

APROXIMACIONES ETNOGRÁFICAS A LA DIMENSIÓN PROFESIONAL Y LABORAL DEL ARTE DRAG EN LA CIUDAD DE CÓRDOBA

ETHNOGRAPHIC APPROACHES TO THE PROFESSIONAL AND LABOR
DIMENSION OF DRAG ART IN THE CITY OF CÓRDOBA

ABORDAGENS ETNOGRÁFICAS SOBRE A DIMENSÃO PROFISSIONAL E
LABORAL DA ARTE DRAG NA CIDADE DE CÓRDOBA

María Daniela Brollo

*Instituto de Humanidades, Conicet, Universidad Nacional de Córdoba.
danibrollo7@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-5595-5934>*

María Lucía Tamagnini

*Instituto de Humanidades, Conicet, Universidad Nacional de Córdoba.
lucia.tamagnini@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0003-1645-0244>*

DOI: 10.59999/7.2.8

Recibido: 25/09/2023 | Aceptado: 20/11/2023

Resumen: Este trabajo surge del diálogo entre dos investigaciones etnográficas preocupadas por la articulación entre arte drag, performances, géneros, trabajos y profesiones. Comenzaremos presentando una descripción genealógica de los diferentes espacios de inserción laboral y profesional de artistas drag en la ciudad de Córdoba en los últimos cuarenta años, que incluyen desde circuitos del mercado de entretenimiento nocturno hasta espacios públicos y centros culturales. Con el objetivo de abordar procesos contemporáneos de organización y (con)formación de una *escena drag* local, nos dedicaremos a analizar modos de hacer en torno a un festival cultural gestionado por la colectiva artística drag Tarde Marika. Poniendo el foco en estos procesos organizativos apuntamos a problematizar la dimensión profesional y laboral de las prácticas vinculadas al arte drag con la intención de destacar algunas transformaciones significativas de los últimos años. Finalmente, reflexionaremos sobre algunos debates que se produjeron en la *escena drag* local en torno a las nociones de «trabajo», «profesión», «precarización» y «condiciones laborales».

Palabras clave: arte drag, trabajo artístico, profesión

Abstract: This paper arises from the dialogue between two ethnographic researches concerned with the articulation between drag art, performances, genres, jobs and professions. We will begin by presenting a genealogical description of the different spaces of labor and professional insertion of drag artists in the city of Córdoba in the last 40 years, which include displacements from nightlife entertainment market circuits to public spaces and cultural centers. With the aim of addressing contemporary processes of organization and (con)formation of a local drag scene, we will analyze ways of doing around a cultural festival managed by the drag artistic collective Tarde Marika. Focusing on these recent organizational processes, we aim to problematize the professional and labor dimension of drag art practices with the intention of highlighting some significant transformations in recent years. Finally, we will reflect on some debates that took place in the local drag scene around the notions of “work”, “profession”, “precariousness” and “working conditions”.

Keywords: drag art, artistic work, profession

Resumo: Este artigo nasce do diálogo entre duas investigações etnográficas preocupadas com a articulação entre a arte drag, as performances, os géneros, os trabalhos e as profissões. Começaremos por apresentar uma descrição genealógica dos diferentes espaços de trabalho e inserção profissional dos artistas drag na cidade de Córdoba ao longo dos últimos 40 anos, que incluem deslocamentos dos circuitos do mercado de entretenimento noturno para espaços públicos e centros culturais. Com o objetivo de abordar os processos contemporâneos de organização e (con)formação de uma cena drag local, analisaremos as formas de atuação em torno de um festival cultural dirigido pelo coletivo artístico drag Tarde Marika. Com foco nestes processos organizacionais, pretendemos problematizar a dimensão profissional e laboral das práticas ligadas à arte drag com o intuito de evidenciar algumas transformações significativas nos últimos anos. Por fim, refletiremos sobre alguns debates que tiveram lugar na cena drag local em torno das noções de “trabalho”, “profissão”, “precariedade” e “condições de trabalho”.

Palavras-chave: arte drag, trabalho artístico, profissão

—Fue creciendo la escena, y más allá de que es arte vivo también es un arte caro [...].

—Parte del montarse también es ese proceso de producción de vestuario, de selección del vestuario y ni hablar cuando ya tenés que armar un show que ahí sumás, te ves editando música, contando ritmos, tiempos, haciendo coreografías, pensando en una idea, la creatividad al mil por ciento, y en el medio sí, hay un coste económico que la mayoría de las veces nunca se recupera [...] una termina laborando porque amás lo que hacés, no está valorado con el real valor que requiere, tanto de conocimientos, de técnicas, como las pilchitas, el bordado, los *strasess*, todo eso es caro, es caro y cuesta.

—El maquillaje mi amor...

—¡Las pelucas! entonces va siendo hora de que nos empiecen a valorar bien y mejor y a pagar mejor.

—Y más allá de todas estas cosas económicas es el tiempo...

—Nosotras tenemos que educar en eso, no solo es pagar, sino también valorar...

(Fragmento de registro de un conversatorio virtual con referentes del arte drag cordobés, 2020)¹

Asistimos a este conversatorio virtual con referentes del arte drag de Córdoba durante la primavera de 2020. Luego de escucharlo, compartimos impresiones respecto de la preponderancia que la cuestión del trabajo y el reconocimiento del drag había tenido en las presentaciones de las artistas. Inmersas en procesos de investigación/participación en este mundo artístico, comenzamos a interrogarnos por la articulación entre arte drag, performances, géneros, trabajos y profesiones.²

Con el objetivo de abordar procesos de profesionalización y (con)formación de una *escena drag* local, en el primer apartado de este artículo presentamos una descripción genealógica de los diferentes espacios de inserción laboral y profesional de artistas drag en la ciudad de

1 El conversatorio se llamó: «el arte drag en la facultad de artes ¿Persona o personaje? ¿Puesta en escena o puesta en cuerpo? Conversatorio con referentes del Arte Drag cordobés». Dialogaron: Analía Juan y Daniel Tortosa (Docentes de los Departamentos de Teatro y Cine y Tv) junto a Antara Wells, Thara Moon, Matías Zanotti, Merkuria Blind, Betty LaCueva, Santa Rita, Vulpara Von Teese y Daniela Brollo. Organizado por las Cátedras de Actuación en Cine (Depto. De Teatro) y de Dirección de Actores (Depto. De Cine y Tv) de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Se realizó el día 25 de noviembre de 2020. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=zHe5LqA6NF8>

2 Nos referimos a un trabajo doctoral orientado al análisis etnográfico de los procesos de configuración de los mundos del arte drag en la ciudad de Córdoba (Brollo, 2018, Brollo y Liarte, 2022). Por otro lado, una etnografía sobre experiencias artísticas de la colectiva de inspiración drag Tarde Marika (Tamagnini, 2022; Tamagnini y Chocobare, 2022). Ambas investigaciones se inscriben en el Programa de Investigación Subjetividades y Sujeciones Contemporáneas (CIPFYH/SECYT-UNC). Han recibido financiamiento del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas a través de becas doctorales (2018-2022) y posdoctorales (2020-2022), respectivamente. Una primera versión de este artículo fue presentada en las X Jornadas de Investigación en Antropología Social Santiago Wallace (2022). Agradecemos a quienes evaluaron el escrito para su publicación por sus comentarios y observaciones.

Córdoba en los últimos cuarenta años. Esta descripción recorre desde diferentes circuitos del mercado de entretenimiento nocturno hasta espacios públicos y centros culturales.

En la segunda parte, nos dedicamos a analizar modos de hacer en torno a un festival cultural organizado por la colectiva artística drag Tarde Marika. Con la intención de problematizar la dimensión profesional y laboral de las prácticas vinculadas al arte drag destacaremos algunas transformaciones significativas de los últimos años poniendo el foco en procesos organizativos recientes. Finalmente, incluiremos algunas reflexiones sobre los debates que se produjeron en el ámbito local en torno a las nociones de trabajo, profesión, precarización y condiciones laborales. A lo largo del escrito, recurrimos a las herramientas teórico-metodológicas de la sociología del trabajo artístico (Becker, 2008, 2010) en tanto permiten considerar no solo las obras de arte en sí mismas, sino las personas, tareas y relaciones que las hacen posibles.

El trabajo de campo que sustenta nuestras pesquisas fue realizado entre los años 2017 y 2022 a partir de una circulación por diferentes boliches, bares, centros culturales, talleres, shows, performances y obras de teatro que un grupo de artistas reconocidas como drags llevaban a cabo en la ciudad de Córdoba. La metodología se ajustó al enfoque etnográfico multisituado (Marcus, 2001) e incluyó entrevistas en profundidad con artistas de diferentes generaciones, conversaciones con empresarios, productores y públicos, también observación participante en diferentes eventos, relevamiento de folletería, productos digitales y publicaciones periodísticas de medios de comunicación.

Consideramos el arte drag (queen/king) como un conjunto heterogéneo de prácticas de transformación corporal y estética-política que cita y parodia expresiones de género como un recurso escénico para la creación de personajes y la realización de performances artísticas coreográficas, musicales y visuales.³ En tanto performances (Schechner, 2000) implican un uso particular del cuerpo y de diferentes materiales que permiten producir un *montaje* estético. *Montarse* era el modo en que las artistas nombraban la acción y el proceso de producción o transformación corporal que involucraba un uso particular de maquillajes, accesorios, pelucas, zapatos y vestuarios. Si bien en esta oportunidad y por una cuestión de objetivos no nos centraremos en las características que adquirirían estas performances, conviene adelantar apenas que uno de los sentidos relevantes de ese proceso de montaje era la inversión que requería para las artistas en términos de tiempo, saberes y dinero.

3 Aunque el arte drag adquiriría diferentes formas y estilos que no podremos analizar en este texto, a grandes rasgos una primera división distinguía el arte drag queen (que solía citar y exagerar modelos de feminidad) del arte drag king (que hacía lo propio con recursos que apelaban a la construcción performática de personajes más o menos masculinizados). Para una descripción detallada de las performances drag y de sus diferentes estilos, puede consultarse Brollo (2018).

La relación entre arte y trabajo fue explorada tempranamente por Esther Newton (2016) quien se dedicó a considerar las condiciones laborales en que las artistas drag queens llevaban adelante su actividad escénica.⁴ Decidida a indagar en la dimensión profesional, la antropóloga observó el espacio laboral y analizó la dinámica de la economía de los bares considerando también los costos de producción que las artistas drag queens invertían en sus performances con el objetivo de señalar algunas de las variables que confluían en la informalidad, inestabilidad y malas condiciones salariales en que se reproducía el trabajo de estas artistas. Pese a la relevancia de la etnografía de Newton y a la creciente cantidad de investigaciones sobre el arte drag, son pocos los trabajos que se han dedicado a continuar explorando la dimensión laboral/profesional en otros contextos y es nuestra intención realizar un aporte en ese sentido.⁵

Conformación de una escena drag en la ciudad de Córdoba

Las prácticas incluidas dentro de los mundos del arte drag que observamos durante nuestras pesquisas contaban con una larga trayectoria en la ciudad de Córdoba, aunque no siempre iguales ni nombradas del mismo modo. Esta trayectoria tuvo lugar en carnavales, bares y fiestas en casas particulares donde artistas transformistas y travestis⁶ realizaban performances, obras o shows grupales e individuales al menos desde las décadas del sesenta y del setenta. El trabajo de Reches Peressotti (2022) reconstruye algunas de las escenas nocturnas que tuvieron como protagonistas a artistas transformistas en bares y locales tipo *café-concerts* ubicados en el centro de la ciudad que alojaban obras y actuaciones de personas que se reconocían como

4 Entre los trabajos más destacados sobre el arte drag resulta ineludible la referencia a la pionera etnografía entre transformistas estadounidenses realizada por la antropóloga Esther Newton a fines de la década del sesenta, que vería su publicación en 1972 con el libro *Mother Camp: Female Impersonators in America* (2016). Uno de los puntos más destacados de esta obra es la distinción que esbozó entre sexualidad y roles sexuales (años más tarde reemplazados por la noción de roles de género), y que la llevó a arrojar definiciones sobre comunidades y prácticas que hasta entonces habían sido poco estudiadas desde disciplinas como la antropología o la sociología. Newton (2016) recurrió a las herramientas del interaccionismo simbólico para analizar la economía política de la homosexualidad y el lugar que ocupaban las transformistas en ella, siguiendo una tradición sociológica que comparte con Erving Goffman y Howard Becker en los estudios sobre la desviación, el estigma y el etiquetamiento. El abordaje etnográfico de la homosexualidad en contextos urbanos y el tratamiento de las prácticas vinculadas al travestismo y transformismo como una actividad profesional, dieron el impulso a Newton (2016) para definir el drag como una práctica profundamente teatral y un fenómeno social que involucra a una comunidad homosexual de pertenencia en la cual se aprenden y desarrollan las prácticas escénicas.

5 En el siglo XXI proliferaron trabajos académicos sobre el arte drag en Latinoamérica. Brasil cuenta con investigaciones de corte etnográfico (Jayme, 2001; Vencato, 2002) que se dedicaron a explorar performances drag queens indagando en la construcción de corporalidades y performances de género. En Argentina, como un fenómeno más reciente contamos con dos trabajos que se dedican a investigar estas performances artísticas explorando el cruce entre teatro y performances de género (Trupia, 2020) y en la dimensión mediática de performances transformistas a través de dispositivos digitales (Jairala, 2022).

6 Un análisis sobre el funcionamiento local de estas categorías se encuentra en los trabajos de Reches Peressotti (2022) y Brollo (2018).

actores transformistas quienes encarnaban personajes femeninos glamorosos o cómicos. Investigaciones locales (Blázquez y Lugones, 2012; Blázquez y Reches Peressotti, 2017; Reches Peressotti, 2022) sobre sociabilidades en espacios de entretenimiento nocturno frecuentados por públicos no heteronormativos muestran que, durante estas décadas y sobre todo en los años dictatoriales, tanto las expresiones de deseo homoerótico como las prácticas vinculadas al travestismo solo eran posibles en el ocultamiento, la clandestinidad y la transgresión. Las persecuciones policiales hacia travestis y homosexuales se amparaban en figuras contravencionales que penalizaban el escándalo público y una serie de actos considerados inmorales, como el travestismo (Bazán, 2008; Reches Peressotti, 2022). Una de las artistas que comenzó su trayectoria escénica en la década del setenta realizando performances en fiestas clandestinas sostenía que, a pesar de la prohibición para *vestirse de mujer*, la ciudad de Córdoba contaba con *una vida de shows maravillosa*.

Ya en la década de 1980 con el proceso de recuperación democrática y junto a la aparición de la sexualidad en las agendas políticas de algunos movimientos socio-políticos a nivel nacional, comenzó a configurarse una noche gay local que Blázquez y Reches Peressotti (2017) definieron como «un mercado de diversiones y entretenimientos específicamente orientado a un sector del mercado distinguido a partir de su sexualidad, en particular a la dimensión relacionada con el género del objeto de deseo» (p. 6). Se trataba de bares y discotecas que entre sus principales ofertas de entretenimiento proponían shows grupales e individuales de artistas transformistas, con un funcionamiento que combinaba las prácticas de la clandestinidad de la década anterior con la inclusión de nuevos integrantes en esas noches. En simultáneo a esta apertura de espacios, las prácticas del transformismo y el travestismo escénico en Córdoba continuaron sufriendo una fuerte condena moral reforzada por la persecución policial que tomaba la forma de *razzias* en bares y discotecas (Reches Peressotti, 2022).

A mediados de la década del noventa, con la reforma de los códigos contravencionales y el lugar prioritario que las políticas de la visibilidad comenzaron a ocupar en la agenda de los movimientos de la diversidad sexo-genérica en Argentina (Pecheny, 2001; Moreno, 2008), las prácticas artísticas vinculadas al transformismo cambiaron su status social y la noche gay local consolidó su circuito mercantil. Emergieron propuestas escénicas vinculadas a un mercado de entretenimiento que introducía la música pop y la electrónica en bares, boliches, discotecas y fiestas. Para muchas de sus protagonistas esta apertura de locales durante los años noventa implicó también un desplazamiento hacia otros públicos, abandonando la cualidad de *gueto*⁷ que adjudicaban al funcionamiento de los espacios festivos de la década de 1980. Según

7 Aquellos lugares que en la década del ochenta significaron un «refugio» (Reches Peressotti, 2022) para determinados grupos de homosexuales, comenzarían a percibirse como *cerrados* y *guetificados* en la década siguiente.

mencionaba María Laura, una de las artistas que protagonizó aquellas noches, el espíritu era el siguiente: *chicos, este es nuestro mundo, pasen, mírennos, si les gusta quédense, y si no vuélvanse a su casa*. En estas narrativas, la *apertura* permitió a las artistas masificar los espectadores de sus performances y darse a conocer a un público más heterogéneo, así como la ampliación de las posibilidades laborales en su desempeño como performers.

Durante los primeros años del nuevo milenio este mercado de espacios festivos se multiplicó y diversificó de manera vertiginosa a la vez que las performances transformistas y drags se fijaban como protagonistas destacadas. En el año 2003 uno de los diarios cordobeses de mayor tirada provincial publicó en la tapa del suplemento Espectáculos una nota titulada: «Divas divinas. El creciente fenómeno del transformismo en Córdoba» (Arrascaeta, 2003). El texto de la nota describe los circuitos de *expansión* del transformismo y el arte drag queen en la ciudad señalando transformaciones vinculadas a la incorporación de estas artistas en otros circuitos nocturnos como fiestas privadas empresariales y la actuación en algunas (pocas) obras de teatro.

Para las artistas, la noche aparecía como un espacio-tiempo tanto para la diversión y el entretenimiento como para el arte y el trabajo (Blázquez, 2012a). Advertimos así sobre la configuración de mundos (Becker, 2008) donde las artistas ocupaban un lugar central, por ejemplo, siendo contratadas (de manera informal) por los dueños de las discotecas y productores de eventos para realizar un show coreográfico-musical, animar o anfitriónar las noches.⁸ Esa presencia cada vez más rutinaria permitió que algunas artistas abandonaran el lugar de amateurs para dar inicio a una carrera (Becker, 2010) y aumentar su reconocimiento profesional a partir de dinámicas específicas como los concursos de reinas drag queens (Brollo y Liarte, 2022).

Desde mediados de la segunda década del siglo XXI el proceso de diversificación se aceleró aún más bajo el paradigma del orgullo y las dinámicas de visibilidad de la diversidad sexo-genérica. Se destacan transformaciones socio-políticas a nivel nacional como la sanción de leyes en materia de identidad de género y de ampliación de derechos civiles, sexuales y reproductivos. Paralelamente, el arte drag se volvió un producto de consumo masivo a partir de la distribución en Latinoamérica de RuPaul's Drag Race, un *reality show* estadounidense *mainstream* basado en una competencia de artistas drag queens. Uno de los efectos locales de este fenómeno fue la proliferación de artistas y su promoción a través de distintos medios de comunicación y redes sociales digitales. Esto incidió en la ampliación de los públicos y

8 Aún en los casos en que se alentaba la conformación de un *staff* o un grupo más o menos fijo de artistas drag dentro de un bar, boliche o discoteca gay, la contratación era de manera informal y el pago correspondía al show realizado durante una noche. Esta situación era recurrente al menos para las artistas que ya contaban con cierto prestigio en la escena, mientras que para aquellas que se encontraban aún iniciándose en la práctica del drag el pago solía tomar la forma de un intercambio por el valor económico de la entrada o el consumo de bebidas en el local.

en la multiplicación de productos audiovisuales como *reality shows* locales, documentales y tutoriales digitales. En la ciudad de Córdoba se multiplicaron las propuestas vinculadas al circuito del teatro independiente que tenían como protagonistas a artistas drag queens, drag kings y transformistas. Emergieron colectivos artístico-políticos que recurrieron al drag como herramienta lúdica y expresiva de transformación de los imperativos sexo-genéricos mediante intervenciones en espacios urbanos. Como parte de este proceso *expansivo*, el arte drag entró en la agenda de dependencias gubernamentales municipales y provinciales a partir de la convocatoria a artistas en eventos institucionales tematizados bajo la rúbrica de «cultura» o «género». Además de visibilizar y contribuir a legitimar el arte drag, las performances se diversificaron y, según las narrativas de las artistas, se habrían potenciado las posibilidades laborales y ámbitos de reconocimiento.

En suma, las prácticas vinculadas al transformismo y al arte drag fueron ganando cada vez más terreno en la ciudad de Córdoba dando lugar a la conformación de una escena.⁹ Los aportes de la sociología de los estudios musicales proponen una noción de escena (Bennett y Peterson, 2004) que incluye también la de mundos (Becker, 2008) y apunta a la experiencia compartida entre productores, artistas y públicos a partir de la confluencia en determinados gustos y consumos. En el caso de la *escena drag* que estamos describiendo la idea de *expansión* era entendida como una diversificación de las dinámicas y espacios que reunían a quienes se dedicaban al arte drag de manera profesional y a quienes asistían como público de estas performances. Cachuchita, una artista drag integrante de la colectiva Tarde Marika, lo sintetizaba de este modo:

En estos tres años ha cambiado un montón la escena en Córdoba. Han aparecido muchos cuerpos nuevos, muchos espacios nuevos, y también otras maneras de hacer drag no tan estrictas [...] (Peirone y Rodríguez, 2020).

Caracterización de espacios laborales y profesionales

Inspiradas en el análisis que Julieta Infantino (2011)¹⁰ hiciera respecto de los nichos en el mercado artístico-laboral que ocupan artistas circenses en la ciudad de Buenos Aires, señalaremos un relevamiento de los principales espacios/prácticas laborales contemporáneas que involucran a artistas drag queens/kings en la ciudad de Córdoba. Las categorías con que las artistas nombraban estos espacios no eran de ningún modo rígidas, sino más bien flexibles

9 Entrado el nuevo milenio, algunas artistas transformistas y drag queens, desplazaron su actuación exclusiva en *boliches gay* para conformar un circuito nocturno más amplio que incluía *boliches hétero* ubicados en la zona norte de la ciudad y *alternativos o gay friendly* en la zona del ex Mercado de Abasto de la ciudad de Córdoba.

10 El trabajo de Infantino (2011) analiza las principales características de la práctica artístico-laboral en el arte circense, desde una lectura histórica comparativa que apunta a relevar las principales transformaciones dentro del mercado laboral en relación con las estrategias y representaciones que los jóvenes producían en torno a esa dimensión.

y dinámicas. Algo que sería característico de esta *escena drag* es que las artistas y las prácticas circulaban por muchos espacios a la vez y que, al mismo tiempo, varias de las prácticas nombradas entrarían en más de uno de los espacios.

- Bares/Boliches/Fiestas nocturnas donde las artistas son contratadas por los encargados de los locales u organizadores de eventos para realizar diferentes performances en formato de shows o *hosting* (presencia o recibimiento) con el objetivo de añadir *un atractivo visual a las noches*, como nos dijeran algunos productores. Aquí se incluyen desde los *boliches gay* de larga trayectoria como Beep pub, Zen, Europa Disco, hasta las fiestas que vieron su auge en los últimos 5 años como Limbo pop, Fiesta Plop!, La Britney de cada Día, Maricoteka.
- Eventos y fiestas particulares (casamientos, cumpleaños, despedidas de soltera) que utilizan la modalidad de contratación de artistas para la realización de un show, performance o *hosting*.
- En ferias y exposiciones privadas las actividades incluyen la presencia en apertura de locales comerciales, promoción o publicidad. En estos eventos también existe la posibilidad de hacer shows, *hosting* u otras actividades específicas que dependen del rubro *expo*.
- En cuanto al teatro y las experiencias escénicas las artistas participan en obras o propuestas variadas que incluyen salas de teatro «independientes» y «estatales», obras de teatro de revista y humorísticas, obras de teatro en la ciudad de Carlos Paz¹¹ y grupos o compañías de teatro que producen sus propias obras u ofertas escénicas (Entrepiernas, Dragmáticas y Varieté Mi Querida fueron tres experiencias destacadas en los últimos cinco años).
- Servicio de maquillaje y peinado de peluca. Este es un servicio específico que aquellas artistas formadas o especializadas en el rubro ofrecen a una gran variedad de clientes tanto de maquillaje social como artístico.
- Dictado de clases/talleres por parte de artistas especializadas en maquillaje artístico drag. Estas clases son dictadas en institutos especializados de formación profesional, instituciones estatales, o en sus propios domicilios con espacios montados para tal fin. También las redes sociales y plataformas digitales emergieron como medios para estas instancias.
- Servicio de diseño y confección de indumentaria/accesorios para presentaciones artísticas o shows y también para público general.

11 Se trata de una importante plaza teatral veraniega. Para conocer sobre las Temporadas Teatrales de Carlos Paz puede consultarse la investigación de Garrido (2020).

- Clases de danza/dirección de coreografía. Aquellas artistas formadas o especializadas en danza son contratadas para el armado de la coreografía de un show o performances grupales en fiestas o boliches.
- Producción de certámenes/elecciones. Al menos desde mediados de la década del noventa las artistas participan en la producción de estos eventos, contratando o convocando a otras a participar. Se trata de certámenes o concursos que ponen en escena una dinámica de competencia y premiación. En este rubro se incluyen también producciones audiovisuales que, como parte de un proceso reciente, van desde documentales a *reality shows* sobre las competencias.
- Eventos institucionales asociados a temáticas en torno a cultura, género y sexualidad. Esto sucede al menos desde el año 2018 con la producción de ciclos como la «Semana de la Cultura Diversa».¹²
- Producción de ciclos artísticos y festivales culturales. Como una dinámica más reciente emergieron propuestas realizadas por colectivos artísticos que incluyen la postulación a programas y convocatorias estatales. Estos ciclos o eventos se presentan en centros culturales y en museos municipales, provinciales o universitarios.

La caracterización de los espacios de inserción laboral y profesional en articulación con el ejercicio genealógico que propusimos en el apartado precedente permitió observar un proceso de profesionalización/especialización en relación con contextos sociohistóricos específicos. La *expansión* durante los diferentes momentos señalados promovió el desplazamiento desde los mundos del entretenimiento nocturno hacia otros espacios como plataformas digitales, teatros, exposiciones, centros culturales, museos, plazas y calles. Para explorar esta idea con mayor detenimiento en los próximos apartados abordamos los modos de hacer de la colectiva Tarde Marika y su premisa de *sacar el drag a la calle*.

Vení, experimentalo. Modos de hacer con el drag en Tarde Marika

Tarde Marika es una colectiva de artistas/activistas que *irrumpe* en la *escena drag* cordobesa en el año 2017. Destacamos aquí el verbo irrumpir porque es el término utilizado por las integrantes de la colectiva para presentarse públicamente:

Una de las metas como colectivo es irrumpir en la sociedad de manera lúdica, con diversas propuestas que cuestionan las dinámicas preestablecidas

12 Es una iniciativa gestionada desde 2018 por la Agencia Córdoba Cultura del Gobierno de la Provincia de Córdoba. Reúne espectáculos teatrales, musicales, charlas, entrevistas y otras actividades culturales que se desarrollan en espacios de la ciudad y la provincia.

de género, sexualidad y disidencia. Buscamos romper con moldes arcaicos y retrógrados a través de una militancia apartidaria comprometida con demandas sociales afines.¹³

La colectiva estaba conformada por alrededor de 18 personas que desenvuelven distintas líneas de acción: ciclos de cine, clases de danza, festivales, pasarelas (*runway*) en la calle y encuentros vespertinos en los que ponían a disposición materiales para que cada quien pueda *draguearse*, *montarse* y crear un personaje para explorar lúdicamente la maleabilidad de las construcciones genéricas.

Desde sus comienzos, emprendieron acciones movilizadas por el interés por reunirse y *hacer algo* en torno a lo drag. Una de esas acciones fue el encuentro que luego daría nombre a la colectiva, la Tarde Marika. De acuerdo a quienes fueron sus organizadoras (entre las que se encuentra una de las autoras de este artículo) el armado de aquel evento buscaba distanciar la propuesta de un taller o espacio estrictamente formativo. La idea no era enseñar técnicas de la práctica artística drag queen/king, sino generar un espacio común para montarse, maquillarse, compartir saberes y materiales, desfilarse y bailar durante el horario vespertino. Todas estas, prácticas asociadas al mundo de la «marikonería», esto es: un uso particular de la feminidad —al decir de Insausti (2018)— que enfatiza los aspectos lúdicos de la performance de género y exagera sus rasgos (Tamagnini, 2022). La jornada culminó en un desfile protagonizado por una improvisada comparsa que recorrió los alrededores del lugar donde se realizó el evento, una *casa* artístico-cultural *autogestiva* ubicada en un sector céntrico, comercial y turístico de la ciudad.

Entre quienes integran la colectiva existe cierto acuerdo en torno a reivindicar la temporalidad de la tarde como aquella propia de su práctica artística y política (aunque luego las acciones fueron expandiéndose también hacia el espacio-tiempo de la noche). Para Cachuchita, integrante de Tarde Marika, aquel encuentro en la tarde, «habilitó otros espacios y formas de hacer con el drag. Eso de empezar a irrumpir en espacios públicos, de día, espacios donde tienen acceso familias con niñas [y] adolescentes» (Peirone y Rodríguez, 2020). En una sintaxis prescrita que encuadraría el arte drag en la noche y más específicamente en discotecas, bares y otros espacios mercantilizados de divertimento, el desplazamiento temporal de la noche hacia la tarde junto con la premisa de *salir a la calle* podrían ser consideradas como prácticas de tipo táctico (De Certeau, 2001): trucos o atajos a través de los cuales Tarde Marika fue infiltrándose en unos mundos artísticos/activistas locales (Tamagnini, 2022). Citamos aquí la narrativa de una integrante de la colectiva, Sidiosa Pat, durante un conversatorio *online*:

13 Texto de sala, Muestra «Se hace marika al andar», Espacio Cultural Museo de las Mujeres, 2019

Habitar el exterior, el afuera, la cultura drag está en la noche, la fiesta, y nosotras dijimos, si, podemos estar, habitar esos espacios, pero qué pasa si lo problematizamos en otros lugares, dónde nosotras cuando habitamos en drag o cuando habitamos nuestro día a día no estamos seguras... Entonces eso fue lo potente también de encontrarnos con amigas y poder salir a calle, enfrentar toda esa hostilidad del afuera y la recepción que había de la gente. Fue más amigable y llevadero salir en conjunto que solas... (UNPA Río Gallegos, 2022).¹⁴

La *calle* devino para estas artistas lugar de *lucha* y *reivindicación* de corporalidades y sexualidades experimentadas como *disidentes*. En tanto espacio para la actividad artística/activista, *la calle* era asociada a los objetivos de visibilizar el arte drag y abrirlo a nuevos públicos, como «la gente que está caminando por la plaza». En una entrevista publicada en un medio alternativo local, y ante la pregunta sobre si cualquiera puede draguarse, Betty La Cueva, respondió: «Tarde Marika nació con ese espíritu, abrir al público, decir: «Vení, experimental. Si te va, perfecto, y si no, también» (Pollo, 2020).

A partir de lo descripto, podemos contornear mejor los sentidos que la *calle* adquiere en los modos de hacer de Tarde Marika. En primer lugar, como contrapuesta al escenario de la noche la *calle* designaría aquellos espacios que no serían habituales para el arte drag, como centros culturales, museos, parques y plazas. En segundo lugar, la *calle* reivindicaría una temporalidad otra vinculada a espectadores diferentes a los que transitan por boliches y bares nocturnos, como infancias y familias. Si bien en este caso no adquirió las características y formato del espectáculo callejero circense -en semáforos, números cortos, generalmente individuales, con «pasada de gorra» (Infantino, 2011, p. 149), la *calle* sí cobró importancia como elemento de construcción identitaria.¹⁵ En las narrativas de quienes integran Tarde Marika, *sacar el drag a la calle* y hacerlo *juntas* era lo que daba sentido a su quehacer artístico y a su existencia colectiva.

Aquí nos interesa establecer una comparación con aquella *apertura* señalada por otras artistas en referencia al lugar que habrían ocupado determinados escenarios en la década

14 El conversatorio se llevó a cabo en el marco de las Primeras Jornadas del Orgullo LGTBTTIQNB+ organizadas por la Universidad Nacional de la Patagonia Austral-Unidad Académica Río Gallegos (UNPA-RG). La invitación a participar en este conversatorio llegó a través de Sidiosa Pat, amiga de una de las organizadoras del evento que residía en Santa Cruz. El eje propuesto para la charla era: organizaciones y transformaciones sociales pendientes. Participaron representantes de Madres LGBTQ+, Tarde Marika y Matías Farfán, activista por los derechos de las personas con VIH. La actividad se realizó el 28 de junio de 2022 de manera virtual y la grabación está disponible en el canal de YouTube (UNPA Río Gallegos, 2022).

15 El trabajo de Infantino (2011) con artistas circenses muestra cómo durante la década del noventa, en un contexto de flexibilización, precarización e inestabilidad laboral, la *calle* se presentó para ciertos jóvenes como un espacio para la actividad artístico-laboral que ofrecía determinadas ventajas, como libertad, autonomía e independencia para el desempeño de su trabajo. Además, y de acuerdo a las narrativas de sus interlocutores, las actuaciones callejeras a la gorra eran consideradas vías regias para «democratizar» el arte circense, acción considerada central en los procesos de construcción identitaria de estos artistas (p. 153).

de los noventa en un proceso de «desguetificar» la dinámica de sociabilidad de los *boliches gay*, ampliando el público bajo la premisa de que eso podría implicar mayor reconocimiento profesional e incremento de las posibilidades laborales. En los modos de hacer de Tarde Marika, *salir a la calle* podría producir efectos similares de apertura en pos de multiplicar los escenarios, promover procesos de reconocimiento del drag como práctica artística y cimentar carreras profesionales (Becker, 2010). Al menos la mitad de las integrantes de Tarde Marika comenzó a participar profesionalmente en el mundo del entretenimiento luego de sumarse a la colectiva. Para ellas, funcionó como una *plataforma* de diferentes aprendizajes artístico-profesionales: taparse las cejas, colocarse la peluca «correctamente», armar una coreografía, elaborar presupuestos, negociar honorarios con los contratantes. En este sentido, podríamos afirmar que la organización colectiva tuvo un *efecto decisivo* (Becker, 2010, p. 124) en las *carreras* de estas artistas drag, en tanto proporcionó una red de relaciones informales de cooperación entre personas que podían recomendarse mutuamente, así como intercambiar conexiones y conocimientos. Por ejemplo, sobre oportunidades laborales. Al mismo tiempo, ofreció cierto prestigio social a las artistas a partir del reconocimiento público de la colectiva en la *escena drag* local.

Antara Wells, una artista que comenzó su carrera a mediados de la década de 1990, enfatizaba el tenor de las transformaciones contemporáneas que venimos señalando:

A-Yo no tuve la promoción, ni tuve los espacios, porque no los había, eran otros tiempos. Entonces...todo comercialmente era muy reservado a la noche y muy privado.

E-¿Qué es lo que no había qué hay hoy?

A- Eh...un espacio. En el cual las drag queens, hoy por hoy, ocupan un lugar...visualmente mucho más público. Hay programas, hay *reality shows*, hay páginas web, hay espacios, museos, en los cuales toda esta movida que uno empezó hacer hace un largo camino atrás no existían. No estaban, no era fácil estar, aprender por ejemplo a hacer una ceja, lo que sea (Entrevista con Antara Wells, 2019).

Al describir el vínculo entre el arte drag y distintas esferas de *lo público*, Antara resaltaba el carácter novedoso de esa *movida* que, en sus palabras, *un largo camino atrás no existía*. La presencia de nuevos *espacios* para el arte drag no solo otorgaría mayor visibilidad a las artistas, sino que también las incluiría como protagonistas en la producción de eventos y participación en convocatorias culturales estatales con el concomitante desarrollo de saberes especializados para la *gestión cultural*.

El Festi-Ball: un evento que se convierte en un proyecto cultural

En este apartado nos detenemos en la descripción de las dimensiones organizativas y creativas de un *evento* organizado y producido por Tarde Marika en el 2019, el *Festi-Ball. Celebrando 50 años de lucha y orgullo*. Para ello, instrumentalizamos la propuesta analítica de Laura Navallo (2015, 2019). En su indagación etnográfica sobre festivales en danza contemporánea en el Brasil, esta antropóloga salteña propone analizar al festival como una performance social cuyo guion se concibe a través de prácticas de curaduría, programación, dirección general y artística; y se compone de exhibiciones de obras, discusiones teóricas, talleres, fiestas y encuentros (Navallo, 2019, p. 187). Aunque la principal finalidad de los festivales sería la exhibición —de obras, filmes, espectáculos musicales, etc.—, también ocupan un lugar significativo los momentos dedicados a la socialización y a la formación, tanto de artistas como de públicos. Un festival puede contener en su programación talleres, mesas de debate, charlas, conferencias. Estos aspectos —entre otros que no detallamos aquí por cuestiones de espacio— serían característicos del «formato festival», una abstracción que la autora elabora a partir de su trabajo de campo y que, «por las vinculaciones que estos mantienen con otros del mismo género, permite suponer que se trata de una performance cultural que se repite en distintos lugares del mundo» (Navallo, 2019, p. 70).

En nuestra lectura, uno de los principales aportes de esta autora consiste en su interpretación de las prácticas de organización de un festival como prácticas de gobierno —en sentido foucaultiano— orientadas a las artistas en escena y al público. Así, por ejemplo, en el ejercicio de la *curaduría* el gobierno tendría lugar en relación con les artistas, en tanto determina (o «cuida») lo que se presenta, cómo, con quiénes y ante quiénes lo hace. Y también en relación con el público, cuando se enseñan, además de danza, los modos apropiados de estar en el festival. En este sentido, la celebración de un festival se desarrolla como una política gubernamental (no solo estatal) para la danza, que se prolonga en el tiempo como una acción continuada y localizada (Navallo, 2015, p. 207) con efectos en las ciudades, en las escenas y en los cuerpos de quienes son alcanzados. De este modo, busca destacar la pregunta «qué se hace en los festivales y qué hacen los festivales» (Navallo, 2019, p. 71).

Retomamos esa pregunta para hipotetizar que el caso del *Festi-Ball* sería bueno para pensar/ ilustrar las transformaciones en los procesos de profesionalización de las artistas drag, en los que ocuparía un lugar central el desempeño de tareas de *gestión cultural*: elaborar *proyectos culturales*, *presentarse* a convocatorias, *postularse* a subsidios para financiamiento de actividades culturales.¹⁶ Al mismo tiempo, enfocarnos en la organización y realización de un

16 El campo de la gestión cultural ha alcanzado un protagonismo creciente en nuestra ciudad en los últimos veinte años. Esta situación puede constatararse en distintas instancias estatales y no estatales que apuntan a la profesionalización de

festival en clave de política gubernamental para el arte drag permitiría señalar los efectos de esta performance social en la constitución relacional de *artistas drag, productoras/trabajadoras culturales* y públicos. En suma, en la (con)formación de una escena en la que las artistas actúan colaborativamente como productoras y promotoras de sus escenarios.

El *Festi-Ball* fue concebido a partir del ensamblaje entre los modos de hacer de la colectiva Tarde Marika y la convocatoria del Programa de Apoyo a Festivales Independientes 2019 (PAFI) de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Córdoba. Este programa tenía como objetivo

estimar el desarrollo de festivales para revalorizar la identidad y el trabajo colectivo, la circulación de artistas, potenciar la capacidad de gestión, el desarrollo de economías regionales, la valoración del patrimonio inmaterial y de las disciplinas artísticas que se producen en la ciudad de Córdoba.¹⁷

Entre sus destinatarios, reconocía específicamente a organizaciones, agrupaciones y colectivos vinculados a la actividad artística. La *postulación* consistía en la elaboración de un *proyecto de realización* de un *festival*. Este debía contemplar: presentación del grupo o colectivo, objetivos del encuentro, descripción y fundamentación de la propuesta, calendario tentativo de actividades, requerimientos técnicos y presupuesto. Debía asignarse, además, una persona responsable encargada de la mediación entre la Secretaría de Cultura y la organización. Estas tareas estuvieron a cargo de una comisión especial dentro de la colectiva, que se encargó de la redacción y la recopilación de la documentación necesaria para armar la *carpeta*.

Para las integrantes de la colectiva, el PAFI representaba una *oportunidad*: la posibilidad de disponer de fondos (de acuerdo a la convocatoria el apoyo económico era de 32.000 pesos por propuesta seleccionada) y otros recursos materiales (espacios y técnica) para seguir haciendo *lo que ya venían haciendo*. Esto es, la producción de actividades culturales en torno al arte drag en distintos espacios públicos de la ciudad. Al momento de la convocatoria, la colectiva contaba con dos años de trabajo sostenido en una red de relaciones que, parafraseando a Navallo (2019), se hicieron y deshicieron en el transcurso del tiempo por la confluencia y la dispersión de sus actores. Las experiencias previas en producción artística-cultural y organización de eventos, las relaciones amicales, los «contactos» o «conocidos» en espacios culturales estatales y no estatales, incluso las trayectorias laborales, conformaban los capitales

la actividad: la existencia de dos cursos de posgrado en Gestión Cultural, uno en el marco de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad Nacional de Córdoba, y otro en la Universidad Católica de Córdoba; una Licenciatura en Arte y Gestión Cultural en la Universidad Provincial de Córdoba; una variada oferta de cursos cortos, talleres y conferencias brindados por profesionales de la gestión cultural locales e internacionales en espacios como el Centro Cultural España Córdoba y el Centro Cultural 220-Cultura contemporánea; la realización de simposios y jornadas de investigación en políticas públicas culturales; el desarrollo de investigaciones y publicaciones sobre el tema.

17 Reglamenteo del Programa de Apoyo a Festivales Independientes 2019, Secretaría de Cultura, Municipalidad de Córdoba.

sociales y simbólicos de los que dispuso la colectiva para expandir su alcance. En palabras de Betty La Cueva, «para conquistar espacios».

Si miramos de cerca las bases y condiciones de la convocatoria del PAFI encontramos en las nociones de *apoyo* y *estímulo* dos categorías claves para aproximarnos a una comprensión etnográfica de esta política municipal. De acuerdo a la definición de la Real Academia Española, *estimular* es «hacer que alguien quiera hacer algo o hacerlo en mayor medida», «hacer que una cosa se active», «hacer que una persona desee vivamente realizar algo, o hacerlo mejor o más rápido». A través del otorgamiento de un monto de dinero y de la utilización de espacios públicos municipales, esta política buscaba *estimular*, esto es, hacer hacer a organizaciones, agrupaciones y colectivos vinculados a la actividad artística de la ciudad de Córdoba. O, como dijimos en el párrafo anterior, *hacer lo que ya venían haciendo*. Esta vez, con un poco más de recursos.

Las acciones de *estímulo* y *apoyo* tenían como objetivo, de acuerdo a las bases y condiciones, «potenciar la capacidad de gestión»; «revalorizar la identidad y el trabajo colectivo»; «alentar la realización de festivales multidisciplinarios en los que converjan diferentes expresiones culturales, artísticas y creativas»; todas estas aristas que conforman (o conformarían) una pedagogía cultural que busca enseñar a hacer festival, a trabajar colectivamente, a gestionar recursos; en suma, a hacer *cultura* y a ser *artista/productor cultural* (Blázquez, 2012b). Esta pedagogía incluiría enseñar a redactar proyectos, a presentar postulaciones, armar carpetas, realizar rendiciones y balances generales, de acuerdo a formas/formatos burocráticos estatalizados. El PAFI podría ser comprendido como un instrumento de gobierno que operaba a partir de la selección y promoción de determinados modos de hacer festival como más adecuados que otros («multidisciplinarios», «independientes», promovidos por «organizaciones y colectivos»). A través de estas políticas de *apoyo* y *estímulo*, el estado municipal generaba condiciones de posibilidad para la realización de festivales y se apropiaba de una producción artística-cultural que se posicionaba como *autogestiva* intentando (re) conducirla.¹⁸

El festival se llevó a cabo entre el 28 y el 30 de junio de 2019. El 50.º aniversario de las Revueltas de Stonewall (Nueva York, Estados Unidos, 1969) se presentaba como el fundamento en torno al cual se aglutinaba y organizaba la programación, tanto en el proyecto presentado como durante su ejecución. Así aparecía en las gacetillas de prensa elaborada por la colectiva:

Para recordar y celebrar esas luchas por el respeto y el orgullo en su 50 aniversario, el colectivo local de artistas/activistas Tarde Marika organiza

18 Aquí se abre otra línea para futuros análisis, orientada a mostrar etnográficamente cómo las políticas culturales gubernamentales se llevan adelante coextensivamente entre agencias estatales, organizaciones sociales, colectivos artísticos.

un FESTI-BALL, un evento de tres días de duración, con una programación conformada por distintas actividades artístico-culturales en torno a la diversidad de género, las luchas LGTBIQ+ y el arte drag: cine, conversatorios, clases de baile, lecturas, performances, maquillajes, vestuarios, un ballroom y mucho más [...] FESTI-BALL es un espacio de encuentro para celebrar que estamos juntas y que seguimos peleando por hacer de este mundo un lugar más justo e igualitario, fundado en el afecto, el respeto y la diversión.

El nombre de la propuesta hacía referencia a la *ball culture* o cultura *ballroom* que se desarrolló con fuerza desde la década del ochenta en Nueva York y que viene siendo (re)apropiada y resignificada por colectivos artísticos en distintas ciudades de Latinoamérica (Trejo-Olvera, 2022) así como por las industrias culturales en numerosas producciones audiovisuales (Roccatagliatta, 2020).¹⁹ La gacetilla incluía una breve explicación de las características de dicha escena destinada al público y, al final, la programación completa con el detalle de días, horarios y lugares.

El guion del Festi-Ball se montó a partir de la reiteración de distintos formatos de actividades que la colectiva venía desarrollando desde su primer año de existencia. Formatos que, a su vez, citaban modos convencionales de realización de actividades culturales, tales como ciclos de cine, clases de danza, encuentros de lectura y, principalmente, la Tarde Marika. En su reiteración, estos *eventos* adquirirían particularidades buscando singularizarse. Así, por ejemplo, el ciclo de cine tomó el nombre de Cine a la Marika con una programación de filmes vinculados a temáticas lgbttiq+, arte drag, travestismos, erotismos y sexualidades, cine «trash» o «clase B», e incorporó la producción de *intervenciones* diseñadas, planificadas y protagonizadas por integrantes de la colectiva. Las intervenciones consistían en caracterizaciones de personajes de la película durante la recepción o *hosting*; performances basadas en escenas de la película; instalación de escenarios temáticos para fotos; distribución de *souvenirs* o bebidas de cortesía vinculadas al tema de la película. Durante el Festi-ball, se proyectó un documental sobre las revueltas de Stonewall y luego hubo una «charla abierta» con artistas y activistas lgbttiq+. Las clases de danza, bajo el nombre DDDDDance Marika, fueron otra de las actividades que se

19 La cultura o escena ballroom ocupa un lugar central en la historia de las formas de sociabilidad de las diversidades sexo-genéricas en los Estados Unidos. Su nombre remite a los bailes de salón de las décadas del 20 y del 30 en los que participaban hombres blancos desfilando ropa de primeras marcas (Roccatagliatta, 2020, p. 6). A partir de los años sesenta, y especialmente luego de las revueltas de Stonewall, la escena ballroom neoyorkina alcanzaría su apogeo siendo protagonizada principalmente por personas negras y latinas lesbianas, gays, bisexuales y transexuales. La conformación de *Houses* o «familias» por vínculos de afinidad y la organización de eventos llamados *ballroom* serían rasgos característicos de esta «cultura» (Bailey, 2013), a través de los cuales sus protagonistas desplegaban (y despliegan) prácticas de cuidado y de apoyo mutuo (Trejo-Olvera, 2022). Un evento *ballroom* consiste en una competencia performática en la que les participantes actúan, bailan o desfilan en categorías previamente pautadas y son juzgadas por las aptitudes y estilo desplegados en la *runway* o pasarela. Historizar este movimiento artístico-cultural así como estudiar sus múltiples apropiaciones locales contemporáneas excede ampliamente los objetivos de este artículo. Es por ello que sugerimos consultar la investigación etnográfica de Marlon Bailey (2016) sobre la escena ballroom en la ciudad de Detroit (EEUU) o bien los trabajos de etnografía digital de Nivardo Trejo-Olvera (2022) sobre la comunidad ballroom mexicana contemporánea.

citaron en el guion del festival. Siguiendo el eje propuesto en torno a la *ball culture* las clases se focalizaron en el estilo característico del *vogue* y estuvieron a cargo de dos integrantes de la colectiva que, además, se desempeñan como coreógrafas y bailarinas en fiestas y boliches.

La Tarde Marika, presentada como «el evento clásico de la organización» también se sujetó a la temática *ballroom*. Desde las 16.30, en uno de los centros culturales municipales, se pusieron a disposición del público maquillajes, vestuarios, pelucas y accesorios «para crear personajes, explorar el arte drag y prepararse para el ballroom», con el que se cerraría la actividad. Para ello, Tarde Marika se asoció con FURIA CBA, una agrupación de artistas y activistas que en ese entonces se dedicaba a producir las llamadas *ballroom* en espacios culturales de la ciudad. La actividad de cierre se denominó *Marikas en la Hierba* y tomó la forma de un micro festival y picnic en el patio del Museo Municipal Genaro Pérez, con djs, shows/presentaciones de artistas drag (lip sync) y las «clásicas» lectudrags.²⁰

Las lecturas, como el ciclo de cine, las tardes marikas y las clases de danza se habían realizado previamente de forma itinerante, en espacios como museos, centros culturales municipales, espacios artísticos autogestivos e instituciones universitarias. Esta itinerancia se replicó durante el festival ya que las actividades tuvieron lugar en dos centros culturales y un museo municipal. El uso de estos espacios era parte de los *fomentos* ofrecidos por el PAFI y fueron: Centro Cultural Alta Córdoba, Centro Cultural Paseo de las Artes y Museo Municipal Genaro Pérez. Con sus trabajadores y autoridades fue necesario establecer acuerdos en torno a horarios, duración de las actividades y provisión de equipamiento. Las integrantes de la colectiva asumieron las tareas de producción general, programación, diseño y comunicación. Si bien aparecen enunciadas de forma separada, en muchos casos se trataba de las mismas personas haciendo una y otra en simultáneo.

Una mirada sobre la administración del presupuesto permitirá realizar algunas consideraciones más sobre los modos de hacer en el *Festi-Ball*. Todo el dinero recibido como *fondo estímulo* fue destinado a cubrir gastos de producción (sonido, decoración, movilidad, comidas, entre otros) y honorarios de artistas y profesionales convocados: djs, artistas drag, fotógrafes, conferencistas. Contar con fondos para pagar a los convocados fue considerado un logro significativo para las organizadoras, ya que la mayoría de las actividades que organizaban como colectiva se financiaban principalmente *a la gorra* y lo recaudado se distribuía en partes iguales entre quienes habían participado. Además de cubrir los gastos de producción, un porcentaje del financiamiento recibido se destinó al *fondo común* de la colectiva.

20 Las *lectudrags* son eventos de lectura literaria en voz alta a cargo de artistas drag, en torno a temáticas como disidencias sexuales, erotismos, sexualidades, infancias libres y diversas. El nombre de esta acción deriva de la combinación de los dos elementos que caracterizan el evento.

Reflexiones finales

Con el objetivo de abordar procesos de profesionalización y (con)formación de una *escena drag* en los últimos cuarenta años, en este artículo presentamos una caracterización de espacios de inserción laboral de artistas drag en la ciudad de Córdoba. Desde los años noventa —en consonancia con otras transformaciones sociopolíticas— la inauguración de espacios de divertimento nocturno implicó para las artistas la *apertura* hacia nuevos públicos y escenarios ya no tan exclusivamente ligados a la clandestinidad. Esto derivó, progresivamente, en la diversificación de los espacios de inserción laboral y la especialización de las tareas. Como intentamos mostrar a través de la descripción del *Festi-ball*, los procesos organizativos más recientes habilitaron cambios en la escena en relación con la *conquista* de espacios como *la calle* y otros *espacios públicos*. Ese movimiento propuso una serie de desplazamientos de la noche hacia la tarde, de la disco hacia las plazas, a la vez que incitaba a la ocupación un *lugar más público* en contraposición a la persecución y estigmatización de décadas anteriores.

El festival como performance cultural se orientó no solo a les artistas y sus demandas políticas, sino también a conformar públicos en torno a una *escena drag* que pretendía incluir a *infancias* y *familias*. Esto último estaría en relación con la selección de los espacios donde se llevaron a cabo las actividades, para lo cual las organizadoras del festival no solo tuvieron en cuenta las disposiciones calendarias, sino también la ubicación geográfica y el perfil de públicos que imaginaban asistirían a los distintos centros culturales municipales. Así, por ejemplo, la actividad de cine se realizó en el Centro Cultural Alta Córdoba que funciona en el ex mercado del barrio homónimo. Un sector de la ciudad ubicado en una zona pericéntrica, con una población de más de treinta mil habitantes y considerado uno de los *barrios tradicionales* de la ciudad, cuya existencia se remonta a fines del siglo XIX. Inicialmente conformado como un barrio ferroviario, desde hace al menos 15 años Alta Córdoba se encuentra en un proceso de conversión en *polo cultural, gastronómico y nocturno*, en el marco de lo que siguiendo a Yúdice (2000) reconocemos como transformación de la cultura en un recurso. El Centro Cultural de Alta Córdoba, además de contar con una sala de proyección, posibilitaba -de acuerdo a la visión de las organizadoras- el acceso a un público adulto, perteneciente a camadas medias y consumidor de las actividades culturales (talleres, charlas) propuestas por el espacio.

Al presentar la (con)formación de un evento (que sería también presentar la conformación de la colectiva y de las artistas), buscamos mostrar las relaciones sociales en las que se sostuvo el *Festi-ball* y cómo el *proyecto* fue ensamblando modos de hacer *lo que ya venían haciendo* con una política cultural municipal. Aquí quisiéramos introducir una reflexión respecto de las formas de relación con «el Estado» (Bento de Mello, 2022) de quienes participan en la

escena drag en la ciudad de Córdoba. Un «Estado» que aparecía en los relatos más antiguos como agente de *persecución* de ciertas prácticas y lugares de divertimento gay, o como un otro lejano²¹ y que, en los últimos años, se configuraba también como un interlocutor que podría *promover, apoyar, financiar* prácticas artísticas como las que aquí analizamos. Una de las preguntas que surge de estas reflexiones es: ¿qué condiciones de *trabajo artístico* reproducirían estas políticas estatales?

De acuerdo al trabajo de campo que hemos desarrollado podríamos afirmar que esta ampliación de espacios de inserción laboral no se corresponde necesariamente con una mejora en las condiciones de contratación y remuneración a las artistas. Durante los primeros meses de ASPO, por las restricciones sanitarias y el freno de la actividad nocturna y festiva, el mercado de entretenimiento y la *escena drag* local se vieron sacudidas por una serie de «denuncias» en torno a las «formas de trabajo en la noche gay» a través de redes sociales digitales. La «precarización laboral» fue una de las expresiones que tomó mayor relevancia en las discusiones por parte de las artistas con el #bastadeprecarizareldrag. Esto incluía la inestabilidad y arbitrariedades en las modalidades de contratación por parte de los dueños de las discotecas, pagos de bajo valor, malas condiciones edilicias básicas como camarines y escenarios. Las problemáticas señaladas alcanzaban sobre todo a la actividad de las artistas en el marco de la producción nocturna del entretenimiento, su trabajo como animadoras o performers en discotecas y bares, pero se extendían a otros espacios de circulación e inserción como los teatros o los centros culturales que durante ese tiempo también promovieron la idea de «emergencia cultural» (Mauro, 2020).

En continuidad con los accionamientos de otras agrupaciones y colectivas artísticas de las artes visuales durante la pandemia —aunque no exclusivamente—, las artistas drag participaron en la instauración de la *emergencia cultural* como «problema social» (Tamagnini, Díaz y Lugones, 2023, p. 50).²² Entre otros aspectos, la configuración de la *emergencia cultural* contemplaba el cuestionamiento de las condiciones laborales caracterizadas como «precarias», el señalamiento

21 Esta idea de lejanía, no obstante, debiera matizarse a partir de las entrevistas con dueños de los primeros *boliches gay* de la ciudad. En el marco de un taller sobre historias de las escenas transformistas de Córdoba, uno de ellos nos comentaba que, a comienzos de la década de 1980, «en la municipalidad nos encontrábamos todos los bolicheros de la época, ahí nos encontrábamos para sacar los permisos, para tramitar... porque esto variaba todo el tiempo. Hoy puedes, mañana no puedes, hoy la ordenanza cambió. Hoy hay boliches de este lado del río, mañana del otro lado del río. Hoy no hay permisos. Era todo el tiempo así. Así que estábamos en la municipalidad [...] Ahí empezamos a compartir tiempos municipales...» (Registro taller, julio 2023).

22 En ese texto focalizamos en los repertorios de acción colectiva de artistas, gestores y productores culturales de la ciudad de Córdoba en un intento por comenzar a documentar los modos en que la noción de *emergencia cultural* se fue configurando, atendiendo a quienes participaron y de qué modos. Por ejemplo, desde sus perfiles de Instagram las colectivas Artistas Visuales Autoconvocades y Trabajadorxs del Arte Feministas Córdoba circularon los hashtags #laculturaesencial, #emergenciacultural, #lasalidaescolectiva, #culturaprecarizada. También, también promovieron pesquisas sobre sus propias condiciones materiales de producción a partir de instrumentos de diagnóstico como auto-censos y encuestas (Tamagnini, Díaz y Lugones, 2023).

de falta de políticas culturales eficientes para el sector y la denuncia de la recurrencia del trabajo *ad honorem* o no pago (p. 52).

Pese a estas condiciones, la diversificación del mercado de entretenimiento y la ampliación de espacios de inserción laboral y profesional incidió en la revalorización de las prácticas a partir de la idea de profesionalización del arte drag. En su mayoría jóvenes y de clase media, las artistas drags construían su perfil profesional a partir de la circulación por escenarios considerados importantes en este universo social. Si hasta la primera década del nuevo milenio las discotecas y bares eran los espacios privilegiados para construir obtener reconocimiento, con las transformaciones mencionadas nuevos espacios adquirieron relevancia y se incorporaron a los espacios de formación y desarrollo profesional. Con la descripción y el análisis del Festi-ball quisimos apenas señalar de qué modo se producían y promovían nuevas formas de hacer dentro de la *escena drag* local en un continuum entre trabajo/amistad, prácticas artísticas/políticas culturales. Un conjunto de prácticas, pedagogías y modalidades de hacer con el arte drag que expandirían la noción de *trabajo artístico* al ser —al menos en parte— diferentes a los modos de producción vinculados a la noche y sus circuitos mercantiles de entretenimiento.

A lo largo de nuestras pesquisas fuimos advirtiendo cómo las nociones de profesión y trabajo artístico se encontraban ligadas a otras como la pasión y el deseo. El arte drag aparecía asociado a la construcción de carreras (Becker, 2010) mediante procesos de aprendizaje y transmisión de técnicas o saberes especializados vinculados a la producción de performances artísticas (animación, maquillaje, vestuario, coreografía, actuación, organización, gestión, postulación a convocatorias) y al cultivo de actitudes como la *dedicación* y la *pasión*.²³ Investigaciones como las de Del Mármol y Basanta (2020) y Del Mármol (2020) consideran diferentes sentidos del trabajo artístico vinculados al disfrute y el placer involucrados en las motivaciones que permiten que, incluso en condiciones muchas veces precarizadas, las actividades resulten deseables en conjunción con dinámicas de reconocimiento y legitimación propias de esos mundos. Como dijera una de las artistas en el conversatorio que inaugura este texto *no solo es pagar, sino también valorar*.

23 Aunque no podremos explayarnos en este texto corresponde señalar que las trayectorias o carreras de las artistas merecen un análisis más profundo en este sentido. En futuras publicaciones consideraremos este cruce a partir de los aportes de Hennion (2002 [1992]) sobre la pasión musical y la etnografía de Díaz (2019) sobre «trayectorias apasionadas» entre fans de la cultura pop japonesa en la ciudad de Córdoba. Este abordaje se complementará con las investigaciones sobre trabajo artístico en el contexto argentino en circuitos teatrales (Mauro, 2018; Del Mármol y Basanta, 2020).

Referencias bibliográficas

- Arrascaeta, G. (2003). Divas divinas. El creciente fenómeno del transformismo en Córdoba. *La Voz del Interior*, Córdoba.
- Bailey, M. (2016). *Butch Queens Up in Pumps. Gender, Performance, and Ballroom Culture in Detroit*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Bailey, M. (2013). Engendering space: Ballroom culture and the spatial practice of possibility in Detroit. *Gender, Place & Culture*, 21(4), 489-507. 10.1080/0966369X.2013.786688
- Bazán, O. (2008). *Historia de la homosexualidad en la Argentina*. Buenos Aires: Marea.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Becker, H. (2010). *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Bennet, A. y Peterson, R. A. (2004). *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Bento de Mello, D. (2022). Estado, cultura popular y políticas culturales en las rodas de Samba en Río de Janeiro, Brasil. En L. Raggio y C. Ciordia (Comps.), *Por una Antropología de las Políticas Públicas* (pp. 47-68). Buenos Aires: Teseo Press.
- Blázquez, G. (2012a). I feel love. Performance y performatividad en la pista de baile. En S. Citro y P. Ascheri. (Coords.). *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas* (pp. 291-306). Buenos Aires: Biblos.
- Blázquez, G. (2012b). Fazer cultura: fazer(-se) estado: vernissages e performatividade de estado em Córdoba. *Mana*, 1(18), 37-61. Recuperado de <https://www.scielo.br/j/mana/a/ZzHjbjbzCLGNKWNvz8ZmTh/?lang=pt>
- Blázquez, G. y Lugones, M. G. (2012). Cositas fuera de lugar. Miradas oblicuas en y sobre una noche cordobesa de inicios de los ochenta. En A. Valobra, D. Barrancos y D. J. Guy. (Coords.). *Moralidades y comportamientos sexuales. Argentina, 1880-2011* (pp. 123-156). Buenos Aires: Biblos.
- Blázquez, G. y Reches Peressotti, A. L. (2017). La calle es un lugar. Escenas de interacción entre varones homosexuales y agentes policiales durante la década de 1980 en Córdoba (Argentina). *Cadernos Pagu*, (51), 1-29. Recuperado de <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8651156>
- Brollo, M. D. (2018). Reinas de la noche. Performances trans(formistas) y mundos artísticos en un pub nocturno de la ciudad de Córdoba. *Síntesis*, (8), 4-16. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sintesis/article/view/35120>
- Brollo, M. D. y Liarte, A. (2022). Aplausos para la ganadora. Producción de performances en elecciones de Reinas Drag Queen y Miss Leather en la ciudad de Córdoba (Argentina). *Revista del Museo de Antropología*, 3 (13), 203-214. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/antropologia/article/view/36942/39840>
- De Certeau, M. (2001). De las prácticas cotidianas de oposición. En P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte y M. Expósito (Coords.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 369-408). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Del Mármol, M. (2020). Entre el deseo, la amistad y la precarización. Trabajo artístico y militancia cultural en la producción teatral platense. *Cuadernos de Antropología Social*, (51), 169-188. Recuperado de https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.13950/pr.13950.pdf
- Del Mármol, M. y Basanta, L. (2020). El arte no paga: Reflexiones sobre el trabajo artístico en el contexto del capitalismo contemporáneo. *Trabajo y Sociedad: Indagaciones sobre el Empleo, la Cultura y las Prácticas Políticas en Sociedades Segmentadas*, (35), 297-316. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7557010>
- Díaz, M. C. (2019). Historias detrás de objetos: Organizadores y vendedores en un circuito de eventos. *Vibrant. Virtual Brazilian Anthropology*, 16, 1-20. Recuperado de <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/119595>
- Garrido, J. I. (2020). Explotó el verano. Temporadas teatrales en Villa Carlos Paz. En G. Blázquez y M. G. Lugones (Comps.). *Celebrar. Una antropología de la fiesta y la performance* (pp. 255-274). Córdoba: Editorial de la UNC.

- Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
- Infantino, J. (2011). Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses. *Cuadernos de Antropología Social*, (34), 141-163. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/CAS/article/view/1384>
- Insausti, S. (2018). Un pasado a imagen y semejanza: recuperación y negación de los testimonios maricas en la constitución de la memoria gay. *Prácticas de Oficio*, 21(1), 24-35. Recuperado de <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/177099?show=full>
- Jairala, I. (2022). ¿Competimos por la Corona? Reflexiones sobre programas argentinos de arte transformista en internet. En S. Savoini (Dir.). *Subjetividades contemporáneas en las culturas mediatizadas: Centro(s) y Periferia(s) discursivas* (pp. 59-76). Córdoba: EdICEA.
- Jayme, J. G. (2001). *Travestis, transformistas, drag-queens, transexuais: personagens e máscaras no cotidiano de Belo Horizonte e Lisboa*. (Tesis de Doctorado, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/ UNICAMP, Campinas).
- Marcus, G. E. (2001). Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal. *Alteridades*, (22), 111-127. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/747/74702209.pdf>
- Mauro, K. (2018). Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (27), 114-143. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/5097>
- Mauro, K. (2020). Trabajo y Artes del Espectáculo en la Ciudad de Buenos Aires. Precariedades y contradicciones que reveló la pandemia. En *Trabajo y Sociedad*, (38), 163-181. Recuperado de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1514-68712022000100163
- Moreno, A. (2008). La invisibilidad como injusticia. Estrategias del movimiento de la diversidad sexual. En M. Pecheny, C. Figari y D. Jones (Comps.). *Todo sexo es político: estudios sobre sexualidades en Argentina* (pp. 217-243). Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Navallo, L. (2015). Administrar y curar una programación en Danza Contemporánea. *Anthropológicas*, 26(2), 186-214. Recuperado de <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaanthropologicas/article/view/23974>
- Navallo, L. (2019). Hacer festival de danza, tornarse bailarines y públicos. *csonline. Revista Eletronica de Ciencias Sociais*, (29), 1-28. <https://doi.org/10.34019/1981-2140.2019.26604>
- Newton, E. (2016). *Mother camp. Un estudio de los transformistas femeninos en los Estados Unidos*. Barcelona: Múltiplos.
- Peirone, F. y Rodríguez, J. (diciembre 5, 2020). Arte drag en Córdoba: una historia montada en tacos. Recuperado de <https://www.lavoz.com.ar/vos/escena/arte-drag-en-cordoba-una-historia-montada-en-tacos/>
- Pecheny, M. (2001). De la «no discriminación» al «reconocimiento social». Un análisis de la evolución de las demandas políticas de las minorías sexuales en América Latina. En *Actas del XXIII Congreso de la Latin American Studies Association*, Washington DC.
- Pollo, J. (2020). Tarde Marika: «El drag es profesión, arte y deseo». *La tinta. Periodismo hasta mancharse*. Recuperado de <https://latinta.com.ar/2020/06/tarde-marika-drag-profesion-arte-deseo/>
- Reches Peressotti, A. L. (2017). *Relatos sobre espacios de encuentro «homosexual» durante las últimas décadas del siglo XX (Córdoba, Argentina)*. (Tesis de Maestría en Antropología. Inédita.)
- Reches Peressotti, A. L. (2022). *Un análisis etnográfico sobre mundos de la noche «no heteronormativa». Espacios de sociabilidad y conformación Performativa de subjetividades (Córdoba, Argentina, 1970-1990)*. (Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas. Inédita.)
- Roccatagliata, C. (2020). Netflix is burning: contrasexualidad y VIH-Sida en Pose. *Etcétera. Revista del Área De Ciencias Sociales del CIFYH*, (7), 1-29. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/etcetera/article/view/31629>
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

- Tamagnini, M. L. (2022). Un delirio lleno de tacos, glitter y amor: aproximaciones etnográficas a los modos de hacer de la colectiva Tarde Marika (Córdoba, Argentina). *Anais 33.ª RBA - Reunião Brasileira de Antropologia*, Associação Brasileira de Antropologia, Universidade Federal do Parana. http://www.portal.abant.org.br/evento/rba/33RBA/files/1661477318_ARQUIVO_7ccdcf6d1fcfd7f239fo8eabdca3304b.pdf
- Tamagnini, M. L. y Chocobare, C. (2022). Pensando juntas: preguntas para montar y desmontar prácticas de archivo y memorias. En S. de Mauro, P. Díaz Romero, A. Domínguez, S. M. Herraza, F. Marín, T. Salem de Oliveira, P. Scarpino (Eds.), *Interpelaciones: investigaciones en diálogo* (pp. 147-157). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/25626>
- Tamagnini, M. L., Díaz, M. C. y Lugones, M. G. (2023). Cabildo cerrado. Dinámicas socioculturales en torno a la cancelación de Mercado de Arte Contemporáneo 2022. *Prisma Otoño 2023* (pp. 47-64). <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/547531/PRISMA%20OTONO%202023.pdf?sequence=1>
- Trejo-Olvera, N. (2022). Cuerpos datificados. Los datos cuir de la comunidad Ballroom latinoamericana. *Virtualis*, 13(24), 137-164. Recuperado de <<https://www.revistavirtualis.mx/index.php/virtualis/article/view/406>>
- Trupia, A. (2020). Intersticios en la noción de género: prácticas transformistas contemporáneas en Buenos Aires, *Artescena*, (10), 1-21. Recuperado de <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/172135>
- UNPA Río Gallegos. (2022, junio 28). *1 Jornadas del orgullo LGTTTIQNB+*. [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=bFWR9KpphpE&t=2063s>
- Vencato, A. P. (2002). «Fervendo com as drags»: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays na Ilha de Santa Catarina. (Disertación de Maestría en Antropología Social. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis).
- Yúdice, G. (2000). *El Recurso de la Cultura*. Madrid: Gedisa.