación* mantienen dentro de la obra de Jacques Rancière.

Respecto a la noción de emancipación, Rancière se opuso a la idea marxista que la emancipación depende de una toma de conciencia de clase, consideró que no dependía del conocimiento de una situación de explotación. La emancipación, para Rancière, pasaría por romper con el orden policial que establece en la sociedad las formas de ver, pensar, hacer, ser y percibir el mundo (Rancière, 2011). Por otro lado, en su libro *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual* (1987) Rancière planteó que la emancipación si llegase a tratarse de una toma de conciencia no sería de clase sino de la toma de conciencia de la igualdad de capacidades que mantienen todos los hombres como sujetos intelectuales.

Todo emancipado puede ser emancipador: dar no la llave del saber, sino la conciencia de lo que una inteligencia es capaz, cuando se considera a sí misma

igual a cualquier otra y considera a todas la demás como iguales. La emancipación es la conciencia de esa igualdad. (Rancière, 2007, p. 54).

Como había explicado anteriormente, la policía establece una lógica de construcción del tiempo a través del reparto de lo sensible. De esta manera, la emancipación podría darse a partir de una desestructura de aquella lógica del tiempo policial, donde aparecen nuevas existencias de múltiples tiempos y donde los individuos pueden tener otros tipos de experiencias que no se limitan a las imposiciones del régimen policial. Así, en la conferencia dictada en Bogotá, Rancière encontró dos formas de temporalidad que generan tensión y rupturas con el tiempo policial: los intervalos y las interrupciones. En el caso de los intervalos podríamos describirlos como

Los intervalos son creados cuando los individuos y los colectivos renegocian las maneras en las cuales ellos ajustan su tiempo propio a las divisiones y ritmos de la dominación y, ante todo, a la temporalidad del trabajo –y su ausencia–, a las formas de aceleración o de desaceleración, de colectivización o individualización del trabajo dictados por el sistema. Las formas contemporáneas del trabajo ponen de hecho al orden del día la cuestión de las fragmentaciones del trabajo y de la reapropiación de estas transformaciones en intervalos de subjetivación. (Rancière, 2014, p. 25).

Por otro lado, las interrupciones pueden ser descriptas como “los momentos en donde tal o cual de las máquinas que hacen funcionar el tiempo de la dominación se encuentran bloqueadas por los encargados de hacerla girar” (Rancière, 2014, p. 26). De esta manera, la construcción de tiempos alternativos al tiempo policial es fundamental para la emancipación, porque permite que los individuos se involucren en otros ámbitos de experiencia y se configuren nuevos espacios donde se dan las condiciones para una subjetivación política.

A partir del texto *La noche de los proletarios*, es posible entender que la imagen del obrero fuerte y rústico es una figura identitaria impuesta por el régimen policial. También así lo son las imágenes que emparejan al trabajador con el dolor del excluido o con los anhelos de revolución. Es así que, desde esta perspectiva, se da cuenta que

detrás del dolor o la revolución no hay más que el artificio de una imagen impuesta por la policía. Sin embargo, desde Rancière, lo interesante emerge cuando este artificio cae ante la posibilidad de llamar escritor, poeta o pintor al obrero. Cuando esto sucede, es decir, cuando los obreros se reúnen por las noches o al final de la jornada de trabajo, para compartir sus poemas o dibujos, lo que ocurre es un *proceso de subjetivación política*.

Tal como lo habíamos planteado anteriormente, en el texto *Política, identificación y subjetivación* Rancière identifica a la política como el segundo proceso que configura lo político. Mientras que la policía se basa en un orden jerárquico de desigualdad de los individuos, la política vela por una dimensión horizontal de lo social, no busca jerarquías sino posibilidades de establecer relaciones horizontales entre los individuos a partir de un principio de igualdad de condiciones para hacerse cargo de los asuntos públicos (Suárez Ramírez, 2020, p. 55). Para Rancière, los individuos que fueron relegados de los asuntos públicos son considerados como los *sin parte*, sin embargo, éstos parten del presupuesto de igualdad para deshacer el orden y las jerarquías establecidas por el régimen policial, demostrando que no es natural sino contingente, y que los excluidos también poseen la capacidad de poder formar parte de los temas comunes. En *El desacuerdo*, Rancière da cuenta de lo anterior de la siguiente manera:

Espectacular o no, la actividad política es siempre un modo de manifestación que deshace las divisiones sensibles del orden policial mediante la puesta en acto de un supuesto que por principio le es heterogéneo, el de una parte de los que no tienen parte, la que, en última instancia, manifiesta en sí misma la pura contingencia del orden, la igualdad de cualquier ser parlante con cualquier otro ser parlante. Hay política cuando hay un lugar y unas formas para el encuentro entre dos procesos heterogéneos. El primero es el proceso policial en el sentido que se intentó definir. El segundo es el proceso de la igualdad. Con este término, entendamos provisoriamente el conjunto abierto de las prácticas guiadas por la suposición de la igualdad de cualquier ser parlante con cualquier otro ser parlante y por la preocupación de verificar esa igualdad (Rancière, 1996, p. 45-46).

Si una de las labores de la policía consiste en construir un reparto de lo sensible, naturalizando un orden de lo visible y de lo decible que lleva a que determinadas prácticas o modos de hacer cuenten con una presencia con la que no cuentan otras; la política, por el otro lado, no puede ser un proceso de identificación, de toma de conciencia de clase. Más bien, a través de la política lo que emerge es un proceso de desidentificación, un dispositivo singular de subjetivación. “¿Qué es un proceso de subjetivación?” preguntó Rancière en *Política, identificación y subjetivación* (1995, p. 2), y él mismo responde:

Es la formación de un uno que no es un yo o uno mismo sino que es la relación de un yo o de uno mismo con un otro [...] Un proceso de subjetivación es así un proceso de desidentificación o desclasificación. En otras palabras, un sujeto es un *in-between*, un entre-dos [...] Es un entrecruzamiento de identidades que reposa sobre un entrecruzamiento de nombres: nombres que conectan el nombre de un grupo o una clase al nombre de lo que está fuera-de-la-cuenta, que conectan un ser a un no-ser o a un ser-por-venir. Esta red tiene una propiedad extraordinaria: conlleva a una identificación imposible, una identificación que no puede ser encarnada por aquellos o aquellas que la declaran. (Rancière, 2000, p. 3).

Dicho esto, es posible entender que un proceso de subjetivación política no es ni una fuente de acción ni un resultado, sino que surge de la propia acción política donde se produce una desidentificación de la identidad asignada por el orden policial (Suárez Ramírez, 2020, p. 57). En el texto *El desacuerdo*, Rancière describió tres aspectos del dispositivo político de subjetivación que cabe aclarar (1996, p. 126).

En primer lugar, el dispositivo de subjetivación política se constituye por un conjunto de acciones y prácticas que no corresponden al campo de experiencia dado por el orden policial. Esto implica una modificación del reparto de lo sensible, ya que se modifican las formas en las que se perciben y sienten el mundo a partir de la aparición de figuras que antes eran invisibles. Los actos políticos implican toda una reconfiguración del mundo, es decir, de la sensibilidad, de las palabras y de los cuerpos,

mostrando multiplicidades donde antes existía identificación. Rancière se refiere a esto cuando dice:

Por subjetivación se entenderá la producción mediante una serie de actos de una instancia y una capacidad de enunciación que no eran identificables en un campo de experiencia dado, cuya identificación, por lo tanto, corre pareja con la nueva representación del campo de la experiencia [...] Lo que quiere decir que el sujeto que aquella hace existir no tiene ni más ni menos consistencia que ese conjunto de operaciones y ese campo de experiencia. La subjetivación política produce una multiplicidad que no estaba dada en la constitución policial de la comunidad, una multiplicidad cuya cuenta se postula como contradictoria con la lógica policial. (Rancière, 1996, p. 52).

Esta idea de la subjetivación política como dispositivo que transforma el reparto de lo sensible vincula a la política con la estética en el trabajo filosófico de Rancière. Para el filósofo francés siempre ha existido una estética de la política. Consideró erróneas las ideas acerca de la estetización de la política en la edad moderna: “No hubo por lo tanto "estetización" de la política en la edad moderna, porque en su principio ésta es estética” (Rancière, 1996, p. 79). En *El reparto de lo sensible*, Rancière expuso que no sólo existe una estética de la política sino también hay una política de la estética. No sólo porque los artistas puedan asumir una postura política respecto a sus construcciones estéticas, sino porque en el arte está la lucha por lo que se hace visible y audible dentro de museos, libros, teatros. De esta manera, la estética puede asumir distancias que nos posibiliten tener otra percepción de nuestra sensibilidad común. En definitiva, al igual que la política, la estética puede efectuar un nuevo reparto de lo sensible permitiendo la configuración de otros mundos que van más allá del ordenamiento policivo (Suárez Ramírez, 2020, p. 60).

El segundo aspecto que constituye al dispositivo de subjetivación política se posiciona en el sujeto político que aparece en la escena pública generando una transformación en el reparto de lo sensible. Este sujeto es, para Rancière, los *sin parte* que constituyen un excedente dentro del conteo del régimen policial. De esta manera,

para Rancière, el sujeto fundamental de un proceso de subjetivación política es la tercera persona, “ellos-los otros”, es decir, la parte excedente del conteo policial que no forma parte de lo común. Desde esta perspectiva, podemos decir que la política para Rancière es una heterología, es decir, la lógica del otro (Rancière, 2000, p. 3). Esto se debe a tres razones: en primer lugar, porque la política no es la afirmación de una identidad dada por otro, sino que es el rechazo de dicha identidad. De esta manera, todo proceso de subjetivación política es una desidentificación respecto aquella identidad impuesta por el orden policial. En segundo lugar, la política siempre es una puesta en escena ante otro. Esto, para Rancière, lleva a que los *sin parte* deben aprender a “jugar el juego del otro” para generar *litigio político*:

El litigio político se diferencia de todo conflicto de intereses entre partes constituidas de la población dado que es un conflicto sobre la cuenta misma de las partes. No es una discusión entre interlocutores sino una interlocución que pone en juego la situación misma de interlocución. (Rancière, 1996, p. 127).

En tercer lugar, la heterología de la subjetivación política, implica la imposible identificación con el régimen policial, ya que la aparición de un nuevo sujeto perteneciente a los *sin parte* no puede formar parte de aquel régimen: “El lugar del sujeto político es un intervalo o una falla: un ser-junto como ser- entre: entre los hombres, las identidades o las culturas” (Rancière, 2000, p. 4).

Por último, el tercer aspecto que compone al dispositivo de subjetivación política consiste en la aparición de un *demos*, la parte de los *sin parte*, que implica la formación de un disenso:

El litigio político se diferencia de todo conflicto de intereses entre partes constituidas de la población dado que es un conflicto sobre la cuenta misma de las partes. No es una discusión entre interlocutores sino una interlocución que pone en juego la situación misma de interlocución. (Rancière, 1996, p. 127)

El disenso que plantea Rancière no es un simple conflicto de intereses entre partes ya existentes dentro del régimen policial. Es un disenso acerca de la forma en la que han

sido contadas las partes de la sociedad: “La situación extrema de desacuerdo es aquella en la que x no ve el objeto común que le presenta y porque no entiende que los sonidos emitidos por éste componen palabras y ordenamientos de palabras similares a los suyos.” (Rancière, 1996, p. 10).

A partir de todo lo mencionado recientemente, se entiende como proceso de subjetivación política a la formación de un *uno* que no es un *sí*, es la relación de un *sí* con un otro, es la producción de una multitud que no responde a ninguna de las unidades específicas de la representación y que no calza dentro de la imagen de ninguna identidad. Hay política cuando el poder de la voluntad que desidentifica se convierte en el *uno-de-más* que desacomoda al orden policial, es decir, el orden de la representación al que cada *uno* acude según la posición que se le ha asignado.

#### ❖ **A modo de conclusión: la subjetivación política entre Rancière y Foucault**

Es posible decir que entre Foucault y Rancière existieron complicidades en el pensamiento, pero complicidades que no apuntan tanto a lo teórico como a lo contextual, es decir, a la atmósfera social y política que caracterizaron a las décadas de 1960 y 1970; en particular el Mayo Francés, momento donde se expresó el afán por buscar nuevos derroteros críticos.

Por otro lado, tanto Foucault como Rancière pertenecían al centro experimental de Vincennes (Universidad de París VIII), creado inmediatamente después de mayo del ‘68. No sería de extrañar que ambos autores hayan compartido similitudes o sintonías metodológicas, por ejemplo, entre *El maestro ignorante* de Rancière y, más alejada, la *Arqueología del saber* (1969) de Foucault. Había un interés mutuo por describir más que interpretar distintos enunciados o correlaciones. También hubo interés mutuo por acceder a las “fuentes de primera mano”, textos o testimonios que se apartan de las



fuentes filosóficas establecidas: desde los reglamentos de prisiones en Foucault o los archivos de los obreros del siglo XIX en Rancière (Ossandón, 2020, p. 148-149)

Sin embargo, si quisiera diferenciar ambos autores debería ir al costado teórico de ambos: mientras que Foucault se interesó por la cuestión del “poder”, a Rancière lo motivó la “política”. Pero lo que realmente divide las aguas aquí es la cuestión de la subjetividad. Para Rancière, la política es indisociable de la interrupción de una subjetividad que rompe con los lugares asignados por la policía, desclasificando, desordenando o escindiendo el reparto de lo sensible. Así, la política siempre tendrá un punto de arranque en la policía, el orden a partir del cual se estructura o divide el común sensible y simbólico de una sociedad. Pero “policía” no es entendido en Rancière como un aparato estatal específico como lo entendía Foucault en *Historia de la locura* (1961) o, acompañado de la idea de “gobierno”, en *Seguridad, territorio y población* (1978). En Foucault la idea de “gobierno” responde a una dirección de las conductas y no a una autoridad pública. Esto quiere decir que en la dirección de las conductas de los sujetos actúan tanto posibilidades de acción y deseos como tensiones e intersecciones abiertas a formas de resistencia. En la estructuración de la dirección de las acciones de los sujetos tienen lugar otras tecnologías de gobierno que enfrentan a las formas de sujeción. La “política” en Foucault se corresponde a aquel enfrentamiento.

No obstante, lo que se demuestra entre Rancière y Foucault no sólo son sus diferencias al momento de entender las formas en las que se tejen las relaciones de poder dentro de la sociedad. Sino que las diversas maneras en las que se desarrollan técnicas o acciones de poder, así como resistencias o enfrentamientos al mismo, exponen roces parecidos entre “gobierno” y “policía”, entre “prácticas de libertad” y “política”. En el marco de las dinámicas o interacciones que atienden a los procesos a partir de los cuales se construyen los sujetos (policía y procesos de subjetivación

política en Rancière o prácticas de sujeción y prácticas de libertad en Foucault), se encuentra un sentido común en ambos autores. Y esto es porque un proceso de subjetivación no es separable de una dinámica conflictiva e intensa de “desujeción”, que desestabiliza los regímenes de verdad según Foucault, como tampoco es separable de la desorganización del reparto de lo sensible dentro de lo común que Rancière llama “policía”. Lo que intento demostrar es que tanto Foucault como Rancière comparten una búsqueda teórica al describir la manera en la que se configuran y organizan los sujetos dentro de un orden social y, a su vez, hacen una apuesta al describir de qué manera aquellas configuraciones pueden desarticularse dándole lugar a *otra cosa*: una estética de la existencia o un proceso de subjetivación política.

## CAPÍTULO II:

### Tarde Marika: “más que un *colectivo*, es una *empresa de transporte*”

*This is the beginning of the rest of your life*

***RuPaul***

*La cuestión no es organizar una fiesta,  
sino encontrar gente que pueda disfrutarla*

***Friedrich Nietzsche***

El siguiente capítulo está orientado al desarrollo descriptivo del movimiento artístico drag Tarde Marika que le da origen a este trabajo de investigación. Propongo hacer un recorrido por las principales actividades culturales y artísticas de la agrupación para detenernos en describir aquellas que hayan generado un impacto significativo en algunxs de lxs integrantes. Para ello, utilizaré tanto un registro de archivos pertenecientes al movimiento, como notas periodísticas y entrevistas que realicé. El objetivo de este capítulo, además de recorrer las prácticas culturales que constituyeron al movimiento entre los años 2017 y 2021, consiste en realizar una selección de casos a partir de los cuales será posible poner a prueba la hipótesis formulada en el capítulo anterior.

#### **2.1 De *RuPaul's Drag Race* al Museo de Antropología: el *origen* de Tarde Marika**

Quisiera comenzar describiendo la primera actividad grupal y artística que le dio lugar al *origen* de Tarde Marika. En el mes de febrero del año 2017, justo para la época de carnaval, un grupo de amigxs y conocidxs se reunieron en el centro cultural Casa 13

ubicado en el barrio de Güemes, durante la tarde, con el objetivo de prestarse entre ellxs maquillaje, ropa, pelucas, zapatos, conocimientos y curiosidad. Al evento lo motivaba una única razón: compartir el arte drag. Las principales impulsoras del encuentro fueron las hermanas Tamaña Luzifer y Tamaña Juliada junto a Santa Rita. La convocatoria de las dragas tuvo una organización similar a la de una difusión oral: entre conocidxs y amigxs fueron invitándose para participar. Respecto a ésto, Tamaña Luzifer menciona:

El origen ahora uno se lo inventa porque lo ve retrospectivamente. Pero sí estuvo relacionado a esa cuestión de compartir y explorar de manera colectiva a través del drag, que era algo que nos gustaba en común a todas. Veíamos RuPaul<sup>2</sup>, íbamos a shows, algunas eran marikas, otras heterosexuales. No tenía que ver con una orientación sexual ni con una identidad de género. Si bien hay reflexiones y preguntas sobre esos temas no fue lo que nos convocó: *bueno somos todas marikas, somos todas homosexuales, somos todas disidencias*. Nos gustaba el drag. Nos encantaba ir a shows, nos encantaban las drag queens. Algunas querían serlo, otras lo eran, otras no éramos pero éramos admiradoras y fanáticas y nos gustaba juntarnos a hacerlo como una actividad. Fue eso lo que nos juntó, una **práctica**. No una identidad, no un programa político. Para mi eso fue lo que aglutinó a las personas y a los intereses. (Entrevista personal Tamaña Luzifer, 2022).

Al conversar con Tamaña Luzifer me contó que ella y Santa Rita se habían conocido durante la octava Marcha del Orgullo, en noviembre del 2016. A lo largo de esa fiesta comenzó a gestarse la idea de armar un *taller de arte drag* que podría dictarse en la casa abierta ubicada en el Paseo de las Artes. A partir de aquella primera coincidencia entre Tamaña Luzifer y Santa Rita - quienes aún no se llamaban por sus nombres drags - se realizaron reuniones organizativas en las que se buscó darle un encuadre al taller que tenían en mente. Respecto a la manera en la que se llevó a cabo el primer encuentro Tamaña Luzifer recuerda:

Esa juntada no fue *tan* espontánea. Hicimos una organización entre mi hermana, *Tamaña Juliada*, *Santa Rita* y yo. Éramos tres quienes estábamos en la producción de comprar los materiales, conseguir la ropa, armar el espacio con los percheros, con los espacios para maquillarse, armar un escenario.

---

<sup>2</sup> *Rupaul's Drag Race* es un reality de televisión estadounidense protagonizado por la drag queen de renombre RuPaul. Se trata de un programa de competencia en donde distintas drags deben atravesar una serie de retos para obtener el título de ser la "próxima estrella drag".

Invitamos algunas personas especialmente que estaban incursionando en drag, algunas más otras menos. Estaba Camionera Travesti, que era *Junica Femme* en ese momento. Pero ya tenía una experiencia en el drag, tenía su canal en Youtube. Estaba en el *show*, por ejemplo. La idea era que las invitadas lleven pelucas, ropa, cosas. Yo había conocido a Santa Rita el año anterior y nos caímos bien. Cuando nos conocimos ella estaba media montada y yo estaba como *ay que divina*. Después comenzamos a juntarnos para ver RuPaul y estábamos re *manija* con el drag. Yo le proponía hacer un taller y ella me decía que no, que quién iba a ir a dar conocimiento. Pero cuando decidimos fue en época de carnaval, y queríamos hacer algo porque era febrero, carnaval, entonces elegimos hacerlo en Casa 13. A Rita se le ocurrió ponerle *Tarde Marika* y no un nombre como *Taller de arte drag*, por ejemplo. Fue su creación. Y mi hermana después, en el flyer de difusión, le puso que era un *happening* así no teníamos problema con la Municipalidad porque solían venir a clausurar cuando se organizaban ferias en el centro cultural. Porque la idea era, después que se termine la tarde, que haya fiesta. Entonces la Rita invitó a las drags que ya conocía y a otras marikas que estaban incursionando. Especialmente las invitó no sólo para que lleven materiales sino conocimientos. Porque todo lo que se sabía era por tutoriales de youtube, *realitys*, pero nadie tenía, en ese momento, una formación en el sentido de trayectoria. Estábamos recién comenzando. La mayoría de las marikas tenía, no en mi caso, 20, 21 o 22 años. Eran muy chicas. Generacionalmente eran iniciadas. Así que así se dio, como una juntada. Sin ningún plan inicial de organizar un grupo. Ahora nosotras decimos *ahí empezó*. Pero no fue ahí donde dijimos *vamos a organizar un grupo que se va a llamar Tarde Marika* (Entrevista personal, Tamaña Luzifer, 2022).

De esta manera se dio aquel primer encuentro que aglutinó singularidades y deseos diversos, pero que compartían el interés común por el arte drag. Durante la tarde del 25 de febrero del 2017, con una coincidencia respecto a la fecha del carnaval no tan contingente, un grupo de marikas se reunió en el centro cultural Casa 13 alrededor de las 17 horas. La jornada comenzó con una exposición introductoria de la historia del drag a través de películas, series y música encabezada por Santa Rita. Y prosiguió con la habilitación de materiales, como pelucas, vestidos y maquillajes, para que cada una explore por su propia cuenta el proceso conocido como *transformación*. Después que todas estuvieran montadas, decidieron salir a recorrer los alrededores exteriores de Casa 13 para desplegar ahí y sin más un desfile en plena calle.

Otra de las cosas que tampoco podemos afirmar como casual de éste primer encuentro fue la elección del lugar físico donde se llevó a cabo. Al hablar con Tamaña

Juliada me contó que en aquel entonces trabajaba como coordinadora del espacio Casa 13, y mencionó lo siguiente:

Casa 13 era un espacio que siempre estaba abierto para hacer cosas. Lo que tenía su gran gracia porque estaba siempre vinculado a las artes visuales como una casa cultural. Dentro de esa escena de las artes visuales era un lugar muy exploratorio. Recibía propuestas que interpelaban o *hace lo que quieras*. Hacer esa Tarde Marika ahí, en ese momento donde nos preguntábamos *¿en dónde lo hacemos?*, fue llevarla a un lugar muy exploratorio o interdisciplinario. Hoy si llevas a un Museo una muestra drag lo haces. Pero hace cinco años atrás era un momento bisagra, nos preguntábamos dónde buscar estos lugares más indefinidos, más híbridos. Y Casa 13 era un lugar que siempre se estaba renombrando, no era un museo, pero a veces hacía de museo. No es galería pero a veces hacía de galería. No es archivo pero a veces hacía de archivo. No era un boliche pero a veces había fiestas. En esa hibridez que tenía el espacio encontramos el lugar para hacer el primer encuentro que organizamos con Santa Rita y mi hermana. En esa hibridez encajó *esto* que hicimos. Pero en esa hibridez también nos encontramos pensando que no cabía ponerle de nombre *taller drag*. Eso lo teníamos muy claro desde un principio. Pero *qué es*. En su propia indefinición pensábamos *qué es*. Es una *tarde marika*, propiciar un momento para juntarnos y montarnos, crear un personaje desde lo drag. Pero no le pusimos de nombre *taller*. Creo que eso lo liberó un montón. Le dio una fuerza. Desde ese espacio híbrido se encontró esta idea y este grupo de personas para hacer un punto de partida, asentarse en un lugar en algo que te contiene (Entrevista personal, Tamaña Juliada, 2022).

Podríamos decir, a partir de lo mencionado, que lo único esporádico de esa primera tarde marika fue la construcción de un movimiento artístico que hoy se define como un “espacio colectivo de exploración del género y las sexualidades a través del arte drag”. Sin ataduras ni pretensiones, sin reglas que indiquen *cómo* y *qué* es el arte drag, un grupo de personas se reunió en la hibridez de un centro cultural para averiguar qué había de común, incluso de diferente, en la forma de ejecutar la práctica artística drag.

Este espacio colectivo cuenta con varixs integrantes y, a la vez, abre la posibilidad de intervención y participación a cualquier persona que se encuentre interesadx. En sus actividades artísticas, Tarde Marika invita a todo su público a conocer, probar y animarse al drag pero no sólo como un divertimento sino como una apertura a la incertidumbre que se genera al preguntarse por otra forma posible de vivir el cuerpo y la

identidad. Pero ¿cómo se llegó a eso? Ante esta pregunta, Tamaña Luzifer me contó que después de la primera tarde marika el grupo quedó entusiasmado. En seguida comenzaron las formas de socialización actuales como armar una página en Facebook y un grupo de chat en Whatsapp. Sin embargo, aún estaban sin pretensiones de *construir algo*. Para Tamaña Luzifer, lo que le permitió al grupo su constitución como tal fueron los puestos de maquillaje que *montaron* en eventos como la Sexpo Erótica y las Fiestas Plop y Limbo de Club Paraguay.

Los puestos de maquillaje tuvieron un carácter esporádico similar a la primera *tarde marika*. Ya que surgieron dentro del contexto de la fiesta *Keh Santa*, organizada por las agrupaciones estudiantiles universitarias La Kosteki ARTES y Mala Junta. La fiesta tuvo lugar en la sede de AMMAR Córdoba. Allí, las hermanas Tamaña Juliada y Tamaña Luzifer junto con Santa Rita fueron montadas y con labiales y delineadores en las carteras para maquillar a las demás personas que se encontraban en el lugar. Así fue como los productores del Sex Shop IXCHEL, que habían asistido a la fiesta con un puesto de productos, invitaron a las chicas a participar del lanzamiento del local. La fiesta de lanzamiento se llamó *Erotic Fest* y tuvo lugar en el bar queer Casa Warhol. La línea temporal que Tarde Marika diseñó a modo de archivo en una página web describe esa noche de la siguiente manera:

Tarde Marika participó con un puesto de maquillaje armado con los materiales que habían quedado del primer encuentro en febrero. Para ese entonces, Santa Rita, que trabajaba en una gráfica, había hecho una bandera imprimiendo el primer logo de TM en una tela blanca. La bandera enmarcaba el puesto, integrado por Rita, Betty La Cueva, Ani W, Yuni K Femm y las hermanas Tamaña. Santa Rita recuerda especialmente esta fiesta porque fue allí donde "nos vió la Jose de la Sexpo-Erótica". Un evento multitudinario que se realiza en la ciudad desde hace casi una década, en el que Tarde Marika participaría en tres oportunidades.

Desde esa noche en Casa Warhol hasta la noche de la *Sexpo - Festival de Placeres* la organización, el contacto y la comunicación fueron esenciales. Pero no caducó allí ya

que, como recuerda Tamaña Luzifer, “los puestos de maquillaje fueron algo importante porque nos llevaron a un montón de lugares, como las Fiestas Plop”. Para Tamaña Luzifer los puestos de maquillaje fueron el resultado de una gestión que se dio “más que de boca en boca, de fiesta en fiesta”. Y, al no haber tanto tiempo de distancia entre una y la otra, lxs chicxs permanecían en permanente planificación: “Ahí fue se fue aglutinando más el grupo. Comenzamos a tener una agenda de actividades, comenzamos a promocionarnos. Las Fiestas Plop fueron varias entre el 2017 y 2018”.

Sin embargo, hubo una Fiesta Plop en marzo del 2018 donde la noche fue diferente:

En el 2018 hubo una fiesta en donde la temática era Girl Power y les hacía falta un show soporte. Ahí, aparte del puesto de maquillaje, algunas maricas de Tarde Marika hicieron un show de Spice Girls. Fue la oportunidad de subirse a un escenario, que para mí no era importante pero para otras sí era importante. Varias lo recuerdan como el primer escenario. Eso significó pasar del puesto de maquillaje al escenario. El show prendió porque la mayoría tiene alma de showsera y quieren hacerlo (Entrevista personal, Tamaña Luzifer, 2022).

El salto del puesto de maquillaje en la pista de baile al escenario con luces y música constituyó un cambio subjetivo dentro de la agrupación. Porque el show es algo constitutivo del *mundo drag*. Construye un lazo significativo para con la práctica artística al ser percibidx por un público espectador: “¿Te podes montar en tu casa? Sí. ¿Te podes montar entre amigas? También. Pero después salir a la calle o subirse al escenario... Ahí está el *show*” (Entrevista personal, Tamaña Luzifer, 2022). Por lo tanto, desde la primera *tarde marika* en febrero del 2017, las actividades de la agrupación estuvieron atravesadas por los puestos de maquillaje y las fiestas.

Cuando se cumplió un año de aquella jornada vespertina en Casa 13 la agrupación festejó el primer aniversario de Tarde Marika, y las integrantes de la agrupación organizaron una serie de eventos para conmemorarlo. En este primer aniversario es posible reconocer prácticas culturales que acompañaron a Tarde Marika a lo largo de los



años como *Cine a la Marika* y otra edición de *Tarde Marika*. En el caso de los ciclos de *Cine a la Marika*, la búsqueda artística se concentra en la proyección de películas no sólo que atraviesen temáticas de género y diversidad sino también que formen parte del mundo gay. El *Cine a la Marika* del primer aniversario contó con la proyección de las películas *Priscilla, la reina del Desierto*, *Paris is Burning* y *Pink Flamingos* y se llevó a cabo en la casona cultural *Repúblico*. La segunda edición de la *Tarde Marika* se realizó en la galería de arte *Bastón del Moro*, pero esta vez la diferencia estuvo en hacerlo a puertas abiertas para que cualquier persona que tuviera interés en descubrir el arte drag pudiera encontrar el espacio donde hacerlo. Así, las marikas de *Tarde Marika* recibieron a todxs aquellos que fueron con dudas y ganas de *montarse* sin importar la falta de experiencia en la práctica drag. A raíz de los festejos organizados alrededor del primer aniversario, Santa Rita describió a *Tarde Marika* en *La Izquierda Diario* de la siguiente manera:

Es un espacio que hemos creado entre muchos en el cual lo que queremos hacer es difundir el arte drag, el arte transformista. Lo hacemos de una forma en la cual una actividad que hacemos son talleres. Acá ponemos maquillajes, pelucas, ropas, tacos. Todo para que la gente venga, se monte y cree su personalidad [...] Un poco desde la necesidad de un espacio donde uno pudiera montarse. A veces es muy difícil empezar, tener el maquillaje, los tacos, la peluca, todo. Es muy difícil ir probando. Entonces, para dar un lugar a alguien que no sabe o no puede, tenga las herramientas para montarse (*La Izquierda Diario*, 2018).

Tanto el ciclo *Cine a la Marika* como las ediciones de *Tarde Marika* fueron actividades artísticas que se organizaron desde el movimiento a lo largo de todo el año 2018 en distintos espacios culturales. Es decir, además de las fiestas Plop y Limbo, entre otras fiestas, donde el grupo desempeñaba performances y puestos de maquillaje, comenzó a desarrollarse la gestión de actividades artísticas que generaron un sentimiento de pertenencia para el movimiento ya que eran impulsadas por ellxs mismxs. Dentro de esas actividades realizadas a partir de la autogestión, una de las

ediciones de las *Tarde Marika* fue especial. Al igual que en el primer aniversario, el evento tuvo lugar en *Bastón del Moro*. Pero lo más esperado de aquel encuentro de montaje, producción y drag colectivo fue el desfile que Tarde Marika desplegó en pleno Boulevard Chacabuco, donde las integrantes del movimiento y personas que asistieron al encuentro desfilaron sus *outfits* haciendo uso del espacio público como si fuese una pasarela.

También existieron otro tipo de actividades donde Tarde Marika fue convocada como agrupación y se caracterizaron por no pertenecer al mundo gay sino a otro campo social. Por un lado, en junio del 2018, las dragas de Tarde Marika fueron invitadas a participar en una muestra coorganizada por la Municipalidad de Córdoba junto con la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba por la conmemoración de los cien años de la Reforma Universitaria. La muestra tuvo lugar en el Cabildo y tenía por objetivo “recuperar las tensiones de la Reforma universitaria y deconstruir el *Manifiesto liminar* de 1918”, según la línea temporal de archivos de Tarde Marika. El modo en el que el movimiento participó fue con la recreación de la escultura *La piedad* de Miguel Ángel a través de una fotografía, donde una de las dragas representaba a la Virgen María y otra a Cristo. Esa fotografía, llamada *La Piedrag*, fue tomada por una estudiante de Artes que participaba de la muestra. Además de la impresión de la foto en gran formato, algunas de las integrantes se filmaron leyendo fragmentos del Manifiesto Liminar para acompañar la muestra. Por otro lado, en el mes de agosto, Tarde Marika fue invitada a participar en un conversatorio sobre Género y Territorio que se llevó a cabo en el marco del espacio de charlas y auditorio Agora. Dentro de la línea temporal de Tarde Marika, el conversatorio se describe así: “Lola recordó especialmente esta participación como una experiencia increíble, *que nos invitaran como Tarde Marika a un conversatorio...*”.

A su vez, hubo otro evento al que Tarde Marika fue invitada a participar y Tamaña Luzifer recuerda como “una de las cosas más lindas, sin planificar demasiado y viéndolo en retrospectiva, de Tarde Marika”. En el mes de octubre se realizó en la ciudad de Córdoba el famoso evento conocido como *La noche de los museos*. Esta jornada es conocida en Córdoba por tener alta concurrencia y ser un evento masivo en cada museo que abre sus puertas fuera de los horarios convencionales. En el caso de Tarde Marika, la agrupación había sido invitada a participar en el Museo de Antropología ubicado en una de las zonas más céntricas de la ciudad. El Museo contó con un programa llamado *Deconstruite en el museo* que se basó en una serie de actividades abocadas al género y la diversidad sexual. Para aquel programa, Tarde Marika pensó una actividad que, después de esa noche, se consagró como una de las prácticas artísticas más canónicas del movimiento: las *Lectudrags*. La importancia de aquella actividad en la historia del colectivo y su peso para el movimiento sólo puede ser recuperada desde la mirada de una de sus integrantes:

Al Museo de Antropología va mucha gente para ese evento porque es una zona céntrica. Entonces había que pensar actividades que tengan un poco de dimensión de espectáculo. Va mucha gente que habitualmente no asiste, y van a ver cosas que tienen que ser propuestas interactivas. El Museo de Antropología venía con anteriores noches muy interactivas. Para aquel entonces con las marikas estábamos hablando que queríamos hacer unas lecturas. Habíamos visto un proyecto en Estados Unidos que era en bibliotecas públicas donde drag queens contaban cuentos, llamado *Drag queen story hour*. Dijimos *che, que lindo hacer algo así*. Además, el tema del Museo de Antropología para la Noche de los museos era género. Entonces la actividad iba justo porque eran drag queens leyendo cuentos para niños que, a su vez, tenían algún tipo de problematización sobre el género, los roles de género y las infancias libres. Propuse la actividad a la directora y aceptó. Convoqué a Tarde Marika, algunas participaron y otras no, y a Antara Wells, que es una drag de acá de Córdoba y fue la primera reina nacional drag queen en el año 2000. Es como una entidad, icónica en la escena drag de Córdoba y del país. Entonces la invité a que hagamos las lecturas junto con las dragas y esa noche veíamos qué pasaba. Para mí fue una de las cosas más lindas, sin planificar demasiado y viéndolo en retrospectiva, de Tarde Marika [...] Todo este proceso fue para mí muy satisfactorio y eso hace que lo recuerde con mucho cariño. Fuimos a buscar libros al CEDILIJ (Centro de Difusión e Investigación de Literatura Infantil y Juvenil) en el Paseo de las Artes. Nos orientaron con la selección de los

cuentos y nos prestaron los libros. Fuimos con la Antara y la Dani, una compañera del equipo de investigación que trabajó con Antara. Después distribuimos los libros, decidimos quién iba a leer qué, algunas tenían sus propios libros, algunas plantearon cosas propias. Y no hubo más planificación. En la noche del evento la situación era *bueno, en algún momento van a suceder las lecturas, okey*. Hasta que de repente llegaron las marikas, montadas, divinas. Estaban Betty la Cueva, la Cachuchita, la Desgarro Anal y la Kryptonika Blass. Llegaron y toda la situación fue sacarse fotos con la gente que había asistido al evento. Habíamos contratado una de estas casillas de fotografías instantáneas. La gente les sacaba fotos a las marikas. De repente había mucho show. Noche, show, boliche. Y el acto de leer cuentos es mucho más íntimo. Entonces le digo a Dani *¿qué hacemos acá?* Pensamos en hacer dos momentos de lectura de media hora cada uno. Ahí entró la magia de Antara que agarró un megáfono. Tiene muchos años en escena, y con megáfono en mano empezó *jahora vamos a leer en la biblioteca!* Generó el ambiente y convocó a un grupo de cien personas aproximadamente, todas sentadas en ronda escuchando. Ella dirigiendo con el megáfono y después dándole la palabra a cada una de las drags para que lea. Después de pasada la media noche quisimos hacer la otra ronda. Entonces de vuelta salió Antara a convocar y la lectura terminó siendo abajo, en el hall del museo, en donde una leía y la otra interpretaba. Una lectura muy performática. La gente, niños, adultos, varies, escuchando, era muy agradable lo que se sentía ahí (Entrevista personal, Tamaña Luzifer, 2022).

Sin embargo, la relevancia que tuvo aquella noche para Tarde Marika no terminó en el “momento agradable” de performance e interacción con un público que no es el habitual de los shows de drag queens. Sino que su alcance se extendió en sectores impensados para el movimiento:

Después de aquella noche, al cabo de uno o dos días, nos encontramos con denuncias mediáticas al Museo de Antropología en un programa de noticias de Canal 12. Creo que fue llevada a cabo por una legisladora provincial del partido Encuentro Vecinal, son un grupo político provida muy vinculados a Portal de Belén. La denuncia mediática consistía en que el Museo de Antropología promovía la pedofilia con sus actividades y que se habían leído cuentos para niños que fomentaban a la perversión. Betty la Cueva había leído un cuento que está en un libro de Robert Dahl, el autor de *La Fábrica de Chocolate*, un autor de literatura infantil super consagrado. El cuento que leyó Betty se llama *Cuento en verso para niños perversos*, es como una caperucita que termina matando al lobo, qué sé yo. Se habían quedado con ese título diciendo que drag queens habían leído cuentos que fomentaban la perversión. No fue una denuncia penal, ni nada, pero salió en la televisión de cable hasta el flyer del evento. Nosotras enseguida nos enteramos, en el grupo de WhatsApp que tenemos con las Marikas en seguida nos comunicamos y la reacción fue *¿che, vieron esto? Es horrible lo que están haciendo*. Ahí no más fueron los movileros de Canal 12 al museo para hablar con Fabiola, la directora, para responder la denuncia. A lo que ella respondió, siempre decimos que con gran

elegancia y precisión, que lo que había molestado no había sido el cuento sino quiénes lo leían. Que lo que molestaba eran estas travestis que estaban ahí leyendo para niñas en vez de estar en un boliche. Por lo tanto, ver el efecto que generó fue muy movilizador. También ocurrió que el evento fue en el 2018 y el museo había alojado las dos vigilias por la despenalización del aborto. Estaba en el centro de las disputas entre antiderechos y grupos feministas. Entonces tampoco fue casualidad que hayamos hecho la actividad ahí y, a su vez, que haya pasado eso, que haya tenido esa repercusión pública tan grande. Las fotos de las lecturas que habíamos sacado, fotos divinas, sacadas por las fotografías del museo, empezaron a circular en Canal 12 como si nada. Todas fotos como por ejemplo la Betty con un niño, o escenas leyendo, y no tenían sentido la foto con lo que estaban diciendo (Entrevista personal, Tamaña Luzifer, 2022).

Si hay algo que podemos reconocer tanto en el primer encuentro de Tarde Marika, como en el surgimiento de los puestos de maquillajes que consolidó al grupo y las actividades artísticas que surgieron de su propia gestión es el aura de espontaneidad y contingencia que caracteriza al movimiento respecto sus alcances y resultados. No buscaban ser un movimiento colectivo de arte drag después del primer encuentro interactivo entre ellxs, pero terminaron siéndolo. No buscaban salir en televisión después de un evento al que fueron convocadas a raíz de denuncias mediáticas, pero salieron. En sus actividades existió una especie de fuerza impensada y movilizadora que las caracteriza como grupo artístico y les permitió su emergencia.

## **2.2 “Festi-ball, celebrando los cincuenta años de lucha y orgullo”: tres días consecutivos de exploración dentro del arte drag.**

En el año 2019 la Municipalidad de Córdoba lanzó una convocatoria para eventos desde la Secretaría de Cultura dentro del Programa de Apoyo a Festivales Independientes. Quien acercó la idea a Tarde Marika fue la integrante Betty la Cueva. Cuando conversé con ella me contó que la convocatoria había llegado a sus oídos a través de un amigo que trabajaba en la Secretaría de Cultura y le había comentado que existían altas probabilidades de ganarlo, así que no tenían más que intentarlo. El proyecto con el que se postularon giró en torno a los cincuenta años de las Revueltas de

Stonewall, en Nueva York. Para la comunidad LGBTQ+, este acontecimiento histórico es muy significativo a nivel mundial. Ya que representa la primera vez en la que la comunidad LGBT se levantó contra un sistema represivo y generó múltiples organizaciones activistas a favor de los derechos de las personas gays y lesbianas.

En la línea temporal de archivo de Tarde Marika se menciona que los preparativos para la convocatoria comenzaron después del segundo aniversario del movimiento, entre finales de febrero y principios de marzo. Sin embargo, Betty la Cueva lo recordó distinto en la entrevista:

Nosotras presentamos el proyecto en abril o mayo del año 2019. Entonces teníamos poco tiempo entre que estén los resultados y empezar a producir. Ponele que estaban a mediados de mayo. Yo presenté el proyecto y en seguida comencé a hablar con los espacios municipales como diciendo *me chupa un huevo si sale o no*. Rita me hace acordar que le dije *esto sale o sale*. Lo peor que podía pasar es que no salga y tener que hacerlo a pulmón. Aunque fue mucho trabajo. Empezar a hablar con los espacios un poco mintiendoles. Igual se portaron bien. Hicimos una actividad en el Centro Cultural Alta Córdoba, donde no conocía a nadie pero fueron divinas. Sábado a la mañana y sábado a la tarde-noche teníamos actividades en el Paseo de las Artes, donde conocía al director de aquel momento. Y el domingo teníamos actividad en el Génaro Perez que en el momento no lo conocía nadie pero como era un espacio municipal y nuestro proyecto era municipal casi que tenían que decirnos que sí (Entrevista personal, Betty la Cueva, 2022).

Con un pie dentro y otro fuera, las dragas de Tarde Marika comenzaron con los preparativos del festival sin dejarse llevar por los resultados. Pero el viento sopló a su favor y con un poco menos de un mes de distancia la convocatoria cerró con ellas adentro en el mes de mayo. Así fue como organizaron una serie de actividades distribuidas en tres días consecutivos de mucho trabajo y producción. Las prácticas culturales que circundaron al *Festi-ball* incluían tanto a aquellas que eran clásicas dentro del movimiento, como el ciclo de *Cine a la Marika* y otra edición de *Tarde Marika*, y nuevas propuestas artísticas como clases de Vogue y una tarde de *Marikas en la hierba*, “una propuesta que imaginamos como un *picnic marika* con música,

lectudrags, amigues, lipsync y sustancias”. La gacetilla con la que Tarde Marika difundió el festival lo describía de la siguiente manera:

Una tarde de verano decidimos juntarnos a marikonear, casi sin darnos cuenta el impacto que un poco de glitter podía tener en nosotros; como ellos, que tal vez no imaginaron la fuerza en el presente de la lucha que empezaron hace ya medio siglo.

28/6 Cine a la Marika desde las 20:00hs en Centro Cultural Alta Córdoba - Efraín Bischoff Cierre charla abierta con: Doctora Skarnia, Pichon Reyna, Martín Gaetán. Registro fotográfico de Santi Barrionuevo.

29/6 Dance Dance Marika - Vogue Edition desde las 11:00hs en Centro Cultural Paseo de las Artes A cargo de NhyM TheQueen y Yuni K Feem Camionera Travesti

29/6 Tarde Marika Ball Room 16:00hs en Centro Cultural Paseo de las Artes. BallRoom a cargo de FURIA CBA Ballroom. Registro fotográfico de Day Olmos y de Dani Brollo

30/6 Marikas en la Hierba desde las 16:00hs en el patio del Museo Genaro Perez. Participan: Cuqui Cu, Sofía Torres Kosiba , @thedraghouseok , Varieté Mi Querida Musicalizan “Las Flores”: Flor Aquín, Flor P y Santa: @santaritasantarita . Registro fotográfico de Dani Brollo. (Archivo web de Tarde Marika, 2022)

Como puede comprobarse, en palabras de Betty la Cueva, el *Festi-ball* “fue un movidón” que estuvo “gestado y gestionado” en su totalidad por Tarde Marika. El nombre de *Festi-ball* no fue arbitrario, ya que hizo alusión a una de las prácticas más frecuentes del mundo gay: los *ball-rooms*. La *ball-culture* tiene su origen en las décadas de los años 1960 y 1970 y consiste en una competencia performática en la que drags queens actúan, bailan y desfilan en diversas categorías. Sin embargo, en la nota que el diario *La Voz del Interior* le dedicó al *Festi-ball*, una de las integrantes del movimiento describe ésta práctica y cultura de manera diferente: “[...] la *ball-culture* propicia la construcción de espacios de diversión seguros, en los que es posible expresarse libremente y gestar lazos de afecto y contención entre quienes participan”. Es decir, la variedad de actividades y el carácter de las propuestas le permitió a Tarde Marika mostrar cuál es el objetivo que poseen en tanto movimiento artístico: construir un espacio de contención, búsqueda, resistencia y placer a partir de la exploración lúdica del género y los cuerpos desde el arte drag. Una exploración que no queda en la práctica

ya conocida de montaje dentro del mundo drag queen, sino que se expande en múltiples maneras de ver y hacerse entender, así como en una película, una lectura o en el acto de hacerlo colectivamente.

El *Festi-ball* fue un evento que tuvo mucha repercusión a nivel local. Estuvo cubierto por medios de comunicación locales, como me dijo Betty la Cueva con tono de orgullo: “fuimos tapa del Suplemento *La Voz*”, y después agregó de forma más burlona “por más que sea un diario hediondo de la Ciudad de Córdoba”. En conversación con el diario autogestivo *La Tinta* dentro del marco del *Festi-ball*, Tamaña Luzifer explicó que

el drag hoy como práctica global, es la posibilidad de experimentar y crear personajes donde ya no esté asociado a un sexo biológico, como ‘biovarón’ que se transforma en mujer, o ‘biomujer’ que se transforma en varón, sino que reivindicamos la posibilidad de transformarnos de una manera exagerada, como una parodia crítica hacia la idea del binarismo de género, pero que también se apropia y se divierte con ella (Entrevista personal, Tamaña Luzifer, 2022).

Por otro lado, Betty la Cueva le mencionó al diario *Hoy día Córdoba* lo siguiente respecto al movimiento Tarde Marika:

Una de las metas como colectivo es irrumpir en la sociedad de manera lúdica, con diversas propuestas cuyos objetivos son el planteamiento de las dinámicas pre-establecidas de género, sexualidad y disidencia. Buscamos romper con moldes arcaicos y retrógrados a través de una militancia apartidaria pero comprometida con problemáticas sociales actuales [...] Es el primer colectivo artístico de Córdoba que surge desde la idea de compartir conocimientos y recursos para todo aquel que quiera acercarse. Consideramos que juntas somos más fuertes, por lo que aunamos esfuerzos a la hora de realizar actividades o acciones; intentando sacar a la figura de la drag del escenario y acercarla más a la gente, hacer más accesible este arte del transformismo (Hoy día Córdoba, 2019).

Después del *Festi-ball*, las marikas continuaron con actividades significativas que se basaron en sus propuestas autogestivas, como la proyección del largometraje *Brixa Travesti* junto a invitadas o la proyección del musical *Rocky Horror Picture Show* donde lxs chicxs se montaron como personajes de la película e intervinieron durante las escenas baile. También fueron invitadas a participar en otros espacios como el Museo de



las Mujeres en el mes de noviembre, donde se armó la muestra *Se hace marika al andar: la marimuestra de Tarde Marika*. Aquella muestra

Comenzaba en una sala sobre “historia familiar” donde recopilamos registros de la grapa en distintos formatos [visual, audiovisual, objetos]; luego, en un formato “taller- espacio de exploración” se proponía un acercamiento al proceso de montaje y creación de un alterego que caracteriza al arte drag. Allí, el público podía jugar y explorar en primera persona con vestuario, maquillaje y pelucas. Finalmente, ya con los brillos encima, una última sala dedicada a la “celebración” con registros audiovisuales de momentos de fiesta en los que compartimos y exhibimos nuestro drag, música, luz negra y un mini escenario. Durante la muestra, todos los viernes hicimos encuentros de montaje en la sala taller (MariMontajes), un Ritual de Magia Marika Lunar junto a brujis amigos y una fiesta de cierre con runway sobre la peatonal (Archivo web de Tarde Marika, 2022).

En la línea temporal de Tarde Marika, el movimiento recupera el guión que escribieron para la muestra de la siguiente manera:

La muestra colectiva busca compartir distintas producciones y acciones del colectivo, espacios que fue conquistando y luchas a las que adhirió en sus casi tres años de existencia. A la vez, se posiciona desde un espacio museal abierto, para que le visitante pueda interactuar y producir una mirada crítica (Archivo web de Tarde Marika, 2022).

### **2.3 Marikas pandémicas: ¿¿qué ocurrió durante el encierro del covid-19?!**

El año 2020 arrancó con el tercer aniversario de Tarde Marika. La fiesta de celebración se llamó *Marikazo al Cubo* y contó, como ya era costumbre en el movimiento, con múltiples actividades:

Abrió con la proyección del docu en el marco del Festival Amor es Amor en el CCEC. Luego, participamos en una jornada Drag King junto al Club de los Cagones en República. Rita y Fantasssia, las ladies chalas, musicalizaron en la Fiesta PorNoSerNormal en Casa Narki y Roli y Pat hicieron performances. Hicimos un Cine a la Marika en Bastón del Moro con la proyección de Party Monster; una tarde marika a la calle en Casa 13; Marikas en la Hierba en Centro Cultural Paseo de las Artes y una fiesta de cierre en la Marikasa (Archivo web de Tarde Marika, 2022).

Sin embargo, después de los festejos de aniversario, el Gobierno Nacional de Alberto Fernández decretó la cuarentena obligatoria a causa de la pandemia que estaba

afectando a todo el mundo. La incertidumbre cayó a modo de manto sobre todos nosotros y a partir del encierro se desarrollaron distintas formas de vinculación virtuales en plataformas digitales como Zoom o Twitch y redes sociales como Instagram. En ese sentido, las marikas no se quedaron atrás. A lo largo del año 2020, Tarde Marika organizó dos ediciones virtuales de *Lectudrags*. La primera se llevó a cabo en los comienzos de la pandemia, cuando estar dentro de nuestras casas aún se sentía extraño y poco habitual. Esta edición se difundió como *Lectudrags de medianoche*, las marikas recuperan ese stream en su línea de tiempo de esta forma:

Estas lectudrags fueron la primera actividad durante la cuarentena, a través de una transmisión en vivo de Instagram. Cachu, Rolandi, Rita y Pat, desde sus casas, hicieron lecturas eróticas para "las largas noches de cuarentena". La transmisión no se grabó, conservamos el flyer de difusión y el recuerdo de una noche muy encendida (Archivo web de Tarde Marika, 2022).

La segunda edición de *Lectudrags* pandémicas se llevó a cabo en el mes de junio y las llamaron *Un relato de existencia y resistencia*. Sin embargo, no fue un stream como el anterior, ya que formó parte del encuentro digital llamado *Fin de Semana del Orgullo* en celebración del día del Orgullo LGBTIQ+, dentro del marco del programa *Diverses*, organizado entre el Centro Cultural de España en Buenos Aires, el Centro Cultural España Córdoba y el Centro Cultural Parque de España de Rosario de la Red de Centros Culturales de AECID. Tarde Marika propuso sus famosas *Lectudrags* que salieron en vivo desde el perfil de Instagram del CCEC. Por su lado, al cubrir la actividad artística, el diario *La Tinta* se puso en contacto con Betty la Cueva y le preguntaron cómo habían surgido las *Lectudrags*, pero su respuesta fue un poco más allá y dejó entrever cuál es el valor artístico y performático de esta práctica cultural perteneciente al movimiento:

Creo que, como la mayoría de las cosas de Tarde Marika -como la mismísima Tarde Marika-, surgió casi por accidente. En algún evento, pensamos que sería simpático hacer lecturas que invitan a la reflexión, que no necesariamente hagan hincapié en la lucha de la disidencia, sino que se conozca que hay otros

textos, otras realidades, otrxs autorxs que reflejan otras vivencias y experiencias, y está bueno que se hagan conocidas o más masivas si ya lo son. Desde Tarde Marika, consideramos que hablan de cosas que importan, que son textos que sirven e inspiran, que hacen ruido, que te hacen pensar en otras vivencias. Y no solo textos literarios: en la última Lectudrag, que fue el fin de semana en el Centro Cultural España Córdoba, Santa Rita leyó la letra de una canción que se llama “Súper Travesti” que, si te detenés a escuchar, es contundente. También leímos textos de Camila Sosa Villada, no solo de sus libros, sino también de sus posteos en redes que nos resultan muy buenos... ella tiene una cabeza brillante y muy poética en cuanto a militancia, a sus propias experiencias y a lo que piensa de un montón de cosas que suceden. Hicimos Lectudrags infantiles, eróticas, por la semana del orgullo... siempre jugando y educando en esto de la disidencia. Une otre que también tiene deseos, sentimientos y a quien le atraviesa el cuerpo un fuego que es el mismo que le atraviesa a todo el mundo, cómo lo experimenta, cómo lo vive, cómo lo puede desarrollar. Leemos estas historias porque sabemos que a alguna persona, aunque sea una, le llega (La Tinta, 2020)

El año 2020 fue diferente a todos los anteriores por su condición de encierro y duda que caracterizó a todas las interacciones sociales. Sin embargo, en Tarde Marika no se apagó la voluntad de mantener aquel espacio de contención que habían construido, Tamaña Luzifer me lo mencionó así: “Estábamos con la sensación de hacer algo. La Cachu trabaja en la Galería Séptimo Arte entonces sorteamos un libro, como para activar. Hacer algo por esa sensación de no poder encontrarse”.

Por otro lado, la cuarentena del 2020 le permitió a Tarde Marika el desarrollo de otro tipo de actividad artística que no se había manifestado hasta entonces, una que podía realizarse desde el resguardo del hogar, y fue la producción de un objeto físico y material: el calendario de Tarde Marika. Al igual que las demás actividades, así sean autogestivas o de invitación, se armó una comisión organizadora para darle curso a la edición del *maricalendario*. En noviembre de ese año, Tarde Marika anunció el lanzamiento de la preventa que estaba acompañada de un póster, stickers, glitter, almanaque de bolsillo, estampita de Santa Rita y postales. Para la gestión de este producto artístico, Tarde Marika llevó a cabo múltiples producciones personales. Betty la Cueva lo recuerda como “un laburazo” que fue “hermoso”. También recordó que “fue

la primera vez que dijimos que íbamos a hacer algo que sea un objeto, no un evento”. Sin embargo, llegando a fines del primer año de pandemia, con los intentos de volver a una “normalidad” presencial, el movimiento hizo el lanzamiento final del *maricalendario* en la tienda *Hija del Rubor*, dentro del Paseo de las Artes. Allí se retomó el show, los lypsincs, acompañados de la venta del calendario de Tarde Marika.

#### **2.4 ¿Qué haces después de las siete?: *La Marikoteca* y su formato *after-office***

Si lo leemos con rigurosidad, *La Marikoteca* ha sido la última actividad artística que Tarde Marika desarrolló como movimiento y fue el resultado preciso de las condiciones sociales en las que nos encontrábamos debido a la pandemia y los efectos que había dejado. Cuando hablé con Betty la Cueva me contó de modo breve la manera en la que *La Marikoteca* fue diseñada:

[...] nos llamaron desde Casa Babylon, quienes me conocían, porque necesitaban programación en medio de la pandemia donde no se hacía nada y, además, le interesaba captar otro público. Y a nosotras nos servía [...] Al principio, Hurón, el dueño de Casa Babylon, me llamó a mí. Me dijo que tengamos una reunión. Como no iba a ir solo le dije a Rita y a la Bonita. Cuando salimos de la reunión yo dije que al proyecto no lo quería. No estaba en contra de que se haga ni nada pero no quería ocuparme de eso. Porque yo sé con qué bueyes aro. Y sabía que me tenía que poner muy a la espalda un proyecto para el que no tenía ni tiempo ni ganas. Entonces ellas armaron con las demás. Pero yo soy metida y mandada hacer, entonces participé en cosas como conducción o shows (Entrevista personal, Betty la Cueva, 2022).

*La Marikoteca* comenzó el 21 de abril del año 2021 y sus realizaciones se extendieron a todos los miércoles, desde las siete de la tarde hasta las once de la noche, de aquel año. Con una breve interrupción durante los meses de mayo a junio, Tarde Marika organizó veintitrés *Marikotecas*. Para asistir, era necesario reservar una mesa a través de las redes sociales de Tarde Marika y una vez presente en el lugar la entrada era a la *peluca* (“jamás a la gorra” diría una de las integrantes). Es por esto que, a diferencia de las demás producciones artísticas de Tarde Marika, *La Marikoteca* cuenta con un

formato específico que se denomina *after-office*. No por el horario en sí, ya que hemos visto que Tarde Marika se caracteriza por haber llevado a cabo actividades en plena luz del día, sino por la forma en la que está pensada, es decir, como una “productora” donde debe armarse la “programación” de cada noche. Por otro lado, lo que distinguía a *La Marikoteca* se encuentra enlazado a una propuesta que ya acompañaba las demás actividades de Tarde Marika y es su intención de abrir las puertas a demás personas. No para que formen parte del público, debajo del escenario, sino para que suban y puedan desplegar allí su show o performance. Durante la entrevista, Tamaña Luzifer lo menciona de esta manera:

La Marikoteca es un espacio de escenario abierto en donde al principio la gente se anotaba a cantar, hacer un lypsync o leer una poesía [...] La Marikoteca tiene un poco ese perfil, por más que tenga una grilla y haya una división escenario - público es con escenario abierto. Y con la intención de invitar a dragas que conocíamos de verlas en show pero no eran amigas de nadie. Circulan por otros circuitos escénicos o de la escena drag de Córdoba, que no es gigante pero es importante y cada vez crece más también. Entonces hacer esos cruces es buenísimo porque de repente ves shows más teatrales y después el show drag con música electrónica, techno, con coreografías. Después otros shows más dramáticos, con drag kings, con figuras más andróginas. Se trabajó mucho en abrir ese espacio de La Marikoteca para que se puedan ver distintos estilos y conocerlos (Entrevista personal, Tamaña Luzifer, 2022).

Considero que, en una nota del diario *La Tinta*, la integrante de Tarde Marika Lola Menta brindó una conceptualización de lo que *La Marikoteca* era pero que a su vez expone toda una noción de la integridad del colectivo en sí:

La Marikoteca es un espacio amoroso y afectuoso, desde el antes de escena hasta el momento en que se está actuando. Es divertirse entre amigos mientras compartimos un poquito de nuestro arte, que se construye en comunidad y se potencia en lo colectivo. El aire vibra, posta, con la calidez de quienes están allí, tanto de la producción como del público. Hacía tiempo que con Tarde Marika deseábamos sostener un escenario para compartir con Córdoba lo que hacemos; un espacio que habilitara y alojara la versatilidad y singularidad no sólo de los integrantes de nuestro colectivo, sino también de todes aquellas amigas y artistas mostris, disidentes y LGBTQ+ de la ciudad y de la provincia (¿y por qué no del país?) que ansiaban volver a las tablas –o pisarlas por primera vez, qué cosa hermosa–. Por eso, algunos integrantes de Tarde Marika asumieron la tarea de organizar esta maravilla, que nos regala cada miércoles la satisfacción de sabernos parte de una comunidad no sólo inmensamente

talentosa sino también abrumadoramente deseante y amorosa. Cada vez que estoy allí, sea frente a los reflectores o aplaudiendo a los performers de esa noche, me inunda la emoción de estar siendo parte de un capítulo bellissimo de la historia cuir cordobesa (La Tinta, 2021).

## 2.5 “Más que un *colectivo*, son una *empresa de transporte*”

Antara Wells es una drag queen cordobesa muy conocida en el *ambiente*. Su trayectoria está llena de momentos icónicos, pero quizás el más crucial ha sido su coronación como la primera Drag Queen Nacional en el año 2000, en la Elección Nacional Drag Queen Argentina llevada a cabo en la provincia de Tucumán, lugar donde se realiza semejante evento hace más de 20 años todos los 9 de julio. Desde Tarde Marika, Antara Wells participó en varios eventos que he descrito: la primera *Lectudrags* en el Museo de Antropología y performances dentro del formato de *La Marikoteca*. Sin embargo, es posible describir al arte drag de Antara Wells como aquel que pertenece más a “una vieja escuela”, donde el acto de transformismo, el famoso *montaje*, es algo sagrado totalmente impenetrable. Durante su entrevista, Tamaña Luzifer me comentaba que, en conversaciones que tuvo con Antara Wells, ésta no podía entender cómo las marikas de Tarde Marika se lucían “a medio montar” frente a demás personas. Sin embargo, con el tiempo fue reconociendo el objetivo detrás de las tardes de drag colectivo. En esas distancias o diferencias de ejercicio de la práctica, Antara Wells describió a Tarde Marika: “si es un colectivo, entonces yo digo que es una gran empresa de transporte, un movimiento cultural, un grupo creativo que ha ayudado a mucha gente a construir un mundo de maravillas”.

Durante cinco años, Tarde Marika se desempeñó como movimiento artístico, productora, red de sostén para disidencias, espacio de contención, grupo de amigxs. Es por ello que llamarlo *colectivo* le queda chico, porque en sus prácticas artísticas han emergido una multiplicidad de expresiones del ser y hacer en el arte drag. Así, la

definición *empresa de transporte* hace un juego de significantes divertido, tanto por las posibilidades de participación que sembró en cada una de sus propuestas artísticas como la habilitación a formar parte de un espacio no hacía más que invitar a demás personas a descubrirse lúdicamente, a explorarse por dentro y, con un poco de maquillaje y una peluca, por fuera.

## CAPÍTULO III:

*“Sacarse la máscara para ponerse la máscara”:*

### **performances drag en Tarde Marika**

*We're all born naked, and the rest is drag*

***Rupaul***

*El género es un acto que ya estuvo ensayado*

***Judith Butler***

El siguiente capítulo está orientado a la profundización del objeto de estudio a partir de conceptos que nutren los campos tanto del arte como la comunicación y tiene por objetivo desarrollar las perspectivas y maneras a través de las cuales el movimiento Tarde Marika comprende y vive al arte drag. En este sentido, intentaré ahondar en teorías de la performance para habilitar un desarrollo conceptual más profundo respecto a Tarde Marika y, a su vez, retomaré los preceptos teóricos exployados en el primer capítulo para realizar un análisis de las prácticas artísticas del movimiento.

### **3.1 De qué hablamos cuando hablamos de *performativo***

Según el diccionario, la palabra *performance* tiene un doble significado: es interpretada como “efectuar”, “realizar” o “hacer” tanto como “representar” o “interpretar”. De manera más específica, el filósofo británico John L. Austin acuñó el concepto “performativo” durante una serie de conferencias dictadas en la Universidad de Harvard en el año 1955, *Cómo hacer cosas con palabras* (1962), dándole lugar por primera vez en la filosofía del lenguaje. Con esta incorporación, Austin reveló un tipo



de enunciado lingüístico que es constitutivo de la realidad y, a su vez, es capaz de crearla. Según Austin los enunciados performativos expresan la realización de una acción que no se concibe como un mero decir algo. De esta manera, los enunciados performativos son emisiones gramaticales que, sin pretensión de *verdad*, tienen la propiedad de *hacer* y en el peor de los casos *fracasar* (De Santo, 2013, p. 372). Por lo tanto, la intención de los enunciados performativos es producir una transformación de lo dado o crear realidad. Un *performativo* se refiere, para Austin, al acto de expresar una oración que es a la vez la acción o parte de ella, acción que a su vez no sería descrita como consistente en decir algo.

La noción de “performativo” planteada por el filósofo inglés le permitió a Judith Butler la introducción del concepto en el campo de la teoría feminista a fines de la década de 1980, con su ensayo *Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista* (1988). En este texto, Butler cambió el foco de lo performativo del acto de habla a las acciones corporales. “Actos performativos” no referirán a algo anterior y preconcebido, ni a una esencia o un ser ya determinado que se expresa en dichos actos. La performatividad no es un acto singular de un sujeto que le da vida a lo que nombra, sino un poder reiterativo del discurso para producir fenómenos que regulan y se imponen en el orden social (Hang y Muñoz, 2021, p. 13). Sin embargo ¿qué significa que el *género* sea *performativo* para Judith Butler?

En el texto recién mencionado, Butler escribió que su objetivo estaba en demostrar “de qué manera actos corporales específicos construyen el género, y qué posibilidades hay de transformación cultural del género por medio de tales actos” (Butler, 1998, p. 299). Para ello, Butler explicó el modo en el que la teoría fenomenológica de los actos ha contribuido el pensamiento feminista. Para Butler, cuando Simone de Beauvoir escribió “la mujer no nace, *se hace*” se reinterpreta la idea

de *actos* que tenía la tradición fenomenológica. Desde esta reinterpretación, Butler expone que el género

No es una identidad estable, tampoco es el *locus* operativo de donde procederán los diferentes actos; más bien, es una identidad débilmente constituida en el tiempo: una identidad instituida por una repetición estilizada de actos. Más aún, el género, al ser instituido por la estilización del cuerpo, debe ser entendido como la manera mundana en que los gestos corporales, los movimientos y las normas de todo tipo, constituyen la ilusión de un yo generizado permanentemente. Esta formulación desplaza el concepto de género más allá del terreno de un modelo sustancial de identidad, hacia uno que requiere una conceptualización de *temporalidad social* constituida [...] el género es instituido por los actos internamente discontinuos, la *aparición de sustancia* es entonces precisamente eso, una identidad construida, un resultado **performativo**<sup>3</sup> llevado a cabo que la audiencia social mundana, incluyendo los propios actores, ha venido a creer y actuar como creencia (Butler, 1998, p. 297).

Según Butler, la teoría feminista recurrió a teorías fenomenológicas para explicar que las existencias corpóreas asumen significados dentro de un contexto de experiencia vivida. Así, para describir el cuerpo generizado, la teoría fenomenológica considera que los actos que constituyen al género tienen similitudes con los actos performativos de un contexto teatral: “el cuerpo no es una identidad en sí o una materialidad meramente fáctica: el cuerpo es una materialidad que, al menos, lleva significado, y lo lleva de modo fundamentalmente dramático” (Butler, 1998, 299). Desde la idea de Simone de Beauvoir de la mujer como algo que *se hace*, Butler describió al cuerpo como una *situación histórica* y una manera de ir haciendo, dramatizando y reproduciendo dicha situación histórica. Por lo tanto, el género es un estilo corporal, un “acto” que es a la vez intencional y performativo, y el cuerpo es un “proyecto” corporal sostenido y repetido, donde se materializa una posibilidad histórica delimitada cuyo objetivo es la supervivencia cultural como fin (Butler, 1998, p. 300). De esta manera, los atributos de género “humanizan” a los individuos en la cultura contemporánea. No es un hecho, sino una diversidad de actos de género.

---

<sup>3</sup> El resaltado es mío.

El consentimiento colectivo tácito de representar, producir y sustentar la ficción cultural de la división de género diferente y polarizada queda oscurecido por la credibilidad otorgada por su propia producción. Los autores del género quedan encantados por sus propias ficciones, así, la misma construcción obliga la creencia en su necesidad y naturalidad. Las posibilidades históricas materializadas en diversos estilos corporales no son otra cosa que esas **ficciones**<sup>4</sup> culturales reguladas a fuerza de castigos y alternativamente corporizadas y disfrazadas de bajo coacción (Butler, 1998, 301)

Con esto, Butler intentó demostrar que las relaciones de género están constituidas por actos concretos e históricos mediados por los individuos, y que el *cuerpo* es un cuerpo transformado en cuerpo de *él* o de *ella*. Un cuerpo adquiere género en una serie de actos que son renovados, revisados y consolidados en el tiempo. Así, el cuerpo posee una construcción cultural no solo por la *performance* que cada cuerpo es sino por las convenciones tácitas que estructuran cómo se percibe culturalmente el cuerpo:

La reproducción más mundana de la identidad de género ocurre en las diversas maneras de actuar los cuerpos, en función de las expectativas profundamente afianzadas o sedimentadas de la existencia de género. O sea, hay una sedimentación de las normas de género que produce el fenómeno peculiar de un sexo natural o de una verdadera mujer [...] sedimentación que con el tiempo ha ido produciendo un conjunto de estilos corporales que [...] aparecen como configuración natural de los cuerpos en sexos en una relación binaria y mutua (Butler, 1998, p. 303).

Posteriormente, Butler se preguntó si la fenomenología podría ayudar a los aportes feministas para la reestructuración de dicho carácter sedimentado del sexo y el género. Ante esto, Butler dice que entender el cuerpo como un modo de dramatizar y actuar las posibilidades permite ver cómo una convención cultural es corporeizada y actuada. Pero el sentido teatral de la fenomenología entiende al “acto” desde una acepción individualista, mientras que la performance del género es un “acto” de experiencia compartida y una “acción colectiva”. El género es un acto en el que agentes corporeizados encarnan dramática y activamente ciertas significaciones culturales: “el acto que uno ejecuta es, en cierto sentido, un acto que ya fue llevado a cabo antes que

---

<sup>4</sup> El resaltado es mío.

uno llegue al escenario” (Butler, 1998, p. 306). En tanto acto, el género es una *performance* repetida que es reactuación y reexperimentación de un conjunto de significados socialmente establecidos. Esta performance es inmediatamente pública porque está constituida por acciones con dimensiones temporales y colectivas que tienen el objetivo estratégico de mantener al género dentro de un marco binario.

Para Judith Butler que el género sea una performance significa que es una ficción construida históricamente y que nuestro cuerpo actúa como una obra dentro de un espacio corporal culturalmente restringido: “que la realidad de género sea performativa significa, muy sencillamente, que es real sólo en la medida en la que es actuada” (Butler, 1998, p. 309). Por lo tanto, si los atributos del género son performativos entonces constituyen efectivamente una identidad: no la expresan ni la revelan. Butler describió que no hay actos de género que sean verdaderos o falsos, reales o distorsionados, sino que la identidad de género es una ficción regulativa: “el género está hecho para cumplir con un modelo de verdad y de falsedad que no solamente contradice su fluidez performativa, sino que sirve a una política social de regulación” (Butler, 1998, p. 311).

Al finalizar su ensayo, Butler expresó de modo contundente que pese al carácter penetrante del patriarcado y la manera en la que utiliza la diferencia sexual como distinción cultural operativa, no hay nada en el sistema binario de género que esté dado (Butler, 1998, p. 314). Para Butler, el género no es algo que esté inscripto pasivamente sobre el cuerpo ni está dado por naturaleza, lenguaje o cultura, sino que es “lo que uno asume, invariablemente, bajo coacción, a diario e incesantemente, con ansiedad y placer, pero tomar erróneamente este acto continuo por un dato natural o lingüístico es renunciar al poder de ampliar el campo cultural corporal con *performances* subversivas de diversas clases” (Butler, 1998, p. 314).

### 3.2 De qué hablamos cuando hablamos de *performance*

Históricamente, los estudios de la performance son una disciplina académica que tuvo su emergencia entre las décadas de los setenta y los ochenta a partir de una convergencia entre la antropología simbólica y el teatro. Su surgimiento se dió “producto de los cuestionamientos que convulsionaron a la academia a fines de los sesenta, buscó trascender las separaciones disciplinarias entre antropología, teatro, lingüística, sociología y artes visuales enfocándose en el estudio del comportamiento humano, prácticas corporales, actos, rituales, juegos y enunciaciones” (Taylor, 2011, p. 11).

En su texto *Performance: teoría y prácticas interculturales* (1988), Richard Schechner describió al campo de los estudios de la performance como un “amplio espectro” en donde el objeto está constituido por “géneros estéticos del teatro, la danza y la música, pero no se limita a ellos; comprende también ritos ceremoniales humanos y animales, seculares y sagrados; representaciones y juegos, performances de la vida cotidiana, papeles de la vida familiar, social y profesional” (Schechner, 2000, p. 12). De esta manera, para Schechner es importante distinguir entre aquello que *es* una performance y aquello que puede estudiarse *como* tal:

Algo es una performance cuando en una cultura particular, la convención, la costumbre y la tradición dicen que lo es [...] A lo largo del siglo pasado, la idea de lo que “es” una performance se ha extendido y expandido cada vez más. La expansión de vanguardia: desde el simbolismo, futurismo, surrealismo y dadaísmo a los *happenings*, el teatro ambientalista, los medios múltiples y la realidad virtual. Los experimentos de la performance han acercado y borroneado las fronteras entre las artes performativas y entre arte y vida [...] Las performances marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adornan y remodelan el cuerpo, cuentan historias, permiten que la gente juegue con conductas repetidas, que se entrene y ensaye, presente y re-presente esas conductas [...] Es una paradoja fundamental de la performance que cada instancia sea diferente a otras, mientras que teóricamente la idea misma de performance se basa en la repetición y la restauración. Pero ninguna repetición es exactamente lo que copia; los sistemas están en flujo constante (Schechner, 2000, p. 13).

En el caso del antropólogo Víctor Turner, las performances, como fiestas y celebraciones, son parte de formas dramáticas que están presentes en cualquier sociedad y se conocen como *dramas sociales* (Blázquez, 2022, p. 15). Éstos se organizan en cuatro fases: ruptura, crisis, reparación y finalmente resolución o aceptación de la no solución. Las cuatro etapas del drama social son, según Turner, casi universales. “Estas unidades del proceso social se desencadenan cuando al interior de grupos limitados, que comparten una serie de valores e intereses - y en los cuales pueden reconocerse determinados liderazgos - se transgrede, en una arena pública, una norma, ley o costumbre” (Blázquez, 2022, p. 15). Para Victor Turner, a través de dramas sociales, como los rituales y las ceremonias, los grupos sociales procuran adaptarse, o rebelarse, a los cambios. Los rituales poseen un valor reflexivo y una fuerza creadora ya que son capaces de reflejar las relaciones entre los sujetos y exponer, cuestionar y modificar los conflictos sociales (Blázquez, 2022, p. 16).

En el prólogo del libro *Celebrar. Una antropología de la fiesta y la performance* (2022), Gustavo Blázquez, profesor e investigador de la Universidad Nacional de Córdoba, explicó que las performances, según Victor Turner, pueden entenderse como prácticas culturales de carácter dramático, construidas a través de diversos medios estéticos, capaces de exponer, confirmar, trastornar y transformar el mundo social (Blázquez, 2022, p. 19). En el caso de Richard Schechner, las performances son vistas como conductas restauradas, hechas una y otra vez hasta el infinito, que se hacen presente en la ausencia. Se trata de prácticas sociales que tienen la particularidad de ser realizadas, no por primera vez, sino como una repetición que nunca resulta idéntica. En su prólogo introductorio, Blázquez cita de la siguiente manera a Schechner: “la conducta restaurada es simbólica y reflexiva: no es conducta vacía sino llena de significaciones que se difunden multívocamente” (Schechner, 2000, p. 108, citado por

Blazquez, 2022, p. 20). Una performance es, entonces, una *transformance*, una práctica cultural con carácter dramático, con poética, ritmo, que produce transformaciones.

Dentro de los estudios de la performance existen múltiples divergencias, sin embargo, es posible determinar que todas esas divergencias coinciden en que la performance no tiene definiciones o límites fijos. De esta manera, más que preguntar qué es una performance hay que indagar “¿qué nos permite hacer y ver performance, tanto en términos teóricos como artísticos, que no se puede hacer/pensar a través de otros fenómenos?” (Taylor, 2011, p. 15). Mientras que para los estudios de la performance de los años setenta las performances son dramas sociales y los individuos y grupos sociales como agentes escenifican sus propios dramas; desde el área artística - teatro y artes visuales - los estudios de la performance tienen una herencia vanguardista que privilegia la originalidad, la transgresión y la autenticidad. Así, la performance es una práctica estética que tiene sus raíces en el teatro, las artes visuales, el surrealismo o tradiciones performáticas anteriores (Taylor, 2011, p. 18).

En la introducción del libro *Estudios avanzados de la performance* (2011), la teórica estadounidense Diana Taylor expuso a las performances como “acto reiterado” que “hace visible otras trayectorias culturales y nos permite resistir a la construcción dominante del poder artístico e intelectual” (Taylor, 2011, p. 19). De esta manera, *performance* no es sólo un acto vanguardista efímero sino que es un “acto de transferencia que permite que la identidad y la memoria colectiva se transmitan a través de ceremonias compartidas” (Taylor, 2011, p. 19). Para Taylor, las performances funcionan como objeto de análisis, en donde los investigadores diferencian prácticas separándolas de otras que forman parte del contexto; funcionan también como lente metodológico que permite analizar a ciertos eventos como performances: “los diversos usos de la palabra performance tienen que ver con las complejas capas de significados

del término que a veces parecen contradecirse pero que también se refuerzan entre sí” (Taylor, 2011, p. 20). Para algunos autores, la performance tiene un carácter efímero que desaparece porque no hay forma de reproducción que capture *lo vivo*, no pueden guardarse ni representarse, una vez realizadas desaparecen. Sin embargo, otros autores discutirán que el acto de ver y debatir un video es un acto vivo, como también aquellas performances que se realizan vía internet. Diana Taylor cita un autor, Joseph Roach, que considera a las performances como copartícipes de la memoria y la historia permitiendo la continuidad del saber: “las genealogías de performance se constituyen a partir de la idea que los movimientos expresivos son reservas mnemónicas” (Roach, 1996, p. 26, citado por Taylor, 2011, p. 22).

Si bien es cierto que los estudios de performance tienen ya su propia legitimidad, los múltiples significados que se le atribuyen complica la posibilidad de una definición clara. Al finalizar su texto, Taylor concluye:

Performance, como señalan los autores incluidos en este volumen, implica simultáneamente un proceso, práctica, acto, episteme, evento, modo de transmisión, desempeño, realización y medio de intervención en el mundo [...] es una “esponja mutante” que absorbe ideas y metodologías de varias disciplinas para aproximarse a nuevas formas de conceptualizar el mundo. El hecho de que no se pueda definir o contener de manera definitiva es una ventana para los artistas y teóricos que no pueden realizar sus quehaceres profesionales exclusivamente dentro de estructuras y disciplinas previstas (Taylor, 2011, p. 28).

### **3.3 “Sacarse la máscara para ponerse la máscara”: performances drag en Tarde Marika**

Anne-Emmanuelle Berger explicó en su libro *El gran teatro del género: identidades, sexualidades y feminismos* (2013) que el término *drag* significa literalmente “tirar” en referencia a un objeto que opone resistencia o “arrastrar” por “la larga cola de los vestidos de los actores travestis que le dan su nombre a la *drag queen*” (Berger, 2016, p. 110). Esta explicación del término *drag queen* se aproxima a las



prácticas teatrales realizadas en la época del teatro isabelino donde las mujeres tenían prohibido la actuación y los hombres realizaban todos los papeles. El ingreso a escena del varón vestido de mujer en el teatro isabelino expone la intención binaria del género en donde se componen dos posibilidades fijas y excluyentes. Pero la noción *drag* no se limita únicamente a lo teatral y a lo escénico. Los testimonios ofrecidos por lxs integrantes del colectivo Tarde Marika dan a entender, como se verá en seguida, que las *performances drags* se vinculan con lxs artistxs de una forma más personal y subjetiva.

En una entrevista del diario *La Tinta* a Tarde Marika, Betty la Cueva describió al arte drag de la siguiente manera:

Drag, para mí, es una profesión, un arte y un deseo, un querer hacer. Es animarse a jugar, a experimentar, a borrar un poco las barreras del género, es tener ganas, porque quien no tiene ganas está perfecto también. Cualquiera puede draguearse. Muchas nos preguntan “soy mujer, ¿puedo ser drag?”. Sí, podés hacer lo que quieras. Si es un hombre y quiere acentuar sus atributos masculinos, también. Tarde Marika nació con ese espíritu, abrir al público, decir: “Vení, experimentalo. Si te va perfecto, y si no también”. Nadie te va a decir qué hacer ni cómo hacerlo, que uses tal peluca o estos zapatos: drag puede ser quien quiera con los recursos que tenga. Está todo permitido porque la única regla del drag es que no hay reglas. Le drag no es solo quien está en el escenario, intocable. Drags podemos ser todxs. Parafraseando a Rupaul, *nacemos desnudos y el resto es drag*. Porque cuando yo voy a trabajar a la oficina de lunes a viernes me pongo un pantalón, una camisa, y es un poco draguearse porque no sé si eso me representa al cien por ciento. Tampoco un vestido de mujer, porque no busco ser mujer. Se trata de exacerbar estas características socialmente aceptadas como masculinas o femeninas e iniciar una búsqueda desde ahí (La Tinta, 2020).

Las *performances* artísticas que Tarde Marika llevó a cabo entre los años 2017 y 2022 exponen una manera de realizar el arte drag distinta a lo que comúnmente se observa en los shows drags. Por un lado, por su carácter colectivo y, por el otro, porque se realizaron en espacios sociales donde lxs artistxs drags no suelen formar parte del paisaje.

*Drag* para Tarde Marika es un *arte de performance* que se extiende más allá de las intenciones lúdicas y exploratorias y se dirige también a un accionar colectivo. Por

ejemplo, en la práctica drag es comúnmente difundida la noción de “casas drag”, término acuñado desde la década de los ‘60 en Estados Unidos. Tiene su origen en la comunidad LGBTQ+ de Nueva York y se presenta como un espacio de contención o refugio ante las situaciones de violencia que sufren los sujetxs con orientaciones e identidades sexuales que escapan de los binarismos de género. En estas casas, se materializa un tipo de lazo social que rompe con el sentido de familia como estructura simbólica de reproducción social (Bourdieu, 1993). Estos lazos que se establecen entre los integrantes de las casas pueden ser percibidos como de compañerismo y amistad; aunque a menudo mantienen una lógica jerárquica donde suele encontrarse una madre drag que ampara, cuida y protege a sus hijxs drags. Sin embargo, en Tarde Marika esa casa funciona de manera distinta: en su entrevista, Lola Menta dijo que “Tarde Marika es una casa donde somos todas hermanas” (Entrevista personal, Lola Menta, 2022). Sin jerarquías, sin posiciones de poder, sin posturas que indiquen qué es el drag o cómo se hace, Tarde Marika es como una casa en donde los convivientes hacen uso de aquel espacio colectivo tanto para acompañarse como para el crecimiento singular de cada unx como artista drag. Así, para Tarde Marika el drag es un *querer hacer* que se entiende como práctica artística y práctica colectiva. La intención de colectivizar no se detiene en las integrantes del movimiento, sino que se abren las puertas de sus performances para todo aquel a quien le despierte curiosidad.

Por otro lado, como puede observarse en el desarrollo del capítulo anterior, Tarde Marika vive el arte drag por fuera de las intenciones *mainstreams* que suelen caracterizar a la práctica. Es decir, sus performances artísticas además de tener como objetivo la experimentación del cuerpo, el juego lúdico y el *querer hacer* colectivo, buscan escapar de los lugares consagrados donde normalmente se desenvuelven las drags queens y expanden sus propuestas a otros espacios con otros públicos. Como arte,

el drag posee su espacio privilegiado de aparición en lugares nocturnos como bares, boliches y fiestas. No tanto como una elección sino como resultado de la segregación, más o menos implícita, de una práctica en la que el espectáculo y el show son partes constitutivas. Sin embargo, los shows, espectáculos y propuestas de Tarde Marika buscan trascender esa barrera y dan un salto hacía lo diurno haciendo uso de las plazas de la Ciudad de Córdoba, el Museo de Antropología o el boulevard Chacabuco improvisado como pasarela. Si bien cuentan con una serie de actividades y propuestas artísticas que tienen su despliegue durante la noche, la elección de salir a la calle, al espacio público que pareciera ser sólo un espacio destinado al tráfico momentáneo de transeúntes, expone una manera de entender y vivir al arte drag. En la entrevista con Betty la Cueva, la integrante recordó una noche en la que Tarde Marika decidió realizar una performance que estaba muy alejada de la idea de show, entretenimiento o práctica artística. Las integrantes decidieron salir a cenar a un restaurante de Nueva Córdoba *montadas* como drag queens. El recuerdo está integrado por la vinculación entre la manera de realizar el arte drag y el uso del espacio público para ello:

Lo que se busca es molestar y que la gente se cuestione qué pasa acá, por qué me molesta o por qué no me molesta y me resulta tan atractivo. Yo lo único que hago es contar anécdotas, pero una vez, a fin de año, hicimos una salida en el *Italy* de Nueva Córdoba y al salir pasamos por el Buen Pastor e hicimos un micro desfile pero para nosotras. En un momento pasa una vieja y dice “esto no se hace” y yo salté diciéndole “qué es lo que no se hace, señora”. La vieja siguió caminando. Entonces es eso, incomodar (Entrevista personal, Betty la Cueva, 2022).

Por su parte, Tamaña Luzifer recordó una de las ediciones de Tarde Marika que se realizó en la Plaza San Martín del centro cordobés:

Una vez nos invitaron al Mercado de Artes de la Municipalidad, en una especie de Feria del Arte. Tenían una serie de actividades que no eran específicamente feria de arte, pero eran actividades que se hacían en la calle, tenían que ver con intervenciones [...] Decidimos que íbamos a ir todas montadas y a llevar el maquillaje para maquillar a la gente ahí en Plaza San Martín frente a la estatua de San Martín un sábado a la tarde. Pusimos música y, claro, ahí transcurre un montón de gente. No sólo de la feria, en la Plaza San Martín circula gente todo

el tiempo. Gente muy variada, muchos sectores sociales, de muchos sectores de la ciudad. Tiene esta cosa de ser el *centro*, Córdoba es muy pueblo todavía en ese sentido. Entonces, pasaba una señora y preguntaba qué estábamos haciendo. Hay un poco de tomar el espacio público y también un poco de desnaturalizar la experiencia urbana cotidiana. Porque de repente vas caminando y te preguntan si te querés maquillar un poquito acá, un poquito allá. A la Bonita le pasó que un señor le preguntó “¿vos qué sos?”. Un varón, una mujer, un monstruo. Encima es alta, mide como dos metros. Y esa pregunta a lo mejor movió algo en la cabeza de ese hombre, a lo mejor en la cabeza de la niña que pasó y le pegamos unas uñas postizas y estaba encantada. Incluso hay algo de eso, de alegrarle un poco la vida a la gente. Esa búsqueda no es ocupar el espacio público por ocupar sino como un modo de estar [...] Entonces se trata un poco de irrumpir en esa experiencia urbana cotidiana donde alguien capaz nos ve y piensa que son varones disfrazados de mujer, o saben que son drag queens, o no saben lo que son pero saben que son existencias posibles. Y vidas posibles, que se juntan y hacen cosas, son prácticas artísticas (Entrevista personal, Tamaña Luzifer, 2022).

Por su parte, Lola Menta describió una utilización del espacio público en las performances de Tarde Marika que considero valioso de rescatar para dar cuenta no sólo de la manera en la que el movimiento comprende al arte drag sino de su forma específica de expresar y vivir aquel *querer hacer* que representa tanto una exploración lúdica como una transformación subjetiva del cuerpo:

Si pienso en nuestras intervenciones públicas creo que se movilizan tres cosas o tres cuerpos: primero, los cuerpos propios de quienes estamos ahí. En esto que te cuento de habitar la calle, experimentar el habitar de modo colectivo hace que quede en la memoria del cuerpo. Cuando yo salgo a la calle en Córdoba y camino por el Boulevard Chacabuco o por la peatonal, mi cuerpo recuerda que yo ahí caminé con mis compañeras de Tarde Marika. Sé que hay algo en ese habitar-caminar colectivamente. En segundo lugar, el cuerpo de las identidades disidentes, que nos ven, que nos acompañan y son parte de la red de Tarde Marika, digo, travestis, lesbianas, maricas, personas bisexuales. Personas que son parte de nuestra red y están ahí o que justo pasaron y nos vieron. En el sentido en el que "no estamos soles". Eso teje redes y sirve para saberse acompañade. Los otros cuerpos son los terceros, quienes todavía no se han cuestionado sus identidades. Interpelar a aquellas personas que nunca se han preguntado por sus propias identidades, por sus propios cuerpos. Que se pregunten *qué es esa persona que tiene un bigote, una peluca, tiene un vestido pero tiene zapatillas*. Que se pregunten eso aunque sea de impresión, porque eso significa que ya se está generando algo. Lo que me parece interesante, pensando en el juego de Tarde Marika, es que habitamos la calle de manera alegre. Cuando la persona se pregunte qué es eso, nosotres estamos cantando, bailando, nos estamos cagando de risa. Estamos siendo felices en esta rareza. Que se pregunten qué es lo que están viendo que es tan raro y no coincide con sus ideas de cómo se habita el mundo, de cómo se habitan los cuerpos, y que

además se ven felices con eso. Me parece que nosotres, la sociedad, en la calle como espacio público, estamos acostumbrados a cruzarnos con personas, identidades, cuerpos que sacuden nuestras certezas pero no siempre el contexto nos permite indagar un poco más sobre esa otra persona que rompe con la certeza. Si te subís a un colectivo o vas por la calle y te cruzas con una persona que no habita el mundo como vos lo habitás, y esa persona está en uno de sus días, volviendo del trabajo, viajando en el colectivo triste por algo que le pasó, qué sé yo, no podemos ahondar más allá de la imagen superficial. Tal vez la imagen que queda es la de una persona que habita el mundo desde un lugar distinto pero preferiría no hacerlo. Me parece que la potencia de habitar la calle, con Tarde Marika, y todas las redes que nos acompañan, se hace con ganas. Y con gusto. Estamos ahí siendo distintos. Demostrando que no queremos ser como ustedes, estamos felices y contentes de ser esta cosa distinta. No vamos a decir que no es difícil pero también hay fiesta en esto de ser distintos (Entrevista personal, Lola Menta, 2022).

Dentro de las múltiples y diversas acepciones que posee la expresión *drag*, Tarde Marika hace uso de la idea de *montarse* que forma parte de la jerga que compone a este arte. *Montarse* hace referencia a la transformación por la que pasa el cuerpo desde el drag. Es la acción que compone al hecho artístico drag. Desde lo material, podemos identificar al acto de montarse a través de toda la parafernalia que lo constituye: maquillarse, vestirse, cambiar las proporciones del cuerpo, subirse o bajarse de los zapatos con taco. Sin embargo, desde Tarde Marika hay una extensión de este acto hacia algo más subjetivo que se expresa en sus prácticas artísticas. No se trata sólo de *montarse* como un acto que se cierra en sí mismo, sino que allí hay una apuesta al *desmontaje* de *otras cosas* que se pone en manifiesto desde sus performances. En algunas de ellas, como el “Festi Ball” y las “LectuDrags”, Tarde Marika entrelaza el objetivo de *montarse* materialmente a través de las técnicas del arte drag con el objetivo de una exploración interna que busque *desmontar* las nociones sedimentadas que se tienen respecto al género, la sexualidad y los cuerpos. La intención del montaje en Tarde Marika apunta a utilizar al arte drag como un juego en el que se puedan observar y reconocer las posibilidades maleables del cuerpo. Por otro lado, estas actividades artísticas que comparten la apuesta por la exploración, buscan generar un desmontaje

del sentido de ocupación en aquellos espacios públicos que parecieran ser transitables de una única manera. Cuando hablamos con Betty la Cueva, expresó que lo que se pone en juego dentro del acto de *montarse* es la “libertad”:

Tarde Marika es un espacio seguro para experimentar eso. Nadie te va a decir qué estás haciendo con tacos si sos hombre o qué estás haciendo con un bigote falso si sos mujer. Capaz te podemos decir que está mal puesto o que camines bien con los tacos que los vas a romper. Pero es eso, la libertad de hacer lo que quieras. Una libertad que no siempre tenés. Como te decía recién, esto [señalando la ropa de la oficina] también es drag. Al menos te permite, o al menos a mí, a Betty, ser más maricón sin que nadie te diga nada. En un momento Alberto y Betty la Cueva se empiezan a acercar y no distingo dónde empieza una y termina la otra. Eso te permite descubrir otras posibilidades que no están mal cuando las descubris, las exteriorizas y las sostenés. Pero a veces necesitás ese espacio en el que alguien te diga “esto no está mal”. A veces hacerlo solo te cuesta un montón. En muchas entrevistas que hemos tenido desde Tarde Marika hemos dicho que montarse significa “sacarse la máscara para ponerse la máscara” (Entrevista personal, Betty la Cueva, 2022).

El *montaje* en Tarde Marika es una producción artística con elementos materiales pero también subjetivos. En las performances de Tarde Marika se *montan* cuerpos y también experiencias de libertad y exploración. Para Lola Menta, montarse es “una disposición psicológica, emocional y corporal” que existe en el decir “hoy me monto”. En el caso de Tamaña Juliada, el acto de *montarse* representa el momento en el que el arte drag se une con la vida, permitiendo la producción de un “personaje” que en su desarrollo adquiere una “fuerza transformadora” que sirve de ayuda en el día a día. Para esta integrante del movimiento, el *montaje* es una transformación del cuerpo que, con los materiales que lo hacen posible, como las pelucas; el maquillaje; un vestido; glitter, produce una potencia para enfrentar la vida:

En esa transformación del cuerpo a partir de lo material, los materiales son algo muy fuerte: el vestuario, el maquillaje, los brillitos, las pelucas. Cómo se transforma el cuerpo a través de todo eso. Viniendo también desde un lugar del juego. Un juego en donde cualquiera lo puede hacer y lo drag tiene algo distinto. Se distancia del teatro o una formación actoral en el sentido en que no se plantea que para hacer drag haya que ser actor o actriz. Eso te pone en otra condición desde la profesión. Surge un jugar más simple y eso es como más fácil que uno lo piense para atravesar el día a día. Digo, en esta práctica de montarse a veces pensás me voy a montar en el personaje, me pongo todos

estos brillos, este traje, este peinado, porque hago el personaje. Esa práctica en su repetición tiene una fuerza transformadora en el día a día. Por ejemplo cuando me levanto y me cambio, cuando me miro en el espejo y me lavo la cara. Ahora yo digo no estoy en Tamaña Juliada, pero hay algo en ese hacer y de esa repetición que para mí va desplegándose o tiñendo una cotidianeidad. Y creo que hay algo en ese tipo de práctica cuando dentro de las artes se pregunta cuándo se unen el arte y la vida. Acá irían conjuntamente. Para mí esa práctica posibilita eso y me interesa también esa unión. En qué momentos, en qué instancias. A veces se separan y a veces van de la mano. También este tipo de personajes exagerados, exagerar el cuerpo y las actitudes, los gestos. Esa repetición tiene una fuerza que te va cambiando para enfrentar diferentes acciones de la vida, del hacer, problemas, situaciones (Entrevista personal, Tamaña Juliada, 2022).

A partir de las formulaciones realizadas sobre las concepciones del arte drag, la manera de experimentarlas, los espacios sociales donde se realizan y las acepciones que posee el drag por parte del movimiento Tarde Marika, es posible considerar a sus performances artísticas del mismo modo en el que Judith Butler entiende a la performatividad del género. Si para Butler el género es una performance, una ficción, donde los sujetos actúan todas las representaciones que se han construido histórica y socialmente alrededor de aquel género, las performances artísticas de Tarde Marika exponen la ficción que constituye al género y cómo es posible jugar con los atributos corporeizados y actuados que caracterizarían al sistema binario de género. Podría decirse que en Tarde Marika las performances no sólo son artísticas sino que en sus objetivos de exploración y juego lúdico se desenvuelve la idea de Judith Butler sobre el cuerpo como aquello que adquiere género en una serie de actos que son renovados, revisados y consolidados en el tiempo. Es decir, el acto de *montaje* del arte drag en Tarde Marika permite el *desmontaje* de los actos sedimentados y corporeizados del género habilitando otras ficciones posibles:

Citando a Rupaul, creo que no es de Rupaul la frase pero no importa: "todos nacemos desnudes, el resto es drag". Quiero decir, que todos *perforreamos* un género. A veces sale mejor, a veces sale peor, a veces se aproxima más a la idea social, que igual nunca se alcanza, de lo femenino y lo masculino [...] Creo que lo que Tarde Marika me ha permitido es entender y darme cuenta que todos nos *montamos* todo el tiempo. Yo puedo estar de joggin y buzo y aún así

nombrarme traba y marica. Creo que el *montarse* se lee como algo único de las drags y yo pienso que todo el mundo lo hace. Si todos lo hacemos, es levantarnos y ver qué ponernos. Si nos peinamos o no. Si nos maquillamos o no (Entrevista personal, Lola Menta, 2022).

A su vez, las performances de Tarde Marika también pueden entenderse como las prácticas culturales de Victor Turner, de carácter dramático, construidas a través de diversos medios estéticos, capaces de exponer, confirmar, trastornar y transformar el mundo social. En palabras de Schechner, en Tarde Marika las performances son *transformances* que, a partir de sus apuestas y diversidad de propuestas artísticas, generan una modificación en sus propias experiencias del cuerpo y el género y en el espacio social donde se desenvuelven.

### **3.4 Drags sin Órganos**

Las múltiples performances artísticas que el movimiento llevó a cabo a lo largo de los años da cuenta de la multiplicidad de nociones y conceptos que giran alrededor del concepto de *performance*. El problema de intentar definir este concepto no es por la complejidad contradictoria de su contenido, sino que es, simplemente, un falso problema. Como género, la performance no tiene formas espaciales o temporales, no utiliza medios o materiales específicos ni establece modos de recepción o criterios de documentación (Fabião, 2019). Sin embargo, como tendencia general, podemos decir que el énfasis está puesto en el cuerpo como tema, materia, medio y cuestión (Fabião, 2019). Así, lo que se pone en juego es:

la deconstrucción de la representación y la valorización del cuerpo-experiencia; la hibridación de los géneros [...] y, finalmente, el cuño politizado y politizante de las acciones que buscan desmenuzar hábitos culturales y de comportamiento a través de la desnaturalización del cuerpo, del medio y de las relaciones (Fabião, 2019, p. 39).

Las performances de Tarde Marika podrían entenderse a través de esta tendencia general, ya que buscan, desde el arte drag y sus técnicas, hacer una deconstrucción de



atributos de género que se tienen corporeizados. Desde la experimentación lúdica, desde la exposición de los cuerpos montados en el espacio público para producir confusión e interés en los transeúntes, las performances de Tarde Marika proponen una experimentación psicofísica que entra en diálogo con el proyecto filosófico de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Para los autores, el Cuerpo sin Órganos (CsO) no es una noción, un concepto, más bien es una práctica, un conjunto de prácticas. La creación del CsO desestabiliza

los tres grandes estratos que se relacionan con nosotros, es decir, aquellos que nos atan más directamente: el organismo, la significancia y la subjetivación. La superficie de organismo, el ángulo de significancia y de interpretación, el punto de subjetivación o de sujeción. Serás organizado, serás un organismo, articularás tu cuerpo - de lo contrario, serás un depravado -. Serás significante y significado, intérprete e interpretado - de lo contrario, serás un desviado -. Serás sujeto, y fijado como tal, sujeto de enunciación aplicado sobre un sujeto de enunciado - de lo contrario, sólo serás un vagabundo -. (Deleuze y Guattari, 2004, p. 164).

Para la autora Eleonora Fabião, en su texto *Performance y precariedad* (2019), el CsO es como un cuerpo performativo. Éste “oscila constantemente entre la escena y la no escena, entre el arte y el no arte” (Fabião, 2022, p. 41) y es en esa oscilación donde el cuerpo se hace y fortalece. Así, las performances son operaciones afectivas extraordinarias que enfatizan la politicidad corpórea del mundo y de las relaciones. Desde las palabras de Fabião, las performances de Tarde Marika son desorganizadoras, creadoras de Cuerpos sin Órganos, que acusan la organización supuestamente natural de los estratos que atan. Para Fabião “organismo, sentido y sujeto son *actos*: no cosas, ni datos, ni plenos, ni cerrados, ni repetibles; sino actos, actos performativos” (Fabião, 2019, 42). De esta manera, las performances de Tarde Marika son un *desmontaje* de los estratos a través del cuerpo politizado y a través de la politización del cuerpo.

### 3.5 Nuevos relatos de sí: las performances de Tarde Marika desde Foucault

Al comenzar este trabajo final de grado, desarrollé la noción de *subjetivación* y *proceso de subjetivación* desde los aportes teóricos de los filósofos franceses Michael Foucault y Jacques Rancière. En el caso de Foucault, dije que la subjetivación es un proceso que tiene un doble movimiento: por un lado, los sujetos se constituyen como tal a través de dispositivos y tecnologías disciplinares que lo objetivan y, por el otro, un sujeto puede problematizar y reconfigurar aquellas formas de sujeción a través de otras tecnologías. Es sobre estos dos procesos heterogéneos que emerge el análisis de la propuesta artística de Tarde Marika.

Para Foucault, el poder se ejerce como una producción de verdad a través de la cual los individuos son constituidos como sujetos y objetos de conocimiento. El poder produce un saber sobre el cuerpo gracias a una red de relaciones que se articulan al interior de distintas instituciones disciplinarias. Así, se trata de un poder productivo que genera saberes, placeres, subjetividades sujetadas, gobernando desde adentro de procesos vitales (Quintana, 2012). Es aquí donde Foucault utiliza la noción de *prácticas* para hacer referencia a *epistemes* y dispositivos que constituyen históricamente modos de subjetivación. Se trata de una conducción de regímenes de verdad que permiten objetivar a los individuos de forma tal que éstos se reconozcan a sí mismos como sujetos de cierto tipo, por ejemplo sujetos de cierta identidad sexual (Quintana, 2012).

Por otro lado, para Foucault existe otra manera de entender el concepto de *prácticas* y es en relación a la libertad; libertad entendida como capacidad de transformarse a uno mismo a partir de ciertas prácticas, ejercicios o técnicas. En su curso *La hermenéutica del sujeto* (1982) Foucault denominó estas prácticas como *cuidado de sí*:

¿Bajo qué figura de pensamiento se han dado cita en la Antigüedad occidental el sujeto y la verdad? Existe un concepto central que permite abordar esta cuestión: el concepto de *épiméleia/cura sui*, que significa el cuidado de uno mismo. Esta cuestión del sujeto, y del conocimiento del sujeto, ha sido planteada, hasta la actualidad, de otra forma, bajo la fórmula del Oráculo de Delfos: *conócete a ti mismo*. Pero, en realidad, esta fórmula de *conócete a ti mismo* va acompañada siempre, por otra parte, de otra exigencia: *ocúpate de ti mismo* (Foucault, 2012, p. 35).

Por otro lado, para Foucault, el cuidado de sí en tanto práctica de libertad implica una relación ética entre los sujetos:

La cuestión del Otro, la cuestión del prójimo, la cuestión con el otro, el otro como mediador en esta forma de salvación y el contenido que sería necesario darle [...] el prójimo, el otro, es indispensable en la práctica de sí, para que la forma que define esta práctica alcance efectivamente y se llene efectivamente de su objeto (Foucault, 2002a, p. 131).

Ahora bien, ¿de qué manera es posible comprender a las prácticas artísticas de Tarde Marika como prácticas de libertad? Si desde los aportes de Foucault se entiende que el poder produce un saber sobre el cuerpo que, a su vez, lo sujeta y subjetiva, el uso que se le da al cuerpo en las performances de Tarde Marika expone un preciso interés en romper con dichos saberes corporeizados. Las performances y prácticas artísticas de Tarde Marika pueden entenderse como un proceso de subjetivación ya que, desde su apuesta a la exploración lúdica del cuerpo, el género y las sexualidades, rompen con un saber corporeizado de manera disciplinar y permiten el surgimiento de un nuevo saber, sobre sí mismxs pero también sobre los otros. Al conversar con Tamaña Luzifer sobre los efectos que tiene la presencia de unx artistx drag en un espacio público hizo mención a lo siguiente:

Se genera la posibilidad de explorar la maleabilidad del cuerpo. La posibilidad de transformar tu corporalidad y de explorar múltiples maneras de construir y mutar tu propio cuerpo. Pensar el cuerpo como algo que no es sólo como viene dado. Sino que vos podés, como planteamos en Tarde Marika, explorarlo: desde lo lúdico, desde el juego, sin mucha biblioteca. No es que las drag queens y drag kings son o no son políticas, transgreden o no transgreden, o son la figura que resiste a los binarismos de género. No, podés ser drag y ser re binaria. No tiene nada que ver. Pero a través de las técnicas del arte drag y también a través del maquillaje y el vestuario se abren posibilidades de

transformarte que pueden ser una exploración de cada quien en el propio cuerpo (Entrevista personal, Tamaña Luzifer, 2022).

Considero que la manera en la que el movimiento Tarde Marika desarrolla y realiza artísticamente su concepción de lo “drag” puede entenderse en los términos de una práctica de libertad, porque habilita la producción de un lazo del sujeto con una verdad nueva sobre su cuerpo, sobre sí mismo en relación a su cuerpo, que da como resultado una transformación subjetivante. Las prácticas artísticas de Tarde Marika tienen que ver con la tarea de deshacerse de identidades - en este caso identidades sexuales - que le son impuestas a los sujetos como una verdad. El juego lúdico y la experimentación corporal de sus performances drag tienen por objetivo, en palabras de Foucault, desidentificarse para poder relacionarse de otra forma con uno mismo, con otra verdad, subjetivándose de otro modo. Por ejemplo, en el caso de la integrante Lola Menta, el arte drag que descubrió en Tarde Marika le permitió habitar su identidad sexual de otra manera:

Tarde Marika fue el espacio donde yo pude empezar a mostrarme y habitar mi identidad drag. Fue un camino de exploración en el drag. Yo, hoy en día, me identifico como una persona no binaria. Tarde Marika me dio ahí mi identidad marika, travesti. La identidad la voy construyendo desde lo drag. Si bien, antes de estar en Tarde Marika yo ya habitaba el mundo desde una identidad marika politizada, era poco lo que jugaba con la performatividad de la identidad más allá de los colores en el pelo, los aritos. Digo, jugar más a tensionar los límites de lo que la sociedad establece para cada género. Eso me lo permitió el drag. La exploración colectiva y el juego que encontré en Tarde Marika es lo que me sostiene haciendo drag. El drag también me permite explorar esa búsqueda identitaria (Entrevista personal, Lola Menta, 2022)

Para Foucault las tecnologías del yo son aquellas que le permiten a los sujetos efectuar, o bien por cuenta propia o con la ayuda de otros, ciertas operaciones sobre su cuerpo y alma, sobre su conducta y pensamientos, obteniendo sobre sí mismos una transformación que genera felicidad o sabiduría. Así, las performances de Tarde Marika pueden entenderse como una tecnología del yo a partir de su apuesta en la fuerza transformadora que posee el arte drag para producir nuevas subjetividades. Para Tamaña

Juliada, el drag es una alternativa para “inventar otras realidades, otros nombres”, es decir, en términos de Foucault, una práctica de libertad mediante la cual se puede constituir, definir, organizar e instrumentalizar estrategias para que los sujetos puedan hacer valer su libertad: “Entonces me parece que ese *montarse* es volver a una reescritura de uno mismo. Un reconfigurar y armar un nuevo relato de *si*” (Entrevista personal, Tamaña Juliada, 2022). Por otro lado, al preguntarle a Betty la Cueva qué significaba para ella el acto de *montarse* lo describió como algo que la “liberó un montón”:

Al principio, cuando conocí a Santa Rita y demás, yo tenía referencias de una drag de RuPaul que es Ben de la Creme. Ella me parece una de las pocas dragas de RuPaul que tiene dos personalidades, de hombre y de mujer. Y crea mucho más que un personaje. Yo me identificaba mucho con eso. Hasta que me di cuenta que yo no era un personaje. Que era como soy ahora. Hace siete años no era nada que ver, estoy más liberada. Es darte cuenta de eso. Obviamente, muchos de los filtros vienen de afuera. Pero son mentales, cuando te salís de la estructura y te chupa un huevo lo que van a decir los otros piensas para qué quiero las estructuras (Entrevista personal, Betty la Cueva, 2022).

A su vez, las performances de Tarde Marika poseen su solidez sobre la base de lo colectivo. En este sentido, el movimiento le da una gran importancia a la noción de arte drag como práctica artística que debe desarrollarse *con otrxs*. De esta manera, es posible entender a las prácticas culturales de Tarde Marika como prácticas de *cuidado de sí*, que implican relaciones complejas con *lxs otrxs*, en la medida en la que ocuparse de unx mismx requiere ocuparse de *lxs otrxs*. Al conversar con Betty la Cueva sobre la “libertad” como algo que se pone en juego dentro de la exploración lúdica del cuerpo y el género a partir del arte drag, la integrante mencionó la importancia de “tener un espacio” donde experimentarlo, ya que “hacerlo solo cuesta un montón”. Desde la perspectiva de esta integrante, las performances pensadas, organizadas y llevadas a cabo por Tarde Marika en tanto colectivo, son entendidas como un “artivismo”:

Animate que al menos acá nadie te va a decir nada. Esto me parece que también te va a dar herramientas. Tampoco lo planteamos así porque no somos

psicólogos ni nada pero pasó. A mí me pasó. Yo no sé si a todas las de Tarde Marika les pasó... igual sí les pasó. Pero te va a dar herramientas que te van a ayudar a descubrir quién sos. Porque te vas a animar a hacer un montón de cosas que antes no te animabas (Entrevista personal, Betty la Cueva, 2022).

El *artivismo* de Tarde Marika representa una tecnología del yo en la medida en la que implica una serie de conocimientos y técnicas, “herramientas” en palabras de Betty la Cueva. Estas herramientas están dirigidas a la conversión de uno mismo por sí mismo, en palabras de Foucault, a la elaboración de un arte de vivir. También representa un *cuidado de sí* en su necesidad de ser realizado con un otrx que, para Foucault, “resulta indispensable” (Foucault, 2012, p. 56). “La práctica de uno mismo entra en íntima interacción con la práctica social [...] con la constitución de una relación de uno para consigo mismo que se ramifica de forma muy clara con las relaciones de uno mismo con el otro” (Foucault, 2012, p. 60). Considero que sobre esto hablaba Tamaña Luzifer en su entrevista al decir:

Ser parte de un grupo y todo lo que eso te da en términos de circulación, de ideas, de conocimiento, de contacto, de saberes que circulan sobre hacerlo así, hacerlo así. Eso te da para mí una base que te ayuda un montón en la construcción. Nadie está solo nunca y nadie hace nada solo. Acá como en el proceso de vida de Tarde Marika, también la vida de cada una fueron transcurriendo y fueron transformándose (Entrevista personal, Tamaña Luzifer, 2022).

A la luz de este análisis, me parece pertinente observar en las prácticas artísticas de Tarde Marika, en sus juegos lúdicos y colectivos, lo que Michael Foucault definió como *estética de la existencia*, es decir, una intensificación de los espacios, las posibilidades y alternativas de acción que posibilitan el ejercicio de libertad de los sujetos. Es posible entender las performances de Tarde Marika como “una manera de vivir cuyo valor moral no obedece ni a su conformidad con un código de comportamientos ni a un trabajo de purificación sino [...] ciertos principios formales generales en el uso de los placeres en la distribución que de ellos hacemos” (Foucault, 1984, p. 87, citado por Quintana, 2012, p. 53) A través del drag, las integrantes de

Tarde Marika proponen prácticas artísticas que son, a su vez, prácticas de libertad, que configuran procesos de resubjetivación respecto relaciones de sujeción donde se entramaban saberes sedimentados sobre el género y el cuerpo. Las técnicas de arte drag que Tarde Marika lleva a cabo pueden leerse como esa “forma de cuidado que implica un trabajo de elaboración sobre sí mismo, a través de ejercicios, regularidades y prácticas; toda una *techné* sobre el cuerpo, los placeres, los afectos [...] con el propósito de estilizar, darle cierta forma a la propia vida” (Quintana, 2012,p. 53). Pienso nuevamente en la manera en la que la integrante Tamaña Juliada describe el acto de *montaje drag* como una “fuerza transformadora” que permite la unión entre “arte y vida” ya que, para Foucault, en las prácticas de libertad se encuentra una “elaboración singular sobre la propia vida como una obra de arte” (Quintana, 2012, p. 53).

Las performances artísticas de Tarde Marika, desde sus técnicas y prácticas, construyen una nueva subjetividad en una estética de la existencia que expone la movilidad y transformabilidad de las relaciones de poder, sacudiendo aquello que parece solidificado en el cuerpo, generando una desidentificación y una resubjetivación de la identidad.

### **3.6 Existencias posibles: las performances de Tarde Marika desde Rancière**

Como mencioné recientemente, la noción de *subjetivación* que describí a lo largo del primer capítulo también tiene como base los aportes teóricos de Jacques Rancière.

Para poder describir lo que Rancière entiende por subjetivación política fue necesario dar cuenta de varios conceptos teóricos que giran en torno a ella, como *policía*, *reparto de lo sensible* y *política*. Son estas terminologías lo que acercan las performances de Tarde Marika a la propuesta filosófica de Jacques Rancière.

Para el filósofo francés, un proceso de subjetivación política consiste en una singularización polémica de actores específicos que no comparten una identidad previa, puesto que se trata de transformar el espacio de lo sensible en nombre de cualquiera. En otras palabras, de lo que se trata en un proceso de subjetivación política, para Rancière, es crear un escenario de litigio, de desacuerdo, con el propósito de confrontar identidades establecidas por el régimen policial (Galvis, 2016). *Policía* es para Rancière el conjunto de procesos a través de los cuales se efectúan la agregación y el consentimiento de la organización de los poderes, lugares y funciones junto con la legitimación de ello (Rancière, 1996). De esta manera, lo que la policía genera es un *reparto de lo sensible*, es decir, un ordenamiento que pone a cada quien en un sitio acorde a la subjetividad y tareas que le son asignadas. Esta designación por parte de la policía supone una participación y un modo de participar en lo común. Se trata de una partición de lo sensible, una organización sensorial del mundo, que distribuye los espacios y los tiempos de los sujetos; pero también articula las voces inteligibles y lógicas distinguiendo aquellas que no son consideradas dignas de ser audibles y visibles. De esta manera, a través del reparto de lo sensible, la policía determina la manera en la que los sujetos participan en la comunidad, su identidad y subjetividad. Para Rancière, el proceso heterogéneo de la policía es la *política*: una actividad de desidentificación y desaprobación de los tiempos y espacios instalados por la policía. Es una actividad antagónica a ella. La política tiene por objetivo romper con la configuración sensible donde se dividen las partes y sus partes o ausencias, es decir, donde se establece las partes de los que no tienen parte. La ruptura de la política se manifiesta en una serie de actos que desplazan a los cuerpos de los lugares que se les había asignado para hacer ver lo que no tenía razón de ser visto. Esta serie de actos son lo que Rancière llama como *subjetivación política*.



Llegado este punto, hago una lectura de las performances de Tarde Marika como aquellos actos que permiten la emergencia de un proceso de subjetivación política. Las prácticas artísticas de este movimiento producen una ruptura del reparto de lo sensible, es decir, de la manera en la que se establecen los modos del ser y los modos del decir que hace que los cuerpos sean asignados a un lugar. Con esto quiero decir que las apuestas exploratorias del cuerpo que se encuentran en las performances de Tarde Marika generan una desorganización sensorial del mundo en la medida en la que expanden el arte drag a espacios que, policialmente, no están establecidos como lugares donde deban realizarse dichas prácticas. Si el reparto de lo sensible establece un orden de lo visible y lo decible, Tarde Marika moviliza objetos y cuerpos que no pueden ser percibidos dando como resultado la reconfiguración del espacio común. Pongo por caso las *Lectudrags* llevadas a cabo en el año 2018 en el Museo de Antropología por parte del movimiento. Dicha actividad tuvo lugar en el marco de la *Noche de los Museos*. Este evento popular en la Ciudad de Córdoba tiene por objetivo expandir el conocimiento en un horario donde el saber no suele circular, es decir, la noche. Por lo general, los shows y performances drag están dispuestos - por el régimen policial - a ser realizados en bares o boliches nocturnos. Sin embargo, Tarde Marika hace un desplazamiento de sus cuerpos a otro espacio que, sin dudas representa la antípoda de un boliche, como lo es un museo. Sin embargo, lo que se produce no es únicamente un desplazamiento de los cuerpos sino también de los significados, adueñándose de lugares de visibilidad que el reparto de lo sensible no había destinado para ellxs.

La ocupación, no sólo del Museo de Antropología sino de todos aquellos lugares que no están destinados a las performances drag por parte de Tarde Marika, expone una transformación en la contabilidad policial. Si la policía se encarga de configurar las ocupaciones de los sujetos y las maneras en las que los espacios deben ser ocupados,

Tarde Marika realiza actos artísticos que generan una reconfiguración de dichos espacios. Al conversar con Tamaña Luzifer sobre las *Lectudrags* en el Museo de Antropología hizo mención a la ocupación de otros lugares que puede entenderse como la reestructuración de los cuerpos y los significantes:

Entonces la repercusión que tuvo la actividad en el Museo fue para el grupo como una expresión de *jche, mira lo que se puede hacer! Mira el efecto que pueden tener las cosas que hacemos*. Y no es que uno planea encontrar en qué lugares las cosas pueden producir un efecto, incluso no sé si buscado, pero que de algún modo tenemos con Tarde Marika: de producir una transformación. Hay una especie de búsqueda utópica que tenemos desde Tarde Marika. Sin tener una programática sobre qué es lo que se quiere hacer, pero sí de poder incidir o transformar algo. También es importante estar en otros espacios que no sean sólo el boliche u ocupar otros lugares que no sean sólo los habituales. Por más que el boliche siempre ha sido la plataforma para activar políticamente, hay que pensar cómo se puede expandir el drag y pensarlo como una práctica artística. No sólo puede estar en la noche dentro del boliche, sino que pueden conocerlo otras personas que no van al boliche, como niños o personas que van al museo (Entrevista personal, Tamaña Luzifer, 2022).

Al describir las performances de Tarde Marika, hice referencia a la utilización del espacio público que algunas de ellas suelen tener para poder dar cuenta de la importancia que el movimiento le otorga a la aparición del arte drag en otros circuitos sociales que no sean únicamente los nocturnos. Así como las *Lectudrags* en el Museo de Antropología, Tarde Marika realizó múltiples actividades artísticas en lugares que el régimen policial no contempla como un espacio de aparición legítimo de dichas prácticas. Este escenario de disrupción que se inaugura con las performances del movimiento permite la desestructura de la lógica del tiempo policial, mediante la aparición de nuevas existencias que poseen otros ámbitos de experiencias y se configuran en nuevos espacios. Este escenario de disrupción es lo que Rancière llamó como *litigio político*, es decir, la aparición de los *sin parte* que implica la formación de un disenso. Al aparecer en espacios que el reparto de lo sensible no destinó para ellxs, Tarde Marika deshace el orden y las jerarquías establecidas por el régimen policial y provoca un litigio al poner en disputa quiénes cuentan en la división de las partes. La

intención de ocupar espacios públicos como una “molestia” que Betty la Cueva describió, puede ser interpretado como el litigio que se inaugura en el quiebre del reparto de lo sensible. También considero que esta idea de litigio aparece en las palabras de Tamaña Luzifer que mencioné anteriormente y repito ahora:

Entonces se trata un poco de irrumpir en esa experiencia urbana cotidiana donde alguien capaz nos ve y piensa que son varones disfrazados de mujer, o sabes que son drag queens, o no sabes lo que son pero sabes que son existencias posibles. Y vidas posibles, que se juntan y hacen cosas, son prácticas artísticas (Entrevista personal, Tamaña Luzifer, 2022).

La irrupción que Tamaña Luzifer menciona es el desacuerdo que, para Rancière, expone una situación de habla que demuestra no una discusión entre interlocutores sino una interlocución que pone en juego la situación de interlocución en sí misma. No las maneras en las que se ocupan los espacios, sino el espacio en sí mismo. Quiénes cuentan en la interlocución y quiénes no. Para Tamaña Luzifer, la utilización del espacio público no se trata de “ocupar por ocupar, sino como un modo de estar, de estar montadas, invitando a la gente a hacer cosas”. “Betty dice “conquistar otros territorios”. Buscar otros espacios por ahí urbanos, que no sean los de circulación habitual, como por ejemplo la calle para desfilas” (Entrevista personal, Tamaña Luzifer, 2022). Es en la conquista del espacio público mediante formas de aparición y enunciación que hasta el momento eran inexistentes que Tarde Marika permite la emergencia de un proceso de subjetivación política.

De esta manera, las performances del movimiento permiten la emergencia de un proceso de subjetivación política en la medida en la que lxs actores que aparecen en la escena pública transforman el reparto de lo sensible desidentificándose con lo impuesto por el orden policial. A través del arte drag, Tarde Marika irrumpe en lo común para producir un litigio en lo que el régimen policial establece como *mujer*, *hombre* o *heterosexual* y también lo que establece sobre las corporalidades. Para Lola Menta, el

juego que Tarde Marika impulsa en sus prácticas artísticas puede entenderse como la manera en la que las categorías de la policía son ficcionales o contingentes.

Creo que es interesante jugar porque pone en tensión esta idea que nadie sabe ser varón, nadie sabe ser mujer. Jugamos a ser drags porque en realidad todos jugamos con nuestra identidad, cuando estamos jugando a maquillarnos, jugando a construir una identidad hipermasculina, hiperfeminizada. O algo intermedio (Entrevista personal, Lola Menta, 2022).

Las actividades artísticas producen una desidentificación no sólo para el interior del movimiento, sino para todo aquel que se encuentra presente en el momento en el que las performances irrumpen en la escena pública :

Queremos que nos vean, que la gente nos vea. Creo que en ese ver sí está el riesgo de la espectacularización de la figura de la drag pero también hay algo de poder mover a la gente, generar una pregunta, no directamente sobre la identidad o el género, pero quizás una pregunta sobre el propio cuerpo. Sobre el arte. Movilizar algo [...] Te pueden ver en el escenario, en el bar, o en un show. O también, de repente, te pueden ver en la plaza haciendo un lypsync o pintándole las cejas a una señora que pasó (Entrevista personal, Tamaña Luzifer, 2022).

Retomo lo dicho por Lola Menta al describir las intervenciones en los espacios públicos de Tarde Marika como el “movimiento de tres tipos de cuerpos”: los cuerpos de quienes están llevando a cabo las performances, los cuerpos disidentes que justo concurrían por el espacio público y los cuerpos de las personas que aún no se cuestionaron su identidad. Como mencioné antes, este “movimiento” no sólo es de los cuerpos, sino también de los significantes que el reparto de lo sensible instauro como natural en la distribución de los espacios y en la determinación de los modos de ocuparlos. La intención de incorporar otros cuerpos que no sean sólo los del colectivo de Tarde Marika hace posible la emergencia de un proceso de subjetivación política porque, en palabras de Rancière, se trata de una heterología. Un proceso de subjetivación tiene como sujeto a la tercera persona “ellos-los otros”, es decir, a los excedentes del conteo policial. La ocupación del espacio público en Tarde Marika no se detiene en su uso únicamente, sino también en la búsqueda de interceptar otros cuerpos

que lo transitan. Para Tamaña Luzifer, el espacio público permite la existencia de otro público:

Eso es fundamental para mí, no sólo por la reivindicación identitaria o la reivindicación política de que nos vean, “acá estamos, somos gays, somos homosexuales, somos travestis”. Yo digo también por una cuestión propia de la práctica artística que se completa cuando otro te ve. Se vuelve esa cosa de que hay público, hay gente. Es lo que completa un poco la práctica. Lo que pasa es que te pueden ver en diversas situaciones [...] Es un público que no necesariamente es el público que te va a ver porque sabe lo que va a ver. En ese vínculo con otra persona, que le digo público por decirle público, que no está haciendo lo que vos estás haciendo, ahí se completa. A su vez hacer partícipe un poquito a las personas de ese otro mundo hace que deje de ser un saber exclusivo de la drag queen (Entrevista personal, Tamaña Luzifer, 2022).

El uso del espacio público genera un litigio, y en ese litigio son cooptados otros cuerpos que no buscaban ser intervenidos por el arte drag. Pero la aparición en lo público y, allí mismo, la búsqueda de otro público, generan toda una reconfiguración de lo sensible sobre los cuerpos, las identidades, los modos de habitarlos. Así, el proceso de subjetivación política que las prácticas artísticas de Tarde Marika inaugura permite la aparición de instancias de enunciación que no eran identificables en un campo de experiencia dado. Se trata de la producción de una separación, un desfase de los actores respecto a sí mismos, que no pueden reducirse a identidades preexistentes. Hago mención nuevamente a lo que Tamaña Luzifer dijo al referirse al “origen” del movimiento: “Fue eso lo que nos juntó, una práctica. No una identidad, no un programa político”. El proceso de subjetivación política que emerge de las prácticas artísticas de Tarde Marika se trata de un proceso de construcción de relaciones entre fuerzas desidentificadas con respecto a sus soportes individuales (Tassin, 2012). Para Rancière

Un modo de subjetivación no crea sujetos *ex nihilo*. Los crea transformando identidades definidas en el orden natural de la distribución de las funciones y de los lugares en instancias de experiencia de un litigio. “Obreros” o “mujeres” son identidades aparentemente sin misterio [...] la subjetivación política los arranca de esta evidencia, preguntando por la relación entre un *quien* y un *cual* en la aparente redundancia de una proposición de existencia [...]. Toda subjetivación política es la manifestación de una disyunción de este tipo [...] Toda subjetivación es una desidentificación, el desarraigo de la naturalidad de

un lugar, la apertura de un nuevo espacio de sujeto en el que cualquiera puede contar, porque es el espacio de un contenido de los que no cuentan, de la puesta en relación de una parte y de una ausencia de parte (Rancière, 1995, p. 60, citado por en Tassin, 2012, p. 46).

A la luz de lo expuesto, considero que todas las prácticas artísticas y performances de Tarde Marika representan un dispositivo de subjetivación política de la manera en la que Rancière lo describe. Ya que el colectivo hace una apuesta, a través de ellas, a la utilización de espacios que el orden supuestamente natural de la policía establece como *impropios* para ellxs. Hay, en esa utilización, una desidentificación y a la vez una invitación a demás sujetos a desidentificarse de las categorías que el régimen policial instaura por medio del reparto de lo sensible. La exploración del cuerpo y el juego lúdico a través las técnicas del arte drag son un medio que el colectivo utiliza para la inauguración de un escenario de litigio que permite la emergencia de una nueva subjetividad inexistente de manera previa. Nuevas “existencias posibles” que no estaban dadas en la constitución policial de la comunidad, que son contradictorias a la lógica policial, sin embargo, con su presencia transforman lo invisible en visible, lo inaudible en audible.

### **3.7 Recapitulación**

El desarrollo de la noción de *performance* a lo largo de éste capítulo ayudó a comprender que las prácticas artísticas de Tarde Marika no se limitan a ser solamente eso. Sino que están profundamente vinculadas a la idea de performatividad como una categoría que permite entender la repetición de prácticas materiales-discursivas de las cuales emergen el “acto” y el “sujeto” . El juego exploratorio y lúdico del cuerpo en las performances de Tarde Marika expone, justamente, el carácter performativo del género. De esta manera, *performance* tiene un doble movimiento: es práctica cultural y es exposición de las condiciones históricas que se presentan como dadas. La

performatividad corporal es un concepto que contribuye a entender la manera en la que el cuerpo y sus prácticas materializan y son el soporte de creencias y discursividades históricas que se incorporan e internalizan como naturales a través de la repetición. Sin embargo, desde Butler, el cuerpo se entiende como algo más que la historia sedimentada en él, sino como algo que siempre queda por fuera de cualquier inteligibilidad e interpretación del lenguaje. El género corporeizado, construido de manera performativa por la repetición de los actos de habla, nunca está totalmente contenido dentro de estos actos. Butler se pregunta qué posibilidades de transformación cultural existen en estos actos. De esta manera, el cuerpo se interpreta a través de la capacidad performativa de producir nuevos significantes. Para Butler, tomar como natural al género y las maneras en las que sus atributos se hacen cuerpo, es renunciar a la amplitud de posibilidades que la performatividad del género habilita. Las performances de Tarde Marika hacen uso de esa amplitud de posibilidades para mostrar lo contingente que es el régimen policial y el margen de acción que dejan al descubierto las relaciones de sujeción. *Performance* es el lenguaje que Tarde Marika utiliza para materializar otras creencias o significantes, es el propio espacio de acción que la performatividad del género deja habilitado para que las normas y los actos de habla puedan ser repetidos de manera diferente. Si la performatividad del género es, para Butler, la citación permanente de actos de habla históricos que producen el sistema binario con el que el género se constituye, en Tarde Marika esa performatividad también posee reiteración pero como una “fuerza transformadora en el día a día” a través del *montaje*.

El *montaje* en Tarde Marika se extiende más allá de las técnicas drag, porque es a partir de ellas que queda al descubierto la performatividad del género. “Nadie sabe ser hombre, nadie sabe ser mujer” dijo Lola Menta en su entrevista al describir el juego lúdico del arte drag como aquello que nace de las posibilidades de la performatividad.

Porque el *montaje* es diario, “como te decía recién, [señalando la ropa de la oficina] esto también es drag”, pero es a través de las técnicas del arte drag que queda al descubierto el carácter ficcional de la performatividad. En las performances de este colectivo no se encuentra únicamente una propuesta artística, la exploración y el juego permiten una apropiación singular del cuerpo y el género que lo acompaña. Y así dar cuenta de todo lo ficcional que gira alrededor de los saberes sedimentados que reposan sobre él, de las categorías instaladas de manera policial que dan como resultado una postura sensorial sobre el mundo. La exploración y el juego lúdico de las performances de Tarde Marika permiten la emergencia de nuevos saberes sobre unx mismx y sobre otrxs, permiten la aparición de nuevas formas de ser y estar en comunidad.



## Reflexiones finales

*Pero algunas veces,  
contra todas las probabilidades, una raíz crece desaforada,  
sostenida en el aire hasta clavarse en la materia,  
arrastrada por un deseo salvaje, por el empuje de la vida  
que resiste aunque sepa que en ese esfuerzo descomunal  
corre el riesgo de quebrarse.*

***Claudia Masin***

Con intenciones de concluir esta investigación, me interesa reflexionar acerca del recorrido que llevé a cabo en este trabajo final de grado. El inicio de todo interrogante surgió a raíz de un poema de la escritora chaqueña Claudia Masin, “Lo intacto”, en el que la poeta escribe: “Un cuerpo / sostenido en otro cuerpo se vuelve una casa”. La asociación con la figura de las *casas drags* fue instantánea. Y la pregunta por la posibilidad de extender esa idea de sostén a un movimiento artístico local de la ciudad de Córdoba permitió la aparición de Tarde Marika como un destello de glitter. Posteriormente, la participación dentro del equipo de investigación “Exploraciones en torno a los procesos de sujeción/ subjetivación en prácticas culturales” (Maccioni, 2018), hizo que las asociaciones entre el poema de Claudia Masin y Tarde Marika tuvieran lugar dentro las complejizaciones teóricas de los filósofos Michael Foucault y Jacques Rancière. De modo que la hipótesis de este trabajo se basó en entender a las prácticas artísticas de Tarde Marika como productoras de procesos de desidentificación y resubjetivación.

Al tratarse de un movimiento artístico cuyas actividades giran en torno al género y la sexualidad, resultó ineludible acercarse a los aportes teóricos de Judith Butler para profundizar la relación entre el objeto de estudio y el marco teórico. Por otro lado, resultó pertinente desarrollar el concepto de *performance* de Diana Taylor entendido como una determinada forma de conocimiento de los acontecimientos sociales y singulares en tanto fenómenos simultáneamente “reales” y “construidos”.

Este trabajo final de grado buscó ser un dispositivo de lectura de una serie de prácticas culturales pertenecientes a un movimiento artístico local. Definí estas prácticas culturales como “performances” y, a la vez, como “tecnologías del yo” que permiten la emergencia de un “proceso de subjetivación política”: prácticas de afirmación de una singularidad que al realizarse producen un terreno existencial nuevo, un modo de vida diferente. A través de características constituyentes de las performances de Tarde Marika, como su conceptualización del arte drag como una práctica artística colectiva, la utilización del espacio público, o sus propias nociones de *montaje*, traté de argumentar cómo dichas performances dan como resultado procesos de desidentificación y resubjetivación. Lo que ocurre, por tanto, es que las prácticas descritas a lo largo de este trabajo no representan un nuevo espacio visible ubicado dentro de lo común, sino más bien que *producen* nuevas formas de lo visible y decible que no existían previamente. En este sentido, no se trató de prácticas culturales que representen una diferencia - sexual, genérica o corporal - que ya existía precedentemente. Sino más bien del invento de cruces, cuerpos y territorios existenciales que surgen del acontecimiento mismo de expresarse.

Por otro lado, el estudio que se le dedicó a las prácticas artísticas de Tarde Marika en este trabajo final de grado no sólo tenía como objetivo la descripción y análisis de éstas como potenciales productoras de procesos de subjetivación política, sino también

contribuir al campo de estudios interdisciplinario que vincula Comunicación y Género con otro objeto de estudio posible. En el primer capítulo mencioné que al indagar en trabajos anteriores descubrí que los temas de investigación giraban alrededor del estudio de las representaciones sociales que se les otorga a las disidencias sexuales en los medios masivos de comunicación. O en el análisis de movimientos sociales cuya acción consistía en el reclamo, ampliación o extensión de derechos ya instituidos. De esta manera, la relevancia de este trabajo final de grado apuntaba a la distinción de Tarde Marika como un movimiento artístico o espacio colectivo de exploración del género y de las identidades que confronta y pone en cuestión las fronteras de inclusión y exclusión establecidas por el régimen policial y habilita al surgimiento de nuevas formas de habitar el cuerpo y las sexualidades. Considero que la manera en la que las prácticas de éste movimiento fueron abordadas a lo largo de este trabajo invita a fugarse de las perspectivas jurídicas que entienden a la cultura como un dispositivo de clasificación, delimitación y administración de lo imaginario. Más bien, el abordaje tuvo como foco de atención la dimensión política de las prácticas culturales entendiéndolas como productoras de sentido. En otras palabras, el análisis de las prácticas de Tarde Marika centró su atención en demostrar su dimensión política al tratarse de propuestas artísticas que irrumpen en las estructuras y dispositivos de poder.

La relevancia de este trabajo final de grado para la Comunicación Social consiste en entender esta disciplina como un “conjunto de intercambios de sentidos entre agentes sociales, que se suceden en el tiempo, y que constituyen la red discursiva de una sociedad [...] tejida por las prácticas productoras de sentido de los agentes sociales que ocupan distintas posiciones en el espacio social general y en los campos que forman parte del mismo” (Von Sprecher, 2010, p. 24). Por lo tanto, es necesario preguntarse por los modos en los que se articulan nuevos intercambios de sentido entre actores sociales

específicos. Es decir, el interrogante por la manera en la que diversas prácticas culturales son productoras de sentido y contribuyen a la producción de sujetos gobernables o, como el caso estudiado, resistentes a las formas de sujeción, atraviesa a la Comunicación Social en tanto disciplina. Este trabajo final de grado no sólo buscó exponer las prácticas artísticas de Tarde Marika como productoras de sujetos que resisten a las relaciones de sujeción, sino como creadoras de todo un campo de experiencia que era inexistente. De aquí emerge una relación entre Comunicación y Género en tanto campo de estudio: a lo largo del capítulo tres desarrollé el concepto de “género” como el resultado de una serie de actos que se sedimentan en el cuerpo de manera histórica y discursiva, se trata de un conjunto de significados socialmente establecidos que son revisados y consolidados en el tiempo. De esta manera, Comunicación y Género comparten el mismo interrogante al preguntarse por la existencia de transformaciones culturales que posibilitan el desplazamiento de significados y significantes correspondientes a un ordenamiento social. Las prácticas culturales abordadas en este trabajo final de grado competen tanto a la Comunicación como a los Estudios de género en su capacidad de ser productoras de nuevos sentidos alrededor del género y el cuerpo. El género entendido como una identidad asumida a través de actos repetidos en el tiempo y el cuerpo entendido como sostén donde se materializan esos actos le dan lugar a la Comunicación y a los Estudios de Género a compartir el mismo interés en las prácticas culturales que actúan como un cuestionamiento al ordenamiento simbólico. Porque tanto el género como el cuerpo permiten el surgimiento de prácticas artísticas, como en Tarde Marika, que ponen al descubierto el carácter arbitrario y ficcional que los constituyen. Es por ello que la relevancia de este trabajo final de grado se nutre de entender a la Comunicación Social como una disciplina que puede trazar puentes teóricos en común con otros campos

académicos, como los Estudios de género, al explorar y preguntarse por las maneras en las que se desarrollan prácticas culturales que actúan tanto para producir sentido como para producir experiencias que modifican el tejido social.

Tarde Marika, desde sus performances, es como una “raíz desaforada” y su propuesta artística crece “contra todas las probabilidades” porque su apuesta a crear propias narrativas de sí, otras existencias posibles, otras corporalidades o formas de habitar el género que se hace cuerpo, excede el campo de lo experimentado dentro de lo común, desafía lo que está historizado y sedimentado a través del saber y el poder. Arrastradas por un “deseo salvaje, por un empuje de la vida”, lxs integrantes de Tarde Marika se reunieron por primera vez una tarde de verano en el año 2017 y de ese encuentro emergieron múltiples líneas de fuga que le dieron lugar a lo que hasta ese momento no existía: otra forma de ser y estar en común y con unx mismx.

## Referencias bibliográficas

- Austin, J. L., & Urmson, J. O. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós.
- Althusser, L. (1974). *Para una crítica de la práctica teórica*. Madrid: Siglo XXI.
- Anabitarte, H. (2022). *Estrechamente vigilados por la locura*. De Parado.
- Butler, J., Lourties, M. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate feminista*, 18, 296-314.
- Berger, A. E. (2016). *El gran teatro del género. Identidades, sexualidades y feminismos*. Mardulce.
- Blanco, R. (2019). Mujer, género, queer: Un vocabulario reciente para las ciencias sociales locales. *Centro de Estudios Avanzados*; 5; p. 55 - 76.
- Blázquez, G., Lugones, M. G. (2020). *Celebrar. Una antropología de la fiesta y la performance*. Editorial de la UNC.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1972). *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1980). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia (6ª ed.)*. Editorial Pre-Textos.
- De Santo, M. (2013). Prolegómenos de la performatividad: Un diálogo posible entre JL Austin, J. Derrida y J. Butler. *Sapere Aude*, 4(7), 368-384.
- Fabião, E. (2019). Performance y precariedad en B. Hang y A. Muñoz (2019.), *El tiempo es lo único que tenemos: actualidad de las artes performativas* (pp. 25-49). Caja Negra Editora.
- Foucault, M. (1999). *Estética, ética y hermenéutica: Introducción, traducción y edición de Ángel Gabilondo*. Paidós.
- Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*. La Piqueta.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Editorial Siglo XXI.
- Foucault, M. (2002a). *La hermenéutica del sujeto (L'herméneutique de sujet. Cours au Collège de France. 1981-1982)*. (pp. 45-391). Fondo de cultura económica.

- Foucault, M. (2007). Seguridad, territorio y población. Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2007a). Nacimiento de la biopolítica. Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2008). Historia de la sexualidad. Volumen 1. La voluntad de saber. Siglo XXI.
- Foucault, M. (2012). Hermenéutica del sujeto. Editorial Altamira.
- Galende, Federico (2012), Rancière. Una introducción. Quadrata.
- Galvis, E. (2016). La subjetivación política más allá de la esfera pública: Michel Foucault, Jacques Rancière y Simone Weil. Ideas y valores, 65 (160), 29-48.
- Hang, B., Muñoz A. (2019). El tiempo es lo único que tenemos: actualidad de las artes performativas. Caja Negra Editora.
- Haraway, D. J. (1995). Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza (Vol. 28). Universitat de València.
- Iparraguirre, M. Un festival que celebra el mundo múltiple y diverso (2019). Hoy Día Córdoba.  
[<https://hoydia.com.ar/cultura/60043-un-festival-que-celebra-el-mundo-multiple-y-diverso/>]
- Justo Von Lurzer, M. C. (2019). Estudios de Comunicación y Género en Argentina. Tradiciones y énfasis en la conformación de un campo de investigación.
- Laudano, C. (2010). Mujeres y medios de comunicación: reflexiones feministas en torno a diferentes paradigmas de investigación.
- Masin, C. (2018). Lo intacto. Hilos Editora.
- Ossandón, C. (2020). Foucault y Rancière: subjetividad y política. Revista de filosofía, 77, 147-157.
- Pollo, J. Tarde Marika: «El drag es profesión, arte y deseo» (2020). La Tinta Diario.  
[<https://latinta.com.ar/2020/06/29/tarde-marika-drag-profesion-arte-deseo/>]
- Pollo, J. Mesa para tres en La Marikoteca (2021). La Tinta Diario.  
[<https://latinta.com.ar/2021/09/01/mesa-tres-marikoteca/>]

Quintana, L. (2012). Singularización política (Arendt) o subjetivación ética (Foucault): dos formas de interrupción frente a la administración de la vida. *Revista de estudios Sociales*, (43), 50-62.

Quintana, L. (2016). Derechos, desacuerdo y subjetivación política. *Movimientos sociales y subjetivaciones políticas*, 105-106.

Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Nueva Visión.

Rancière, J. (2000). Política, identificación y subjetivación en Benjamin A. El reverso de la diferencia. *Identidad y política*. Nueva Sociedad (p. 145 - 152).

Rancière, J. (2000). Política, identificación y subjetivación. El reverso de la diferencia. *Identidad y política*.

Rancière, J. (2006). *Política, policía, democracia*. Arcis-Lom.

Rancière, J. (2010). *La noche de los proletarios*. Tinta Limón.

Rancière, J. (2014a). *El método de la igualdad. Conversaciones con Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan*. Nueva Visión.

Rancière, J. (2014b). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Prometeo.

Rancière, J. (2014c). ¿Ha pasado el tiempo de la emancipación? *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 9(13), 14-27. [URL]

Schonfeld, B. (2017). Procesos de institucionalización del género en el estado: Argentina y la violencia. IX Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIV Jornadas de Investigación XIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires.

Sepúlveda, J. C. (2016). Michel Foucault. Tecnologías de gobierno y prácticas de libertad. Últimos desplazamientos. Renovadas problematizaciones. *Perspectivas Metodológicas*, 16(18).

Schechner, R. (2000). Performance: teoría y prácticas interculturales. In *Performance: teoría y prácticas interculturales*. Universidad de Buenos Aires.

Tassin, E. (2012). De la subjetivación política. Althusser/Rancière/Foucault/Arendt. *Revista de Estudios Sociales*, 43, 36-49.



Tassin, É., Quintana Porras, L., & Fjeld, A. (2016). Movimientos sociales y subjetivaciones políticas. Editorial Bogotá, D.C. Colombia: Universidad de los Andes.

Taylor, D., Fuentes, M. (2011). Estudios avanzados de performance. Fondo de Cultura Económica.

Valverde, G. Ser drag en Córdoba: cuando las tardes se vuelven “marikas” (2018). La Izquierda Diario.

[<https://www.laizquierdadiario.com/Ser-drag-en-Cordoba-cuando-las-tardes-se-vuelven-marikas>]

Villalba, M. E., Boy, M., & Maltz, T. (2018). Militancias LGBT y políticas de Estado: de la represión a la ciudadanía sexual. Argentina, 1969-2015. Ts. Territorios-REVISTA DE TRABAJO SOCIAL, (2), 47-64.

Von Sprecher, R., & Boito, M. E. (2010). Comunicación y trabajo social. Editorial Brujas.

Williams, R. (1981). Sociología de la cultura. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. y Editorial Paidós, SAICF.

## Fuentes orales

Betty la Cueva (2022). Entrevista personal.

[[https://drive.google.com/file/d/16wGUGyw9CyDCZYHwIFFA8c\\_8wAy4QUim/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/16wGUGyw9CyDCZYHwIFFA8c_8wAy4QUim/view?usp=sharing)]

Lola Menta (2022). Entrevista personal.

[[https://drive.google.com/file/d/1XvYERSoJNy2IYCli\\_Ao10z\\_cGIxxAAsH/view?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/file/d/1XvYERSoJNy2IYCli_Ao10z_cGIxxAAsH/view?usp=drive_link)]

Tamaña Juliada (2022). Entrevista personal.

[[https://drive.google.com/file/d/1kOMmp2Db2hn3wPsOy7T-qFBmk7smZf2k/view?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/file/d/1kOMmp2Db2hn3wPsOy7T-qFBmk7smZf2k/view?usp=drive_link)]

Tamaña Luzifer (2022). Entrevista personal.

[<https://drive.google.com/file/d/1hjhh7KwTccABnC8sRdjM4nE0ikmKfNhS/view?usp=sharing>]

## Fuentes digitales

Archivo web de Tarde Marika (2022)

[[https://cdn.knightlab.com/libs/timeline3/latest/embed/index.html?source=1zr2kkELiUHsSviVLhEbpIoXwqyc9aE-4NybOpWoHjQE&font=Default&lang=en&initial\\_zoom=2&height=650](https://cdn.knightlab.com/libs/timeline3/latest/embed/index.html?source=1zr2kkELiUHsSviVLhEbpIoXwqyc9aE-4NybOpWoHjQE&font=Default&lang=en&initial_zoom=2&height=650)]

Instagram de Tarde Marika [<https://www.instagram.com/tardemarika/>]

Facebook de Tarde Marika [[https://www.facebook.com/tardemarika/?locale=es\\_LA](https://www.facebook.com/tardemarika/?locale=es_LA)]

## ANEXO I

### Fotografías de Tarde Marika



Fotografía de Colectivo Manifiesto



Fotografía de Colectivo Manifiesto



Fotografía de Colectivo Manifiesto



Fotografía del diario *La Tinta*



Fotografía de Candela Perez (Instagram: @svpersticion)



Fotografía analógica de la integrante de Tarde Marika Cachuchita (Instagram: @cachuchita.tm)



Fotografía analógica de la integrante de Tarde Marika Cachuchita (Instagram: @cachuchita.tm)

## ANEXO II

### Entrevistas

#### Entrevista a Tama Luzifer (2022)

Camila: ¿Vos trabajas acá en el CIFFyH?

Tamaña Luzifer: Claro, trabajo acá.

¿Estás en un equipo de investigación?

Tenemos un grupo de investigación de hace muchos años. Son varios proyectos en un programa que coordina Gustavo Blázquez, no sé si conoces. Es antropólogo y profesor de acá de la facultad de filosofía y también de la facultad de artes. Él y la negra Lugones. Y ellos hace muchos años que trabajan acá, en el CIFFyH desde mediados de los noventa te diría que laburan acá. Después con los años fueron conformando el equipo.

Acá estamos en un grupo de investigación que yo estoy con la Negra Lugones sobre antropología de las gestiones. Empezamos trabajando más en antropología del Estado y de la administración Estatal. Y después fuimos ampliando esa noción de política gubernamental y la idea de gestiones y ampliando los campos de indagación a otros que no necesariamente sean gubernamentales, activismos, organizaciones sociales, pensando con esta idea de gestiones de cómo se hace, y qué se hace cuando se hace, y a su vez que el uso del término... ¿viste que ahora todo es "gestión"? gestión en la política, gestión en las emociones. También como una preocupación sobre el uso de los términos. Eso como proyecto en particular. Y dentro del programa de investigación, como este paraguas, hay otros proyectos, hay uno sobre antropología de la noche, hay otro sobre medios digitales y estéticas que está Moni Jacobo que es una artista visual de acá de Córdoba. El programa tiene una pata que siempre busca desarrollar



actividades que cruzan el arte con las ciencias sociales. Todas estas flores que ves acá son de eso, como el Día de Muertos que es algo que empezamos a hacer acá en la facu, en el 2016, no sé si has venido alguna vez, en Pabellón México, y se fue haciendo más grande hasta el 2019 que fue acá en el Pabellón Residencial, en la lomadita, que ahí fue una gran, gran fiesta. Justo ahora estamos viendo qué hacemos, después de dos años de pandemia, en el que un año hicimos una versión virtual y el año pasado que no hicimos nada. Este año la facultad quiere que haya algo y estamos viendo qué.

¿Sos antropóloga?

Yo soy Licenciada en Historia, pero después fui haciendo el posgrado en antropología con Gustavo Blázquez. Él fue mi profe en historia, ahí lo conocí. Es psicólogo, médico e hizo su posgrado en antropología en Brasil. Ya cuando nos dio *Historia de la Cultura* tenía una impronta que cruzaba mucho la historia con problemas de la antropología, como la cuestión de las clasificaciones etarias por ejemplo. Fue una materia que a mí me abrió un montón la cabeza y de allí empecé a hacer seminarios con él sobre estudios de la performance. También es un área en la que Gustavo nos ha formado a un montón de personas acá en Córdoba. Ahora doy clases de antropología.

¿Qué materias?

En Teoría Antropológica y en Taller de Trabajo de Campo desde el 2013. Anduve por varias materias.

¿Ese sería tu perfil más laboral?

Claro, me dedico a la docencia y a la investigación. Trabajé varios años en el Museo de Antropología como Secretaria Técnica Administrativa junto con la Directora. Ahí sí fue un trabajo administrativo pero también diríamos como de gestión, de *producción* me gusta decir más. De acompañar al museo y a las actividades que se empezaron a hacer en el museo que ya no eran sólo las actividades habituales de exposiciones sino de repente se empezaron a alojar muchas organizaciones, demandas que venían a

buscar algo en el museo, algún soporte institucional. Ese trabajo me gustó un montón también porque era muy intenso pero de repente venían personas con algún problema o alguna cuestión que les preocupaba y necesitaban amplificar de algún modo.

¿Alguno que recuerdes, por ejemplo?

Por ejemplo, un trabajo muy lindo fue con los estudiantes procesados por la toma del Pabellón Argentina. Los 27 estudiantes procesados que estaban completamente a la deriva en términos de la Universidad porque en ningún momento tuvieron ningún apoyo para ir en contra de la criminalización de la protesta. Fueron al museo y Fabiola, la directora, dijo "sí, vengan acá, algo hay que hacer para tratar de contar, que ustedes puedan contar lo que pasó". Que se pueda exponer por qué no pueden estar procesados porque estaban en una acción de protesta, una toma. Que puedan contar y poner en situación. Estuvo bueno porque se convocaron investigadores del museo, como un chico que investigó sobre investigaciones estudiantiles y participación política universitaria. Con él trabajaron una reconstrucción más histórica del movimiento estudiantil e hicieron una línea del tiempo como para poder darle una densidad a lo que pasó que no fue una explosión y nada más. A su vez, después, que en la muestra se hagan actividades. Conferencias de prensa con abogados, con la participación de la decana de la Facultad de Filo que fue una de las pocas decanas que apoyó la actividad de los estudiantes. O de las actividades que se hicieron fue una muestra sobre el Trabajo Sexual que estuvo organizada, entre otros grupos, por AMMAR. Llegó la propuesta con una muestra, y charlas. Durante cuatro viernes hubo charlas de trabajadoras sexuales en el museo sobre diferentes temas. Había testeos de VIH. Se volvió un espacio muy abierto el museo. Poder estar ahí y hacer que algunas cosas sean posibles ha sido para mí muy , muy satisfactorio. Con Tarde Marika también hemos hecho cosas en el Museo.

¿Cómo cuáles?

Las lecturas fueron lo primero. Porque era la Noche de los Museos y para la programación todos los trabajadores y trabajadoras del museo proponíamos cosas que queríamos hacer. Después se definía. Al Museo de Antropología va mucha gente para ese evento porque es una zona céntrica. Entonces había que pensar actividades que tengan un poco esa dimensión de *espectáculo*. Va mucha gente que habitualmente no asiste, y van a ver cosas que tienen que ser propuestas interactivas. El Museo de Antropología venía con anteriores noches muy interactivas. Para aquel entonces con las Marikas estábamos hablando que queríamos hacer unas lecturas. Habíamos visto un proyecto en Estados Unidos que era en bibliotecas públicas donde drag queens contaban cuentos, llamado *Drag queen story hour*. Dijimos *che, que lindo hacer algo así*. Además, el lema del Museo de Antropología para la Noche de los museos era "género". Le habían puesto un nombre al evento, uno que no me terminó nunca de gustar, era algo así como *Deconstruite en el museo*. Entonces la actividad iba justo porque eran drag queens leyendo cuentos para niños que, a su vez, tuvieran algún tipo de problematización sobre el género, los roles de género y las infancias libres. Propuse la actividad a la directora y aceptó. Convoqué a Tarde Marika, que algunas participaron y otras no, y a Antara Wells, que es una drag de acá de Córdoba y fue la primera reina nacional drag queen en el 2000. Es como una entidad, icónica en la escena drag de Córdoba y del país. Entonces la invité a que hagamos las lecturas junto con las *dragas* y esa noche lo hacíamos a ver qué pasaba. Para mí fue una de las cosas más lindas, sin planificar demasiado y viéndolo en retrospectiva, de Tarde Marika.

¿Por qué?

Termino de contarte el cuento y ahí va ir saliendo el por qué digo eso. Todo este proceso fue para mí muy satisfactorio y eso hace que lo recuerde con mucho cariño.

Fuimos a buscar libros al CEDILIJ (Centro de Difusión e Investigación de Literatura Infantil y Juvenil), ahí en el Paseo de las Artes. Nos orientaron con la selección de los cuentos y nos prestaron los libros. Fuimos con la Antara y la Dani, una compañera del equipo de investigación que trabajó con Antara. Después distribuimos los libros, decidimos quién iba a leer qué, algunas tenían sus propios libros, algunas plantearon cosas propias. Y no hubo más planificación.

En la noche del evento la situación era *bueno, en algún momento van a suceder las lecturas, okey*. Hasta que de repente llegaron las marikas, montadas, divinas. Estaban Betty la Cueva, la Cachuchita, la Desgarro Anal y la Kryptonika Blass. Llegaron y toda la situación fue sacarse fotos con la gente que había asistido al evento. Habíamos contratado una de estas casillas de fotografías instantáneas. La gente les sacaba fotos a las marikas. De repente había mucho show. Noche, show, boliche. Y el acto de leer cuentos es mucho más íntimo. Entonces le digo a Dani *¿qué hacemos acá?*. Pensamos *bueno, vamos a hacer dos momentos de lectura, media hora de lectura*. Ahí entró la magia de Antara que agarró un megáfono. Tiene muchos años en escena, y con megáfono en mano empezó *¡ahora vamos a leer en la biblioteca!*. Generó el ambiente y convocó a un grupo de cien personas aproximadamente, todas sentadas en ronda escuchando. Ella dirigiendo con el megáfono y después dándole la palabra a cada una de las drags para que lea. Después de pasada la media noche quisimos hacer la otra ronda. Entonces de vuelta salió Antara a convocar y la lectura terminó siendo abajo, en el hall del museo, en donde una leía y la otra interpretaba. Una lectura muy performática. La gente, niños, adultos, varies, escuchando, era muy agradable lo que se sentía ahí.

Después de aquella noche, al cabo de uno o dos días, nos encontramos con denuncias mediáticas al Museo de Antropología en un programa de noticias de Canal 12. Creo

que fue llevada a cabo por una legisladora provincial del partido Encuentro Vecinal, son un grupo político provida muy vinculados al Portal de Belén. La denuncia mediática consistía en que el Museo de Antropología promovía la pedofilia con sus actividades y que se habían leído cuentos para niños que fomentaban a la perversión. Betty la Cueva había leído un cuento que está en un libro de Robert Dahl, el autor de La Fábrica de Chocolate, un autor de literatura infantil super consagrado. El cuento que leyó Betty se llama *Cuento en verso para niños perversos*, es como una caperucita que termina matando al lobo, qué sé yo. Se habían quedado con ese título diciendo que drag queens habían leído cuentos que fomentaban la perversión. No fue una denuncia penal, ni nada, pero salió en la televisión de cable hasta el flyer del evento. Nosotras enseguida nos enteramos, en el grupo de WhatsApp que tenemos con las Marikas en seguida nos comunicamos y la reacción fue *¿che, vieron esto? Es horrible lo que están haciendo*. Ahí no más fueron los movileros de Canal 12 al museo para hablar con Fabiola, la directora, para responder la denuncia. A lo que ella respondió diciendo, siempre decimos con gran elegancia y precisión, entre otras cosas, que lo que había molestado no había sido el cuento sino quiénes lo leían. Que lo que molestaba eran estas travestis que estaban ahí leyendo para niños en vez de estar en un boliche. Por lo tanto, ver el efecto que generó fue muy movilizador. También ocurrió que el evento fue en el 2018 y el museo había alojado las dos vigiliadas por la despenalización del aborto. Estaba en el centro de las disputas entre antiderechos y grupos feministas. Entonces tampoco fue casualidad que hayamos hecho la actividad ahí y, a su vez, que haya pasado eso, que haya tenido esa repercusión pública tan grande. Las fotos de las lecturas que habíamos sacado, fotos divinas, sacadas por las fotógrafas del museo, empezaron a circular en Canal 12 como si nada. Todas fotos como por ejemplo la Betty con un niño, o escenas leyendo, y no tenían sentido la foto con lo que estaban diciendo.

Entonces la repercusión que tuvo la actividad en el Museo fue para el grupo como una expresión de *¡che, mira lo que se puede hacer! Mira el efecto que pueden tener las cosas que hacemos*. Y no es que uno planea encontrar en qué lugares las cosas pueden producir un efecto, incluso no sé si buscado, pero que de algún modo tenemos con Tarde Marika: de producir una transformación. Hay una especie de búsqueda utópica que tenemos desde Tarde Marika. Sin tener una programática sobre qué es lo que se quiere hacer, pero sí de poder incidir o transformar algo. También es importante estar en otros espacios que no sean sólo el boliche u ocupar otros lugares que no sean sólo los habituales. Por más que el boliche siempre ha sido la plataforma para activar políticamente, hay que pensar cómo se puede expandir el drag y pensarlo como una práctica artística. No sólo puede estar en la noche dentro del boliche, sino que pueden conocerlo otras personas que no van al boliche, como niñas o personas que van al museo. Ahora parece que cada vez más se están incorporando las drags en el paisaje visual de la diversidad. Entonces todo evento de la diversidad incluye algún show o alguna recepción drag. Para algunos será un punto flaco pero yo creo que es una potencia también. Podemos ser el confite de la torta, el que decora el evento, porque eso te da una llegada a ciertos lugares. No porque las drags queens sean necesariamente políticas o disidentes. Eso tiene que ver con cada quien que lleva adelante su práctica y los objetivos que tiene, para qué lo hace y por qué lo hace. Pero ya pueden circular en un montón de espacios. Muchas veces como una función decorativa pero eso no le quita fuerza, ni lo que puede generar ahí en quien ve, en quien ve la posibilidad de transformación y dice *ah, mira*.

¿Qué crees que se genera ahí?

Se genera la posibilidad de explorar la maleabilidad del cuerpo. La posibilidad de transformar tu corporalidad y de explorar múltiples maneras de construir y mutar tu

propio cuerpo. Pensar el cuerpo como algo que no es sólo como viene dado. Sino que vos podes, como planteamos en Tarde Marika, explorarlo: desde lo lúdico, desde el juego, sin mucha biblioteca. No es que las drag queens y drag kings son o no son políticas, transgreden o no transgreden, o son *la* figura que resiste a los binarismos de género. No, podes ser drag y ser re binaria. No tiene nada que ver. Pero a través de las técnicas del arte drag y también a través del maquillaje y el vestuario se abren posibilidades de transformarte que pueden ser una exploración de cada quien en el propio cuerpo. Ese fue siempre el propósito de Tarde Marika. No era tanto el show, después se fue más para el show. Pero al principio era eso, juntarnos a la tarde a montarnos entre todas y que venga gente que nunca hizo drag o que vengan las re drags profesionales que tienen un montón de experiencia y te enseñan. A lo mejor para alguien que vive esa experiencia, y no necesariamente quiere *ser drag* o trabajar como drag, es algo transformador.

¿Por qué decís que ahora están más para el *show*?

Fue un poco el recorrido que ha tenido. Más la pandemia, que de hecho, lo hemos conversado, y no sabemos si hacer algo de maquillaje por el hecho de compartir productos, que no sería algo que esté acorde a las normas sanitarias, el compartir ropa también...

¿Esas actividades fueron el *origen* de Tarde Marika?

El origen ahora uno se lo inventa porque lo ve retrospectivamente. Pero si estuvo relacionado a esa cuestión de compartir y explorar de manera colectiva a través del drag que era algo que nos gustaba en común a todas. Veíamos RuPaul, íbamos a shows, algunas eran marikas, otras heterosexuales. No tenía que ver con una orientación sexual ni con una identidad de género. Si bien hay reflexiones y preguntas sobre esos temas no fue lo que nos convocó: "*bueno somos todas marikas*", "*somos todas*

*homosexuales*", *"somos todas disidencias"*. Nos gustaba el drag. Nos encantaba ir a shows, nos encantaban las drag queens. Algunas querían serlo, otras lo eran, otras no éramos pero éramos como admiradoras y fanáticas y nos gustaba juntarnos a hacerlo como una actividad. Fue eso lo que nos juntó, una práctica. No una identidad, no un programa político. Para mi eso fue lo que aglutinó a las personas y a los intereses. Y además de eso, también lo de abrirlo, de hacerlo colectivo. Entre amigas y entre otras personas, invitar a que otras se sumen. Aunque eso también implique mucho esfuerzo de producción, trabajo como para organización. Porque cuando vos lo abris a las personas les encanta, se enganchan y de repente quieren más. Pero eso fue lo primero que hicimos.

¿En qué año?

Nosotras nos juntamos por primera vez en el año 2017 en el Centro Cultural *Casa 13*. Mi hermana trabajaba en Casa 13 y era parte de la administración de ahí. Y pensamos *¿dónde hacemos?*. Esa juntada no fue *tan* espontánea. Hicimos una organización entre mi hermana, *Tamaña Juliada*, *Santa Rita* y yo. Éramos tres quienes estábamos en la producción de comprar los materiales, conseguir la ropa, armar el espacio con los percheros, con los espacios para maquillarse, armar un escenario. Invitamos algunas personas especialmente que estaban incursionando en drag, algunas más otras menos. Estaba Camionera Travesti (drag integrante), que era *Junica Femme* en ese momento. Pero ya tenía una experiencia drag, tenía su canal en Youtube. Estaba en el show por ejemplo. La idea era que las invitadas lleven pelucas, ropa, cosas.

Yo había conocido a Santa Rita el año anterior y nos caímos bien. Ahí ella estaba media montada y yo estaba como *ay que divina*. Después nos juntábamos a ver RuPaul y estábamos re *manija* con el drag. Y yo le proponía hacer un taller y ella me decía que no porque quién iba a ir a dar conocimiento. Pero cuando decidimos fue en carnaval, y



queríamos hacer algo porque era febrero, carnaval, entonces elegimos hacerlo en Casa 13. A Rita se le ocurrió ponerle *Tarde Marika* y no un nombre como "Taller de arte drag", por ejemplo. Fue su creación. Y mi hermana después, en el flyer de difusión, le puso que era un *happening* así no teníamos problema con la Municipalidad porque solían venir a clausurar cuando se organizaban ferias en el centro cultural. Porque la idea era, después de que se termine la tarde, que haya fiesta.

Entonces la Rita invitó a las drags que ya conocía, a otras marikas que estaban en el comienzo o incursionando. Especialmente las invitó no sólo para que lleven materiales sino conocimientos. Porque todo lo que se sabía era por tutoriales de youtube, *realitys*, pero nadie tenía, en ese momento, una formación en el sentido de trayectoria. Estábamos recién comenzando. La mayoría de las marikas tenía, no en mi caso, 20, 21 o 22 años. Eran muy chicas. Generacionalmente eran iniciadas, estaban iniciando.

Así que así se dio, como una juntada. Sin ningún plan inicial de organizar un grupo. Ahora nosotras decimos *ahí empezó*. Pero no fue ahí donde dijimos *vamos a organizar un grupo que se va a llamar Tarde Marika*. Después de eso nos quedamos manijas todas las que fuimos. Nos quedamos con esa ganas de querer juntarnos, de salir, de ir a la calle. Entonces hablando con mi hermana y con Rita empezamos con estas cosas de armar un grupo de WhatsApp y una página de Facebook como para difundir.

Lo que empujó a la organización fueron los puestos de maquillaje en fiestas. Si íbamos a un lugar teníamos que conseguir gente e íbamos invitándonos, *che Juni no quieres venirte a tal fiesta*. Y así empezó un de boca en boca, o de fiesta en fiesta mejor dicho. Fue en una fiesta organizada por un sexshop en la que alguien que trabaja para la fiesta de *Sexpo Erótica* vio el stand de maquillaje y más cerca de la fecha del evento se contactó con Santa Rita para organizar un puesto de maquillaje ahí. Santa Rita se encargó de convocar a un grupo, de invitar a las dragas bajo el nombre *Tarde Marika*.

Esto de los puestos de maquillaje tiene, a su vez, un perfil más laboral porque nos pagaban poco, obvio, pero nos pagaban. Y pudimos empezar con los insumos, materiales, mínimamente. Esos puestos fueron algo importante porque nos llevaron a un montón de lugares, como las Fiestas Plop. Esto hizo que se vaya armando el grupo porque no transcurría tanto tiempo entre una fiesta y otra. Ahí fue se fue aglutinando más el grupo. Comenzamos a tener una agenda de actividades, comenzamos a promocionarnos. Las Fiestas Plop fueron varias entre el 2017 y 2018. Pero en el 2018 hubo una fiesta en donde la temática creo que era Girl Power y les hacía falta un show soporte. Ahí, aparte del puesto de maquillaje, algunas maricas de Tarde Marika hicieron un show de Spice Girls. Fue la oportunidad de subirse a un escenario, que para mí no era importante pero para otras sí era importante. Varias lo recuerdan como el primer escenario. Eso significó pasar del puesto de maquillaje al escenario. El show prendió porque la mayoría tiene alma de showcera, y quieren hacerlo. El show es algo constitutivo del drag. Si no tenes público no funciona. Que te vean, la puesta en escena, lypsinc, coreo, es algo muy propio del drag. Te puedes montar en tu casa, sí, te puedes montar entre amigas, también, pero después salir a la calle o subirse al escenario... Ahí está el show.

¿Algunas le es más significativa esa subida al escenario? ¿Se percibe esa diferenciación?

Sí, el grupo es algo como que se va moviendo. También decimos que Tarde Marika es una plataforma en donde cada quien elige un poco a qué le quiere subir el volumen. Por ejemplo, construir una carrera como artista drag y no sólo hacer cosas con Tarde Marika, sino construir su personaje como artista drag y trabajar, tener otros espacios, hacer cosas individuales. Hacer cosas con otras personas.

¿Cómo sería esa plataforma para vos?

Mira, es raro porque la parte laboral nunca estuvo presente. Yo no tenía ese objetivo. Lo que tenía y tengo ahí es un grupo de amigas con las que hago cosas que me gustan, que puede ser salir, hacer una performance, una intervención más artística, o un show bolichero. Pero no era construir un personaje drag como una búsqueda más profesionalizante. Sino que era otra parte paralelo a mi laburo como docente.

¿Hay integrantes que están en esa búsqueda?

Si, y es lo que pasó y sigue pasando. Nosotras mismas vemos cómo en las primeras reuniones y encuentros del 2017 todas estábamos empezando y ahora todas hacemos o somos dragas. Y todas somos dragas super pulidas en un montón de cosas desde que empezamos hasta ahora. No porque lo pulido tenga que ser lo esperado. Y *pulida* no es quizás la mejor palabra, pero todas hemos construido un personaje y lo sostenemos. Y hay mucho crecimiento. Y para algunas eso es, para mí, muy notable. Creo que si hay un valor en el hecho de que sea un sostén colectivo en el que se engendraron estos recorridos. Crecieron al mismo tiempo que creció Tarde Marika. Ninguna vino diciendo *yo ya tengo cierto recorrido como drag y ahora voy a formar parte de este grupo*. No, el grupo empezó a ir creciendo y consolidándose. Teniendo como esa vida pública al mismo tiempo en el que iban esas individualidades creciendo y convirtiéndose en tremendas artistas, tremendas dragas desarrollando un estilo propio. Ahora algunas son DJ's y combinan su práctica artística con ser DJ's y ser dragas. Tarde Marika también funciona y funcionó como ese espacio en donde pudieron convertirse en figuras más conocidas. Fue como mutuo. También fue un crecimiento en términos vitales porque el tiempo pasa. Y las personas también nos vamos transformando. No sólo tenemos más años sino que nos vamos transformando.

Ser parte de un grupo y todo lo que eso te da en términos de circulación, de ideas, de conocimiento, de contacto, de saberes que circulan sobre *hacelo así, hacelo asá*. Eso te

da para mí una base que te ayuda un montón en la construcción. Nadie está solo nunca y nadie hace nada solo. Acá como en el proceso de vida de Tarde Marika, también la vida de cada una fueron transcurriendo y fueron transformándose. Se volvió un espacio muy presente y cotidiano para cada una. Realmente transformó las vivencias de cada una. Está bien, capaz que estoy hablando en nombre de las otras pero creo que lo compartirían.

A mi, en lo personal, de cuestiones que tienen que ver con el vínculo que se tiene con el mismo cuerpo. De ciertos prejuicios también que pude ir revisando y modificando. Más allá, de vuelta, de toda la biblioteca que una pueda leer, toda la literatura, mucho prejuicio con lo propio, del cuerpo, de la exploración del propio cuerpo. Esas cosas a la mejor no las llevé a escena pero para la vida cotidiana me significaron una transformación y que por ahí es medio determinista esto que digo pero, para mi, yo ya tenía más de 30 años y era "listo, yo voy a hacer esto siempre" en lo profesional, en lo laboral, en las amistades, y de repente nada estaba resuelto ahí. Al contrario. Empezar a gestar o formar parte de eso que es Tarde Marika fue realmente una transformación vital en lo cotidiano. Por eso digo que lo que yo más tengo ahí es un grupo de amigas, y de trabajo, de hacer cosas. Ahí encontré un grupo de trabajo de gente que tiene muchas ganas de laburar, que a veces se cansa, a veces se frustra, sí, a veces no funciona, que no nos pagan lo que corresponde. Pero al mismo tiempo sigue habiendo una motivación de hacer que me dice que evidentemente hay algo que te produce una transformación. A mi no me interesa hacer shows drags y vivir de eso. Pero si quiero trabajar con Tarde Marika para hacer una lectura, una fiesta. Es una plataforma para hacer cosas con otros, que no es tan habitual. También es como ese grupo de pertenencia en donde a veces no estamos haciendo nada. Cada una tiene su laburo, sus cosas y a veces es difícil compatibilizar y da la sensación de que no estamos haciendo

nada. Hay veces que son momentos más de amistad, más de hacer cosas entre amigas. A su vez, dentro del grupo cada quien va a armando y va teniendo más afinidad con una o con otra, y tal se junta con tal, pero siempre estamos *che, quién sale esta noche, yo voy, yo también o tengo un show mañana, quién me presta tal cosa*. Con la pandemia también, al principio estaba todo cerrado, entonces también era un espacio de contención.

¿Hicieron cosas virtuales en la pandemia?

Al principio, bien al principio de la pandemia que estaban en auge los vivos, hicimos unas lecturas eróticas por Instagram. Cada una estaba en su casa y salíamos en el vivo. Hicimos cosas más en las que nos convocaron, por ejemplo para la Feria del Libro hicimos unas filmaciones de lecturas. Para el Centro Cultural España Córdoba también hicimos una actividad virtual de lecturas. Después hicimos otras lecturas infantiles. Estabamos con la sensación de que hacer *algo*. La Cachu trabaja en la Galería Séptimo Arte entonces sorteamos un libro, como para activar. Hacer algo por esa sensación de no poder encontrarse. Después sí hubo un gran laburo, no tan público, que fue todo el trabajo del calendario de Tarde Marika del año 2021 y toda la parte de la elaboración y edición. Toda la producción fotográfica ya se había hecho antes. Todo el 2020 estuvo abocado al calendario. Yo no estuve en esa comisión, porque las actividades se organizan por comisiones.

¿Todas?

La mayoría. Por ejemplo, si nos convoca una institución, *se invita a Tarde Marika a este evento de la diversidad*, preguntamos a quiénes le interesan. Y se arma un grupito con quienes sí les interesa y ese grupo se encarga. Pocas cosas involucran a todas desde lo organizativo, pero hay algunas cosas sí. Generalmente se arman pequeños grupitos para hacerlo más operativo. Somos 19 más o menos, entonces no se puede

exigir participación. Simplemente puedes estar en el grupo de WhatsApp y ya formas parte y puedes venir cuando quieras y no vas a estar dentro o afuera. Por ejemplo, Eva da clases, tiene un montón de trabajo y pasa por las actividades, pero no está activa en el grupo de sumarse a esas actividades. Pero ella está en Tarde Marika, no es que no es de Tarde Marika. Es. Por eso digo que pasan cosas como la amistad.

¿Hay algún tipo de organización jerárquica?

Hubo presidencia durante dos años, después se acabó porque Betty se retiró de la presidencia voluntariamente. Siempre hemos bromeado con eso pero al mismo tiempo funciona. Al principio era Santa Rita esa referencia, así como alguien que tenía que hablar en nombre de Tarde Marika, o las propuestas. *Rita qué hacemos, Rita qué te parece*, o ella convocaba. Después hicimos unas elecciones de destitución de la Rita y Betty asumió ese lugar de presidencia. Bromeamos pero fue así, era alguien que se ocupaba de la organización. Entonces llegaban propuestas, ella era quien las mediaba y ella estaba en todos los pequeños grupos de actividades. También se encargaba de la parte de los números, de convocar reuniones, coordinar el horario del día. Ninguna decisión tomaba ella sola. Más bien era *está esto, qué hacemos*, y se decidía así. Durante dos años tuvo ese rol pero nunca se presentaba públicamente como tal, era algo interno. Por ejemplo, en la pandemia arrancó La Marikoteca, una propuesta que vino por parte de la gente de Casa Babylon. Entonces se preguntó quiénes querían formar parte. Yo no participo porque trabajo los jueves a la mañana y es los miércoles a la noche. Entonces se armó un grupo de 7 u 8 que son las productoras de La Marikoteca. Y tienen un funcionamiento más de productora, armar la programación de cada noche de cada artista. Ahí se armó ese grupo y el 2021, desde que se habilitaron los negocios, hicimos eso no más.

¿Fue la primera actividad que las llevó nuevamente a lo presencial?

Antes, en el mes de febrero que festejamos el aniversario, hicimos una actividad en Plaza de la Intendencia. Queríamos activar algo porque venía todo muy dormido. Invitamos a Susy Shock y esa venida fue como inspiradora. Pensamos en la plaza, al aire libre, con los barbijos puestos, porque era necesario encontrarse. Entonces en el aniversario hicimos un festivalcito en la Plaza de la Intendencia que se llamó *Marikas a la hiervas*, re lindo, un solo día. Hubo lypsincs, lecturas, canto, artistas invitadas para eso. Duró desde las cinco o seis de la tarde hasta las diez de la noche. Ahí fue la primera actividad que hicimos presencial. Después vino la propuesta de Casa Babylon y se armó un grupo de todos los miércoles. Al principio costó todos los miércoles, la gente no se animaba a salir, era algo cerrado. Pero se volvió todo un evento, encontró un público, y detrás de eso hay mucho trabajo. Convocar drags que no sean solo del grupo, no sólo drags sino artistas. Una noche por ejemplo estuvo una chica que hacía burlesque. Incluso las chicas invitaron a Antara Wells una noche, yo nunca la había visto actuar. Siempre la había visto más en lugares como de hosting porque Antara tiene más de 40 entonces su momento show fue más a principio de los 2000's. Ahora no hace tanto show, sino que está detrás del show.

Pero, a su vez, es un espacio en el que todas las integrantes de Tarde Marika si queremos hacer nuestro propio show tenemos habilitado. Se ha vuelto más show todo, pero también ha influenciado las condiciones sociales que se fueron dando, como la pandemia y las necesidades también de cada una. Pero La Marikoteca es un espacio de escenario abierto en donde al principio la gente se anotaba a cantar, hacer un lypsinc o leer una poesía.

Tiene como un espíritu muy de invitación Tarde Marika

Si, totalmente. De abrir, de *evangelizar*, de convertir a la gente. La Marikoteca tiene un poco ese perfil, por más que tenga una grilla y haya una división escenario - público es

con escenario abierto. Y con la intención de invitar a dragas que conocíamos de verlas en show pero no eran amigas de nadie. Circulan por otros circuitos escénicos o de la escena drag de Córdoba, que no es gigante pero es importante y cada vez crece más también. Entonces hacer esos cruces es buenísimo porque de repente ves shows más teatrales y después el show drag con música electrónica, techno, con coreografías. Después otros shows más dramáticos, con drag kings, con figuras más andróginas. Se trabajó mucho en abrir ese espacio de La Marikoteca para que se puedan ver distintos estilos y conocerlos. Ahora La Marikoteca sigue y está mutando, no sé bien para qué lado irá porque no estoy tanto en esa parte.

¿En qué parte estarías ahora?

Yo colaboro, La Marikoteca se volvió bastante central porque tracciona. La gente que está metida ahí está muy tomada porque es una actividad semanal. En el aniversario si estuve trabajando más en Las Marikotecas. Fueron seis, todas con temáticas. Trabajé en las tareas, hacer la decoración, escribir un texto. Pero si me gustan otras cosas que no son tan del show, como las lecturas o un cine. En Babylon hicimos un cine, en marzo, en homenaje a una drag chilena que murió hace unos años. Presentamos una película en la que ella actuó. Fue genial porque contactamos al director que nos pasó la película y le encantó la idea. En el cine siempre me sumo a actuar. Porque hacemos intervenciones durante las escenas de la peli. El cine y la lectura son las actividades donde siempre me meto en la producción más o menos. Las cosas que son más escénicas no tanto, porque llevan más dedicación y no siempre tengo tiempo. Hay otras que les gusta bailar, cantar, entonces lo resuelven. Por ahí me gustan otras cosas que tienen otro perfil que no es el show de fiesta. Si yo dijera *activemos una Tarde Marika*, porque ya fue la pandemia, me encantaría.

En Tarde Marika aparece la idea de tomar el espacio público ¿cómo funciona eso?



Sí, funciona en esto de no quedarnos sólo en el boliche. Betty dice *conquistar otros territorios*. Buscar otros espacios por ahí urbanos, que no sean los de circulación habitual, como por ejemplo la calle para desfilas. O a lo mejor los museos. Es una búsqueda.

¿De qué?

Del grupo y una búsqueda artística también. Nos invitan a hacer una muestra al museo de las mujeres y vamos, después hacemos un desfile en la peatonal. O cuando hicimos una Tarde Marika acompañada de desfile en el Boulevard Chacabuco. Aquellas actividades que no son tan show y escena siempre tiene esta parte de *dragearse*, *montarse*, pero después salimos a la calle. No nos quedamos entre nosotras. Queremos que nos vean, que la gente nos vea. Creo que en ese ver sí está el riesgo de la espectacularización de la figura de la drag pero también hay algo de poder mover a la gente, generar una pregunta, no directamente sobre la identidad o el género, pero quizás una pregunta sobre el propio cuerpo. Sobre el arte. Movilizar algo.

Una vez nos invitaron al Mercado de Artes de la Municipalidad, en una especie de Feria del Arte. Tenían una serie de actividades que no eran específicamente *feria de arte*, pero eran actividades que se hacían en la calle, tenían que ver con intervenciones. Nos invitó uno de los chicos que coordinaba, nos hizo la propuesta. Entonces hicimos una especie de Tarde Marika en la Plaza San Martín. Decidimos que íbamos a ir todas montadas y a llevar el maquillaje para maquillar a la gente ahí en Plaza San Martín frente a la estatua de San Martín un sábado a la tarde. Pusimos música y, claro, ahí transcurre un montón de gente. No sólo de la feria, en Plaza San Martín circula gente todo el tiempo, gente muy variada, gente de muchos sectores sociales, de muchos sectores de la ciudad. Tiene esta cosa de ser el *centro*, Córdoba es muy pueblo todavía en ese sentido. Entonces, pasaba una señora y preguntaba qué estábamos haciendo.

Hay un poco de tomar el espacio público y también un poco de desnaturalizar la experiencia urbana cotidiana. Porque de repente vas caminando y te preguntan si te quieres maquillar un poquito acá, un poquito allá. A la Bonita le pasó que un señor le preguntó *¿vos qué sos?* Un varón, una mujer, un monstruo. Encima es alta, mide como dos metros. Y esa pregunta a lo mejor movió algo en la cabeza de ese hombre, a lo mejor en la cabeza de la niña que pasó y le pegamos unas uñas postizas y estaba encantada. Incluso hay algo de eso, de alegrarle un poco la vida a la gente. Esa búsqueda no es ocupar el espacio público por ocupar sino como un modo de estar, de estar montadas, invitando a la gente a hacer cosas. A lo mejor que no intervengan, pero me acuerdo de los colectivos que frenaban en el Boulevard Chacabuco porque la gente nos sacaba fotos desde arriba. Entonces se trata un poco de irrumpir en esa experiencia urbana cotidiana donde alguien capaz nos ve y piensa que son varones disfrazados de mujer, o sabes que son drag queens, o no sabes lo que son pero sabes que son existencias posibles. Y vidas posibles, que se juntan y hacen cosas, son prácticas artísticas. Entonces amplias un campo de la producción artística. Ahora me parece que hay una escena drag. En los eventos de la diversidad que se organizaron en la provincia o en la municipalidad siempre se contratan drag queens. Se ven drags en la tele. Bueno, el hijo del presidente es drag.

Respecto del espacio público, lo público siempre está en disputa. No son cosas super planificadas. No es que decimos *queremos estar acá, y acá y acá*. Pero nos orientamos hacia los lados públicos. Si queremos hacer un festival pensamos en la plaza, que te vean, que nos vean. Eso es fundamental para mí, no sólo por la reivindicación identitaria o la reivindicación política de que nos vean, acá estamos, somos gays, somos homosexuales, somos travestis. Yo digo también por una cuestión propia de la práctica artística que se completa cuando otro te ve. Se vuelve esa cosa de que hay

público, hay gente. Es lo que completa un poco la práctica. Lo que pasa es que te pueden ver en diversas situaciones. Te pueden ver en el escenario, en el bar, o en un show. O también, de repente, te pueden ver en la plaza haciendo un lypsync o pintándole las cejas a una señora que pasó. Y ahí aprovechas y le vas contando qué es el arte drag, de qué se trata, lo que es Tarde Marika, mientras le haces la ceja, vas charlando con la gente y ahí está esa cosa de público que se completa en la performance drag. Es un público que no necesariamente es el público que te va a ver porque sabe lo que va a ver. En ese vínculo con otra persona, que le digo público por decirle público, que no está haciendo lo que vos estás haciendo, ahí se completa. A su vez hacer participe un poquito a las personas de ese otro mundo hace que deje de ser un saber exclusivo de la drag queen. Porque el momento de la transformación para algunas drags es super privado. La transformación al personaje drag no es algo que se puede ver. Lo que el público ve es la Antara Wells, por ejemplo. La gente que la conoce a Antara sólo como drag es probable que no la reconozca por fuera del drag porque se transforma un montón. Y ella precisamente se ocupa de que no se produzca ese reconocimiento. Ella no se va a mostrar a medio montar, como todas las maricas de Tarde Marika. Ahí me parece que hay una diferencia generacional. Nosotras nos montamos juntas y que nos vean a medio hacer. Mostramos la magia del procedimiento y la exhibimos a la fantasía. Es como otro modo de encarar, no sólo colectivamente, sino que eso privado se convierta en algo público. También en el afán de expandirlo, *mira, esto se hace así, podés hacerlo vos también*. Recuerdo el trabajo de campo de la tesis de Daniela Brolo, en la licenciatura, que ella acompañaba a la drag a comprar el vestuario, a buscar cosas, y cuando llegaba al boliche, la drag entraba al camarín para maquillarse y se cerraba la puerta. Y después aparecía la fantasía. Eso de hecho lo hemos conversado con Antara, como que al principio le costaba entender lo que

hacíamos. Le parecía medio circo lo de andar a medio montar, como que no era profesional. El modo de practicarlo es distinto. Se nutre de eso pero busca hacerlo de otra manera. Como pasa en cualquier práctica que se va transformando, no sólo artística. La gente va cambiando los modos de hacerla sin que sea una transgresión. En una muestra de Tarde Marika habíamos puesto una especie de puesto donde había maquillajes y vestuario. Era una especie de lo que hacemos en las tardes marikas pero fija. Para que la gente experimente con su propio cuerpo. *Mira lo que pasa si me pinto los labios, si me pruebo unos tacos*. Si eso ayuda a que después revises tus propios preconceptos del género, sobre la desigualdad, genial. No sé si va a pasar. Tampoco es que nosotras perseguimos eso, no es que estamos *nosotras queremos transformar los estereotipos...*

¿No es el objetivo?

Sí, pero no es una programática. Nosotras creemos que en la exploración están esas posibilidades. Ahora, si eso efectivamente pasa, no sé. Si creemos en eso, me parece. También es personal.

Cuando decís nosotras ¿cómo sería eso?

No sé si es tan un *nosotras* porque creo que cada una lo diría distinto. Esto es un pensar más bien propio. Si vos me preguntarás cuál es el objetivo o si creemos que esta transformación o revisar los estereotipos de género, sí, lo compartiríamos, otras con más énfasis y algunas como... *si pasa, pasa*. Pero obvio que sí. Lo que sí estoy segura es que tenemos un *nosotras* compartido en esto que te menciono como horizonte utópico de poder hacer que **la vida sea más vivible**. De que haya menos sufrimiento, de que haya menos dolor, para aquellas personas que se fugan de la heteronorma. Lo que no significa que nosotras no estemos dentro de ellas o no las reproduzcamos. Pero pensamos *¿qué hacemos con esas normas?*. En eso sí estamos de acuerdo, me animo a

decirlo. Aunque sean cosas mínimas, pero sí estamos trabajando para construir algo que... abogue a reducir ese sufrimiento, esos dolores. No sé si reducirlos, pero que tengas con quién compartirlo. Enojarte, descargarlo porque te gritaron "puto" en la calle, porque te maltrataron en el laburo. Que tengas alguien ahí. Hay un montón de gente y organizaciones que están en esa. No sé si vamos a transformar el mundo, sino que es alguien con quién compartir la bronca, el dolor, y también las cosas buenas. *Cuestionar los estereotipos de género...* no es que nosotras vamos a dar un taller sobre género. Acá te traemos ropa, maquillaje, fijate si te lo quieres poner. A lo mejor alguien quería montarse y no se animaba, como nos ha pasado. Por un montón de razones como el prejuicio, el miedo a lo que van a decir, a dónde y con quién hacerlo. De repente van a una Tarde Marika tienen un montón de locas "yo te pinto, yo te hago esto, te hago lo otro" y no importa cómo quedes, siempre vas a estar regia, diosa, divina. Entonces mucha gente se ha animado por primera vez a montarse en una Tarde Marika. Esas son cosas lindas que pasan para mí. Se animan a hacerlo ahí porque es un espacio donde hay gente haciéndolo con vos y esos dolores, esos miedos, esas dudas se comparten. Por eso nos dan ganas de volver a hacer eso, a volver a esas actividades.

¿Crees que son las más eficientes respecto a eso que mencionas?

Sí, sí. Tienen como una singularidad ¿viste? Como esa eficacia, si quieres, en términos de performance, que transforman. No es que ir a La Marikoteca no lo haga, pero son espacios más habituales. Estamos más acostumbrades a ir a ver shows, la gente más o menos sabe lo que va a ver. Eso está más cerca del teatro y lo otro más cerca del ritual. En el sentido de la eficacia transformadora en la experiencia y en el cuerpo. Esto lo digo como pasándolo por un matiz de la teoría. La Marikoteca tendrá una eficacia más cerca de crear un espacio laboral.

Si vos hablas con cualquiera de los integrantes, la transformación va a ser diferente en cada una. Pero me atrevo a decir que a todas nos produjo y nos continúa produciendo transformaciones en lo vital. Y cómo esas transformaciones van a seguir incidiendo en lo laboral, lo amoroso, lo sexoafectivo, lo corporal. Cada drag está en un proceso vivo. No es que alcanza un personaje y queda ahí. Ese personaje está mutando todo el tiempo y cada una te lo va a contar de manera distinta. Pero sí creo que una puede reconocer esa transformación en lo vital, y que es lo que nos mantiene haciendo cosas. Porque para un grupo colectivo más de tres años es un éxito. Me acuerdo de Antara diciendo que para ella cuando había visto el grupo éramos todas unas payasas, pero ahora no éramos una colectiva, éramos toda una empresa de transporte. Y ahí por lo menos tuve una devolución de alguien que cambió su percepción.

¿Y para vos hubo un cambio de percepción para con el movimiento?

Sí, yo creo que sí, de lo que se puede hacer y de lo que somos capaces de hacer. Aprendimos a hacer. También a decir que no. Eso también es un aprendizaje del propio grupo. Seguimos con esta existencia colectiva y vamos aprendiendo así como aprendes a organizar y a producir cosas. Es como una gran escuela en ese sentido. No sólo de hacer drag. Sino también de producir, de editar, organizar. Cosas básicas como armar una convocatoria para presentarse a algún lugar, o contratar a alguien, armar una fecha. Todo eso es una posibilidad para hacer cosas cuando ves que no existen el tipo de actividades que te gustan. Entonces las hacemos nosotras.

¿Y un cambio de percepción más allá de ese saber hacer en un movimiento o llevar a cabo un movimiento, algo que se vincule a tu experiencia para con Tarde Marika? Como cuando me mencionas Antara ¿para vos primeramente fueron algo y ahora son otra cosa distinta?

Sí, totalmente. Viéndolo retrospectivamente me asombra todos los días. Cada tanto me pregunto, como cuando estoy produciendo la documentación del archivo de Tarde

Marika, *¿por qué seguimos sosteniéndolo?* Es una pregunta que de verdad me hago y se acerca a cosas sobre las que estoy escribiendo como qué es lo que sostiene a un movimiento. Si me preguntas, sí, hay una transformación. Lo que yo veo en mi experiencia es la capacidad de sostenernos o de hacer cosas que nunca habíamos planificado. Nunca fue planificado tener un grupo, tener ciertos objetivos. Pero de repente esa asociación se fue construyendo y hay una transformación en los modos también de estar. Más activo o menos activo de participar de cada una. Me costaría cuantificar esa experiencia que se transforma de una manera más abstracta, qué se transformó o en qué. Por eso siempre cito a Antara porque me gusta que otros lo digan por mí, cada una lo va experimentando a su vez en su vida más individual pero también lo vive en el grupo. Para mí es más una duda, qué es lo que se transforma o no, tengo como esa pregunta de por qué seguimos cuando podríamos no seguir. Y que de hecho para mí lo más natural sería que se disuelva. Por esta vida de las cosas de los colectivos. Tengo más como una pregunta más que poder cualificar de una manera más abstracta. No voy a decir yo qué te libera o qué te empodera. Capaz otra si te lo puede decir. Eso si es personal. También, eso que te decía al principio, yo más o menos creía que había construido ya las relaciones y el mundo donde me iba a quedar y de repente se abrió todo un universo de relaciones, de posibilidades, de formas de hacer, de amistad, de afecto que no pensé. Por ahí a nivel de la experiencia es difícil decir en qué consiste la transformación pero sólo lo puedo decir más materialmente. Pero tener amigas nuevas te transforma en tu cotidiano. De repente saber que tenes un conjunto de personas que te van a dar una mano. O si tenes ganas de hacer algo en términos de proyecto te acompañan. Es una red de contención. No es sólo algo laboral. Ahí también como que la experiencia se multiplica.

## **Entrevista a Tamaña Juliada (2022)**

Camila: ¿Sos docente?

Tamaña Juliada: Si, soy docente en arte. Ahora estoy terminando una especialización en estudios de performance en la Facultad de Artes. A mi me interesa ese campo de formación porque, justamente, no quería saber nada de formación docente específico. No me gusta la formación docente específicamente. Me encanta la docencia y me interesa, pero para entrarle por otros lados. Los estudios de performance, dentro de un campo social y artístico, también es super interesante. Es aplicable a cualquier otro campo desde un enfoque social y artístico, y te sirve para pensar otro tipo de prácticas. Por más que para la docencia sea clave para pensar desde la performance.

¿La especialización sería en estudios performativos?

En estudios de performance, lo performativo sería como un aspecto de la performance. Es una especialización, o sea un posgrado. Las especializaciones son como lo más cortito, no es ni una maestría ni un doctorado. Se abrió esa carrera en el 2016, desde que se hizo Facultad. Abrieron estas dos especializaciones, una en performance y otra en producción artística. A mí me interesaba la de performance porque había otro plantel docente. La otra especialización era como volver a la licenciatura. También estaba muy embebida en los estudios de performance por Lucía, porque ella orientó su profesión antropológica hacía ahí. Entonces había cosas que iba escuchando de ella, de sus amigos que compartíamos y me ayudaban a pensar mucho. Es una especialización de casi dos años, con la presentación de la tesis incluida. Pero con la pandemia se alargó, todavía seguimos ahí. Tengo un mes para hacer el trabajo final, entre que me lo corrija mi directora y todo. El año pasado íbamos a terminar a fin de año y se alargó y pasó a este año. La performance la hice y es a través de mi trabajo en Tarde Marika.

¿Cuál sería ese trabajo?



Como artista drag hacer una performance desde aquel arte. Mi sueño ideal, lo que yo quería, era hacer la performance en La Marikoteca y ya la hice y todo. Pero no coincidió con los tiempos institucionales. Fue una crisis en el sentido de la carrera, no sabíamos si íbamos a ser presencial o no. En el 2021 yo ya sabía que iba a hacer una performance desde el arte drag porque pensé: *tu producción artística está muy orientada ahí en este último tiempo, es muy fuerte el laburo con Tarde Marika, estas estudiando estudios de performance", no te hagas la boluda y distraída. ¡Hacete cargo y reflexiona sobre esto que estás haciendo!* La Marikoteca fue lo que me despabiló y me reconectó con algo para responder el *qué hacer*. Me ayudó a reconectar con algo que para mí es alegre y divertido. Yo digo que esa es mi política. Llevé el proyecto a Ciudad de las Artes y mi directora me dijo de hacer la misma performance en un aula de la facultad. Pero nunca va a ser lo mismo, porque un aula de Casa Verde jamás será un escenario de Casa Babylon. Hice la performance en noviembre en La Marikoteca. Y cuando tenga que recibirme y tenga que volver a hacer la performance la haré donde sea.

¿La performance cómo sería?

Es un show drag, un *numerito drag*, con una amiga nos gusta decir *los numeritos*. A partir de mi personaje Tamaña Juliada pensé en un show donde hago un ensamble de canciones. Las canciones son Pintame de Elvis Crespo y Arcoíris de Xuxa. Lo que trabajo en esta performance, en esta investigación, son las relaciones entre la pintura y la performance. El tema es el *color en la pintura y en la performance por medio del arte drag*. El drag es lo que yo tomo para abordar el color como tema más grande y de las relaciones que puedan surgir entre la práctica artística y la performance también como una práctica artística.

¿O sea que para vos el drag es una práctica artística?

Sí, en mi caso sí. Después pienso que se extiende para la vida. Como algo que une arte y vida. En el sentido en el que en esa transformación del cuerpo a partir de lo material, creo que los materiales son algo muy fuerte: el vestuario, el maquillaje, los brillitos, las pelucas. Cómo se transforma el cuerpo a través de todo eso. Viniendo también desde un lugar del juego. Un juego en donde cualquiera lo puede hacer y lo drag tiene algo distinto. Se distancia del teatro o una formación actoral en el sentido en que no se plantea que para hacer drag haya que ser actor o actriz. Eso te pone en otra condición desde la profesión. Surge un jugar más simple y eso es como más fácil que uno lo piense para atravesar el día a día. Digo, en esta práctica de montarse a veces piensas *me voy a montar en el personaje, me pongo todos estos brillos, este traje, este peinado, porque hago el personaje*. Esa práctica en su repetición tiene una fuerza transformadora en el día a día. Por ejemplo cuando me levanto y me cambio, cuando me miro en el espejo y me lavo la cara. Ahora yo digo *no estoy en Tamaña Juliada*, pero hay algo en ese hacer y de esa repetición que para mí va desplegándose o tiñendo una cotidianeidad. Y creo que ahí hay algo ese tipo de práctica cuando dentro de las artes se pregunta cuándo se unen el arte y la vida. Acá irían conjuntamente. Para mí esa práctica posibilita eso y me interesa también esa unión. En qué momentos, en qué instancias. A veces se separan y a veces van de la mano. También este tipo de personajes exagerados, exagerar el cuerpo y las actitudes, los gestos. Esa repetición tiene una fuerza que te va cambiando para enfrentar diferentes acciones de la vida, del hacer, problemas, situaciones.

¿Podrías mencionar algo singular de esa vinculación entre la producción artística drag y la vida cotidiana?

Para mí tener este nombre, este personaje, me ha permitido ser más fuerte en situaciones que han sido un bajón desde lo familiar o lo económico. En la docencia

también, cómo me planto ante un grupo de personas. Tener más seguridad, toda esa seguridad pero no como algo que oculta o que es una cosa exitista, como algo de ese *capitalismo hacia delante*. Sería eso pero con todas las vulnerabilidades y todas las sensibilidades que tienen las personas como humanas. Me parece que el drag tiene en este modo de representar, de crear los cuerpos exagerados y desbordados y de todos los colores. Con todo el brillo y con las formas que sean. Yendo más allá de las representaciones "hombre/mujer" o preguntándose cómo son esas representaciones. Me parece que ahí hay una diferencia, o las que más me interesan del drag a mí con respecto a esa "vida exitista".

¿Cuándo comenzaste a hacer drag? ¿Antes o después de Tarde Marika?

Usando la categoría *drag* con Tarde Marika. Después miro para atrás y siempre trabajé con personajes o desde la pintura. O siempre tuve un interés por lo escénico. Y lo fui desarrollando de una manera más lateral o al margen. Mirando hacia atrás pienso *bueno, sí, con Tarde Marika incorporo el término drag* y pienso que hago arte drag, comienzo a usarlo ahí. Pero miro para atrás y veo un montón de cosas en las que digo *¡esto es re drag!* También podría tener esa misma categoría.

¿Por qué crees que con Tarde Marika surge la aparición de la categoría?

Creo que en Tarde Marika se visualiza la categoría y también se visualiza de una manera sonora. Hay algo de *escuchar una palabra* que de repente te sirve como categoría para empezar a nombrar cosas. Se da esa contingencia de encontrarnos con personas. Voy a algo que ya todas dicen pero cuando toma visibilidad *Rupaul Drag Race* como consumo que fue lo que nos llevó a pensar Tarde Marika con la Santa Rita. Eso le dio como una fuerza a la palabra, a la categoría, de poder nombrarlo más masivamente. El reality de Rupaul Drag Race tiene esa cosa más *mainstream* que instaure de manera más masiva una categoría. Por eso ahí hay un punto como de

origen. Como decía, mira para atrás y pienso *no, no usaba la categoría drag*. Pero si había cosas drags que hacía.

¿Qué crees que hay en común entre aquello que no nombrabas como drag y lo que definís ahora?

Creo que cuando se instaura una palabra que nombra algo, como "machismo" o "patriarcado", aparece y la empezas a usar para nombrar un montón de cosas. Pero si las pensas para atrás también podrían nombrar otras. Porque se reconocen en esa categoría. Ponele, un ejemplo, la primera vez que fui a la Marcha del Orgullo vi estas personas montadas, *transformadas*, y yo no las tenía en mente. Estoy hablando del año 2008 o 2009. Viendo más atrás, en el año 2006 fuimos con Lucía y otra amiga a Mendoza para visitar a un amigo que estaba viviendo y estudiando allá. Fuimos a shows de Maverick, una drag mendocina muy importante que murió hace unos años. En Mendoza hay una movida drag muy importante también. Todos los años se hace la Vendimia Gay. También hay un boliche muy famoso que se llama *Queen* al que fuimos cuando viajamos para allá porque nuestro amigo siempre nos contaba historias del boliche así que nosotras queríamos ir. Entonces fuimos a *Queen* en una *Vendimia* y vimos el show de Maverick. También vimos a La Turca, una mujer travesti-trans, conductora, muy famosa, más de la vieja escuela.

Entonces con Lucía a veces decimos *che nosotras vimos a la Maverick en el 2006*. Después en el 2017 hablamos de hacer Tarde Marika y usamos la palabra *drag* como algo que nos define una práctica. Ahí es donde decimos que sí hay que marcar un origen, un punto de partida. Para mí definir muchas cosas que hago como arte *drag* lo hago desde que empezamos con Tarde Marika. Surgió de un momento de encontrarse y creo que eso excedió o excedía contextos más particulares, más específicos, de boliche por ejemplo. Uno piensa en el 2017 y ya había mayor visibilidad de otros cuerpos, ya

venía esa repetición. Me parece que eso también iba instaurando la categoría *drag*. Acá antes uno decía *transformismo*. Por ahí uno antes no lo usaba porque no se instalaba o instauraba de una manera más masiva.

¿Crees que ha cambiado algún tipo de percepción del *drag* que tenían al comenzar en Tarde Marika hacia ahora? ¿Alguna modificación en la manera de percibirlo, en la manera de hacerlo o de entenderlo?

En mi caso, esa modificación está en visibilizar y definirme como drag en un circuito y una escena artística en la que formaba o formo parte y era más reconocida por otras prácticas. Esto de los personajes los venía haciendo, tenía un personaje que se llama *Princesa* pero no lo definía como drag. Pero en mi caso, tomarlo como una práctica artística en relación a otra práctica artística donde a veces se cruzan y a veces no. Una de esas prácticas artísticas sucede en los museos y en las galerías de arte. Y lo drag sucede en el boliche, en la noche. Más vinculado a lo escénico que siempre es desvalorizado como si no tuviera ninguna virtud. Como si lo único que se hiciera fuera una fonomímica y eso lo puede hacer cualquiera por la simpleza de la técnica. No estás interpretando a, no sé, Shakespeare. El drag tiene algo de *arte de lo menor* en relación a lo escénico pero es lo que a mí me interesa. En mi caso, tomar a lo drag como práctica artística y vincularla a otros espacios. Llevarla a que circule en un lugar donde yo me vinculaba anteriormente, es decir las artes visuales, ligado a otros tipos de espacios como museos o galerías o centros culturales. Viéndolo desde Tarde Marika, también desde algunas integrantes de Tarde Marika, lugares donde anteriormente ese cruce no se daba. De repente pensar en una muestra de museo un show drag y que suceda en ese contexto.

Tarde Marika tiene la particularidad, lo charlabamos con Lucía, de estar en el Museo y estar en el escenario. Ella no me hablaba de que tuviesen una programática específica pero sí del uso de otros espacios, otros lugares, que despiertan algo en las personas

concurrer. Como por ejemplo, cuando en Bastón del Moro se hacían Las Tardes Marikas uno podía ir y montarse por primera vez.

Claro, de hecho esa vinculación entre las prácticas artísticas depende también del lugar en donde sucede. Como la primera Tarde Marika que sucedió en Casa 13. Yo trabajé ahí, en ese colectivo, muchos años. Y también comencé a pasar por serie de transformaciones en esto de pensar las relaciones dentro de aquel colectivo desde una mirada feminista. Comencé a repensar ciertas cosas. Casa 13 era un espacio que siempre estaba abierto para hacer cosas. Lo que tenía su gran gracia porque estaba siempre vinculado a las artes visuales como una casa cultural. Dentro de esa escena de las artes visuales era un lugar muy exploratorio. Recibía propuestas que interpelaban o *hace lo que quieras*. Hacer esa Tarde Marika ahí, en ese momento donde nos preguntábamos *¿en dónde lo hacemos?*, fue llevarla a un lugar muy exploratorio o interdisciplinario. Hoy si llevas a un Museo una muestra drag lo haces. Pero hace cinco años atrás era un momento bisagra, nos preguntábamos dónde buscar estos lugares más indefinidos, más híbridos. Y Casa 13 era un lugar que siempre se estaba renombrando, no era un museo, pero a veces hacía de museo. No es galería pero a veces hacía de galería. No es archivo pero a veces hacía de archivo. No es un boliche pero a veces había fiestas. En esa hibridez que tenía el espacio encontramos el lugar para hacer el primer encuentro que organizamos con Santa Rita y mi hermana. En esa hibridez encajó "esto" que hicimos. Pero en esa hibridez también nos encontramos pensando que que no cabía ponerle de nombre *taller drag*. Eso lo teníamos muy claro desde un principio. Pero *qué es*. En su propia indefinición pensábamos *qué es*. Es una *tarde marika*, propiciar un momento para juntarnos y montarnos, crear un personaje desde lo drag. Pero no le pusimos taller. Creo que eso lo liberó un montón. Le dio una fuerza. Desde ese espacio híbrido se encontró esta idea y este grupo de personas para hacer un

punto de partida, asentarse en un lugar en algo que te contiene. A mi me sirvió también para cerrar un ciclo en ese lugar. Pensé *se va a llenar de maricas esto*, el brillo era el único modo de interpelar, sacarle lo marica a ese lugar, que a mi me pasaba por ese lado.

Ahí, en esa anécdota, creo que se une eso singular que vos me preguntabas sobre la unión de *arte y vida*. Casa 13 fue un lugar que desde las artes visuales siempre estaba en esa unión entre arte y vida. Para mí, montarme ahí, llenar ese lugar de maricas y de brillo fue el modo de cerrar un proceso muy doloroso, difícil. Con mucha alegría pero a la vez había algo muy denso de procesar que estaba vinculado a mi rol como mujer en ese espacio. Entonces el modo era ese. Yo, así, con esta ropita. Hay que inventarse algo. Parece que la vida, acá, no alcanza. Hay que inventarse otras realidades, ponernos otros nombres. Y usarlos a todos.

Cuando hablamos de montarnos materialmente podemos describirlo como modificar las proporciones del cuerpo, subirnos o bajarnos de unos tacos, ponernos esto o ponernos aquello, hacernos las cejas así o asá. Pero singularmente, volviendo a lo singular ¿cómo podrías describir ese proceso?

Es un proceso de repensarse y reescribirse. En este caso a través de materialidades que transforman el cuerpo y armar una nueva narrativa de uno mismo. Yo lo pienso mucho en relación al montaje de una exposición, del montaje de una obra. Porque es la experiencia que atraviesa mi formación. Uno tiene las cosas, las obras, las pinturas y la obra se completa, un proceso que se termina de armar, cuando aparece la mirada de un otro. Pero a la hora de pensar ese montaje te preguntas *cómo van dispuestos estos elementos*. Y es armar una narrativa. La pintura lista, sola, es una historia, pero puesta en relación con otras va a ser otra historia. Se arma otra narrativa o lo que uno busque en ese reorganizar los elementos u objetos. Entonces me parece que ese montarse es volver a una reescritura de uno mismo. Un reconfigurar y armar un nuevo relato de sí.

Para Tarde Marika como colectiva, el montarse y desmontarse también es una práctica artística. Me parece pensarlo en estas mismas categorías pero para el grupo. Por ejemplo, dónde se guardan los materiales. Cuando se armó *la maricasa* ahí se montó algo de Tarde Marika como un espacio. Eso implicó un nuevo relato de Tarde Marika para repensarnos. La Maricasa era una casa donde vivían Betty, Santa Rita y La Bonita. Se fueron a vivir juntas en una casa. Son tres integrantes fuertes de Tarde Marika, fuertes en el sentido de estar más activas dentro de la colectiva. También Betty y la Rita eran muy amigas. Betty es muy promotora de Tarde Marika. En el primer encuentro que hicimos, si bien Betty no estuvo, fue y llevó tres valijas de cosas como amiga de la Rita. También sin saber muy bien en qué nos estábamos metiendo.

Pero hay algo muy claro acá que es darle lugar y expandir lo drag. Fue el propósito de la primera juntada. Expandirlo, sacarlo. Y apareció en este lugar, en un centro cultural medio híbrido. Y a la tarde. A la drag o la travesti, no se la pueden ver de día. Y si se veían de día era en la Marcha del Orgullo. En otro momento fue en el Carnaval. De hecho esa primera Tarde Marika la hicimos en Carnaval. No es menor ese dato. Porque el Carnaval tiene toda una historia de visibilización.

Tiene mucho como esa aura de visibilidad Tarde Marika. Se van a la calle a desfilan o a la Plaza San Martín a maquillar. ¿Por qué crees vos que se busca eso?

Porque es necesario, hay representaciones de sí de las personas que ya están rancias. Que ya no son suficientes. Mucho dolor y mucho ocultamiento de vidas. Hablo de ese dolor también como una fuerza que se configura en siglos. Si bien hay avance, hay algunas cosas mejores y otras peores. No hay un avance evolutivo. Pero sí es una urgencia. Hay mucho dolor, mucho silencio vivido y hay que mover eso. Hay que darle lugar. Hay que transformarlo, porque es una vida posible. Entonces necesitamos relatos y cuerpos, el cuerpo como relato que movilice y que sacuda lo violento. Y me quedo



pensando porque decir esto es como poner que el drag es feliz, es bueno y es armónico. Pero no lo digo en ese sentido. Pero si hay algo de mucho dolor y muchas tristezas y mucho sufrimiento. Mucho ocultamiento y represión, hablando a nivel de humanidad. Hay que transformar, y la transformación es visibilizando, contando, compartiendo, recuperando, contagiando o aproximando esas experiencias o modos de pensar los cuerpos. Porque me parece que hay relatos que están agotados. No hablo de eliminarlos pero sí de pensar cómo se convive con eso. Me parece que esto de llevarlo a la calle y el modo de interpelar a la noche a través de estas prácticas. Porque *la noche* no porque sea *la noche* interpela menos. Lo que ocurrió con la pandemia fue que la noche volvió a ser la tiniebla. Es nuevamente el cristianismo y la religión. Y en la noche está todo lo peligroso, lo oscuro, lo malo. Justamente, ante ese avance que vemos que no es progresivo, hacia adelante, nos preguntamos qué hacer. Ante eso hay que armarse, hay que montarse, hay que inventar nuevos modos de estar porque es invivible. Es un dolor. Hay que pensar en cómo transformar ese dolor, cómo nombrarlo, cómo abrazarlo. Por eso digo que no es como eliminar, porque también están estos discursos de lo new age o el mindfulness. Esa obligación de que hay que ser feliz. Yo no sé si quiero ser feliz. Qué es ser feliz. Esa venta de *seamos felices, seamos felices*. Okey, pero sobre qué, a partir de qué, cómo, qué historias hay, qué vidas. De quién es esa felicidad. De repente hay felicidad en todas las formas y si no es así no sos feliz. No es para todo el mundo. Para mi la *felicidad* y la *tristeza* van juntas.

Recuerdo que Lucía me decía que Tarde Marika es una plataforma donde cada uno elegía a qué subirle el volumen. Donde se encontraban para hacer un show, o para producir. O que a veces era un espacio donde se encontraban de un modo amistoso donde "no se hace nada". Como un espacio versátil donde también se comparten bronca, dolores y felicidades. Reformulando la pregunta ¿Cómo ves vos esa

transformación de reunirse una tarde a compartir a llegar a ser ese espacio de contención?

Yo creo que esa Tarde Marika ahí, fue la primera necesidad. Esa necesidad de contención. Por ejemplo, yo la necesité para irme de ese lugar que te contaba para cerrar un ciclo que me era muy doloroso. Es un espacio para acompañar también. Porque capaz estás ahí y decís *bueno, pero a mí no me pasa nada*, pero de repente algo te interpela. Y te reconoces en ese lugar. Creo que se necesitan espacios que propicien eso. Porque hay relatos muy dolorosos que necesitan de encuentros que pueden tener un espacio fijo, pueden tener un nombre, pueden tener un lugar, una fecha, un clima. Pero se necesita una configuración para encontrarse y van saliendo para diferentes lados. Esa plataforma que dice Lucía: me paro acá y vamos para allá o para allá. De lentejuela en lentejuela. De plataforma en plataforma. Nunca lineal.

Creo que eso es lo que movilizó. Porque nadie ganaba plata. Por más que para muchos después haya significado que se dediquen al drag. Creo que cada una tiene diferentes deseos o diferentes búsquedas ahí. Pero hay un punto en el que convergemos y es ese punto en el que hay cosas que una no puede sola. Porque son difíciles, complejas o duelen y necesitas de otros. Y en este caso de materiales.

¿Crees que Tarde Marika se anuncia con alguna búsqueda explícita? O si es más ese juego y ese encuentro.

Sí creo que se busquen transformar realidades desde la transformación del cuerpo y con las técnicas del arte drag.

¿Hay alguna práctica que hagan en Tarde Marika que se acerque más a esos fines o que sea más singularizante en ese sentido?

Yo creo que desde todas las actividades que se hacen, desde una lectura. La Tarde Marika fue lo primero que se hizo. Pero todas.

¿Y vos podrías identificar algo en lo que Tarde Marika te haya transformado a vos?

A mi me ha dado mucha más fuerza y seguridad en un montón de cosas. Ganarme la seguridad para hacer cosas con el cuerpo. Nombrarme *gorda* y usar la palabra. A mí hay algo que me atraviesa por el cuerpo es la gordura. Yo siempre fui gorda. Y para mi hacer drag, usar el cuerpo, me hizo ser más amorosa con mi cuerpo. Y no voy a decir que en el drag no hay estereotipos. Pero si me ayudó con eso. Algo que me ayudó de grande también porque voy a cumplir 40 este año. A veces pienso *qué haces con 35 años poniéndote un cuerpo de unicornio de papel en la cabeza o poniéndote la peluca de colores y bailando en corpiño en el escenario de babylon*. Pero bueno, sí. Porque no hacerlo sería morirse. Lo drag conecta también con lo creativo. Parece que al estar conectado con lo creativo se expande para otros lados. Como ser creativo para resolver otras cuestiones. Todo ese ridículo que uno hace, de quedarse en bombacha y corpiño, en el escenario de Babylon, no muere ahí. El show termina pero queda en el cuerpo y va dejando su repercusión para otras cosas que tenes que hacer. Pasa por el cuerpo y algo transforma. Algo se mueve cuando después te encontras en otra situación. Capaz te cae todo junto pero va haciendo su efecto. Me parece que Tarde Marika también es buscar o propiciar como fin esos espacios que sirvan para sobrevivir en el mundo. No para sobrevivir, sino para vivirlos. Tarde Marika es encontrarse con cosas posibles que nos hacen habitable el día a día. Desde el arte, con los recursos, es *tener un posible*.

## **Entrevista a Betty la Cueva (2022)**

Camila: Yo quisiera comenzar preguntándote hace cuánto que haces drag

Betty la Cueva: Toda la vida. A Moria Casán le hice ese chiste. En el 2018 nos presentamos a una fiesta que conducía Moria Casan y era como un concurso drag. Y a todas nos preguntaba desde cuándo hacíamos drag. Todas le decían *tres años, cuatro años, ocho años*. Y yo le dije que desde que nació. *La partera dijo "varón" y mi madre la denunció por mala praxis.*

Es todo un tema... porque cuando comenzas a hacer drag y te pones por primera vez un vestido, te maquillas, te pones una peluca, vas aprendiendo no a cómo maquillarte ni cómo hacerte ropa. Sino aprendiendo la cuestión de la diversidad, de la expresión de género, de un montón de cosas. Entonces decís *yo a veces hago drag para venir a trabajar*. Oficialmente hago drag desde el año 2014. Pero cuando nosotros [sus hermanos y él] éramos chiques, y vivíamos en la casa de mis padres, teníamos una tía que vivía en Madrid y durante mucho tiempo nos mandó ropa. Ropa que ella no usaba, un poco fea, de señora. Y cuando éramos chicos nos vestíamos mucho con esa ropa. Eso también era una forma de drag. Aunque oficialmente desde el 2014.

Pero vos recordas esa niñez como un primer acercamiento a lo drag

Si, niñez y no tan niñez tampoco. Una adolescencia medio travesti. Pero sí.

¿Y qué sentías al usar la ropa?

Era divertido, era jugar. Además era ropa divertida que acá no se veía mucho. Cosas muy de señora con estampado de flores y frutas. Pero uno es niño. En el año 2014 cuando me separé de mi novio me mudé con un amigo y éste tenía mucha ropa de mujer. Estábamos solas en la casa y venían otras amigas, entonces nos vestíamos ahí. Pero nunca tuve mucha continuidad. Realmente empecé a hacer drag y a montarme una vez por semana con Tarde Marika. Tarde Marika nació en

febrero del 2017 pero yo empecé a agarrar ritmo a partir de septiembre del 2017. Allí tuvimos el primer evento grande que fue la SexPo y tuvimos que ir diez integrantes de Tarde Marika. A partir de ese momento se nos fueron sumando más actividades que hacía que nos montemos casi una vez por semana. La primera vez que recuerdo haber salido a la calle en drag fue el 16 de noviembre del 2014 o 2015. A ver que busco una foto.

¿Qué había en esa fecha?

Festejaba mi cumpleaños en un bar. En ese momento trabajaba con mi hermano Alfredo y él cumplía 30 años. Sí, fue en el 2014 porque él cumplía 30 años y yo vivía en Barrio Jardín. Él festejaba sus 30 años en un hotel de Río Ceballos entonces iba a hacer una fiesta gigante. Y en ese momento yo trabajaba para él, era como su asistente personal. Y pensé en hacer algo tranquilo el día anterior, porque él cumple 17 de noviembre y yo el 18. Dije *quiero hacer algo tranqui el día anterior... pero quiero ir montada al bar*. Un bar en el que conocía a los dueños. Y fue un delirio. A las dos o tres de la mañana muy borrachos dijimos de ir a Zen. [Mostrando foto] La luz ayuda un montón. El vestido era de una amiga, me había comprado unos zapatos para esa fecha y se me rompieron entonces tuve que ponerme esos otros rojos que no quedaban mucho con el look. Muy malos los zapatos, me los puse y se me rompieron. Y esa fue la primera vez que salí a la calle en drag.

¿Y cómo fueron los primeros acercamientos al mundo drag que puedas recordar? Acercamientos con los que digas eso me gusta, me interesa.

Qué pregunta. Yo creo que con Rupaul. También hay algunas referencias de chicas trans que ves en la tele, como en su momento fue Cris Miró. Después fue Flor de la V. Pero no hacían *drag*. Digo esto porque conozco muchas chicas trans que se

sienten identificadas con eso. Pero cuando las veía me sentía identificada con la cuestión del show y de la espectacularidad que tiene el drag. A veces tiene que ver y a veces no tiene que ver con ser transgenero. Yo creo que identificar el interés con Rupaul y con mi amigo Pablo que fue el que me presentó Rupaul. Yo no lo conocía. De hecho hay un montón de referencias drag que se me escapan. Santa Rita sabe muchísimo, no por nada hizo la Tarde Marika. Ella tiene muchos más conocimientos, porque busca o porque ve.

¿Qué tipos de conocimientos?

Otros drags que no pasan por RuPaul. O acá mismo en el país. Porque no es que el drag empezó acá hace cinco años. Antara Wells es la reina nacional del drag hace 20 años. Hay toda una tradición y una historia. Las drags de Canarias, en México hay una movida drag brutal, enorme. Con una materialidad de objetos que se consiguen más fácil también.

Entonces no tengo tantísimas referencias del drag. Que difícil decirlo, pero no es que no me interese buscar, sólo busco muy poco. Santa Rita busca inspiraciones de maquillaje. Yo es lo que me hago. Con la ropa también. Como me hago mucha de mi ropa más de la mitad de mis outfits son porque tenía esa tela. Y salió eso.

A mí me gusta resolver las cosas no con el conocimiento sino con lo que tengo y con lo que me sale. Entonces las referencias me cuestan un poco. Por esto que te digo respecto a mi primera aproximación. Mi primera aproximación fue la ropa de mi tía y la ropa de mi amigo Daniel. Y se me ocurre mientras hablo, pero hay algo que ver con la cuestión de las telas y el vestuario del drag. Siempre me gustó coser. Empecé a coser muy joven. Hice un curso de costura, que nunca terminé pero no importa.

Entonces tu primer acercamiento a Tarde Marika fue en septiembre del 2017...

No, fue en la primera Tarde Marika. Fue así: yo la conocía en la Cachuchita porque habíamos trabajado juntas en el Cine Club. Cuando yo dejé de trabajar ella comenzó a hacer un ciclo de cine ahí. Siempre me decía *quiero que vengas a presentar una peli como Betty* y yo hacía un curso en el mismo horario que se dictaba el ciclo por lo que nunca podía. El curso terminó una semana antes que el ciclo, entonces le dije que si seguía interesada estaba libre ese día. Me respondió que sí y también que había conocido a una drag en un fiesta, *que se llama Santa Rita*, y quería que hagamos algo juntas. Le dije que me pase el número y coordinábamos. En ese momento Santa Rita estaba trabajando para un montaje en el Museo Ferreyra, entonces fui allí y nos presentamos. Desde esa noche a la noche del ciclo de cine hubo mucho tiempo. Y en ese tiempo Santa Rita me contó que tenía la idea de hacer una juntada *entre muchas dragas o no dragas, gente que le interese*. Así que le dije que me contacte. En ese contexto, mi hermano que trabajaba con mi otro hermano Alfredo en comercio exterior me dijo que aprovechemos los contactos que tenía y pidamos pelucas a China. Unas pelucas que no estaban feas pero no eran las mejores. Y ya que íbamos a pedir, pedimos cinco. Las habíamos pedido como muestra para que lleguen más rápido así que pedimos una de cada color. Así que cuando Rita me contó lo que tenía en mente le dije que sí, que me contacte porque tenía un montón de cosas. Entonces la primera vez que estuve en Tarde Marika fue esa vez del carnaval del 2017. Somos línea fundadora. Aunque esa vez me tuve que ir temprano.

Hay un montón de prácticas que componen a Tarde Marika. Las primeras serían las que abrían al público y después están el Cine Drag, las Lectudrags, el Festiball... A mí me gusta, por una cuestión de organización en mi mente, dividir las cosas que producimos en Tarde Marika de las cosas a las que nos invitan a participar.

Las que nosotras producimos no son tantas. Las Tardes Marikas eran estos eventos en donde nosotros ponemos a disposición el maquillaje y el vestuario a quienes tengan ganas de venir a montarse. Eso no lo hacemos más por la pandemia. Incluso antes de la pandemia ya era un asco compartir labiales entre quince pero nos hacíamos las boludas. *Siiii, socialicemos todo*. La pandemia te hace tener conciencia de que eso no se puede. El Cine a la Marika si es una actividad que sale de nosotras, Lectudrags también por más que después nos hayan invitado o contratado a hacerlo. El *Festiball* fue una convocatoria que abrió la Municipalidad de Córdoba para festivales. Un amigo que trabajaba para la Secretaría de Cultura me dijo que nos presentemos porque era probable que ganáramos. Eran \$30.000 mil pesos tampoco es que nos llenabamos de plata. Los eventos que se organizan por los aniversarios son actividades que salen de nosotras y a veces nos sumamos a actividades. En su momento la Limbo nos contrataba para los aniversarios. Armamos fiestas en conjunto con la Limbo pero enfocadas en el aniversario de Tarde Marika. De hecho hicimos una en Studio Teatro en donde reventaba el boliche.

¿Por qué te parece pertinente separar las actividades entre las que pertenecen a la organización de Tarde Marika y las que son invitaciones?

Uf, que difícil. Porque a mi me parece que cada vez Tarde Marika hace menos. Independientemente de que nos inviten más o menos, producciones de Tarde Marika hay pocas. Y a mi me molesta mucho eso. Es una conversación que hemos tenido. Justo antes de que arranque la pandemia tuvimos una reunión en donde planteé que para mí Tarde Marika no había hecho nada y casi me comen vivo porque habíamos hecho un montón de cosas. Pero me parece eso. Tuvimos una muestra en el MUMU (Espacio Cultural Museo de las Mujeres), es decir, el



MUMU nos llamó y está muy bien. Es algo de Tarde Marika obviamente. Pero me parece que nos estamos poniendo muy cómodas esperando que nos llamen, a ver qué surge. Excepto por La Marikoteca, que nos llamaron desde Casa Babylon quienes me conocían. Me llamaron porque necesitaban programación en medio de la pandemia donde no se hacía nada y, además, le interesaba captar otro público. Y a nosotras nos servía. Pero ese es un producto muy puntual de Tarde Marika en el que no participan todas las integrantes ya que *la mesa chica* somos seis y participan algunas invitadas. Cuando digo que es un producto muy puntual significa que es muy específico de hacer una fiesta. Artísticamente a mí me copa ¿vos fuiste cuando estuve yo?

Si, cuando condujiste hace dos semanas. Gané el bingo y todo.

Que bien, mirá, ni me acordaba. No me acuerdo ni cuál era el premio. Bueno, esa Marikoteca es bien el formato *after office*, que es el formato original de La Marikoteca. Al principio, Hurón, el dueño de Casa Babylon me llama a mí. Me dijo que tengamos una reunión. Como no iba a ir solo le dije a Rita y a la Bonita. Cuando salimos de la reunión yo dije que al proyecto no lo quería. No estaba en contra de que se haga ni nada pero no quería ocuparme de eso. Porque yo sé con qué bueyes aro. Y sabía que me tenía que poner muy a la espalda un proyecto para el que no tenía ni tiempo ni ganas. Entonces ellas armaron con las demás. Pero yo soy metida y mandada hacer así que participé en cosas puntuales así cómo conducción o shows. La Marikoteca está compuesta por dos productoras, dos conductoras y dos DJs. En la medida en la que se iban produciendo La Marikoteca una de las chicas fue dejando de ser la conductora. Entonces le dije a una de las demás que si necesitaban me pongan como conductora. Y ayudé a pechar las cosas. Y meterme ahí fue *¿ves? por esto no me quería meter*. Ojo, eh. Yo porque

tengo una forma muy de mierda para trabajar. No de mierda, no me puedo echar tan abajo. Pero sí muy intensa. A mi me gusta que las cosas estén en tiempo y forma. Que estén en orden. El problema es, tanto en La Marikoteca como en Tarde Marika en general, la horizontalidad. ¡El problema es que yo quiero ser jefa!

Me contaron que fuiste presidenta un tiempo

Fui la presidenta. Aunque nunca quise ser presidenta como postulándome a serlo. Sino que me votaron. No por nada hice un show de Eva Perón. Pero en un momento planteé que se necesitaba alguien, una cabeza, que esté constantemente viendo todo lo que hay que hacer para coordinar. Sino todo se disuelve muy rápido. Además Tarde Marika tiene esta forma de trabajar en donde se trabaja muy puntualmente por eventos. No hay nada a largo plazo. Excepto el mismo grupo. Entonces hay cosas que funcionan. Pero hay cosas que tienen que estar casi todo el tiempo como son las redes sociales, que nadie le da bola. Porque cuesta. Entonces las hago yo pero odio. Y cuando hablo de redes estoy hablando de Instagram no más.

No quiero decir que nadie se comprometa a largo plazo pero es muy difícil. Yo entiendo también por qué. Porque necesitas una coordinación y para eso necesitas tener ideas o que alguien te diga lo que tenes que hacer. Y yo ideas no tengo y soy muy buena diciéndole a la gente lo que tiene que hacer. Pero me frustra muy rápido y fácil el *si, si, vamos a hacer, vamos a hacer* y después no se hace nada. Me pasaba muchas veces con la presidencia. Yo propuse que se necesitaba alguien en ese lugar y me pusieron a mí. Pero ya me olvidé de lo que estábamos hablando. Estábamos hablando de por qué te parecía pertinente categorizar entre las producciones artísticas que nacen de Tarde Marika y aquellas a las cuales se las invita

Porque para mi una tiene muchísimo más peso que la otra. Todo lo que surge de nosotras. Hemos tenido invitaciones de gente que no sabe ni qué hacemos. *Ay sí que copado, vengan.* Bueno pero a hacer qué. Me ha pasado mucho a mí, entre que hago las redes y era la presidenta, que lleguen propuestas. Yo ya aprendí que tenía que decir *sí, que hermoso, contame más* e inmediatamente pasarle la información al grupo. El ochenta por ciento de las respuestas son *ay que lindo* y eso no me sirve. Entonces cuando me pasan más información, hay que preguntar si hay dinero, si no hay dinero, qué quieren que hagamos. Traslado la información al grupo de lo que nos piden, para hacer tal cosa, por tanta plata, tal día. Muchas dicen que no pueden. *O que poco que pagan.* Lo cual es cierto pero en ese momento no me interesa. Después podemos discutir todo el día de las condiciones de contratación de las dragas. Muchas se ponen en el lugar de *no me pongo a coordinar pero doy una mano.* Necesito alguien que coordine sino voy a tener que hacerlo yo de nuevo. Y ya estoy cansada. En un momento les planteé a qué evento de Tarde Marika no había ido yo. De las 18 que somos. Hablo así y parece que las odio pero para mí es agotador. Estos son los eventos en los que nos invitan. Y si ni en los eventos que nos invitan nadie quiere agarrar la posta de la coordinación que es mucho más chica, agarrar la posta de coordinación y hacer un evento de cero es muchísimo más trabajo. Hay muy poca gente dispuesta a hacerlo. El desgaste es mucho, por lo general todo se termina resolviendo a último momento. Pero por suerte siempre zafamos. Y todo siempre queda divino al final. Aún así, no es siempre de ese modo. Yo estoy acostumbrada a ver el vaso medio vacío. Hemos hecho cosas muy lindas, con tiempo y con presupuesto...

¿Cuál recordas?

Bueno, el *Festiball* ha salido muy bien. Eso ha sido algo que yo dije *se hace o se hace*. Nosotras presentamos el proyecto en abril o mayo del año. Entonces teníamos poco tiempo entre que estén los resultados y empezar a producir. Ponele que estaban a mediados de mayo. Yo presenté el proyecto y en seguida comencé a hablar con los espacios municipales como diciendo *me chupa un huevo si sale o no*. Rita me hace acordar que le dije *esto sale o sale*. Lo peor que podía pasar es que no salga y tener que hacerlo a pulmón. Aunque fue mucho trabajo. Empezar a hablar con los espacios un poco mintiendoles. Igual se portaron re bien. Hicimos una actividad en el Centro Cultural Alta Córdoba, donde no conocía a nadie pero fueron divinas. Sábado a la mañana y sábado a la tarde-noche teníamos actividades en el Paseo de las Artes, donde conocía al director de aquel momento. Y el domingo teníamos actividad en el Génaro Perez que en el momento no lo conocía nadie pero como era un espacio municipal y nuestro proyecto era municipal casi que tenían que decirnos que sí. De hecho en Genaro Perez nos dijeron algo así como *chicas es buenísimo lo que están haciendo cómo no nos pidieron permiso para extender el horario*. Porque a las 00 hs tuvimos que cortar todo y casi se arma un fiestón en el patio. Encima, estábamos cagadas de frío en pleno julio.

Hay algo que también me está pesando de Tarde Marika... yo estoy deschavando todo. Pero antes hacíamos muchos más eventos por hacer cosas y no sólo por la plata.

¿Qué crees que impulsaba ahí?

Las ganas de hacer cosas y las ganas de hacerse conocidas. No es lo ideal pero en el arte siempre empezas *no cobrando*. Pero a mí me parece que hay cosas que tenes que cobrar sí o sí. Cuando trabajas para la Municipalidad o cuando te

contratan siempre tenes que cobrar. Y te tienen que ofrecer porque algunas propuestas son muy de *ay, sí vengan*. ¿Por qué querés que vaya? ¿por el pancho y la coca? Más allá de eso hay cosas en las que me parece que varias de Tarde Marika si no hay plata no se montan. Y nosotras no hacemos las cosas por plata solamente. Tenemos una militancia.

¿Cuál sería?

¿La militancia? Qué sé yo. Lo decimos puerta para afuera para quedar bien. Es un chiste... la militancia por el género tuvo su cúspide en un momento. No quiero decir que se lavó en el sentido en el que ya es divino. Sino que la diversidad sexual ahora pasa más por las personas trans que la pasan diez veces peor que cualquiera de nosotras. Y está el foco ahí. Y yo personalmente lo traslado a Tarde Marika, creo que no podemos ser nosotras las que están militando por eso. No significa que no militemos por eso, sino que no podemos ser las impulsoras porque le estamos robando el lugar a otra gente. En su momento el P.A.D. (Programa Acercar Derechos) nos había propuesto hacer actividades acerca del VIH-SIDA. Y una de las integrantes se puso en modo *Tarde Marika tiene que hacer esto*. Y para mí Tarde Marika no tiene que hacer eso porque no es un tema que nos atraviesa a todas. En ese momento una integrante estaba trabajando con R.A.J.A., que es la Red de Jóvenes Positivos. No sé cómo son las siglas ¡YO NO SÉ NADA!. Te tiro toda la data pero después no me profundices. Volviendo, si ellos quieren coordinar cosas yo voy a estar desde Tarde Marika. Pero no podemos ser nosotras la punta de lanza de eso porque me parece que no corresponde y le estás robando lugar a otra persona. También nos habían invitado desde el Museo de Antropología, que habíamos trabajado un montón con ellos, a la muestra fotográfica que se hizo con las fotos que se sacaron a la vigilia del aborto. Y

pensamos *por qué nos invitan a nosotras si en Tarde Marika hay muy pocos cuerpos gestantes*. Y no era una conversación que nos atravesase día a día como colectivo. Nos pasó lo mismo en la Marcha de la Gorra. Yo no te voy a decir *no vayas*, pero como colectivo no nos representa ni el aborto ni la marcha de la gorra. Cuando nos invitaron al Museo de Antropología hicimos un comunicado de por qué nos están invitando. Fuimos y estuvo muy lindo tampoco es que les dijimos *son unos ridículos*. Una vez me pasó que unas amigas que conducían el evento Griego Mujeres. Entre cada banda había interpretaciones, y ellas interpretaban a unas heroínas que peleaban por un montón de derechos. Y a mí me invitaron como la heroína que luchaba por el cupo laboral trans. Me invitaron dos días antes porque medio porque no tenían a nadie más. Y yo les dije que sí. Obviamente no hubo dinero. Me monté dos horas para estar tres minutos arriba del escenario y nada más. Y cuando me bajé del escenario les dije que no me parecía que me invitaran a mí porque yo no soy una mujer trans peleando por el cupo laboral. Insisto, apoyo la movida. Si necesitan que Tarde Marika apoye vamos y no hay problema. Esos eventos también son los que no hay plata y vamos a las que nos copa. Y las que pueden. Yo también soy media perra en ese sentido, porque pienso *no puede ser que no vayamos de gratis*. Y no todas pueden ir gratis. Porque no es barato el drag. Yo porque soy una privilegiada que no vive del drag. Primero, que no vivo del drag. Y segundo, Agustín [su hermano] me regala los maquillajes. Pero para mí el trabajo se debe valorar siempre. Aunque también es importante ver qué causas estás apoyando. En un montón de eventos en el que nos llaman a participar hay una cuestión a partir de la cual entiendo por qué nos llaman. Es porque la figura de la drag es una figura muy visible y la atención va directamente ahí. La gente ya te está viendo y escuchando, entonces puedes decir tu mensaje.

Mensaje tuyo o el que tengas que decir porque te pagan. Nah, mentira. Se vendía. Tarde Marika pecha un poco, somos relativamente conocidas. Entonces llamar a Tarde Marika o llamar a una drag que, ya las distinguís. Es mucho más fácil entrarle. Entonces pasa eso. No sé si nos llaman por eso. Pero nos llaman porque somos ese imán y porque necesitan ese colorido, esa diversión y ese choque. La marcha del orgullo no sería lo mismo si vamos todos vestidos de gris. Pero entre el colorido, el brillo y que medís dos metros con la peluca y los tacos...

Volviendo al tema de cuál es el mensaje, esta cuestión que te decía antes de cuál es la militancia. Por supuesto que tiene que ver con el género. Pero nuestra militancia siempre fue desde lo lúdico y desde el experimentar. De hecho, en nuestro Instagram la descripción es "espacio colectivo de exploración de género y las sexualidades a través del arte drag". Es eso, veni y ponete una peluca, fijate cómo te sentís, cómo no te sentís. Entende que podes ser libre haciendo lo que quieras, y que no te va a definir o no te va a limitar ponerte un pantalón o una falda. O un pelo rojo o un pelo negro. Pero siempre desde una cuestión lúdica. Desde la experimentación. Nadie te va a decir que por ponerte una peluca ya sos una drag. No, estás jugando, estás experimentando.

¿Qué crees que se pone en juego ahí?

La libertad. El hecho de sacarse el tabú, la vergüenza. Tarde Marika es un espacio seguro para experimentar eso. Nadie te va a decir *qué estás haciendo con tacos si sos hombre* o *qué estás haciendo con un bigote falso si sos mujer*. Capaz te podemos decir que está mal puesto o que camines bien con los tacos que los vas a romper. Pero es eso, la libertad de hacer lo que quieras. Una libertad que no siempre tenes. Como te decía recién, esto [señalando la ropa de la oficina] también es drag. Al menos te permite, o al menos a mí, a Betty, es ser más

maricón sin que nadie te diga nada. En un momento Alberto y Betty la Cueva se empiezan a acercar y no distingo dónde empieza una y termina la otra. Eso te permite descubrir otras posibilidades que no están mal cuando las descubris, las exteriorizas y las sostenes. Pero a veces necesitas ese espacio en el que alguien te diga *esto no está mal*. A veces hacerlo solo te cuesta un montón. En muchas entrevistas que hemos tenido desde Tarde Marika hemos dicho que significa *ponerse la máscara para sacarse la máscara*. Te libera de un montón de cosas. No sé si alguna vez has hecho drag. Yo siempre digo que todos tenemos que hacer drag aunque sea una vez en la vida. Hay una cuestión de la *liberación*. Dejo de ser yo y no me va a importar lo que opinen de mí, porque ya no sos más *Camila*. Soy otra persona. Quién le va a decir a tu madre *Camila se está portando mal*. Después te das cuenta de que eso es una ficción. De que vos podés ser vos, o no. A veces lo comparo con estar borracha. A mí me molesta la gente que cambia de personalidad cuando está borracha, porque sabés que están conteniendo algo ¿qué estás conteniendo? Uno de mis hermanos, Ariel, nunca me voy a olvidar. En el cumpleaños de 75 de mi abuela se emborrachó y salió a bailar Gilda conmigo. Cuando Ariel jamás hubiese hecho eso. Por qué tenes que estar borracha. Y por qué tenes que hacer *drag* para liberarte. Después te das cuenta que haciendo *drag* es mucho más divertido porque ahí ya sí es un personaje. Pero hay una cuestión de liberación que sería el *artivismo* como le llamamos nosotros. *Animate que al menos acá nadie te va a decir nada*. Esto me parece que también te va a dar herramientas. Tampoco lo planteamos así porque no somos psicólogos ni nada pero pasó. A mí me pasó. Yo no sé si a todas las de Tarde Marika les pasó... igual sí les pasó. Pero te va a dar herramientas que te van a ayudar a descubrirte quién sos. Porque te vas a animar a hacer un montón de cosas que antes no te animabas.



Cuando hablé con Lucía ella me contaba que Tarde Marika se transformó a la par que se iban transformando las individualidades que acompañaban ¿cómo podrías ver esa transformación en vos?

Yo me volví insoportable. Muy insoportable. Lo hablé mucho con mi amigo Pablo que no pertenece a Tarde Marika, es gay, nunca hizo drag y no le interesa. Él me dijo que entendía cómo me había involucrado y la forma en la que me había involucrado tan brutal porque Tarde Marika me había dado algo que no tenía en otro lado: un grupo de amigas. Yo necesitaba amigos que hagan drag. Sin saberlo incluso. Ahí Tarde Marika lo que me permitió fue explorar todo eso, pero también entender todas las posibilidades que hay cuando un grupo se organiza y puede hacer cosas. No siempre sucede. Hay muchas cosas para hacer. Y tienen mucho que ver con la militancia que hablábamos recién.

Cuando hago esta división de cuando hacemos el evento nosotros a cuando nos llaman, hay una cuestión de sumarse a las militancias que es muy importante. Aunque haya dos dragas que sólo van para decir que estuvimos ahí. Y para apoyar a la causa. Y para subir tres historias a Instagram y decir *estamos acá porque apoyamos la causa*. Para mí eso es muy importante. Y eso es uno de los fuertes que tiene, o tenía, espero que siga teniendo Tarde Marika. Eso de mi parte.

De las prácticas que se han hecho desde Tarde Marika ¿cuál verías como la más significativa o eficiente para esa transformación?

Para mí todo. A pesar de que yo suelo ver todo muy negativamente. Pero para mí todo es muy importante y muy fundamental. Como hechos puntuales te puedo decir que el *Festiball* ha sido algo muy gestado y gestionado por nosotras. Que ha salido muy lindo y ha tenido mucho reconocimiento. Para mí, por más que una se haga la humilde, el reconocimiento es muy importante. Fue un movidón. Fuimos

tapa de la Voz del Interior. Por otro lado, la realización del calendario fue un laburazo y es hermoso. Pero algo que me hace mucho ruido es que no ha sido lo que dijimos que iba a ser. Producciones propias para calendario hicimos como cuatro. Pero fue la primera vez que dijimos que íbamos a hacer *algo* que sea un *objeto*. No es un evento. Eso para mí fue muy importante. Esas dos cosas fueron muy importantes para mí.

¿El *Festiball* porque participaste activamente?

Sí, por muchas cosas. Primero porque participé activamente. Segundo, porque fue algo que dije que lo hacíamos sí o sí. Tercero porque la plata no vino de nosotras. Nos pagaron por hacerlo. Para mí eso es muy importante. Tuvimos llegada a mucha gente y copamos muchos espacios. O sea, el Centro Cultural Alta Córdoba. Yo no conocía ese espacio. No sé si una drag estuvo en ese espacio anteriormente. Incluso fue muy lindo porque el auditorio de ese centro cultural se llama Leonor Mazzano que es mi tía abuela. Y yo no sabía. O sea, sabía quién había sido mi tía abuela y que había sido una persona muy conocida en Córdoba. Está la estatua acá en la peatonal. Pero fue mi padre al evento y vio el nombre de su tía y dijo *no lo puedo creer*. El primer evento que tuvimos del *Festiball* fue un Cine a la Marika, donde proyectamos un documental que se llama *Stonewall Uprising*. No sé por qué me había encachilado con ese documental. Sólo había visto un resumen. Pero entendía que estaba bueno y costaba un montón conseguirlo. Y si costaba un montón conseguirlo, muy poca gente lo había visto. Al final, no estaba tan bueno el documental... y mal hecho, porque ni siquiera lo habíamos visto cuando lo conseguimos. O por lo menos yo no lo vi. Chequee que estén bien los subtítulos y nada más. Y me dormí. Porque dos días antes lo habíamos conseguido con Rita, nos sentamos a verlo y me dormí. Y el documental estaba muy desde el punto de

vista del hombre blanco. Obviamente es pro LGTB el documental, no es una cosa horrorosa. Pero bastante sesgado. Después de la proyección del documental había un conversatorio. Teníamos tres invitadas. Una de ellas era una Doctora Scarnia, una traba militante bastante conocida acá de Córdoba, que empezó a hablar mal del documental. Empezó a decir que el documental no estaba bueno, que *hubiésemos puesto el de Marta P.. que está en Netflix*. Fue raro el conversatorio. Pero habían ido mis padres y yo recuerdo a mi madre, después del conversatorio, que se le acercó a la Doctora Scarnia y le dijo *yo entiendo todo lo que vos dijiste, pero hay un montón de cosas que yo aprendí en este documental y vos no la estás viendo*. Obviamente con un tono mucho más humilde de como lo estoy diciendo. Pero hay algo de la militancia que se olvida y es todo el recorrido que hay que hacer para llegar a donde se ha llegado. Y hay gente que no ha hecho ese mismo camino. Mi madre ya tiene una historia recorrida, porque mis padres no son militantes pero casi. Nosotros somos tres hijos gays de siete. Cuando yo salí del closet estaban un poco perdidos porque son religiosos. Empezaron pidiendo ayuda. Encontraron un grupo que se llama Encuentro familiares y amigos de los gays, coordinado por la Iglesia católica. Pero se han encontrado muy contenidos. Ellos han participado en los grupos y después se han encontrado coordinando los encuentros. Muy copado. Entonces mi madre se le acercó y le dijo que había cosas del documental que no estaban mal y que está bien que se vean porque la gran mayoría sigue siendo cis, blanca y heterosexual. Y hay que llegarle de alguna forma. Eso me enseñó el *Festiball*, que no toda la diversidad tiene el mismo punto de vista. También lo que saco de bueno fue la buena predisposición de la gente y de los espacios municipales. Yo por lo menos no escuché ningún comentario. Pero como grupo, para mi, nos sirvió para ver qué podíamos hacer cosas grandes y

lindas. Para mí todos los eventos tienen efectos distintos porque son todos eventos distintos. Hay cosas que nos llegan más o menos como grupo.

Tarde Marika hace mucho uso del espacio público ¿qué puedes decir de eso?

Sí, nos encanta. Lo que se busca es molestar y que la gente se cuestione *qué pasa acá, por qué me molesta o por qué no me molesta y me resulta tan atractivo*. Yo lo único que hago es contar anécdotas, pero una vez, a fin de año, hicimos una salida en el Italy de Nueva Córdoba y al salir pasamos por el Buen Pastor e hicimos un micro desfile pero para nosotras. En un momento pasa una vieja y dice *esto no se hace* y yo salté diciéndole *qué es lo que no se hace, señora*. La vieja siguió caminando. Entonces es eso, incomodar.

Incluso, por más que no me guste la palabra, se busca *normalizar* un montón de cosas. Y si quieres salir muestra a la calle puedes salir muestra a la calle y quién te va a decir algo. Mientras más salgamos a la calle y seamos más las que salgamos, la gente se va a acostumbrar. Es un trabajo que cuesta. Es similar a las marchas. Se marcha como forma de decir *estamos acá*. Salir a la calle a hacer las mamarrachadas. Yo antes decía que no somos ningunas mostradas y después empecé a decir *no somos ningunas mostradas, o sí, y aún así nos tenes que respetar*. Porque cuando te pones a analizar no hay nada que te pueda molestar más allá del odio.

Cuando hablé con Lucía ella me definió a Tarde Marika como *una plataforma para hacer cosas*. ¿Cómo sería esa plataforma para vos?

A mí Tarde Marika me ayudó un montón. Y reconozco que Tarde Marika le ha dado mucha vida a la Betty. Betty no sería lo que es ahora sin Tarde Marika, pero me molesta un poco quienes usan la plataforma de Tarde Marika para impulsarse a ellas. No digo *usar* en un mal sentido. Se han aprovechado muy bien y muy inteligentemente de la plataforma de Tarde Marika para hacerse conocidas. Y un poco se han olvidado de Tarde Marika. Un poco, no estoy diciendo que del todo.

Yo soy muy consciente de que Tarde Marika me ha dado todo, en el sentido de visibilidad y de *personalidad famosa*. Y soy muy consciente de que no. A Betty la conoce mucha gente del teatro, que no conocía a Tarde Marika y que la ha conocido a través de ella. A mi me cuesta mucho separarme de Tarde Marika. Primero porque Betty sin Tarde Marika no sé si me interesa mucho explotarla. A mi me interesa lo colectivo. Me interesa Tarde Marika como potencia. Porque creo que es muy grande. Me parece que como grupo es muy fuerte y hemos creado mucho. Me parece que hay muchas que se han olvidado, como te decía recién, de hacer el evento gratuito. O si ahora propongo armar un Festiball no voy a tener quórum. Incluso está muy clara la división. Hay cosas que te dan más visibilidad que otras entonces ahí te das cuenta quienes participan y quienes no. Así como hay cosas que te dan dinero y otras no. Por ejemplo, las tías y yo - Luciana y Julia - generalmente somos las que más participamos en cosas en las que no nos pagan. Pero no lo digo por culiada, sino porque otras integrantes tienen otras realidades. Necesitan plata. Pero hay algo que si no te genera ni gasto ni te quita tiempo lo podes hacer y que no lo quieras hacer es una decisión consciente. Esa es mi visión, sé que la realidad no es así. Pero para mi es como que estés tirada en tu casa sin hacer nada. Pero bueno, esa soy yo con mi moralidad distinta y no puedo exigirle nada a nadie. Porque las realidades son diferentes.

Para preguntarte por último, el acto de *montarse*, materialmente lo podemos identificar lo que es. Cambiar las proporciones del cuerpo, subirse a unos tacos. Pero para Betty, para vos, subjetivamente qué significa

Uf, hermosa la pregunta. Primero, es entretenido. Y yo incluso reniego mucho porque pienso *que paja me tengo que montar*. Pero el momento en el que me monto me encanta. Más si tengo tiempo. Pero es muy entretenido, además, algo que me pasa a mí, es la sensación de verte mucho más linda. Me dan ganas de

verme al espejo. Generalmente todos tenemos más o menos traumas con el cuerpo, más o menos traumas con la imagen propia, pero generalmente cuando estoy montada es como que soy *bellísima*. Y es hermoso eso. Y por eso también me cuesta a mi lo que llamó *el medio montaje*. Por ejemplo la Rita o la Bonita si van a una juntada de amigos o lo que sea se pintan un poco el ojito, etcétera. Yo no puedo hacer eso, no me sale. Si no es full la Betty me cuesta. Por eso me cuesta mucho particularmente las redes sociales. Si tengo que hacer un *tik tok* me tengo que montar toda. Aún así hay algo del montarme que me produce eso. También, que no es tanto del montarse pero si es del coser, me gusta mucho cuando me pongo algo yo y me queda bien. Cuando la ropa la hago yo y me queda bien. No sólo porque me queda bien sino que quede bien hecha. Me encanta decir *esto lo hice yo*. Me encanta. Por eso cada vez me hago más ropa y cada vez me compro menos. Es algo que disfruto un montón. También que me halaguen, que me digan *sos una diosa*. Ya lo sé. Gracias. Obviamente no soy tan soberbia pero hago el chiste de *ya sé, tengo espejos en mi casa*.

Una vez, ayudé a montarse a un amigo que nada tenía que ver con la onda, pero en una fiesta que hacemos en Tarde Marika dijo que se quería montar. Y me sorprendió que estaba desatada. Ya se había inventado un nombre. Y en la fiesta se había cruzado con varios conocidos y él se acercaba diciendo *hola, te vengo a saludar yo, mira cómo estoy*. Eso es lo que quiero. Y eso es lo que me produce a mí. Me acuerdo de una vez una situación que viví con mi abuela. En una obra de teatro en la que participaba recibiendo a la gente, una noche mi madre y mi hermana iban a ver la obra. No sabían que mi abuela también iba. Vienen ellas que ya me habían visto montada quinientas veces y de repente empiezan a caer señoras mayores. Yo les tenía que charlar y me cuentan que venían de un Centro de

Adultos Mayores (CEPRAM), super copado en donde hay un taller de teatro y las llevan a ver las obras para después comentarlas. Entonces dije *ah va a venir mi abuela*. Y les pregunté si la conocían a la Dra. Judith. Me dijeron que sí, que iba a venir. Yo pensé *la vieja se va a morir*. La veo venir... Mi abuela tiene 85 u 87 años y ha sido muchos años odontóloga y conoce mucha gente. Me ha pasado de ir caminando y que la saluden, preguntarle quién es y que me diga *qué sé yo*. Entonces cuando la veo venir me acerco y la saludo, *qué tal doctora buenas noches*. Y me responde tímidamente *buenas noches. No me reconoces ¿no?* le digo. Se sorprendió muchísimo. Y se cagó de risa, obviamente, porque estaban todas las viejas amigas paquetas. Pero es eso, que la gente no te reconozca me parece genial. Otra anécdota que tengo es que con mi hermano somos muy parecidos. Una vez le dije que nos teníamos que montar juntas. La misma peluca, la misma campera de cuero, el mismo aro. Fuimos a una Limbo en Studio Teatro y le digo *vos sos yo*. Cada vez que nos cruzábamos a alguien era *hola Betty. No, ella es Betty*. Y la gente se confundía. Hay algo de eso que es jugar. Hay algo de eso en la transformación que es muy lindo. Pero una de las cosas más linda es verte diosa.

Más puntualmente ahora, había leído en notas o entrevistas que para vos el drag atraviesa a cada uno de manera distinta. Para vos qué sería.

A mí me liberó un montón. Eso que te decía al principio, Betty y Alberto son lo mismo. Al principio, cuando conocí a Santa Rita y demás, yo tenía referencias de una drag de RuPaul que es Ben de la Creme. Ella me parece una de las pocas dragas de RuPaul que tiene dos personalidades, de hombre y de mujer. Y crea mucho más un personaje. Yo me identificaba mucho con eso. Hasta que me di cuenta que yo no era un personaje. Que era como soy ahora. Hace siete años no

era nada que ver, estoy más liberada. Es darte cuenta de eso. Obviamente, muchos de los filtros vienen de afuera. Pero son mentales, cuando te salís de la estructura y te chupa un huevo lo que van a decir los otros pensas *para qué quiero las estructuras*. Siempre digo *no te hago ningún café porque no tengo filtro*. Malísima la frase pero es así. Obviamente siempre respetuosa. Pero hay eso en la liberación del drag que tiene que ver con una disciplina artística que implica esto de ponerse una máscara. Pero hay algo del drag en el que no es ser actor, no es ser actriz. Como lo vemos desde Tarde Marika, claro. Compartimos bastante el concepto de drag. Porque hay otras que son una persona arriba y otra persona abajo del escenario y está todo bien. Como que si no tienen peluca y las llamas por el nombre drag no te responden. A mí no me pasa eso, de hecho no sé si me voy a cambiar el nombre del documento. De hecho una vez nos pasó con Diana Pons cuando estábamos haciendo la obra de teatro con mi amigo, él la contacta por instagram para que vaya a ver la obra. Pero invitándole a ver la obra, no hacía falta que esté montada ni nada. Entonces mi amigo la puso en la lista como Diana Pons y ella cayó, no sé cómo es su nombre de hombre, pero ponele que sea Pablo, cayó como Pablo y pagó la entrada. Jamás dijo que era Diana. Me parece muy respetable. Dividís. Tu producto artístico es una persona y quien sos es otra persona. Me parece perfecto. Pero yo no lo puedo hacer.



## **Entrevista a Lola Menta (2022)**

Camila: Yo quería comenzar la entrevista preguntándote hace cuanto que haces drag o que comenzaste a hacer drag

Lola Menta: En los mismos años que Tarde Marika, desde el 2017.

Podrías reconocer algún momento en el que hayas dicho "esto me gusta" o "esto me interesa".

Soy de esas personas que conoció el drag a través de Rupaul. Yo soy del interior de Mendoza, no soy de Córdoba. Es decir, no he ido al VIP, no he ido a Zen. No conocía drags en la vida real más que en Rupaul. Si bien ese fue a partir de ahí surgió mi interés como para acercarme a la primera Tarde Marika en febrero del 2017, nunca lo había imaginado como algo para hacerlo yo. Yo iba a un taller de teatro en el 2015 y en alguna muestra ya me había travestido pero no desde la performance del drag. La conocí a Santa Rita, no me acuerdo de dónde, quizás de la Facultad de Filosofía y Humanidades o de la militancia, pero ella me invitó. Fui a la primera Tarde Marika y ahí empezó mi vida como drag, mi recorrido. Además con muy poca formación, yo nunca me había maquillado por ejemplo.

¿Qué crees que fue lo que te haya despertado la sensación de *esto me gusta, quiero hacer esto*?

Tarde Marika y lo colectivo de hacerlo juntas. En realidad, Tarde Marika fue el espacio donde yo pude empezar a mostrarme y habitar mi identidad drag. Fue un camino de exploración en el drag. Yo, hoy en día, me identifico como una persona no binaria. Tarde Marika me dio ahí mi identidad marika, travesti. La identidad la voy construyendo desde lo drag. Si bien, antes de estar en Tarde Marika yo ya habitaba el mundo desde una identidad marika politizada, era poco lo que jugaba con la performatividad de la identidad más allá de los colores en el pelo, los aritos. Digo,

jugar más a tensionar los límites de lo que la sociedad establece para cada género. Eso me lo permitió el drag. La exploración colectiva y el juego que encontré en Tarde Marika es lo que me sostiene haciendo drag. El drag también me permite explorar esa búsqueda identitaria. A la misma vez, hay algo ahí en el teatro. Como te contaba, desde el 2015 hago teatro, yo vivo el drag desde lo teatral. También el drag es tan amplio, en Tarde Marika somos como 17 o 18 y lo vamos viviendo de distintas maneras. Hay quienes lo viven más desde el baile, desde la performance en el boliche, desde el stand up o la comedia. Para mí, tiene dos vertientes. Desde lo político, vivir de una manera más politizada. Y desde lo teatral.

¿Cuál crees que sería el nexo entre ambas?

Lo drag expone de manera explícita, más evidente, que la identidad y el género son performatividades. Performatividad como lo entiende Butler, como esa performance continua, ese actuar, ese significar. Pero lo que me gusta del teatro es que, y con eso me refiero con lo teatral de jugar con la identidad, me permite jugar. Reirme o reírnos de lo tradicional, de lo constituido, lo establecido.

Me recuerda a una de las notas que leía en La Tinta sobre Tarde Marika en la que Betty la Cueva decía que la propuesta de Tarde Marika era invitar a jugar. Cuando la entrevisté a ella me repetía la misma idea. La exploración desde el juego. Yo quisiera preguntarte a vos ¿qué crees que se pone en juego dentro de ese juego?

Yo creo que nosotras insistimos mucho con esta idea del juego porque, tanto para la gente que conoce lo drag viendo los realitys de Rupaul como la gente ha conocido lo drag desde escuelas anteriores a los reallitys, como la noche o los boliches, las fiestas LGBTQ, lo drag se basa más de la competencia, más de lo individual. Pero para nosotras es juntarnos *a ver qué sale*. De todas nosotras, muchas tienen una historia similar a la mía de empezar a hacer drag con Tarde Marika. Somos pocas las que tenemos formación en maquillaje, vestuario o diseño de vestuario. Ahí también está el

juego. Creo que es interesante jugar porque pone en tensión esta idea de que *nadie sabe ser varón, nadie sabe ser mujer*. Jugamos a ser drags porque en realidad todes jugamos con nuestra identidad, cuando estamos jugando a maquillarnos, jugando a construir una identidad hipermasculina, hiperfeminizada. O algo intermedio. Por ejemplo, mi drag es más no binario, entonces intento hacer cosas que no sean ni explícitamente femeninas ni explícitamente masculinas. Todas fingimos que sabemos pero en realidad un poco nos divertimos con eso.

En Tarde Marika hay múltiples actividades. Desde las que nacen del movimiento hasta aquellas a las que son invitadas. Quisiera preguntarte a vos alguna que te haya atravesado singularmente o que recuerdes como un momento en el que hayas pensado *de acá en adelante soy distintx*.

Me río mientras me lo preguntas porque pienso en un montón de cosas, me cuesta responderte una sola. Lo primero en lo que pensé fue en las Lectudrags, este formato de lecturas montadas. Me permite vivir una más de mis facetas de mi exploración identitaria artística que es la escritura y la lectura colectiva. Eso es lo bueno que tiene Tarde Marika, que uno puede proponer cosas: *che a mi me gusta escribir y leer*. Bueno, algún día vamos a tener una actividad donde podamos hacer eso. Hoy en día las Lectudrags están re consolidadas como una de las actividades de Tarde Marika. Somos varias a las que nos gusta escribir y leer. Pensaba también, por ejemplo, en un par de Cines a la Marika. A mi me gustan mucho los musicales así que hemos hecho The Rocky Horror Show. También me gustaron los personajes que he sido, representar los personajes de las películas que me gustan. Los musicales me gustan porque me permiten jugar con lo teatral, con lo *camp*. Reírnos. Ninguna está esperando ser bellísima o exótica. Nos reímos de eso también. Pero pensando en esto que me decías de la pregunta en sí, si tengo que reconocer una juntada que me cambió la vida fue la

primera. Porque fue la que me hizo ser parte de este espacio. Es raro porque llevamos seis años juntas. Es un montón de tiempo. Tarde Marika va fluyendo con nuestras vidas, tenemos momentos super dedicadas con tiempo y energía en lo colectivo. Y momentos en los que estamos más concentradas en otras actividades de nuestras vidas pero siempre sigue ahí. De alguna manera se va complementando en lo que vamos haciendo. Ser parte de este espacio desde el primer encuentro. Perdón estoy haciendo la respuesta más larga de la vida.

Esto último que me decís, que Tarde Marika fue fluyendo a la par de sus vidas me gusta mucho porque cuando hablé con Lucía me decía que Tarde Marika era una plataforma para hacer cosas y que cada una elige a qué subirle el volumen. También que Tarde Marika se había transformado a la par que se transformaban las individualidades que la acompañan. Justamente quería saber cómo veías en vos esa transformación.

Bueno, lo primero en lo que pienso es en lo identitario. Tarde Marika me permite vivir la femineidad de una manera mucho más consciente. Hacerme cargo de esa femineidad que siempre tuve en mí. Vivirla, disfrutarla, jugar con esa identidad. Insisto también en lo colectivo. Yo creo que la gente que escucha a las de Tarde Marika deben pensar *que pesadas con lo colectivo* pero viste que te contaba que yo soy de San Rafael, Mendoza. Cuando vuelvo a Mendoza, y estoy sola, no habito la calle con la misma confianza con la que la habito en Córdoba, aunque no esté con las chicas de Tarde Marika en las calles de acá. Pero hay algo ahí, en ese habitar en Tarde Marika que es saberse parte de un colectivo donde se comparte la excentricidad pero también las exploraciones y las luchas.

¿Qué crees que el colectivo hace ahí? no tanto al movimiento sino a las individualidades que lo conforman

Bueno, esto que decía la Lu de subirle el volumen. Me parece que la potencia del colectivo Tarde Marika es que el colectivo no anula las singularidades, sino que el

colectivo se alimenta de ellas. Por eso es una *plataforma*, un monstruo de muchas cabezas. No nos dedicamos a una sola cosa. Si hubiese sido así ya lo hubiésemos dejado porque no tenemos los mismos intereses, porque no tenemos los mismos tiempos ni las mismas expectativas. Incluso si nos dedicáramos todas a lo mismo, hemos tenido distintos tiempos en estos seis años y algunas han tenido más tiempo para dedicarles y otras menos en distintos momentos. Creo que la potencia de lo colectivo en general, cuando pienso en mi trayectoria de vida y mi experiencia vital pienso en Tarde Marika por más que haya activado en otros espacios colectivos, es la flexibilidad. La versatilidad y el dinamismo. No ahoga ni asfixia las singularidades sino que las potencia. Lo colectivo es eso que sucede entre las singularidades. Nos juntamos porque compartimos intereses, diversiones, nos queremos. Pero no pretendemos imponernos nada. Pienso en mi trayectoria militante y si bien propongo e imagino construcciones horizontales, también entiendo que es muy difícil y a veces es más una ficción. Siempre hay voces que son líderes sin decirlo. Lo llamativo de Tarde Marika es que lo siento realmente horizontal. Nos vamos distribuyendo tareas y, sin dudas hay ocasiones donde una persona se toma un puesto un poco más de visibilidad para el afuera pero es sólo como nexo entre el afuera y Tarde Marika. De hecho ese puesto ha ido variando. Ni siquiera es que se ha sostenido a lo largo de los años. A Santa Rita la jodemos con que es la presidenta pero porque junto con las Tamaña originó esta idea de la primera Tarde Marika, pero no sería *nuestra madre* como en las casas drags más tradicionales. Siempre jodemos que somos todas hermanas . Somos hermanas, somos primas. No hay una madre y una hija. Te digo esto y pienso que la gente que lo ve de afuera debe pensar *bue dale, tan perfecto no puede ser*; pero es real que no demanda esfuerzo ser parte de Tarde Marika. Obviamente que ha habido tiempo en los que hemos tenido más ganas de actividades y potenciar actividades. Lo que

hablábamos de subir y bajar el volumen. Pero no nos imponemos cosas. Entendemos nuestros deseos, nuestros tiempos y nuestras búsquedas. Obviamente no siempre cumplimos con las expectativas de todas, como somos distintas y tenemos distintas expectativas algunas esperarían que Tarde Marika activara más u organizara actividades propias más frecuentemente. Pero lo que está claro entre nosotras es que hacemos lo que podemos y lo que pueden nuestros cuerpos. Si hay energía para esto lo hacemos y sino ya vemos.

Retomando la apuesta de Tarde Marika sobre la exploración lúdica en tanto movimiento artístico, hay mucho de la apropiación del espacio público. Hacen desfile en la calle, en el centro. Cuando lo hablábamos con Lucía me decía que las intenciones allí quizás son movilizar a quienes ven. La pregunta sería qué crees que se moviliza en ese espectador.

Si pienso en nuestras intervenciones públicas creo que se movilizan tres cosas o tres cuerpos: primero, los cuerpos propios de quienes estamos ahí. En esto que te cuento de habitar la calle, experimentar el habitar de modo colectivo hace que quede en la memoria del cuerpo. Cuando yo salgo a la calle en Córdoba y camino por el Boulevard Chacabuco o por la peatonal, mi cuerpo recuerda que yo ahí caminé con mis compañeras de Tarde Marika. Sé que hay algo en ese habitar-caminar colectivamente. En segundo lugar, el cuerpo de las identidades disidentes, que nos ven, que nos acompañan y son parte de la red de Tarde Marika, digo, travestis, lesbianas, maricas, personas bisexuales. Personas que son parte de nuestra red y están ahí o que justo pasaron y nos vieron. En el sentido en el que "no estamos soles". Eso teje redes y sirve para saberse acompañade. Los otros cuerpos son los terceros, quienes todavía no se han cuestionado sus identidades. Interpelar a aquellas personas que nunca se han preguntado por sus propias identidades, por sus propios cuerpos. Que se pregunten "qué es esa persona que tiene un bigote, una peluca, tiene un vestido pero tiene

zapatillas". Que se pregunten eso aunque sea de impresión, porque eso significa que ya se está generando algo.

Lo que me parece interesante, pensando en el juego de Tarde Marika, es que habitamos la calle de manera alegre. En el sentido en que cuando la persona se pregunte *qué es eso*, nosotres estamos cantando, bailando, nos estamos cagando de risa. Estoy siendo feliz en esta rareza. Que se pregunten qué es lo que están viendo que es tan raro y no coincide con sus ideas de cómo se habita el mundo, de cómo se habitan los cuerpos, y que además se ven felices con eso. Me parece que nosotres, la sociedad, en la calle como espacio público, estamos acostumbrados a cruzarnos con personas, identidades, cuerpos que sacuden nuestras certezas pero no siempre el contexto nos permite indagar un poco más sobre esa otra persona que rompe con la certeza. Si te subís a un colectivo o vas por la calle y te cruzas con una persona que no habita el mundo como vos la habitas, y esa persona está en uno de sus días, volviendo del trabajo, viajando en el colectivo triste por algo que le pasó, qué sé yo, no podemos ahondar más allá de la imagen superficial. Tal vez la imagen que queda es la de una persona que habita el mundo desde un lugar distinto pero preferiría no hacerlo. Me parece que la potencia de habitar la calle, con Tarde Marika, y todas las redes que nos acompañan, se hace con ganas. Y con gusto. Estamos ahí siendo distintos. Demostrando que no queremos ser como ustedes, estamos felices y contentes de ser esta cosa distinta. No vamos a decir que no es difícil pero también hay fiesta en esto de ser distintos.

No quiero hablar por todes en Tarde Marika pero en mi caso particular está claro que hay una resubjetivación desde Tarde Marika. Digo, mi exploración identitaria no hubiese sido la que es y la que fue si no hubiese formado parte de Tarde Marika. Es sin duda lo colectivo hace la diferencia. Lo que hablábamos de lo distintas que somos, al proponer cosas distintas y al tener intereses y deseos distintos, conocemos cosas

nuevas todo el tiempo. Venimos de experiencias de trayectorias muy distintas entonces los discursos, los recorridos que van haciendo mella en ese colectivo que es Tarde Marika adopta formas muy diferentes. El colectivo termina teniendo las características de identidad que a mí me parecen potentes: dinámica, polifónica, singular. Colectivo y singular. Siempre en movimiento, siempre jugando. Nunca conformes pero siempre respetando los tiempos. Nunca no conforme con lo que una puede hacer sino siempre conforme. Nunca conformes con respecto a lo que los demás dicen que debe ser. Siempre abiertas a probar algo nuevo.

Te quisiera preguntar, también, qué sería para vos el acto de montarse. Creo que materialmente podemos reconocer qué es montarse porque uno puede maquillarse de ciertas formas, ponerse esto o aquello, subirse o bajarse de los tacos. Pero subjetivamente para Lola Menta qué es montarse.

Me parece que ahí hay algo particular que es esta exploración identitaria que yo hago habitando el mundo como una persona no binaria travesti. Hay veces que yo salgo con los ojos pintados y vestido. Yo cuando me monto no uso peluca, por ejemplo. Para la gente es complejo saber si yo estoy montado o no. No soy tan explícita en ese montaje como tal vez otras compañeras de Tarde Marika sí son. Y mucha gente te diría que yo no hago drag. El juego de Tarde Marika es, justamente, que cada una hace drag como puede y como les sale. Creo que para mí montarme es un proyecto con un fin específico que me lleva un tiempo y una preparación, aunque mi imagen no sea tan distinta. Yo sé que ese día y a esa hora me estoy montando cuando voy a una Marikoteca como espectadora. Ese momento de meterme en el baño, poner música, maquillarme. Pensar en el vestuario, pensar en la ropa que voy a usar. Me parece que siempre el montarse va de la mano con "para qué me estoy montando". Me estoy montando para hacer una Lectudrag o para hacer una perfo en La Marikoteca o en un teatro. Me estoy montando para salir a la calle y estar tres horas pintando a gente o



para estar cinco minutos arriba del escenario siendo yo. A esto me refiero con proyecto con un fin, ese montarme es pensar cómo me voy a sentir más cómoda yo. Muchas veces lo drag está relacionado con belleza, pensando en Rupaul por ejemplo, y pensando en los estereotipos y los roles. Está muy naturalizada la idea de que tiene que doler. Incluso con compañeras de Tarde Marika hemos hablado sobre esto de "tengo que estar con tacos por más que no me los banque" o el tucked también, que no se tenga que notar nada de lo que tenes entre las piernas y sufrir tres horas. Con eso tengo una relación conflictiva porque si bien a veces me gusta jugar un montón con la imagen estética que muestro, también me gusta estar cómoda. En Tarde Marika estoy tan cómoda porque nunca nadie va a decirme *che, te tenes que tuckear para salir, no podes salir así* o *qué haces de bocergos, ponete tacos*. En esa libertad es que hay días que yo elijo tuckearme y estar de taco agujas durante diez horas viviendo esa experiencia del dolor para ver qué onda. Para que todos me digan *que diosa que estás* y yo poder decir soy una diosa. En fin, montarse me parece que tiene una disposición psicológica, emocional y corporal en el decir *hoy me monto*.

Igual, voy a contradecirme con lo que voy a decir ahora, yo siempre me contradigo. Me gusta vivir en los medios. Pero, citando a Rupaul, creo que no es de Rupaul la frase pero no importa: "todos nacimos desnudes, el resto es drag". Quiero decir, que todos performeamos un género. A veces sale mejor, a veces sale peor, a veces se aproxima más a la idea social, que igual nunca se alcanza, de lo femenino y lo masculino. Incluso también hay que performear las identidades no binarias, las identidades trans. También es insoportable tener que cargar con esta identidad que debo presentar para los demás. Yo tengo un montón de complejos con mi identidad, en el habitar una identidad gris. Yo me identifico como una marica no binaria, y bueno, es como decir *¡yo quiero ser todo!*. Porque hay días que me siento re travesti o días que me siento re marica o días

que me siento travesti siendo marica. En todo esto tengo claro que no soy una persona cis, tengo claro que no quiero ser ni una mujer ni un varón. Teniendo en cuenta que la identidad que yo quiero habitar es en el momento, ni siquiera digo para el resto de mi vida. Sino en este momento. A veces me siento muy presionado a plantarme en el mundo performeando teniendo que tener una identidad. Hay veces que me tengo que montar como persona no binaria. Hay veces que lo hago con gusto y jugando. Y hay veces que no tengo ganas. Hay veces que tengo ganas de estar con barba, joggin y pantalón y la gente no me va leer como persona no binaria, sino como varón cis. Y me indigna, pero bueno. Tampoco tengo ganas de dedicarle mi tiempo, ganas y energía en representar esa idea que la gente tiene de persona no binaria, de lo que es una marica o una travesti. Muchísimas travestis o personas trans van a decir *qué hace este pibe de barba y joggin diciendo que es una travesti*. Lo que quiero decir es que todos nos montamos todos los días. El tema está en cuánto nos montamos, para qué. Creo que lo que Tarde Marika me ha permitido es entender y darme cuenta que todos nos montamos todo el tiempo. Yo puedo estar de joggin y buzo y aún así nombrarme trava y marica. Creo que el montarse se lee como algo único de las drags y yo pienso que todo el mundo lo hace. Si todos lo hacemos, es levantarnos y ver qué ponernos. Si nos peinamos o no. Si nos maquillamos o no. Pero pensando en mi ejercicio como drag específicamente, es cuando digo *hoy me monto como drag*. "Si yo todos los días me monto, hoy me voy a montar como drag". Yo no habito todos los días como Lola Menta, si bien hay mucha gente que me conoce como Lola, para mi es mi Lola es mi identidad travesti y Lola Menta mi identidad drag. No son tan claras las fronteras entre esas identidades pero cuando yo me monto como Lola Menta se siente esa decisión de "hoy estoy construyendo este personaje". Eso también le quita un poco el peso al "uy tengo que estar tres horas de estar maquillándome en el baño".

Para terminar quisiera saber si tenes alguna conceptualización del drag para vos

Es muy difícil porque me cuesta un montón poner definiciones. Porque siento que las definiciones restringen.

Una asociación libre entonces

Claro, sí, entonces podría decir que lo que en este momento siento y entiendo que lo drag, desde mi trayectoria personal, es jugar a intervenir tu identidad, tu expresión y corporalidad en un momento particular para habitar el mundo de una manera que sea llamativa, distinta y que te interpele. Que flexibilice las ideas de la masculinidad y la feminidad a través de los recursos que tengas no más, vestuario, maquillaje, zapatos, el plumero que tengas en tu casa. Me parece que hay en el drag la creatividad de resolver. ¡Capaz que eso es el tercermundismo! Las drags de Córdoba, Argentina, resuelven como pueden. No sé si eso pasa en todo el mundo. Si tenemos que definir desde una definición situada, lo drag es resolver con lo que tengas.