**Título de la ponencia:** Vínculos desobedientes entre voces y cuerpos: prácticas transformistas contemporáneas de la ciudad de Buenos Aires

**Autora:** Agustina Trupia

**Afiliación institucional:** Conicet – Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

**Correo electrónico:** [agustinatrupia@gmail.com](mailto:agustinatrupia@gmail.com)

**Formación académica en curso:** Doctoranda de la Universidad de Buenos Aires, área Historia y Teoría de las Artes

**Eje temático que ha aceptado la ponencia:** Eje 8 - Arte y Política: cruces entre expresiones estéticas y la trama social

**Otras voces para un cuerpo: introducción**

En el marco del doctorado en Historia y Teoría de las Artes que me encuentro realizando, en este trabajo, propongo abordar las prácticas de fonomímica realizadas por artistas transformistas en la ciudad de Buenos Aires, a partir de la segunda mitad de la década de 2010. Para esto, busco articular un cruce entre los estudios de música popular y los estudios teatrales. La fonomímica ocupa un lugar central en las prácticas transformistas a las cuales entiendo, desde la Filosofía del teatro (Dubatti, 2010), como acontecimientos de teatro liminal y, a la vez, como procesos contemporáneos de subjetivación. En las competencias de *drag kings* de Carrera de Reyes y en las fiestas organizadas por Trabestia Drag Club, fueron centrales los números de fonomímica para concursar y ofrecer un espectáculo. Dicha práctica consiste en poner en relación una voz otra, que proviene de una canción, con el cuerpo presente de le artista quien la utiliza como un elemento para constituir su persona *drag*. La habilidad recae en sincronizar los movimientos labiales de les artistas con las palabras de la canción para que parezca que esa voz emana del cuerpo presente.

En esta oportunidad, abordaré la tensión entre las producciones fonográficas involucradas en los números de fonomímica y la presencia de un cuerpo que simula cantar la canción. El principal procedimiento, en la fonomímica, es el montaje de una producción musical previa –la canción– y la presencia física de le artista transformista ­­–sobre todo condensada en sus movimientos labiales–. Para analizar el funcionamiento de este montaje y las modificaciones en la percepción de la voz escuchada en la canción, al parecer ser cantada por un cuerpo presente, tomaré el concepto de “*musical personae*” desarrollado por Philip Auslander (2006, 2021) para ponerlo en relación con la persona *drag* que se constituye. Me interesa también pensar la fonomímica como un modo desobediente de escucha compartida dado que incide sobre la producción fonográfica al hacer parecer que una voz otra es cantada por alguien que en realidad no lo está haciendo. La desobediencia también radica en la sensación de imposibilidad concretada: los cuerpos que vemos, que no corresponden a les cantantes cuyas voces reconocemos, no pueden de ninguna manera emitir esa voz. Lo particular del artificio es que, cuando la fonomímica alcanza una sincronía labial coordinada, esa voz otra parece efectivamente emanar de aquel cuerpo.

Pensar la música como performance, tal como propone Nicholas Cook (2001), me invita a evaluar qué sucede con esa performance cuando es retomada en la fonomímica. Pienso la fonomímica como una práctica irreverente en el sentido de que no hace música, en términos tradicionales, pero sí modifica la escucha y agrega, por medio del cuerpo presente, un elemento que dialoga con la producción fonográfica. La escucha compartida, en el ámbito de las fiestas, realizadas en ambientes propios de la comunidad sexo-género disidente, donde se insertan las prácticas transformistas, construye un tipo de escucha festiva y en movimiento que permite pensar en la construcción de “escenas afectivas” (Bennett y Rogers, 2016). Las canciones se suman a la ropa, maquillaje, calzado, prótesis y gestos que les artistas utilizan para componer su persona *drag*. Las canciones, de esta manera, son resignificadas para instaurar una desobediencia. Este sentido contranormativo, en el que circulan las prácticas transformistas en relación con las producciones fonográficas, duplica el carácter contestatario que poseen en cuanto a la matriz heterocisnormativa.

Propongo que las prácticas transformistas, por medio del procedimiento de montaje que prima en la fonomímica, complejizan la puesta en escena identitaria al multiplicar la “*musical personae*” y la persona *drag*, la cual es construida para la instancia espectacular, pero la excede ampliamente dado que continúa existiendo por fuera de ella. Por medio de estos procedimientos artísticos, las prácticas *drag* desmontan la ficción de las identidades de género construidas como lugares fijos y clausurados y, de esta manera, habilitan una concepción móvil.

**Montajes, identidades, canciones**

Las prácticas transformistas que se desarrollaron en la segunda mitad de la década de 2010 en la ciudad de Buenos Aires ocurrieron principalmente en boliches y centros culturales durante la noche y madrugada. Si bien hubo presentaciones en espacios diurnos, como museos, por nombrar uno de ellos, los sitios en los que se realizaron sus performances fueron en el ámbito de las fiestas propias de la comunidad sexo-género disidente. Sus prácticas se presentan como exploraciones en torno a las posibilidades corporales y como indagaciones en torno a las expresiones de género. Atrás queda la concepción dominante del transformismo como una práctica en la cual un varón cisgénero realiza una identidad femenina a partir de la exacerbación de ciertas características físicas las cuales, en muchos casos, derivaban en una ridiculización de las feminidades. Si bien continuaron existiendo manifestaciones cercanas a esta descripción, se desarrollaron espacios donde las prácticas transformistas o *drag* ofrecieron otro tipo de despliegue. La escena transformista fue ocupada por artistas de diversas identidades a la vez que sus búsquedas estéticas tuvieron que ver, en algunos casos, con conformar una identidad cercana a lo que culturalmente comprendemos como aquello ligado a la feminidad o la masculinidad. En otros casos, las exploraciones se acercaron a lo monstruoso, a aquello que tensiona lo humano, y se realizaron búsquedas ligadas a lo abyecto que dieron como resultado constituciones extrañas y más alejadas de lo antropomórfico.

Trabestia Drag Club y Carrera de reyes fueron dos de los espacios autogestionados por artistas transformistas en la década de 2010. En Trabestia, espacio creado por Le Brujx y Santamaría, artistas *drag*, en 2016, se desarrollaban fiestas en las cuales, por momentos, sobre el escenario del boliche, les artistas realizaban números de fonomímica, junto con otros de baile o conversaciones con el público. En el caso de Carrera, concurso de *drag kings* surgido en 2018, uno de los modos en que competían quienes participaban era por medio de números de fonomímica. Estos podían consistir en que cada persona llevara una propuesta musical a partir de la consigna que regía el evento o podía ser el modo en que dos personas compitieran entre sí, a partir de una canción que era anunciada previamente por la organización, y realizaran la fonomímica en simultáneo sobre el escenario del centro cultural.

Esta práctica consiste en lograr una sincronía labial para que parezca que quien está sobre el escenario está realmente cantando aquella canción que se escucha. El virtuosismo recae en lograr una sincronía lo más precisa posible a partir de los movimientos labiales y también desde los movimientos del resto del cuerpo. Lo particular es que, a diferencia del uso del *playback* que se da en algunos recitales, les espectadores saben que se está fingiendo. Es decir, no se les oculta el hecho de que se está usando una canción, sino todo lo contrario. Es sobre esa diferencia constitutiva, sobre el artificio, que recae el disfrute de les espectadores y de la práctica. La propuesta es lograr que haya una simulación lo mejor lograda posible. Incluso cuanto más conocidas son las canciones, cuánto más icónicas pueden resultar dentro de la comunidad sexo-género disidente, más familiar se vuelve esa voz escuchada. Y, junto con esto, es mayor el disfrute dado que la fonomímica, cuando es lograda, ofrece la concreción de un imposible que es ver salir del cuerpo que se halla sobre el escenario la voz de una persona famosa que no está allí presente.

Los transformismos se centran en el cuerpo: el cuerpo de le artista se monta a partir de una idea que rige el trucaje dándole usos disímiles a los elementos y gestos utilizados. Es una práctica móvil en tanto va a donde vaya esa persona montada. Como deslicé anteriormente, desde lo planteado por la Filosofía del teatro, rama dentro de la teatrología desarrollada por Jorge Dubatti quien piensa al teatro como acontecimiento vivo que con-mueve, considero a estas manifestaciones como parte del teatro liminal. Para la Filosofía del teatro, hay teatro cuando se dan tres sub-acontecimientos que son el convivio, la producción de *poíesis* y la expectación. Dubatti plantea que “el teatro es la expectación de *poíesis* corporal en convivio […], es la fundación de una peculiar zona de experiencia y subjetividad” (2010: 33). En el caso de los transformismos, estos aspectos entran en relación con otros que tensionan su pertenencia a lo que sería considerado como un acontecimiento teatral tradicional, aunque persisten los rasgos ligados a los tres sub-acontecimientos que permiten que sean introducidas dentro de los estudios teatrales.

En las prácticas transformistas abordadas, cada artista compone una persona *drag* a la cual le asigna un nombre determinado y tiene un estilo que permite que sea reconocida. De todas maneras, esta instancia se complejiza en tanto cada persona *drag* realiza, en las distintas presentaciones que hace, diversas caracterizaciones que podrían ser pensadas, en algunos caos, como personajes. Es decir, se construye desde la persona *drag*, y no desde la identidad que podríamos denominar “cívica” o “cotidiana”, un tipo determinado de caracterización la cual es en parte construida a partir de la canción elegida para el número de fonomímica. Aquella voz otra, que atraviesa el cuerpo de le artista, colabora en la construcción de su personaje en determinado evento. Tomaré como ejemplo de esto un número de fonomímica realizado por Armado A. Bruno. En la segunda edición de Carrera de reyes, realizada el 23 de febrero de 2019, él realizó un número de fonomímica en base a la canción “Porque yo te amo” de Sandro. Esta canción fue presentada en 1968 en su álbum *Una muchacha y una guitarra*. En esta canción, la instancia enunciativa encarnada en este símbolo de la masculinidad y de la cultura popular que fue Sandro, le canta a una mujer (contenida en la sinécdoque que funciona como emblema de la canción a partir de los labios) con quien no puede vivir abiertamente el amor que siente. La frase “yo te amo”, que es gritada en esta balada, corresponde en realidad a los sentimientos que no pueden ser dichos. La canción es una de las más conocidas de Sandro quien, a lo largo de su carrera discográfica y cinematográfica, encarnó una figura representativa de la masculinidad hegemónica y de la sensualidad masculina.

En la instancia de la performance de Armando A. Bruno, la masculinidad esgrimida por Sandro entró en tensión con su propia encarnación de la masculinidad realizada a partir de un cuerpo más delgado con fuerza en los movimientos y con una exacta sincronía labial. Es particular el modo en que los versos de la canción sufrieron un desplazamiento al parecer que eran cantados por una masculinidad disidente como la de Armando A. Bruno. La letra que se asocia a la masculinidad que controla a su par femenino y que asume por ella su deseo fue, en este acto de fonomímica, incluido con resonancias vinculadas a la disidencia sexo-genérica. Con lo cual, en ese evento, Armando A. Bruno, en tanto persona *drag*, realizó un personaje que estaba ligado a un replanteamiento de la masculinidad hegemónica.

Tanto en las prácticas transformistas como en las de fonomímica, el montaje es el principal procedimiento por medio del cual se ponen en relación elementos disímiles sin ocultarlo. El transformismo se sostiene en base a la diferencia, al hecho de que quienes lo observan saben que aquello que ven está montado sobre otra cosa. Es decir, los elementos culturalmente asociados con la masculinidad utilizados por parte de Armando A. Bruno, como pueden ser la barba, un pecho plano, virilidad en los movimientos, son montados sobre un cuerpo de una identidad que no es la de un varón cis quien parece tener, desde la construcción heterocisnormada, la exclusividad de la masculinidad. Algo similar sucede con la fonomímica en tanto una voz otra, perteneciente a una instancia anterior en la que fue realizada la producción fonográfica, es puesta en tensión con una corporalidad presente. El disfrute por parte de les espectadores reside en saber que no se está cantando realmente, pero que parezca que efectivamente está sucediendo. Sobre la diferencia y sobre ese montaje es que se sitúan ambas prácticas.

En relación con el montaje surge entonces la idea de persona *drag* en tanto aquella identidad que es construida por les artistas para realizar la práctica transformista al cual lleva un nombre particular. En relación con esto, Armando A. Bruno explica que “este acto de nombramiento que pareciera un simple comienzo es, en definitiva, trascendental, ya que es una de las *constantes* dentro de la práctica de unx *drag*. Es a través del nombre *Drag* que se evoca a lo que yo he decidido llamar la *Drag persona*” (2022: 12). Este concepto desarrollado por este artista-investigador remite a las denominaciones usadas en inglés para referirse a las construcciones realizadas en la escena *drag*. Por ejemplo, Jack Halberstam, al retomar la palabra de artistas que hacen *drag king*, es decir, que constituyen identidades en torno a las nociones de lo que culturalmente es comprendido como masculinidad, habla de “*drag personas*” (1998: 246). Junto con esto, al pensar la masculinidad que es encarnada por identidades femeninas, como la de uno de los artistas *drag*, menciona que

Shaw moves easily back and forth between various personae: she is the fighter, the crooner, the soldier, the breadwinner, the romeo, the patriarch. In each of these roles, she makes it clear that she is a female-bodied person inhabiting each role and that each role is part of her gender identity. [Shaw se mueve fácilmente entre distintos personajes: ella es el luchador, el cantante melódico, el soldado, el proveedor, el galán, el patriarca. En cada uno de esos roles, hace evidente que es el cuerpo de una feminidad el que encarna cada rol y que cada rol es parte de su identidad de género] (p. 32)

Asimismo, utiliza el término para referirse a “*sexual persona*” (p. 88) y “*butch persona*” (p. 182). De esta manera, se construye la idea de una construcción que no es la de un personaje dado que, en las prácticas transformistas esa constitución identitaria es un entre lo que podría ser –pero no es–, el personaje, y lo que tampoco es del todo que es la persona. Armando A. Bruno toma de esta tradición anglosajona el término que enuncia en su tesis. Situándome en esta tradición, elijo hablar de “persona *drag*”como manera de hacer, en la medida de lo posible, inteligible la práctica transformista y para, en un mismo movimiento, diferenciarla de la identidad cotidiana de le artista, pero distanciarla también de la construcción de un personaje. Asimismo, utilizo esa denominación en español como modo de poner en relación las prácticas *drag* contemporáneas con la extensa genealogía de prácticas transformistas ocurridas en nuestra territorialidad. A diferencia de lo que es comprendido en términos teatrales con un personaje, la persona *drag* pervive por fuera de la instancia escénica. La persona que realiza la práctica puede ser nombrada y nombrarse como su persona *drag* incluso cuando no está montada. En vinculación esto, Dandy Dust, artista que fue parte del equipo de Carrera de reyes, comenta, en el conversatorio que organizamos junto con Pilar Alfaro, que:

Mi práctica *drag* para mí es una praxis diaria. No necesariamente tiene que ver con el momento en que me presento en algún lugar con mi nombre *drag* […]. No tiene relación con cuestiones materiales tan concretas como tener puesta una peluca o tener puesto un maquillaje o cualquier cosa en particular, sino que es un hacer permanente que va formando parte de uno y, al mismo tiempo, hace que eso vaya configurando toda su vida. (Instituto de Artes del Espectáculo UBA, 4m1s)

También sucede que, en las fiestas organizadas por artistas *drag* o en las competencias, la persona *drag* trasciende el momento escénico. Es decir, la persona montada que arriba al lugar es reconocida y llamada por su nombre *drag* en todo momento por más de que esté circulando entre les espectadores, debajo del escenario.

Lo que ocurre es que, en ocasiones, la persona *drag* realiza personajes diferentes por el tiempo que dura un número de fonomímica. En cada presentación, esta persona *drag* arma un truque por medio de elementos como pelucas, ropa, maquillaje, prótesis como por medio de la utilización de gestos. Ese truque hace que muchas veces sea complejo identificar a la persona *drag* por el grado de alteración corporal que sucede. Suele haber en cada persona *drag* un estilo que rige las diversas fantasías que encarna en cada evento y que permite que sea reconocible. En los números de fonomímica, la voz otra proveniente de la canción y que es utilizada por le artista colabora en la construcción de un determinado personaje en cada evento o también puede ser utilizada para desarrollar aún más a la persona *drag*.

Es interesante observar que, desde los estudios de música popular, se han realizado planteos que ofrecen puntos de contacto con esta cuestión en torno al modo en que se construyen y son percibidas las identidades en las prácticas transformistas. Esta relación se ve reforzada por el hecho de que, por ejemplo, Philip Auslander (2006) retoma el estudio realizado por David Graver quien justamente trabaja con la actuación y la presencia de quien actúa frente a espectadores. A su vez, los estudios desarrollados dentro del campo de la música popular sirven como puntapié para pensar en las prácticas acá abordadas. Es así que, cuando Auslander se centra en la performance musical y en la presentación que hacen frente a un público la personas que hacen música, plantea que hay una serie de mediaciones entre el músico y el acto de performance que conduce a que no veamos la “persona real” mientras toca (2006: 102). Auslander trabaja entonces en torno a la “*musical personae*”, a la que sitúa como central en la performance musical, en tanto ofrece la siguiente distinción:

Although I find Graver’s concept of a personage congenial, I prefer the term *persona*, which I use to describe a performed presence that is neither an overtly fictional character nor simply equivalent to the performer’s “real” identity. In earlier work, I have used persona as a heuristic in discussions of performance art, experimental theatre, and stand-up comedy; my continued use of it here thus allows me to suggest a vector of continuity among different genres of performance. [A pesar de que encuentro agradable el concepto de personaje planteado por Graver, prefiero el término *persona*, el cual uso para describir la presencia en la performance la cual no es abiertamente un personaje ficcional ni tampoco es simplemente un equivalente de la identidad “real” del performer. En un trabajo anterior, usé *persona* al encontrarlo en discusiones en torno al arte de la performance, el teatro experimental y el *stand up*. El hecho de que siga utilizándolo aquí me permite sugerir un vector de continuidad entre los diferentes géneros de la performance] (2006: 102)

Esta reflexión entra en diálogo y se potencia con aquello que sucede durante los números de fonomímica que realizan les artistas transformistas. En ellos, la persona *drag* la cual, como vengo planteado, se acerca a la concepción que desarrolla Auslander de lo que sucede con la persona que hace música frente a espectadores, entra en relación con otras instancias enunciativas, corporales y temporales que potencian su conformación. La persona *drag*, al trabajar por medio del montaje con la voz proveniente de la canción, reúne en una instancia presente diferentes capas que se aúnan a partir de que hace parecer que de ese cuerpo emana aquella voz.

Juliana Guerrero (2019) retoma lo planteado por Auslander para reconstruir la persona de la performance. Es particularmente estimulante el análisis que la autora hace del modo en que se relacionan el personaje de la canción y la persona de la performance en canciones de Joaquín Sabina. Mientras que Guerrero trabaja con el análisis musical para establecer diferentes zonas proxémicas entre Sabina y quien oye la canción, tomo este desarrollo para pensar en aquello que sucede con le artista transformista al interpretar una canción por medio de la fonomímica. ¿Qué tipo de relaciones se establecen entre ese cuerpo presente, quien canta la canción y el personaje que surge de ella? ¿Qué hendiduras abre el hecho de que la voz que se escucha, en muchos casos, no sea la que podemos imaginar que emitirá ese cuerpo al cantar? ¿De qué forma se modifica la escucha de la canción, ya conocida por les espectadores, cuando es puesta en relación con un cuerpo otro que no puede estar emitiendo esa voz –por ser la voz de una persona conocida que no está presente en el número en vivo– y, sin embargo, parece surgir de ese cuerpo? De esta manera, “‘la persona de la performance’ que no solo se construye por el relato externo de biografías, entrevistas, declaraciones, sino también […] por decisiones estéticas y compositivas que emergen en la grabación de un disco”, que plantea Guerrero (2019: 75) retomando análisis de Auslander y Philip Moore, se complejiza aún más, en las instancias de fonomímica, al entrar en relación con aquel cuerpo que interpreta la canción.

En sintonía con esta cuestión, Luiz Tatit (2014) despliega la noción de “ilusión enunciativa” para dar cuenta de la simultaneidad que hay en las canciones entre los marcadores discursivos del enunciado y la persona que canta, enuncia la canción. Lo que el autor plantea es que la ilusión enunciativa es uno de los principales efectos de sentido vinculados a una canción y agrega que es gracias a ella que le oyente vincula, casi automáticamente, el contenido de la letra al dueño de la voz (Tatit, 2014: 35). El autor dice que, de esta manera, se aproxima a la *persona* con quien canta. Es decir que, de manera similar al planteo que hacía Auslander y retomaba Guerrero, Tatit sugiere que el personaje de la canción se confunde con el personaje construido por la persona que canta. Una vez más, esta situación de duplicación se ve multiplicada por la práctica de fonomímica en la cual aquella ilusión es exacerbada al haber un cuerpo presente que se agrega como una instancia más de enunciación. A lo compuesto en la canción, como primera instancia, se suma la interpretación de quien la canta y que, en la gran mayoría de los casos, es alguien fácilmente reconocible por su trayectoria dado que las prácticas de fonomímica de los transformismos, realizados en la ciudad de Buenos Aires en el siglo XXI, suelen trabajar en torno a materiales musicales icónicos. A esas dos instancias, se agrega la de le artista transformista quien parece cantar esa canción. De esta manera, por medio de aquella voz otra, se construye la identidad de la persona *drag*. Esta puede estar sostenida, a grandes rasgos, en torno a dos cuestiones.

Por un lado, una gran parte de las prácticas transformistas buscan explorar la noción de género. Es entonces cuando une artista compone, por ejemplo, una persona *drag* con expresión femenina con lo cual probablemente la canción que se elija para la fonomímica pertenezca a una identidad femenina que colabore en la construcción. Al trabajar en torno a la construcción de masculinidades, como lo hacen, por ejemplo, las prácticas *drag king*, se toman canciones de cantantes varones que representan la masculinidad hegemónica para revisitarla. Ejemplo de esto es el número de fonomímica que realizó, el 29 de noviembre de 2019, en la gran final de Carrera de reyes, realizada en el centro cultural Feliza, Nicola Nyx quien había salido electo como Rey Otako. Para la gran final, realizó un número de fonomímica en base a la canción “L-O-V-E” de Nat King Cole incluida en su álbum homónimo de 1965. De esta manera la persona *drag* de Nicola Nyx, la cual no es realizada por un varón cisgénero, se monta a partir del uso de una voz otra, correspondiente a un tiempo anterior, y que responde a una masculinidad tradicional. El número de fonomímica fue realizado por Nicola Nyx quien llevaba un traje oscuro, camisa blanca, corbata, zapatos de vestir, anteojos y el pelo corto.

Hay, por otro lado, un conjunto de prácticas transformistas que se sitúan en torno a la exploración de las posibilidades plásticas del cuerpo y se acercan a construcción fantasiosas que tensionan la misma identidad en tanto humana. En ellas, las canciones tienen la función de brindar un espectáculo basado en el virtuosismo ligado a la sincronía labial y, en muchos casos, se relaciona con el hecho de construir en escena una narración a partir de la canción y de los elementos que se utilizan, por fuera de una búsqueda ligada a la expresión de género. Este podría ser el caso del número de fonomímica que realizó Le Brujx, junto con Lest Skeleton y Sónica Satana, en la fiesta de Trabestia del 28 de julio de 2018, en torno a la canción de Marilyn Manson, “The Dope Show”, de 1998 y que pertenece al álbum *Mechanical Animals*. En este caso, la voz reconocida de Marilyn Manson se acopló y se resignificó en esos tres cuerpos que, sobre el escenario del club nocturno, movían sus labios como si estuvieran cantando la canción. Tal como planteo en un trabajo anterior (Trupia, 2020), la presencia de aquella canción trajo consigo un universo de sentidos y de referencias que se agregaron a las que eran producidas por les tres artistas. En el videoclip de la canción, se observaba una multiplicidad de referencias al mundo del transformismo a raíz del modo en que se presentaba Manson y por la presencia de The Goddess Bunny, artista transformista estadounidense.

Resulta importante retomar lo que plantea, en su tesis de doctorado, Pablo O. Farneda (2014) cuando aborda las prácticas artísticas trans de Effy Beth, Naty Menstrual y Susy Shock. Allí el autor explora las relaciones entre performance y autobiografía a partir de los trabajos de autores como Estrella de Diego. En su trabajo, Farneda problematiza el hecho de que esas prácticas declinan la posibilidad de un yo estable dado que se sitúan en la variación continua. Junto con esto, cuestiona la separación entre ficción y realidad, o arte y vida. En relación con esto dice “el problema no es tanto que el arte devenga realidad o vida, sino que no se asuma la vida y la realidad como producción continua de imaginación, potencia de ficción, proliferación de imágenes, mundos” (pp. 193-194).

Entre otras cuestiones, lo que ocurre con las prácticas transformistas es que asumen la potencialidad de la vida en tanto creadora de otros mundos y de imaginarios alternativos. En este sentido, las canciones y, en particular, las voces que emanan de ellas son un elemento central para estimular la imaginación en torno a otras identidades que pueden desplegarse en una misma persona. Lo que ponen en el centro de la cuestión las prácticas transformistas, a partir de la fonomímica, es la mutabilidad identitaria como un devenir constante y la plasticidad de los cuerpos. Ambos aspectos fueron históricamente, y siguen siendo, sofocados por la heterocisnorma y la organización capitalista de un sistema que busca un modo de categorización estanco y, por lo tanto, aniquilador de cualquier forma de existencia alternativa. Las prácticas transformistas son espacios de experimentación en torno a las prácticas de sí, tal como menciona Farneda, y las canciones otorgan una voz diferente en cada número de fonomímica que amplía este juego identitario. Elabora “las *prácticas de sí* como constitución de un terreno no clausurado, de experimentación sin sujeto y sin objeto, zona de apropiaciones, zonas de superposición de juegos, terreno de variación continua de los procesos de subjetivación” (Farneda, 2014: 198).

**Escucha compartida y afectividad festiva**

En este punto del desarrollo de esta ponencia, una pregunta necesaria de formular es cuál sería la relación particular, diferenciada, que se establece en las prácticas de fonomímica con aquella canción utilizada. ¿Qué diferencia este vínculo del de una canción que se usa en cine o el teatro? ¿Cuál es aquella diferencia con las canciones que escuchamos y cantamos en los espacios privados en soledad o en aquellos compartidos con otres? Una primera respuesta es que, en la fonomímica, a diferencia de esos otros espacios en los que se integran las canciones, la voz otra que proviene de una instancia de producción fonográfica previa es imbricada con el cuerpo presente volviéndose ese gesto de montaje el centro de la cuestión. A su vez, esa canción no es integrada como un elemento simultáneo o de acompañamiento, sino que es, por medio de la sincronía labial, encarnado y vuelto a cantar de un modo particular en tanto reemplaza por completo la voz de le artista. No es una producción fonográfica tarareada o cantada por otra persona, sino que directamente reemplaza la voz de le artista la cual no es –y no debe ser– escuchada durante la práctica de fonomímica.

En el apartado anterior, el análisis estuvo vinculado a los modos en que la canción complejiza la identidad *drag* de quien utiliza esa voz otra para construir un personaje en un determinado evento o complementar la expresión de su persona *drag*. En vinculación con los aspectos planteados en el párrafo anterior, en este apartado, voy a centrarme en lo que hace a la modificación que opera en los números de fonomímica en relación con la escucha de la canción utilizada. Es así que Cook (2001) hace hincapié en la relevancia que tiene para la musicología comprender la música en tanto arte de la performance para incorporar esta dimensión al análisis musical. Esta propuesta lo lleva a evaluar las aristas sociales en tanto sugiere que comprender la música en tanto performance implica verla como un fenómeno irreduciblemente social (2001: 4). Por un lado, voy a abordar la cuestión de pensar las canciones incorporadas en los números de fonomímica en su dimensión social, en tanto movilizan afectos en quienes escuchamos las canciones, al mismo tiempo que, por el hecho de ser reemplazo de una voz anterior y salir de un cuerpo diferente al esperado, producen en la escucha compartida una modificación en la percepción de la canción. Por otro lado, me interesa trasladar la idea de estudiar la música como performance que plantea Cook para explorar la dimensión performativa de que adopta en las prácticas de fonomímica. Allí se conjuga la performance propia de la instancia de la producción fonográfica con la de le artista que pone el cuerpo para que sea atravesado por esa voz otra.

Junto con esta cuestión, quiero brevemente retomar aquello trabajado por Andy Bennett e Ian Rogers (2016) en torno a la afectividad que construye y se desprende de las escenas musicales para observar el modo en que las canciones utilizadas en los números de fonomímica reafirman los lazos afectivos entre les espectadores festives como entre les performers y la música. Por un lado, los autores hacen hincapié en el cuerpo para pensar los modos afectivos y emocionales que se involucran las escenas musicales. Plantean que los cuerpos pueden ser pensados como anexos de la escena al moverse en diferentes espacios (p. 94). Esta cualidad ligada a considerar al cuerpo como el que traslada la escena musical a donde vaya entra en relación con lo planteado anteriormente sobre las prácticas transformistas al ser móviles. Con lo cual hay una fuerte centralidad en el cuerpo y en la capacidad de producir emociones y ligazones afectivas. Por otro lado, los autores proponen que una cualidad que se halla en todas las escenas es la capacidad de actuar como puntos nodales que conectan lo físico y lo afectivo (Bennett y Rogers, 2016: 113). Esta cuestión se ve reforzada por la dinámica festiva y la apertura de un tiempo contrario al de la producción que ocurre en los espacios en los cuales hay prácticas de fonomímica realizadas por artistas *drag*.

Josep Pedro, Ruth Piquer y Fernán del Val (2018) plantean que “las cuestiones identitarias y de construcción de comunidad han estado estrechamente ligadas al concepto de escena musical” (p. 81). La intención no es adentrarme en el complejo concepto de escena musical, el cual es analizado por el autor, sino analizar de qué maneras la escucha compartida que se produce en las prácticas de fonomímica realizada por artistas transformistas conlleva a la construcción de una escena musical determinada. Esta no es construida en torno a un género musical, sino que lo que la conforma como denominador común es el carácter desobediente que tiene al tomar canciones provenientes de diferentes géneros, artistas, territorialidades y trastocar sus sentidos. Es así que, en los números de fonomímica, se retoman artistas de las más variadas procedencias (como Sandro o Marilyn Manson, por tomar solo dos ejemplos) para poner sus producciones fonográficas a dialogar con una corporalidad disidente y, de esta manera, se transforma el sentido mismo de la canción. Se podría pensar en una escena musical sexo-género disidente conformada tanto por las canciones, cuyas letras y artistas remiten a dicha comunidad, y también integrada por aquellas canciones que han sido reapropiadas y resignificadas. En muchas ocasiones, sucede que luego de un número de fonomímica la canción, al ser escuchada nuevamente en su versión fonográfica, remite inevitablemente a aquella escucha. Es decir, que vuelve la memoria al número de fonomímica vivenciado y la experiencia afectiva de la escucha se vea trastocada.

En casos como las fiestas organizadas por artistas transformistas, como Trabestia Drag Club, las características de la escucha compartida en los números de fonomímica tiene ciertas particularidades. En determinados momentos de la noche, se suspende la música que suena en el boliche y sobre el escenario se producen las performances. El modo de expectación que se construye es uno en movimiento, dado que les espectadores se encuentran de pie en la pista de baile. Es una escucha ruidosa en tanto les espectadores conversan entre sí, bailan, gritan, silban, cantan. El hecho de que sean espacios en los cuales se venda alcohol y que sea una fiesta el marco de las performances produce un tipo de expectación festiva que modaliza de esta manera la experiencia en torno a la canción que es escuchada.

Estos espacios de por sí funcionan como lugares de contención identitaria en donde, a partir de la dinámica de la fiesta, como un umbral que despliega un tiempo ligado a la contraproducción y un espacio en cierta medida al margen de las normas cotidianas, las personas que asisten pueden expresarse con mayor libertad en relación con su expresión o identidad de género como su orientación sexual. Son espacios en los que se tejen redes afectivas que ofrecen un tiempo de sosiego que contrasta con las violencias que se producen en la cotidianidad de una sociedad que sanciona y adoctrina dentro de la heterocisnorma. Las canciones utilizadas en los números de fonomímica permiten darle una voz otra a les artistas para poder, de ese modo, expresar esta desobediencia y ofrecer un modo extrañado de escucha. La concreción de esa imposibilidad –en términos del efecto visual realizado en el cuerpo presente parece estar cantando con una voz que se reconoce como de otre artista – produce la sensación de que es posible erosionar las estructuras y de que hay desplazamientos que pueden lograrse.

En relación con lo planteado anteriormente, es interesante recordar aquello que Simon Frith (2006) plantea que “la cultura de la música popular es […] una inmensa red de comunicaciones” (p. 55). Entre los elementos que componen esta red, menciona la sociabilidad que surge entre quienes escuchan la misma música incluso si lo hacen desde una instancia privada y particular como puede ser con audífonos desde algún dispositivo portátil. Me interesa resaltar el carácter de la música popular en tanto una práctica humanizadora y una manera de hacernos sentir en comunidad, tal como describe Frith, para pensar la manera en la que estas características se potencian en las prácticas de fonomímica. Allí la escucha compartida involucra un encuentro físico con otras personas que, en los casos de la fiesta, conlleva a un contacto directo con el cuerpo de otres. La escucha es acompaña por cuerpos que rozan, se empujan, se encuentran. A su vez, como vengo describiendo, la instancia de montaje, en la cual se utiliza una voz proveniente de una instancia previa para conformar una identidad *drag* que a su vez resuena en les espectadores, le otorga a la música popular un sentido de conformación identitaria. Por medio de operaciones de resignificación o de acentuación del significado de la canción, dado en ese entrelazamiento de instancias en el montaje, se amplían los alcances imaginables de la canción.

Otro elemento que resulta central en esta escucha compartida, en la conformación de escenas afectivas disidentes y en el procedimiento del montaje, es el trabajo en torno al rostro de le performer y, en particular, de la boca. Es allí donde se centra el virtuosismo de la práctica fonomímica. Del modo en que se articulen los labios, se los haga temblar, abrir y cerrar, y tensar dependerá de que se logré o no la ilusión de que se está cantando la canción que se oye. La sincronía labial es el foco de la práctica de fonomímica que es acompaña con la gestualidad del resto del cuerpo como de las decisiones tomadas por le artista en torno a la ropa, maquillaje, pelucas y prótesis. En relación con el trabajo que se realiza en el rostro de les artistas es interesante retomar a Nora Domínguez (2021). En el abordaje que la autora realiza en torno a los rostros en distintas esferas de la vida a partir de situaciones históricas, funciones sociales, materiales artísticos, plantea que “el rostro es una figura de límite, define e identifica al sujeto. Una lámina de piel, órganos y hueso en igual medida frágil y poderoso” (p. 14). Desde ese rostro se establecen posibilidades de reconocimiento y vinculación con otros rostros. Aquello que opera en las prácticas transformistas, que modifican de manera abrupta los rasgos cotidianos, es especial si se lo aborda desde esta óptica. Las alteraciones producidas por prótesis y maquillaje derivan en la construcción de rasgos faciales alternativos que llevan incluso a que, en muchos casos, sea dificultoso reconocer quién es la persona. En el mismo momento, en este gesto que esconde un rostro cotidiano, aparece un rostro otro que se vuelve el de la persona *drag* a pesar de las diferencias con las que figura en cada evento. Hay ciertas constantes que configuran un estilo por medio del cual se vuelve reconocible esa persona *drag*.

**Varios cuerpos para una voz: reflexiones finales**

De lo estudiado, se desprende la centralidad que posee la práctica de fonomímica en la escena transformista de la ciudad de Buenos Aires en la segunda década del siglo XXI. Ya sea como manera de socializar por medio de la competencia o como números artísticos brindados sobre el escenario, su presencia se encuentra estrechamente ligada al arte *drag*. De allí se dimensiona la importancia que posee la música popular en esta escena, dado que son canciones las que entran en diálogo con el cuerpo presente. El uso que se hace de las producciones fonográficas modifica la escucha de la canción al ser realizada en un ámbito festivo, en contacto estrecho con otras personas con las que se comparte la pertenencia a una misma comunidad y en el cual esa voz otra es puesta en relación con un cuerpo que simula emitir esos sonidos. Como fue planteado en distintas oportunidades, el montaje es el procedimiento central por medio del cual se empalman distintas instancias enunciativas, temporales y corporales. A su vez, sobre el rostro de les artistas, y en el movimiento de labios en particular, recae el virtuosismo del artificio, el cual no es ocultado, sino que se esgrime como tal porque de esa diferencia depende el disfrute.

En el trabajo, abordé las maneras en las que la canción utilizada en la fonomímica complejiza la constitución de la persona *drag* quien utiliza la voz otra para desarrollar su propia identidad o para construir en escena un personaje el tiempo que dura la canción. Cobra todavía más relevancia por el hecho de que la voz de les artistas no es usualmente escuchada con lo cual es esa voz otra la que se vuelve la propia. Junto con esto, reparé en los modos en que la fonomímica opera sobre la escucha de la canción y establece una instancia diversa que modifica la escucha y que tiene características centrales como el hecho de ser una escucha compartida y festiva que despliega afectividades entre quienes comparten esos espacios.

Retomo la idea propuesta al inicio en torno a que las prácticas transformistas, por medio del procedimiento de montaje que prima en la fonomímica, complejizan la puesta en escena identitaria al multiplicar la “*musical personae*” y la persona *drag*. Las prácticas *drag* desmontan la ficción de las identidades de género construidas como lugares fijos y clausurados y, de esta manera, habilitan una concepción móvil. De este modo, se erigen como expresiones contraculturales y políticas que rasgan la trama heterocisnormativa para que puedan desplegarse otros imaginarios en tornos a los modos de subjetivación contemporáneos tanto para les artistas como en les espectadores.

**Bibliografía**

Auslander, P. (2006). Musical Personae. *The Drama Review* 50 (1), 100-119.

------------ (2021). *In Concert. Performing Musical Persona*. University of Michigan Press.

Bennett, A. y Rogers, I. (2016). *Popular Music Scenes and Cultural Memory*. Palgrave Macmillan.

[Bruno, A. A. (2021). *"Sobre o para" un acercamiento al Drag, registro de los procesos escultóricos y performáticos para la investigación de los géneros desde la propia identidad*](https://campus.criticadeartes.una.edu.ar/mod/resource/view.php?id=52079). (Tesis de Licenciatura). Facultad de Artes, Universidad del Museo Social Argentino.

Cook, N. (2001). Between Process and Product: Music and/as Performance. *Music Theory Online: The Online Journal of the Society for Music Theory* 7 (2), 1-24. <http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>

Domínguez, N. (2021). *El revés del rostro. Figuras de la exterioridad en la cultura argentina*. Beatriz Viterbo Editora.

Dubatti, J. (2010). *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Atuel.

Farneda, P. O. (2014). *Prácticas de Sí. Subjetividades contemporáneas en las expresiones artísticas trans actuales en Buenos Aires*. (Tesis de Doctorado). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/2800>

Frith, S. (2006). La industria de la música popular. En S. Frith, W. Straw y J. Street (Eds.), *La otra historia del rock* (pp. 53-85). Robinbook.

Guerrero, J. (2019). Notas sobre el proceso creativo y la “persona de la performance” en Vinagre y rosas y Lo niego todo de Joaquín Sabina. *Música e Cultura*, nº 11, vol. 1, 59-76. [www.abet.mus.br/revista/](http://www.abet.mus.br/revista/)

Halberstam, J. (1998). *Female Masculinity*. Duke University Press.

Instituto de Artes del Espectáculo UBA. (6 de julio de 2022). *La performance, entre la fiesta y la noche. Conversatorio con artistas drag de Carrera de reyes* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=W7WF2Rv5RC0&list=PL4DR6HFXStLYNuQzzQMcN5_Z-5HjVdLNU&ab_channel=InstitutodeArtesdelEspect%C3%A1culoUBA>

Pedro, J., Piquer, R., del Val, F. (2018). Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas. *Cuadernos de Etnomusicología*, 12, 63-88. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7648957

Tatit, L. (2014). Ilusão enunciativa na canção. *Per Musi*, n° 29, 33-38. <https://doi.org/10.1590/S1517-75992014000100005>

Trupia, A. (2020). Intersticios en la noción de género: Prácticas transformistas contemporáneas en Buenos Aires. *Revista Artescena*, *10*, 1-21. http://artescena.cl/intersticios-en-la-nocion-de-genero-practicas-transformistas-contemporaneas-en-buenos-aires/