


100




Cultura de la noche urbana

Nueva Antropología

• José Manuel Valenzuela Arce, La noche y sus metáforas • Daniela Brollo, *Nos empezaban a conocer más*. Un análisis sobre la relación entre los mundos de la noche gay, el transformismo y el arte drag en la ciudad de Córdoba, Argentina (1990-2000) • Olga Lorenia Urbalejo-Castorena, Etnizar la noche: el espacio de la fiesta en Tijuana, Baja California, México • Christian Alonso Fernández Huerta, La gentrificación de la nocturnidad y las juventudes de Mexicali: ¿buscadores de sensaciones, coleccionistas de experiencias? • Mariana Figueroa Castelán, Producir las noches urbanas: experiencias del sentir en el espacio-tiempo de la nocturnidad • Yolanda Macías / Alejandro Mercado-Celis, Circuitos nocturnos y sensibilidades emergentes: el caso del vino natural en la CDMX • Sahib Yussif Escobar Sosa, Raspando banquetas. Notas de campo sobre el trabajo sexual callejero ejercido por varones en Tijuana

UNAM Instituto de Investigaciones Jurídicas · CIESAS · Cultura Secretaría de Cultura · INAH

VOL. XXXVII, NÚMERO 100, ENERO-JUNIO 2024 ISSN 0185-0636

Nueva Antropología 100

Cultura de la noche urbana

NOS EMPEZABAN A CONOCER MÁS. UN ANÁLISIS SOBRE LA RELACIÓN ENTRE LOS MUNDOS DE LA NOCHE GAY, EL TRANSFORMISMO Y EL ARTE DRAG EN LA CIUDAD DE CÓRDOBA, ARGENTINA (1990-2000)

Daniela Brollo*

*Resumen***:** Este artículo analiza el proceso de expansión del arte transformista y *drag queen* en relación con el desarrollo de circuitos mercantiles nocturnos orientados al ocio y al entretenimiento en la ciudad de Córdoba, Argentina. A partir de la década de 1980 se aceleró la conformación de un circuito mercantil gay local, integrado por bares, discotecas y clubes nocturnos, donde las performances de artistas transformistas constituían una parte central de la oferta de entretenimiento. Con el avance de la década de 1990 y el inicio del nuevo milenio, este circuito se diversificó, y experimentó una expansión significativa que impulsó el protagonismo de artistas transformistas y *drag queens* en otros espacios nocturnos de la ciudad. En este contexto, el artículo se propone abordar algunas interrogantes clave: la organización y diversificación de los espacios nocturnos, el papel desempeñado por las artistas en ese proceso y la gradual transformación de sus prácticas artísticas en profesiones o carreras durante el periodo considerado. Para ello se analizan las narrativas de las artistas junto con narrativas mediáticas, que permiten comprender, al menos parcialmente, la configuración de estos mundos nocturnos y los sentidos que construían sus protagonistas.
Palabras clave: mundos, noche, transformismo, arte drag.

They Were Starting to Know Us Better. An Analysis of the Relationship Between the Worlds of Gay Nightlife, Transformism and Drag Art in the City of Cordoba, Argentina (1990-2000)

Abstract: This article analyzes the expansion of drag and transvestite art in relation to the development of nighttime entertainment circuits in the city of Córdoba, Argentina. Beginning in the 1980s, a local gay entertainment circuit, comprised of bars, discos, and nightclubs, rapidly emerged, with performances by drag artists forming a central part of the entertainment offerings. As the 1990s progressed and the new millennium dawned, this circuit diversified and experienced significant expansion, boosting the prominence of drag artists and transvestites in other nighttime venues throughout the city. Within this context, the article aims to address several key questions: the organization and diversification of nighttime spaces, the role played by artists in this process, and the

* Profesora adscrita al Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Correo electrónico: danibrollo7@gmail.com.

gradual transformation of their artistic practices into professions or careers during the period under consideration. To this end, the artists' narratives are analyzed alongside media narratives, allowing for at least a partial understanding of the configuration of these nocturnal worlds and the meanings constructed by their protagonists.
Keywords: worlds, night, transvestism, drag art.

INTRODUCCIÓN[1]

> *El drag durante mucho tiempo estuvo asociado sólo a la noche,*
> *ahora hay muchos espacios donde las artistas pueden participar,*
> *en la tele, en el teatro, en los realities como RuPaul […]*
> Entrevista con artista drag queen cordobesa, 2019.[2]

Aunque no sea una tarea del todo sencilla, el drag o el arte drag puede definirse como un conjunto variado de prácticas que involucran transformaciones corporales y estéticas que recurren a la cita y a la parodia de expresiones de género, utilizando estos elementos como recursos escénicos para la creación de personajes y la realización de performances artísticas.

Entendemos esta práctica artística como una performance en el sentido que propone Richard Schechner (2000), cuando la define como actos de transferencia que permiten transmitir saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas, un concepto que él mismo denomina "twice behaved-behavior" (comportamiento dos veces actuado). En este marco, el drag puede pensarse como una performance o una "transformance" que, en palabras del mismo Schechner, "marca identidades, tuerce y rehace el tiempo, adorna y modela el cuerpo, cuenta historias" (Schechner, 2000: 13), transformando a los sujetos, en este caso, a través de la reiteración y la reinvención de roles y expresiones de género.

En el contexto etnográfico de referencia, el término *montaje* era la forma de referir precisamente a ese proceso de transformación estético-corporal, mediante el cual las artistas modificaban su apariencia, apelando para ello al mecanismo de la mímesis y la repetición, utilizando elementos como maquillajes, accesorios, pelucas, zapatos y vestuarios de una manera singular. El arte drag al que nos referimos, presentaba una variedad de formas y estilos que no se abordarán en profundidad en este texto. Sin

[1] Pauta de lectura: las comillas dobles (" ") se usarán para citas bibliográficas y de referencia, mientras que la *cursiva* destacará fragmentos de entrevistas, categorías *emic* analíticamente relevantes y términos en otra lengua, excepto drag o drag queen por su recurrencia.

[2] Esta entrevista fue realizada en el marco de la investigación etnográfica que sustenta este artículo. Se trata de una joven artista drag queen cordobesa que, al momento de la entrevista, tenía 25 años y se encontraba en la etapa inicial de su carrera.

embargo, en función de las categorías emic que utilizaban nuestras interlocutoras, es posible establecer una distinción general entre el arte drag queen, que tendía a exagerar y reinterpretar personajes en relación con ciertos modelos de feminidad, y el arte drag king, que buscaba construir personajes más o menos masculinizados.

No obstante, ambos estilos jugaban con el desplazamiento respecto del binarismo de género, explorando fantasías estéticas que incluían (re) presentaciones andróginas, animalizadas, mágicas, monstruosas o místicas. Las prácticas y los modos de nombrar en el arte drag local mantenían relaciones de mutua inclusión y exclusión con categorías y subjetividades como el transformismo y el travestismo escénico, algunas de las cuales fueron exploradas en un trabajo anterior (Brollo, 2017). Como mostraremos más adelante, lejos de tratarse de términos intercambiables o traducibles de una lengua a otra, las singularidades entre el transformismo y el drag dependían del contexto y de los usos locales de estos términos.[3]

Consideramos que la complejidad de definir esas prácticas artísticas radicaría precisamente en su dimensión disruptiva y efímera, situada además en la encrucijada de los diversos enfoques utilizados para abordarlas (artístico, estético, político, comercial, profesional, identitario y subjetivo). A esto se suma la necesidad de considerar las singularidades históricas y socio-culturales del contexto de producción y enunciación, sobre todo en relación a las concepciones sobre el género y la moral sexual hegemónica. Durante el trabajo de campo, una artista

[3] Algunas de estas cuestiones fueron abordadas en el trabajo etnográfico de Esther Newton, publicado originalmente en 1972 y reeditado en 2016. La autora analizó los significados simbólicos de estas categorías desde una perspectiva situada, centrada en las voces de sus protagonistas. Su investigación permitió identificar que, en Estados Unidos a fines de la década de 1960, en el mundo gay, el *female impersonator* (o transformista femenino) estaba asociado a un rol más profesionalizado, mientras que la drag queen se vinculaba al estigma de la homosexualidad y el travestismo, con una práctica más amateur y callejera. Sin embargo, como señala Newton en un prefacio añadido en la reedición del libro, este panorama cambió tras las transformaciones sociopolíticas y sexuales posteriores a la revuelta de Stonewall en 1969, así como décadas más tarde, con la popularización de artistas drag queens en producciones cinematográficas y musicales.

En Argentina, el transformismo tiene una larga tradición asociada tanto al teatro como a la noche y ha estado históricamente ligado, al menos durante gran parte del siglo XX, a la escenificación de personajes mayoritariamente femeninos y a la imitación de figuras y divas de la música o el cine. Por su parte, el drag o la figura de la drag queen, cuyo protagonismo se consolidó a principios de la década de 1990, se vinculó en muchos casos a tendencias estéticas internacionales y a la expansión de un mercado de bares y boliches gays en las grandes ciudades del país. Cabe destacar que las relaciones que el drag mantiene con la categoría travesti y con la práctica del travestismo escénico son complejas y contingentes, ya que los usos artísticos, identitarios y subjetivos de estos términos varían según los contextos específicos y sus condiciones de posibilidad.

me advirtió: *hay tantos tipos de drag como artistas*, observación que influyó significativamente en la manera de abordar estas cuestiones.

Como veremos a lo largo de este artículo, en las últimas décadas el arte drag experimentó un proceso de creciente diversificación y expansión en distintas partes del mundo. Al menos en los últimos 60 años, estas prácticas artísticas y los sujetos que las realizan transitaron desde circuitos nocturnos caracterizados como *underground*, hacia la producción cultural *mainstream* de lo drag en industrias culturales como la televisión, el teatro, el cine, la música, la moda y el entretenimiento. En este proceso de diversificación y expansión (de ningún modo lineal y mucho menos universal) tuvieron gran incidencia algunas transformaciones ligadas al ámbito socio-político. Muestra de ello son las movilizaciones y el activismo de grupos LGTTTBIQ+ en pos de la ampliación de derechos civiles, la despatologización de las sexualidades y las identidades de género, el combate de la discriminación y la intervención en distintos ámbitos culturales.

En algunos países, la entrada al nuevo milenio implicó la incorporación de estos debates en la arena política. Tras varias décadas de lucha esto derivó, en algunos casos, en la sanción de leyes como la unión civil, el matrimonio entre personas del mismo sexo o género, leyes de identidad de género, y normativas de promoción de la inclusión social y laboral, entre otras. Estos procesos políticos estuvieron acompañados por una fuerte mediatización en la que algunas figuras y artistas desempeñaron un papel crucial al otorgar visibilidad y legitimidad a determinadas problemáticas. La televisión, la música y la industria cinematográfica se consolidaron como espacios clave en este proceso de visibilización.

En cuanto al vínculo entre el drag, el transformismo y las industrias culturales, algunas producciones audiovisuales adquirieron gran relevancia a partir de la década de 1970. Figuras como Divine, en las películas de John Waters, y el estreno en 1975 de *The Rocky Horror Picture Show* se convirtieron en hitos fundamentales para las actuaciones de drag queens en la industria cinematográfica. Años más tarde, el estreno del documental *Paris is Burning* propuso una particular visión de la *ball culture* neoyorkina de la década de 1980, la práctica del drag, el *voguing* como práctica cultural o estilo de baile, y la conformación de casas y familias entre personas que se nombraban como gays, transgénero, drag y trabajadoras sexuales, quienes explicitaban su origen latino o afro-americano. En el documental se muestran fragmentos de entrevistas donde las protagonistas manifiestan una compleja articulación de sus experiencias vitales, atravesadas por marcadores sociales de la diferencia como el género, la sexualidad, la clase y la raza.

En simultáneo, en el ámbito televisivo y musical estadunidense,

la figura de la drag queen RuPaul comenzó a cobrar protagonismo. Canciones como "Supermodel (You Better Work)" tuvieron una gran recepción y sonaron luego en muchos clubes nocturnos y discotecas gay latinoamericanas. En 2009, RuPaul lanzó su propio *reality show* llamado "RuPaul's rag Race", que consiste en un concurso de competencia entre drag queens que aspiran al título de superestrella drag. El programa —que fue televisado y reproducido en sitios de internet e incluido en plataformas de video— lleva ya 16 temporadas, con franquicias en más de 15 países y con producciones de versiones similares del programa en muchos lugares. En Latinoamérica, y desde el 2015, cuando el programa comenzó a ser transmitido vía *streaming* por la plataforma Netflix, se incrementaron de manera considerable sus niveles de audiencia.

De este modo, el drag, asociado casi exclusivamente a escenarios nocturnos o teatrales,[4] se desplazaría a los medios masivos de comunicación y por lo tanto quedaría cada vez más asociado a un consumo *mainstream*. Durante las últimas dos décadas, el drag ha experimentado un vertiginoso proceso de mercantilización, demostrando un alto grado de éxito comercial encabezado por artistas como RuPaul, que se consolidó como "una figura central en el mapa de la industria cultural global" (López, 2023: 261), impulsando la expansión y comercialización del arte drag a escala internacional.

Algunos de estos procesos fueron analizados tempranamente desde el ámbito académico. Un importante campo de estudios se abrió con el trabajo antropológico de Esther Newton (2016 [1972]) hacia fines de la década de 1960 en Estados Unidos. Con "Mother Camp. Female Impersonators in America", Newton habilitó un profundo análisis etnográfico sobre las comunidades homosexuales urbanas, el incipiente mundo gay nocturno estadounidense de ese periodo y el rol central que adquirían las prácticas del transformismo y el drag. El trabajo de Esther Newton (2016 [1972]) con artistas transformistas estadounidenses sentó las bases para comprender cómo las prácticas propias del drag teatralizan un juego con los roles de género demostrando la artificialidad de los mismos. Newton propone

[4] Las relaciones entre el arte drag, el transformismo y el teatro no serán objeto de análisis en este artículo, pero fueron abordadas tempranamente por Roger Baker (1994 [1968]) en su libro *Drag. A History of Female Impersonation in the Performing Arts*, publicado por primera vez en 1968. A este trabajo pionero se suman investigaciones más recientes provenientes del campo de la historia de las artes y del teatro. Entre ellas pueden mencionarse los análisis históricos sobre el transformismo en España desde los siglos XV al XVIII (Trupia, 2021), y desde el último tercio del siglo XIX hasta el tercer decenio del siglo XX (Mendoza, 2020), así como estudios que se centran en el travestismo femenino y en el teatro de variedades de principios del siglo XX en Argentina (Schettini, 2022; Rausch, 2024).

que parte de la eficacia simbólica del drag consiste en "cuestionar la 'naturalidad' del sistema de modelos sexuales en su conjunto […] el mundo gay, por medio del drag, dice que la conducta de los roles sexuales es una apariencia" (Newton, 2016 [1972]: 146), y que como tal puede ser producida, manipulada, actuada y teatralizada.[5] Un aporte fundamental de la obra de Newton reside en el señalamiento del carácter aprendido de esos roles, su carácter contingente y la dimensión cultural que tendrían esos roles femeninos y masculinos.

El trabajo de Esther Newton fue retomado dos décadas más tarde por Judith Butler. Desde el campo de la filosofía y en una discusión con los modelos sustanciales sobre la identidad en relación al sexo/género, Butler (2007) elaboró una teoría performativa sobre el género donde afirma que éste no responde a una esencia interna ni pre-discursiva, sino que se produce a través de una serie de actos reiterativos y estilizados que citan normas socioculturales preexistentes dentro de un rígido marco normativo. La atención que Butler (2007) puso en el trabajo de Newton le permitió formular la idea de que el travestismo o el drag no deben entenderse como una imitación o copia de un género previo o "verdadero", sino como la subversión de la matriz normativa que se mantiene en el tiempo creando la apariencia de una sustancia.

Siguiendo a Newton, Butler afirma que "el travestismo representa la misma estructura de personificación que asume cualquier género" (Butler, 2007: 98), poniendo en evidencia el carácter contingente de la relación entre sexo y género. A la destacable apuesta teórica de Butler le sucedió una infinidad de investigaciones que profundizaron y expandieron el análisis crítico sobre la dimensión performativa del género, sobre la materialidad del sexo y sobre la sexualidad.[6]

[5] Aquello que la autora en su momento nombra como "roles sexuales", sería interpretable como "roles de género".

[6] Judith Butler (2007) desarrolla esta idea en *El género en disputa*…, obra paradigmática en los estudios de género y fundante de la teoría *queer*, donde la autora dialoga con John Austin, Louis Althusser, Michel Foucault, Jacques Derrida, Jacques Lacan y Simone de Beauvoir para construir su teoría performativa del género. Aunque excede los objetivos de este trabajo y será analizado en futuras publicaciones, conviene aclarar que el trabajo de Judith Butler integra un amplio grupo en el que se destacan West y Zimmerman, Monique Wittig, Gayle Rubin y Judith (Jack) Halberstam, como algunos autores que transformaron los paradigmas de la teoría *queer*, desplazando enfoques esencialistas hacia perspectivas que enfatizan la dimensión cultural y performativa, enlazando además un enfoque académico con una posición activista, feminista y transfeminista. Tal es el caso de *Jack* Halberstam (2008), que en *Masculinidad femenina* propone un análisis intercultural sobre la complejidad de las prácticas sexuales y la diversidad de género en distintas experiencias vinculadas a lo *queer*. Además, explora en un análisis sobre las performances drag king y para ello retoma el trabajo de Newton, afirmando que las teorías sobre el género exigen una atención minuciosa a la dimensión histórí-

Dentro del campo de estos estudios, que abrieron, entre otras, las investigadoras antes mencionadas, desde fines de la década de 1990, y con mayor énfasis durante la primera década del siglo XXI, en Latinoamérica se consolidó un creciente interés académico que dio lugar a numerosas investigaciones centradas en las prácticas del transformismo, el travestismo escénico y el arte drag como objetos de análisis. Brasil se destacó como uno de los países más prolíficos y pioneros en este ámbito, con una temprana y amplia producción de investigaciones (Jayme, 2001; Vencato, 2002; Fagner dos Santos, 2012; Mascarenhas, 2020). A estos estudios se suman contribuciones significativas realizadas en diferentes países de la región, como Venezuela (Ochoa, 2014), Perú (Villanueva, 2014) y México (Géliga, 2016; Cardoso, 2022), sólo por mencionar algunos.

En Argentina, la construcción del arte drag y el transformismo como objeto de análisis es un fenómeno más reciente. Dentro de este grupo de investigaciones, el trabajo doctoral de Trupia (2022) analiza las prácticas transformistas contemporáneas en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires a comienzos del siglo XXI, desde una perspectiva centrada en la historia de las artes y los estudios teatrales. Por su parte, los trabajos de Tamagnini (2022) y Jairala (2022) se enfocan en la ciudad de Córdoba: el primero explora, desde una perspectiva etnográfica, el proceso de conformación de un archivo en una colectiva artística de inspiración drag, mientras que el segundo aborda un trabajo doctoral en artes que pone el foco en la dimensión digital de las prácticas transformistas contemporáneas. Además, existe una gran cantidad de producciones periodísticas, mediáticas, audiovisuales y trabajos de finales de grado, de publicación reciente, que dan cuenta de lo prolífera que se volvió la temática en los últimos años, no sólo en el ámbito universitario y científico, sino también en el campo cultural en general.

En ese contexto, la investigación doctoral en la que se enmarca el presente artículo integra este último grupo de trabajos (Brollo, 2017; Brollo, 2023), abordando el arte drag desde un enfoque etnográfico, combinando los estudios de la performance y el ritual (Schechner, 2000), con la sociología y la antropología de prácticas artísticas (Becker, 2008). Apoyada en el dispositivo analítico de Howard Becker (2008), esta investigación se concentra en el entramado social y cultural del

---

ca y cultural, cosa que la etnografía puede proporcionar.

Sólo para destacar el hecho de que estas propuestas teóricas no se encuentran exentas de profundas discusiones que se actualizan de manera permanente. En este caso, Anne-Emmanuelle Berger (2016) recupera algunos de estas investigaciones y propone un análisis sobre los diálogos y las tensiones entre algunas propuestas teóricas mencionadas, por ejemplo, sobre las relaciones entre género/sexo/sexualidad en las investigaciones, los modos de nombrar y los andamiajes conceptuales con los que trabajan.

arte drag en la Córdoba contemporánea, con el foco puesto en los espacios, las prácticas, las trayectorias y las genealogías, comprendiendo el periodo 1990-2022. La noción de mundos del arte, elaborada por Becker (2008), surge de una sociología del trabajo artístico que concibe el arte como una actividad colectiva y cooperativa. Es decir, como el producto de la organización de grupos de personas que, a través de tareas específicas, contribuyen a su producción. Este concepto no se basa en una estructura organizacional formal ni con una existencia empírica específica, sino en la idea de una participación interactiva y regular entre individuos que se reúnen para realizar trabajos concretos.

En este marco, lo que denominamos mundos de la noche gay y mundos del arte drag refiere a circuitos mercantiles y culturales que incluyen espacios, prácticas, trabajadores, productores, artistas y públicos interconectados en la producción y reproducción de las prácticas artísticas vinculadas al drag. Desde esta perspectiva, el drag no se entiende sólo como una actividad artística escénica, sino como resultado y promotor de una compleja red de colaboraciones y relaciones donde se articulan dimensiones estéticas, afectivas, económicas, políticas y culturales.

El panorama que acabamos apenas de bocetar permite señalar de manera muy breve un estado del arte (drag) como punto de partida para introducirnos al objetivo de este texto, que se concentrará en explorar la (con)formación de una idea de expansión del arte transformista y drag en la ciudad de Córdoba y su relación con ciertos circuitos mercantiles nocturnos orientados al ocio y al entretenimiento. Nos preguntamos por un proceso que se remonta específicamente a la década de 1990, momento en que tuvo lugar la consolidación y diversificación del mercado gay local, junto a un proceso de ampliación de públicos y una mayor *visibilidad* de artistas transformistas y drag queens.

En cuanto a la dimensión metodológica, este artículo se apoya en un trabajo de campo etnográfico que incluyó que se hicieran observaciones (en eventos, shows y performances), entrevistas (con artistas, empresarios, productores, trabajadores y públicos) y revisión de material periodístico local.[7] La pesquisa fue seguida entre 2015 y 2022 en diferentes sitios (bares, boliches, discotecas, teatros y centros

[7] El trabajo etnográfico que sustenta este artículo incluye dos tesis académicas en el campo de la antropología, ambas registradas en la Universidad Nacional de Córdoba y dirigidas por el Dr. Gustavo Blázquez: la primera, titulada "Shows de martes a Domingos... Performances y performatividades trans(formistas) en un pub nocturno de la Ciudad de Córdoba", que corresponde al grado de licenciatura; la segunda, "A darlo todo: una etnografía sobre performances, carreras y sociabilidades entre los mundos del arte drag en la ciudad de Córdoba (1990-2022)", corresponde al posgrado.

culturales) de Córdoba.[8] A partir de la revisión del material periodístico y de una selección de entrevistas con artistas de diferentes trayectorias —y con otros trabajadores de estas noches—, apuntaremos a construir una genealogía del proceso que decantó en la configuración de un mundo del arte (Becker, 2008) en torno a la práctica artística del transformismo y el drag en dicha ciudad.[9] El periodo temporal que abarcaremos se remonta hacia mediados de la década de 1980 y se extiende hasta la actualidad, pero nos concentraremos especialmente en la década de 1990 y la transición al nuevo milenio, ya que según las narrativas consideradas, se trató de una etapa relevante para la consolidación del circuito nocturno que nos interesa analizar.

En un primer momento del texto presentaremos un sucinto panorama de la conformación y consolidación del circuito mercantil categorizado como "gay" en la ciudad de Córdoba. Luego presentaremos una breve genealogía sobre el devenir de las prácticas artísticas y culturales asociadas al transformismo y al arte drag en esa localidad. Finalmente, avanzaremos en describir y analizar algunas de las dinámicas que consagraron a las artistas drag queens como protagonistas de esas noches y cómo esto contribuyó a delinear carreras profesionales en torno a estas prácticas.

Una de las ideas principales de este artículo es que el protagonismo que adquirió el transformismo y el arte drag durante la transición de las décadas 1990 y 2000 derivó de un periodo de consolidación y diversificación de los circuitos nocturnos de bares y boliches gays en la ciudad de Córdoba. Las artistas devinieron *reinas* de esas noches a través de un entrenamiento escénico y performático que habilitó cierto grado de *profesionalización* para las prácticas que desarrollaban (actuación, maquillaje, performance, vestuario, diseño, baile), así como también la formación de estilos artísticos específicos. En cuanto a la construcción de carreras artísticas, algunas lograron desplazarse hacia diversos circuitos nocturnos, como los boliches *hetero,* fiestas privadas o teatros, expandiendo la presencia de per-

[8] Bares, boliches y discotecas eran diferentes maneras de nombrar a los clubes nocturnos.

[9] Algunas de las reflexiones aquí presentadas se enmarcan en mi participación en tres proyectos de investigación: "Antropología de la noche: formas de sociabilidad y subjetividades contemporáneas en Córdoba", radicado en la Universidad Nacional de Córdoba bajo la dirección del Dr. Gustavo Blázquez; "Los mundos gays de los años 90 en Buenos Aires: cultura, sociabilidad y política a partir del estudio de la Revista NX (1993-2001)", dirigido por Maximiliano Marentes y radicado en la Universidad Nacional de San Martín; y finalmente, "Escenas y memorias del arte transformista en Córdoba 1970-2022", un proyecto de investigación colaborativa que se centra en el trabajo con mapeos, historia oral y archivos en torno al arte transformista en dicha etapa, cuyos avances y resultados pueden consultarse en la siguiente página Web: Escenas transformistas, recuperada de: <https://escenas-transformistas.com.ar/>.

formances artísticas que hasta entonces se congregaban mayormente concentradas en los mundos de la noche gay.

LA NOCHE Y EL ARTE DRAG

La ciudad de Córdoba no permaneció al margen del proceso global de desarrollo capitalista mediante el cual la cultura devino un recurso (Yúdice, 2006). La noche comenzó a conformarse cada vez más como un espacio-tiempo de producción y consumo de experiencias mercantilizadas vinculadas al ocio y al entretenimiento. A través de recorridos nocturnos y de la consolidación de circuitos que segmentan su oferta en función de gustos, estilos y preferencias, las personas (re)configuran permanentemente su subjetividad. Para profundizar la comprensión de estos fenómenos, desde la década de 1990 proliferaron las investigaciones centradas en la noche y en el análisis de las dimensiones socio-culturales de la vida nocturna, que se desarrollaban en algunas ciudades de Argentina. El trabajo de Mario Margulis (1997) fue pionero, en ese sentido, cuando a principios de la década de 1990 encaró un grupo de estudios concentrados en la noche porteña, y más específicamente en lo que denominó "cultura de la noche", tomando como referencia a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Margulis planteó que la noche debía entenderse como una categoría construida socialmente e influida de manera contingente por los procesos históricos y culturales que la (re)definen.

Unos años más tarde, los trabajos etnográficos de Gustavo Blázquez (2012a y 2012b), centrados en la conformación de escenas nocturnas y mundos musicales en la ciudad de Córdoba, contribuyeron contorneando algunos de los sentidos que los sujetos atribuían específicamente a la noche, en tanto espacio-tiempo dinámico de desplazamiento, circulación y aglutinamiento asociado al "tiempo libre, el ocio, la diversión, la alegría, el éxtasis, el frenesí, el erotismo y la experimentación con otros estados de conciencia" (Blázquez y Liarte-Tiloca, 2018). De este modo, lejos de significar una categoría asociada sólo al tiempo o a la ausencia de la luz solar, la noche adquirió cada vez más el sentido de una espacialidad de cualidades dinámicas con ritmos propios. Las experiencias vinculadas a la noche y a la nocturnidad involucran espacios, tiempos, simbolismos, percepciones y operaciones físicas y cognitivas que, si desean ser analizadas, demandan herramientas específicas de investigación (Galinier *et al*., 2010). Blázquez y Liarte-Tiloca (2018: 212) sugieren estudiar la noche como un espacio etnográfico, definiéndolo como un "montaje de experiencias".

El desarrollo de estas temáticas en Latinoamérica fue enriquecido por el trabajo etnográfico de Julio César Becerra Pozos (2018a), centrado en bares de la Ciudad de México, quien propone una distinción analítica entre "noctis" y "nocturni-

dad" para discernir entre dos conjuntos de experiencias asociadas a la noche. Por "noctis", el autor comprende la dimensión más cotidiana y complementaria de los trabajos nocturnos, mientras que propone la categoría de "nocturnidad" para abordar los circuitos relacionados a lo lúdico, ocio y transgresión, aunque no exenta de normatividades (Becerra, 2018a). De este modo, tanto la noche según Blázquez (2012a), como la nocturnidad en términos de Becerra Pozos (2018a), son nociones que nos invitan a reflexionar sobre la dimensión espacio-temporal, social y cultural de las experiencias nocturnas. Estas experiencias se encuentran vinculadas tanto a la producción de entretenimiento, recreación y entornos festivos o lúdicos, como a la producción de trabajos, oficios y profesiones. Además, como señalan estas investigaciones, la noche también puede devenir un espacio-tiempo asociado al peligro, la discriminación, las desigualdades, la violencia y las regulaciones gubernamentales.

Retomando estos aportes, la noción de "mundos de la noche" (Blázquez, 2012b) ofrece una perspectiva de análisis que considera tareas, trabajos, espacios y relaciones sociales que hacen posibles ciertas experiencias nocturnas. En este marco, nos enfocaremos en los circuitos de la noche gay en Córdoba (Blázquez y Reches, 2017), entendidos a través de dinámicas de sociabilidad mercantilizadas que, entre otras cosas, facilitaban la realización de performances artísticas vinculadas al arte drag y al transformismo. Como señaló tempranamente Esther Newton (2016), el drag, la noche y el mundo gay están intrínsecamente conectados:

> Los transformistas son "gente de la noche" por necesidad, por lógica y por elección. Se mueven en el ambiente de la noche. Los transformistas dirían de sí mismos: somos gente de ciudad, somos gente de la noche (Newton, 2016: 179).

Así, las artistas drag y transformistas pueden ser consideradas trabajadoras de la nocturnidad (Becerra, 2018b), ya que, a través de sus shows en bares y boliches, participan de manera activa en la producción de cierto tipo de entretenimiento y diversión nocturna.

Siguiendo a Newton (2016), desde mediados de la década de 1960 en Estados Unidos, el drag ya se encontraba fuertemente ligado al mundo gay, entendido éste como un circuito de bares y locales de entretenimiento nocturno en grandes ciudades como Nueva York, San Francisco y Chicago.[10] En estos espacios, las artistas drag tenían como función principal entretener al público, que en

[10] Aunque el trabajo de Newton fue uno de los primeros en analizar estas prácticas en comunidades homosexuales urbanas en la década de 1960, el trabajo de George Chauncey (2023) publicado por primera vez a principios de la década de 1990, permitió dar cuenta de la existencia de *drag balls* en Harlem, en el mundo gay masculino newyorkino entre 1890 y 1940.

su mayoría consistía en comunidades homosexuales, aunque también atraían a un público heterosexual, turista y curioso que asistía a los shows en bares destinados a tal fin. Como señala Newton,

> [...] la habilidad para actuar de "drag" está muy extendida en el mundo gay, y muchos de los mayores eventos sociales incluyen o se centran en torno a lo "drag" (bailes drag, fiestas de disfraces, etc.). Las drag queen son símbolos de la homosexualidad (Newton, 2016: 5).

El lugar preponderante de los bares nocturnos en la sociabilidad homosexual o gay fue tempranamente analizado por Nancy Achilles (1998 [1967]), quien señala que, además de tratarse de empresas con fines de lucro, estos espacios cumplían funciones clave para los grupos, actuando como instituciones organizadas en función de normas. Eran lugares de interacción social y erótica, de aprendizaje de ciertas prácticas y de desarrollo de sentimientos de pertenencia. Aunque escapa a los objetivos puntuales del presente artículo, conviene aclarar que el desarrollo de los mundos nocturnos de homosociabilidad no tuvo derroteros disímiles en cada país o región.

Este entendimiento sobre la noche nos empuja a pensar el desarrollo del arte drag y transformista no sólo como una experiencia artística de transformación estético-corporal o una performance escénica en sí misma, sino como una práctica cultural inserta en los mundos de la noche gay y en su entramado social, cultural y mercantil. Por tanto, para comprender el desarrollo del transformismo y el drag en Córdoba, es necesario situar estas prácticas en el contexto de las dinámicas de sociabilidad homosexual o gay que emergieron en dicha localidad desde la década de 1970, consolidándose con mayor fuerza en los 1980.

Según investigaciones locales, estas prácticas artísticas se articularon en torno a un circuito comercial y festivo no heteronormativo (Reches, 2022), identificado como homosexual, gay o "de ambiente" (Sívori, 2005). Estos espacios no sólo brindaron un escenario para las performances transformistas y drag queens, sino que también les dieron forma y público. Los shows, que combinaban elementos humorísticos, musicales y coreográficos, se convirtieron en un atractivo central de las noches cordobesas, añadiendo entretenimiento y un fuerte impacto visual. Lo drag se transformó en una importante realización dramática dentro de la cultura gay, entendida no sólo como una identidad, sino también como una práctica cultural, discursiva e interactiva (Halperin, 2016).

LOS MUNDOS DE LA NOCHE GAY CORDOBESA

Como ya adelantamos, el surgimiento de este circuito comercial en la ciudad de Córdoba fue analizado por investigadores locales, quienes re-

construyeron el proceso de formación de espacios de homosociabilidad o circuitos no heteronormativos (Blázquez y Lugones, 2014; Reches, 2022). Este circuito, segmentado según variables como la (homo)sexualidad y el erotismo, fue denominado "noche gay" por Blázquez y Reches (2017). La dinámica de esas noches cambió significativamente en los últimos 50 años, un periodo en el que la práctica artística del transformismo en ámbitos nocturnos se inscribe en una historia de prohibiciones, transgresiones y reconocimientos.

Durante gran parte del siglo XX en Argentina, los edictos y los códigos de contravenciones policiales[11] fueron utilizados para perseguir y encarcelar a homosexuales, travestis, transformistas, locas y maricas que expresaban una gestualidad o corporalidad feminizada, tanto en espacios públicos como en ámbitos privados.[12] A partir de fines de la década de 1960, y con mayor impulso tras el inicio de la recuperación democrática en 1983, se configuró en la ciudad de Córdoba un circuito de entretenimiento nocturno que incluía fiestas privadas, bares, discotecas y clubes.[13]

> El tema de los espectáculos de la movida viene de larga data; yo soy de las más grandes, de las pocas que quedan que hacíamos shows antes, ya en los setenta se hacían shows de este tipo en el mundo gay y era re-no-

[11] Los edictos policiales y códigos contravencionales a los que hacemos referencia estuvieron vigentes en Argentina entre las décadas de 1940 y mediados de la década de 1990. Con una regulación diferencial en cada provincia, otorgaban facultades a la policía para perseguir, encarcelar o multar a homosexuales y travestis que realizaran conductas "indebidas" o "escandalosas" en espacios públicos o se vistieran "con ropas del sexo opuesto", aunque también esto se extendía a espacios privados cuando irrumpían en algún bar o fiesta clandestina para hacer detenciones masivas. Los trabajos de Cutuli (2011) y Reches Peressotti (2022) analizaron los efectos de estos códigos en las provincias de Buenos Aires y Córdoba, respectivamente.

[12] *Locas*, *maricas*, *maricones* y *travestis* eran categorías con gran profundidad histórica cuya especificidad local remitía a un modo de nombrar a aquellos gays, homosexuales o travestis que adscribían o eran caracterizados por otros en relación a cierto grado de *femeneidad* en la expresión corporal, habla y gestualidad. Los trabajos de Sívori (2005) y Cutuli (2013) exploran las genealogías continuas y discontinuas de estas categorías con mayor profundidad. Por su parte, el trabajo de Insausti (2023) analiza cómo emergió la experiencia travesti en relación con la experiencia marica entre las décadas de 1950 y 1980, planteando que tanto las identidades travestis como las gay serían construcciones modernas que se desprendieron de las culturas maricas del pasado, mediante un proceso de diferenciación recíproca. Según el autor, este proceso estuvo atravesado por la separación de la identidad sexual y la identidad de género, anteriormente fusionadas, permitiendo que ambas se desarrollaran como dimensiones mutuamente excluyentes en un proceso histórico complejo y poco lineal.

[13] El periodo de apertura o retorno democrático alude a la finalización de la última dictadura cívico militar argentina (1976-1983), pero indica la continuidad de algunas prácticas represivas para ciertos sujetos y una temporalidad más extensa que incluye gran parte de la década de 1980.

vedoso ver a un hombre como mujer (entrevista con Pachy, 2016).[14]

Aún en el contexto de una moral sexual hegemónica que privilegiaba la heterosexualidad y perseguía cualquier desviación de esa norma, lo que Pachy describía como *novedoso* —ver a un hombre como una mujer— surgía de lo prohibido y estigmatizado, de la transgresión que implicaba su puesta en escena, pero también del carácter disruptivo que adquiría su realización dramática en escenarios nocturnos y festivos. Pachy era una artista trans que comenzó a incursionar en el transformismo en la década de 1970 y se dedicaba a hacer shows en los que combinaba una estética de glamour y brillo con la imitación de estrellas y divas como Liza Minnelli o Edith Piaf. A lo largo de esos años exploró diversos espacios nocturnos, desde fiestas en casas privadas hasta bares y discotecas, donde pudo iniciarse en estas prácticas, primero *como un juego*, luego de manera más profesional, incorporando la feminización de sí como parte de su actuación y finalmente en un sentido identitario.

[14] La entrevista fue realizada a una artista trans cordobesa que había iniciado su carrera en la década de 1970 como travesti y transformista, participando en shows que se celebraban en fiestas privadas en casas particulares. Posteriormente, incursionó en discotecas y boliches gays, consolidándose como una figura reconocida en esos espacios. Al momento de la entrevista, con más de 50 años, se encontraba en un proceso de despedida de los escenarios, para dedicarse exclusivamente a su otra actividad profesional.

Según pudimos conocer a partir de relatos de otras artistas, en este periodo el espacio-tiempo diurno se percibía como restrictivo, mientras que la noche ofrecía mayores posibilidades. A pesar de los potenciales peligros, el ámbito nocturno les brindaba una sensación o percepción de mayor seguridad y menor exposición. En estas narrativas, la noche emerge como el espacio-tiempo propicio para la práctica del transformismo y la realización de las performances.

Ya avanzada la década de 1980, y con el inicio del proceso de recuperación democrática, en distintos sitios cercanos al centro de la ciudad inauguraron bares y discotecas (algunas de las más recordadas fueron Piaf Disco y Somos), que comenzaban a ser reconocidas como integrantes de un circuito mercantil gay y que, como señala Reches Peressotti (2022), devenían "refugios" ante el estigma y la hostilidad social.

Aunque las condiciones habían cambiado en relación a la época dictatorial, las noches de la década de 1980 aún se caracterizaban por cierta logística de resguardo ante la persecución policial y por ciertas dinámicas de clandestinidad con que funcionaban. Estos bares, boliches y discotecas abrían sus puertas en horarios variables según la dinámica de los lugares: la difusión era "de boca en boca", la asistencia no era aún demasiado numerosa y algunos espacios mantenían prácticas de restricción de ingreso a personas desconocidas. En cuanto a las artistas, aquellas personas

que tenían interés por la actuación o simplemente por el *montaje*,[15] encontraban en los escenarios de estas localidades un lugar posible para la presentación de performances o shows. Los shows a los que se refería Pachy en el *mundo gay* cordobés implicaban performances artísticas, espectáculos de coreografía y comedia musical, monólogos humorísticos, transformismo y travestismo escénico. Estos shows podían ser grupales, duetos o individuales, y tenían un carácter algo esporádico, ya que no se celebraban todos los fines de semana e, incluso, algunos grupos se presentaban unas pocas veces al año. A partir de la perspectiva de Becker (2008) entendemos este trabajo artístico como una tarea más en la co-producción de la noche como tal, donde las artistas ocupaban el lugar de performers o *hostess* en los locales y espacios festivos, e interactuaban con quienes se encargaban de la producción (anfitriones, empresarios, encargados, DJ's, trabajadores y personal de los lugares) y el consumo (público o clientes).

En la década de 1990, el panorama de la noche gay cordobesa cambió. Las promesas de renovación (o catástrofe) que auguraba la cercanía al 2000, fueron la ocasión para un proceso de renovación de los bares y boliches gays. Lo que implicó una apertura hacia públicos más o menos heterogéneos que en las décadas anteriores.[16] Esto sucedió en simultáneo en varias urbes argentinas, como la Ciudad Autónoma de Buenos Aires o Rosario y en otras de Latinoamérica, como Río de Janeiro o São Paulo, Brasil. La etnografía de Horacio Sívori (2005) en Rosario ilustra el ambiente gay rosarino durante el proceso de transición democrática a inicios de la década de 1990. El autor se encarga de analizar la sociabilidad homosexual en contextos urbanos y describe el panorama de los espacios y circuitos nocturnos tanto públicos como privados.

Por su parte, el texto de Júlio Assis Simões e Isadora Lins França (2005) titulado "Do 'gueto' ao merca-

[15] *Montaje* o *montarse* eran los términos utilizados por transformistas y drag queens para referir la acción y el proceso de transformación corporal que incluía la utilización de maquillajes, accesorios, calzados y vestuarios para la presentación de un personaje o una performance.

[16] Como señala Sívori (2005), "gay" fue una categoría adoptada como identidad por aquellos varones que se reconocían como homosexuales, pero también era un término aplicado a cosas y lugares como el sintagma "noche gay" o "mercado gay" (que décadas más tarde sería conjugado con la sigla LGTTTBIQ+). De este modo, los boliches "gay" se encontraban asociados a la sociabilidad homosexual y a ciertas prácticas eróticas y culturales, aunque la etiqueta no indicaba de ninguna manera que la totalidad del público se reconociera como homosexual. El trabajo de Reches Peressotti (2022) muestra que parte del público de los bares y boliches gays entre las décadas 1960 y 1980 estaba integrado por algunas "amigas y amigos" que no se reconocían como homosexuales, sino que compartían ciertas sensibilidades o gustos musicales o artísticos. Lo que se señala aquí como una transformación propia de la década de 1990, es la ampliación de esa heterogeneidad y la disminución de las dinámicas de exclusividad que presentaban los boliches.

do" se concentra en las transformaciones de los espacios de sociabilidad homosexual en São Paulo, donde el denominado "gueto homosexual" empieza a ser transformado en un sólido circuito mercantil que comenzó a expandirse territorialmente.

En Córdoba sucedió algo similar y aquellos circuitos de sociabilidad mercantilizados que en momentos de mayor hostilidad social y policial funcionaron como "refugios" (Reches, 2022), "discretos" y más o menos "exclusivos" (Sívori, 2005), comenzaron a expandirse y a diversificar su oferta. Hacia mediados de la década de 1990 este circuito mercantil de entretenimiento nocturno se amplió y comenzó a ofertarse hacia una mayor cantidad de personas, no necesariamente heterosexuales, pero tampoco exclusivamente gays, lesbianas, travestis o trans. En sintonía con algunas transformaciones socio-históricas, retóricas políticas y gramáticas mercantiles, quienes producían y consumían estos locales cada vez más "visibles" (Sívori, 2005), paulatinamente comenzaron a mixturar lo gay con términos como lo *hetero*, lo *diverso* y lo *friendly*, en referencia a la orientación sexual y al género de los públicos que pretendían "ampliar".

Hacia mediados de la década de 1990 se integró a este circuito un nuevo conjunto de bares, discotecas y boliches gays. Dentro de ese conjunto, un espacio se destacaba y aparecía en las narrativas como epicentro de los cambios de la década. Se trataba de un boliche denominado Hangar 18, que fue inaugurado en 1995 y funcionó, hasta su cierre en 2005, en un sector cercano al centro de la ciudad que se denominaba zona del ex Mercado de Abasto.[17] El lugar abría sus puertas de viernes a domingos en un horario promedio que variaba entre la medianoche y las 6 de la mañana.[18]

[17] El circuito en esta década incluía a espacios con dinámicas y públicos diversos como Catalina Bar y Beep Pub. Sobre este último, he trabajado anteriormente en un estudio etnográfico bajo la dirección del Dr. Gustavo Blázquez, donde analizamos la celebración de shows y performances escénicas por parte de artistas transformistas, travestis y trans desde principios de la década de 1990 (Brollo, 2017). Además, en el marco del proyecto colaborativo "Escenas y memorias del arte transformista en Córdoba", presentamos una cartografía que recopila acervos documentales geo-localizados de diversas escenas nocturnas vinculadas al transformismo y al arte drag en la ciudad de Córdoba, abarcando un periodo que se extiende desde la década de 1970 hasta el 2022.

[18] Los horarios de apertura y cierre del local variaron durante esta época, en parte debido a las ordenanzas y controles municipales. Para un análisis detallado sobre la gestión gubernamental de la noche en Córdoba, resulta fundamental el trabajo etnográfico de María Lucía Tamagnini (2017). La autora examina las medidas protectivas y prohibicionistas implementadas por el municipio en distintas etapas de las últimas décadas. Los locales de entretenimiento nocturno que contaban con —o aspiraban a obtener— la habilitación municipal para ofrecer espectáculos, música y expendio de bebidas, debían gestionar una serie de trámites permanentes para mantener sus permisos y evitar clausuras. A partir del estudio de Tamagnini (2017), es posible entender la relación entre la administración municipal y los

Como pudimos analizar en el marco de la investigación, Hangar 18, junto a otros locales comerciales que inauguraron en la misma década, eran caracterizados como lugares *diversos*, *alternativos* y *diferentes* al resto de los espacios de homosociabilidad, que para algunas personas comenzaban a percibirse como *cerrados* y *anticuados*. En las narrativas locales, estos *nuevos* espacios, aunque mantenían grandes diferencias entre sí, compartían la cualidad de heterogéneos en cuanto a sus públicos, sonoridades y ofertas festivas. El público de estas noches, cada vez más masivo, tenía la posibilidad de experimentar variados intercambios eróticos y amistosos no sólo (homo)sexuales, compartir consumos, bebidas y bailes en la pista apelando a cierta noción de libertad que implicaba bailar "con quien se te dé la gana y como se te dé la gana" (Rufer, 2019).

Tanto artistas como trabajadores de Hangar 18 coincidían en que esta apertura de públicos propia de la década habilitó experiencias de sociabilidad cada vez más amplias en circuitos gays, que se volverían, según la percepción de sus protagonistas, *abiertos* y *hetero-friendly*. A tono con transformaciones mercantiles globales, el boliche marcó tendencia reorganizando la oferta festiva e introduciendo un concepto señalado como *moderno* y *novedoso*. Lo *moderno* del lugar se oponía a lo anticuados que comenzaban a percibirse espacios que habían estado en auge en la década de 1980. Lo *novedoso* se relacionaba fundamentalmente con algunas características, como las grandes dimensiones del espacio, la técnica lumínica y sonora de las instalaciones, la heterogeneidad del público, el despliegue escénico que realizaban artistas y bailarines en diferentes sitios del lugar y la inclusión de música electrónica (Brollo, 2025).

> El Hangar 18 fue un boliche monstruoso, noche rave-electrónica donde había tres o dos mil personas, marcó una etapa, con una mística única, una especie de movimiento psico-social en Córdoba, ahí empezó la gente a mezclarse con el mundo gay; iban chicas, chicos, mujeres, hombres, travas, minotauros, bichoacanastos, una mixtura de gente maravillosa (entrevista con Pachy, 2016).

Esa *mezcla* en el público que recordaba Pachy se extendía también a una mixtura en las sonoridades que incluían la música disco, pop y ritmos latinos durante las noches de viernes y sábados, o la pista electrónica de los domingos que se inauguró un tiempo después de su apertura. El consumo y la producción de música electrónica en ese boliche permitió la inclusión de un público que a priori no se nombraba como gay, habilitando así un espacio

---

dueños o encargados de los boliches como un vínculo de interdependencia, en el que estos trámites se volvían tan rutinarios como la organización de la propuesta festiva nocturna.

heterofriendly, en donde las fronteras entre los géneros y las sexualidades verían un nuevo desplazamiento respecto de décadas anteriores. En palabras de Mario Rufer (2019), "el Hangar perteneció a un tiempo bisagra: ni tan closeteros ni tan open […] fue un tiempo de la ambigüedad refractario a la definición" (Rufer, 2019: 3).

En relación con los shows artísticos, la producción de Hangar 18 proponía un concepto que se correspondía también con tendencias internacionales propias de epicentros de la diversión nocturna como ciudades norteamericanas o europeas. Tanto los empresarios como las artistas que habían tenido las condiciones socio-económicas para viajar al exterior, relataban esto como un suceso clave en el devenir profesional. Los primeros porque *traían* ideas para renovar el mercado local y las segundas porque de esa manera pudieron acceder a materiales (pelucas, maquillajes, telas para vestuario y calzados) de una calidad que en Córdoba, o incluso en Buenos Aires, les resultaba difícil conseguir.

Según el comentario de una de las artistas que pasó por ese escenario: "los shows de los primeros años de Hangar eran maravillosos, había mucha producción […] había mucha guita [dinero]". Esto se producía en un contexto socio-económico particular, ya que gran parte de lo que usualmente se denomina como "los años noventa" en Argentina, se encontraron fuertemente asociados a la intensificación de las políticas neoliberales, la flexibilización laboral y las movilizaciones políticas, pero también a la fiesta, la farandulización de la política, el derroche y el exceso.[19]

La inclusión de shows y performances teatrales en un boliche, como vimos, no necesariamente resultaba una novedad. Pero Hangar 18 era recordado por sus protagonistas como un lugar *especial* en el despliegue artístico de las performances vinculadas a las prácticas del arte drag y el transformismo, combinadas con artes como el teatro o las visuales. Las variaciones de los boliches de décadas anteriores tuvieron que ver con la extensión del espacio y unas escenografías calificadas como *memorables*, que incluían grandes estructuras de cartón, plástico y materiales que ayudaban a componer la escena temática de cada noche: Navidad, primavera, carnaval, etcétera.

[19] La década de 1990 en Argentina incluyó doble mandato de gobierno de Carlos Saúl Menem (1989-1995 y 1995-1999). Durante los primeros años, las políticas neoliberales de convertibilidad (la equivalencia de valor entre el dólar estadounidense y el peso argentino) generaron un freno a la situación inflacionaria y provocaron la reactivación del consumo con una "ficticia sensación de bonanza económica" (Adamovsky, 2009: 275). Esta situación cambió drásticamente hacia la transición de milenio, culminando en la crisis económica y política que se produjo en el país hacia el 2001. Las artistas remarcaban la diferencia entre los primeros y los últimos años de Hangar en cuanto a la inversión en mobiliario y a la remuneración por el trabajo efectuado.

> Los shows del Hangar eran maravillosos, cosas que colgaban de arriba, mucha producción. Una vez hicimos un show para una Navidad, cuatro bailarines, un árbol gigante de donde salíamos algunas de nosotras vestidas de dorado y rojo; toda la escenografía hecha por nosotras, mucho trabajo. Y a la semana el resto del grupo hizo el show de Año Nuevo (entrevista con Pachy, 2016).

Tanto la amplitud del espacio como la renovación estética y sonora permitían a las artistas producir la diferencia respecto de escenarios distintos. Algunos shows se realizaban sobre el escenario principal y otros involucraban un despliegue mayor a través de pasarelas y jaulas ubicadas en distintos sectores del galpón. Los recuerdos de esos shows destacaban el uso de canciones que *encendían* al público ("Torn" de Natalie Imbruglia, "Supermodel of the world" de RuPaul o "Vogue" de Madonna) y performances especiales con elementos destacables, entre ellos una máquina montacargas, un tobogán o el ingreso de una moto chopera en el medio de la pista de baile del boliche.

En este punto conviene señalar que la celebración de los shows requería una amplia serie de actividades que iban más allá de lo estrictamente escénico. Éstas incluían la labor de empresarios responsables de la producción, personal de limpieza y apertura de los locales, DJ's a cargo de la musicalización, técnicos de iluminación y sonido, bartenders, asistentes durante los espectáculos y una red de lazos afectivos que acompañaba todo el proceso, desde la preparación hasta el final. Como señala Becker (2008), es necesario contemplar "todas las actividades que deben llevarse a cabo para que cualquier obra de arte llegue a ser lo que por fin es". En este sentido, los shows drag y transformistas que analizamos eran posibles gracias a un conjunto de tareas que trascendían el espacio y el tiempo de duración de las performances. Muchas artistas destacaban el papel fundamental de sus amistades y afectos en la concepción, diseño y ejecución de las performances. Como expresaba una de ellas: "Siempre hay un equipo trabajando contigo: bailarines, maquilladores, peluqueros; siempre hay gente dispuesta a ayudar".

Las transformaciones en los mundos de la noche gay que venimos mencionando estaban estrechamente ligadas a cambios sociopolíticos más amplios. Éstos incluyeron un aumento en la movilización por los derechos civiles de lesbianas, trans y gays, así como la eliminación progresiva de las contravenciones policiales que criminalizaban la homosexualidad y el travestismo. Como señala Sívori (2005), la (homo)sexualidad se volvió un tema cada vez más visible en el ámbito público, y los cambios en las maneras de nombrar reflejaban esta nueva época. Los públicos se *mezclaban*, no sin tensiones, al compás de estas transformaciones, y mientras la noche (gay) se volvía *hetero-friendly*, otras escenas nocturnas

como la alternativa o electrónica se tornaban *gay-friendly*.

Los shows y performances, que en la década de 1980 eran esporádicos, se volvieron cada vez más frecuentes durante la década de 1990 y, especialmente, a principios del siglo XXI. En este contexto, Hangar 18 formaba parte de una red de bares, discotecas y clubes gay que funcionaban como una grilla de actuación semanal para artistas transformistas y drag queens. Esta grilla se organizaba según los días de apertura de los locales, concentrándose principalmente los viernes y sábados, aunque algunos espacios, como el Beep Pub o Catalina Bar, abrían sus puertas también entre semana. Quienes producían y consumían estas noches distinguían entre boliches y bares, y clasificaban los shows en vivo según su estilo: monólogos, musicales, teatrales, coreográficos, humorísticos, transformistas o drag. Las grillas semanales se difundían "de boca en boca", pero también a través de folletos, afiches, tarjetas y revistas que circulaban en los locales, consolidando así un circuito cultural y comercial cada vez más organizado y visible.[20]

REINAS DE (Y EN) LA NOCHE

Tres aspectos nos ayudan a profundizar en el análisis del protagonismo que alcanzaron las artistas transformistas y drag queens en la ciudad de Córdoba durante el periodo analizado. En primer lugar, y en línea con la expansión del circuito que hemos descrito, las narrativas destacan la importancia que tuvo para estas artistas la posibilidad de ampliar sus escenarios de actuación durante la transición de la década de 1990 hacia principios de los 2000. En el 2003, el diario local *La Voz del Interior* publicó en la portada del suplemento "Espectáculos" una nota titulada: "Divas divinas. El creciente fenómeno del transformismo en Córdoba" (Arrascaeta, 2003). En ella se mencionan a las artistas consideradas *consagradas* en la ciudad, según el autor, y se describe la expansión del transformismo y el arte drag en Córdoba. Además, el artículo destaca que, hasta mediados de la década de 1990, estas performances artísticas tenían lugar exclusivamente en "boliches para la comunidad homosexual", lo que evidenciaba un cambio en esta dinámica, acompañado de un proceso de *profesionalización*.

> Transformistas y "drag queens" son artistas con agenda completa. Lejos de agotarse en los boliches gay, su

[20] En el marco de las investigaciones, revisitamos particularmente dos producciones gráficas: *Collapso* (Editorial Publicaciones Arte) y *Somos* (Editorial Somos), ambas revistas dirigidas por Oscar Ceballos. Estas publicaciones mensuales eran de distribución gratuita y circulaban por distintos espacios de homosociabilidad, incluidos los mundos de la noche gay. Contenían notas de opinión, reseña de shows y fiestas, mapas con ubicación y comentarios sobre bares y boliches gays, grilla de próximos eventos, publicidades de locales comerciales y promociones turísticas.

> circuito abarca hasta fiestas familiares. En Córdoba, la oferta artística de los transformistas y drag queens siempre se consideró una extensión natural de su condición y preferencia sexuales. Pero la cosa cambió. Y es así por obra y gracia de los mismos protagonistas, que profesionalizaron su prédica, ampliaron su mercado e invirtieron dinero para que el arte de la simulación resulte de lo más eficaz (Arrascaeta, 2003).

Pese a que la participación de artistas transformistas y drag queens en fiestas privadas no era nueva en la ciudad, lo novedoso fue su contratación para eventos empresariales o familiares fuera del ambiente gay, dirigidos a un público (presuntamente) heterosexual. Esta expansión de públicos y espacios, junto con la creciente popularidad de Hangar 18, permitió a estas artistas ganar visibilidad en nuevos ambientes y escenas. A partir de mediado de 1990, su presencia en boliches *hetero* se volvió más frecuente, lo que produjo un desplazamiento hacia sectores de la ciudad, como la *zona norte*, reconocida por un mayor poder adquisitivo. Esta área se distinguía en términos de clase por ser frecuentada por personas con mayores ingresos y capital socio-económico, y por eso también solían pagar "mejor" que los *boliches gay*.[21]

De este modo, al calor de los shows, de la expansión del circuito y de la ampliación de las grillas semanales de actuación, las artistas vieron la posibilidad de dar curso a una carrera que ellas mismas podían considerar cada vez más *profesional*. En este sentido, Antara W. era una de las artistas referenciadas en la nota como *consagrada*. Ella había comenzado su carrera como transformista y luego como drag queen a comienzos de la década de 1990 en Hangar 18, junto a artistas que ya se presentaban en shows en bares y boliches. Fue con ellas que comenzó a formarse y entrenar la práctica del maquillaje, el diseño de vestuario, el humor, la gestualidad, las destrezas coreográficas y las habilidades escénicas para la producción de las performances que llevaba al escenario.

> Y como yo siempre digo, yo soy un actor sin título, pero con la experiencia y el aprendizaje que me dio el *under* y la noche que muchos que han hecho la carrera universitaria no han podido tener (entrevista con Antara W., 2019).[22]

[21] Aunque las artistas participaban activamente del mercado productivo del ocio y el entretenimiento nocturno, el lugar protagónico que tenían en la oferta de esas actividades, solía no coincidir con la retribución monetaria y muchas veces tampoco con las condiciones laborales. Tal como propone Becerra (2018b) para el trabajo en los bares, la labor de nocturnidad que llevaban a cabo las artistas muchas veces solía caracterizarse por su volatilidad y precariedad en las condiciones laborales. Una aproximación al análisis de la dimensión laboral de estas prácticas artísticas se encuentra en Brollo y Tamagnini (2023).

[22] La entrevista fue realizada a una artista drag queen y transformista cordobesa que inició su carrera a comienzos de la década de 1990. Al momento del diálogo, con 45

Muchas artistas, como Antara W., no contaban por entonces con una formación actoral universitaria o terciaria, y tampoco había incursionado en instituciones profesionales vinculadas al teatro o las artes escénicas. En este punto recurrimos a los aportes de la sociología de las profesiones elaborada por Hughes (1971) para reparar en los procesos para convertir estas prácticas artísticas en una profesión y comenzar a nombrarse a sí mismas como profesionales. Los shows y las performances que presentaban en esos escenarios nocturnos eran la principal oportunidad para entrenar, de manera más o menos sostenida, las destrezas necesarias para la actividad escénica. A su vez, los escenarios de los boliches gay eran espacios que otorgaban la posibilidad de un mayor (re)conocimiento social y la condición de posibilidad para la proyección de una carrera artística.

En relación a esto y en segundo lugar, las narrativas destacan la figura de la artista drag queen como una protagonista destacada de estas noches asociada a los nuevos bares y boliches de la década de 1990. Para el caso brasilero, Simões & França (2005) proponen que las "primeras drags" aparecen a inicios de la década de 1990 en el circuito homosexual de São Paulo. En su trabajo ubican un "origen" de estas performances en los concursos drag organizados en Nueva York y proponen una lectura que indica que desde ahí se expandieron hacia los clubes de música electrónica y al mundo gay nocturno. Más allá de la cuestión de los orígenes, de la que no nos ocuparemos en este artículo, resulta interesante el aporte del trabajo de Simões & França (2005) al precisar un periodo en el que las artistas drag queens comienzan a ganar popularidad en el mundo de la noche y en los medios.

Esta periodización coincide con algunas de las narrativas cordobesas que indicaban que el arte drag comenzó a adquirir un valor distintivo para las artistas en función de una diferenciación de estilos, definiciones y usos. No sin tensiones al respecto, en esta década comenzó a diferenciarse el arte drag, específicamente drag queen, del transformismo que protagonizaba la escena hasta entonces. Si hasta la década de 1980, los shows y espectáculos en los mundos de la noche gay eran mayormente protagonizados por artistas transformistas que personificaban divas o figuras femeninas, hacia mediados de la década de 1990 la performance propuesta por artistas que comenzaban a nombrarse como drag queens se diferenciaba de las primeras en función de variables como las materialidades utilizadas

---

años de edad, era reconocida como una de las pioneras en estas prácticas en Córdoba. Su trayectoria tenía como hito significativo haber sido nombrada primera reina nacional en la "Elección Nacional Drag Queen Argentina", un concurso drag anual que tenía lugar desde el 2000. Posteriormente continuó incursionando en obras de teatro y en diversos eventos del circuito artístico-cultural de la ciudad.

o los estilos estéticos atravesados por marcadores de género. Una de las artistas drag queens entrevistadas en la nota enfatizaba esa diferencia: "[...] yo no soy transformista, que busca parecerse demasiado a la mujer. Las drag somos más como personajes andróginos (Arrascaeta, 2003).

En relación a esto y en tercer lugar, hacia mediados de la década de 1990 comenzaron a celebrarse en Córdoba una serie de concursos denominados *elecciones drag*. Consistían en eventos festivos con formato de certamen donde las postulantes competían por una jerarquía de puestos cuyo mayor rango era el de *reina*.[23] Eran elegidas según el escrutinio y el criterio de un jurado especializado, al cual se sumaba la intensidad diferencial del aplauso del público, frente a la presentación de cada una de las participantes. Estos eventos, organizados por productores y empresarios de la noche, (re)producían cierto tipo de relaciones jerárquicas, por ejemplo, a través de la coronación, que elegía a quienes serían las *representantes* de un determinado espacio mercantilizado (disco, pub, bar, etc.). A su vez, en estos eventos se (re)actualizaban las convenciones (Becker, 2008) en torno a algunas categorías de nominación que transformaban los modos de hacer en el drag local.

Según las narrativas locales, hacia mediados de los noventa eran pocas las artistas que se reconocían como drag queens en Córdoba, al menos hasta que en 1996 tuvo lugar en Hangar 18 el primer concurso drag. En el 2000, y a partir de la asociación de varios empresarios de la noche gay de distintas provincias, se celebró la primera "Elección Nacional de Reina Drag Queen Argentina" en San Miguel de Tucumán, concurso que ganó Antara W. en representación de Córdoba. Desde ese momento —y hasta la actualidad—, las *elecciones drag* adquirieron un alto grado de importancia para artistas, empresarios y públicos, mismas que habilitaron un marco escénico para la dramatización extravagante que proponían las artistas transformistas que, al igual que Antara W., comenzaban a nombrarse como drag queens. La oferta, periodicidad, convocatoria y, en cierta medida, el consumo de estos concursos en los *boliches gays,* permitieron (re)producir a ni-

[23] Si bien los concursos aparecían como una nueva ocasión para la exhibición artística en los circuitos nocturnos analizados, tampoco eran una novedad en sí misma. Estas prácticas ya tenían antecedentes en experiencias locales anteriores, como los concursos en fiestas privadas o las noches de premiación en espacios como Piaf y Somos durante la década de 1980, mencionadas por Reches Peressotti (2022) y representados visualmente en el cortometraje "Playback. Ensayo de una despedida" (Comedi, 2019). Estos abordajes nos muestran que estas formas de competencia y reconocimiento formaban parte de una tradición más amplia dentro de los mundos de la noche gay en Córdoba y también a nivel nacional; por ejemplo, en la referencia a las premiaciones de reina del carnaval o mejor disfraz durante las *parties* del Delta en Tigre en la década de 1970, estudiadas por Rapisardi y Modarelli (2019).

vel local la figura de la drag queen en diferentes contextos nocturnos y mercantilizados. En torno a estos espacios se configuró un mundo artístico cada vez más complejo, caracterizado por una creciente división de tareas.

A partir de las entrevistas, junto a la revisión bibliográfica y periodística, pudimos reconocer que, en semejanza con el caso brasilero, en Argentina y en Córdoba el término drag pareciera haber ganado popularidad en la década de 1990 junto a la transformación de los circuitos de sociabilidad gay. Transformación que se vio atravesada por un giro hacia la visibilidad y el reconocimiento social, en contraste con el ocultamiento característico del periodo homosexual anterior (Meccia, 2011). Tanto "drag" como "gay" devinieron términos que, al aislar ciertas experiencias de la lengua castellana, otorgaban una aparente distinción y modernidad (Sívori, 2005; Blázquez, 2008). Esta distinción entre gay/homosexual y drag/transformista quedó asociada entonces a la emergencia de espacios y estéticas, como los *modernos* boliches de la década de 1990. A su vez, la diversificación del circuito gay en Córdoba habilitó un mayor reconocimiento y profesionalización para las artistas que realizaban shows y performances permitiendo la emergencia distintiva y singular de lo drag dentro de estos mundos.

COMENTARIOS FINALES

El trabajo de campo etnográfico nos permitió en este artículo reconstruir una perspectiva sobre los procesos de conformación y transformación de los mundos de la noche gay cordobesa, centrándonos en un circuito comercial cuya oferta de entretenimiento consistía en habilitar una experiencia festiva a través de elementos como pistas de baile, música, consumo de bebidas y shows. Nos enfocamos en analizar cómo un conjunto de bares, discotecas y boliches incorporaron, como convención (Becker, 2008), una dinámica festiva que en algún momento de la noche incluía shows vinculados al arte drag, el transformismo y el travestismo escénico como uno de sus elementos distintivos. Coincidimos con López Seoane (2023) cuando señala que resulta difícil imaginar hoy espacios de sociabilidad nocturna LGTTTBIQ+ sin la presencia de lo drag, ya que en algún punto este arte se consolidó como una práctica cultural central dentro de los mundos de la noche gay, LGTTTBIQ+, diversa o disidente, según las coordenadas de tiempo y lugar.

Las performances artísticas vinculadas al drag y al transformismo que analizamos se llevaban a cabo mediante específicas técnicas de transformación estético-corporal, que las artistas usualmente denominaban *montaje*. Estas transformaciones incluían el uso de maquillajes, pelucas, brillos y accesorios que fle-

xibilizaban —por unas horas— la rigidez de un sistema sexo-genérico, volviéndolo parodiable a partir del arte (Newton, 2016 [1972]; Butler, 1990). Las entrevistas nos permitieron ubicar que en ese "montaje de experiencias" (Blázquez y Liarte-Tiloca, 2018), las genealogías del arte drag y el transformismo escénico local producían ciertas diferencias en cuanto a las maneras de nombrar las prácticas y de nombrarse a sí mismas.

Al menos desde la década de 1980, en la ciudad de Córdoba los espectáculos y shows eran organizados por grupos de transformistas y travestis que presentaban una interpretación escénica de roles mayoritariamente femeninos inspirados en divas o íconos gay. Hacia mediados de la década de 1990, cuando la dinámica del circuito mercantil se modificó, al ritmo de tendencias internacionales, un grupo de artistas comenzó a cultivar estéticas singulares nombradas como arte drag queen, produciendo así una diferencia con el transformismo y travestismo escénico que habían protagonizado estas noches cordobesas hasta entonces. En sintonía con otros procesos regionales, desde aquel momento las artistas que se nombraban como drag queens fueron adquiriendo cada vez más presencia en escenarios nocturnos y algunas de ellas lograron consagrar su nombre dentro de otros circuitos nocturnos, festivos y artísticos.

Además de los shows y performances habituales en bares y boliches, un conjunto de celebraciones en formato de certamen jugó un papel clave en la visibilización de estas prácticas artísticas: las *elecciones drag*. Estas competencias, que iniciaron bajo este nombre en Hangar 18 en 1996, contaban con antecedentes en otros circuitos nocturnos y festivos, y no sólo se consolidaron como un acontecimiento importante en este boliche, sino que también fueron replicadas en diversos boliches de la ciudad y del país, ampliando su impacto y contribuyendo significativamente a la expansión del arte drag local y nacional.[24]

Durante la década de 1990, la consolidación de los espacios ya existentes y el surgimiento de nuevos bares y boliches permitieron a las artistas *consagradas* ampliar las posibilidades de actuación sobre distintos escenarios.[25] La di-

[24] Sobre los concursos drag contamos con dos trabajos desarrollados previamente en el marco de esta investigación: un estudio sobre la "Elección Nacional Drag Queen", que se celebra en Argentina desde el 2000 en la provincia de Tucumán (Brollo, 2020), y un trabajo comparativo de co-autoría sobre la producción de concursos en los mundos drag y del BDSM (bondage; disciplina y dominación; sumisión y sadismo; y masoquismo) en la ciudad de Córdoba (Brollo y Liarte-Tiloca, 2022). Estos concursos combinaban la citación de dos guiones culturales específicos que predominaron en la escena drag local y nacional: la Gala Drag Queen del Carnaval Las Palmas de Gran Palma y "RuPaul's Drag Race".

[25] La televisión y los programas dedicados al mundo del espectáculo devinieron otro espacio de participación para artistas transformistas y drag queens durante la década de 1990. Fernando Noy señala que durante

versificación de públicos que eso implicó, habilitó a las artistas un reconocimiento más allá de lo que se conocía como la noche gay, permitiendo, entre otras cosas, ganar algo más de dinero a cambio de su trabajo escénico. Desde ese entonces y hasta la actualidad, esta escena nocturna, que *mezcló* públicos y modificó sus dinámicas, proliferó brindando mayores posibilidades de *profesionalización* a sus hacedoras. En los escenarios nocturnos de bares, pubs, boliches y discotecas las artistas entrenaban las habilidades escénicas, teatrales y coreográficas frente a un público, a la vez que podían proyectar la consecución de una carrera artística.

Esta incipiente idea de *profesionalización* era cultivada mediáticamente y devenía un horizonte cada vez más deseable para las artistas. Durante el periodo analizado, los mundos de la noche gay fueron el espacio de construcción inicial de algunas carreras en términos profesionales. En primer lugar, como productoras o trabajadoras de nocturnidad (Becerra, 2018b) y también la proyección de una carrera artística (Becker, 2008) dedicada a las artes performáticas, escénicas o teatrales. Esto último sucedió con aquellas transformistas y drag queens que eran consideradas *consagradas* dentro del circuito nocturno, y que habían logrado desde ahí expandirse a circuitos como el teatral y empresarial.

Durante una época reconocida bajo el paradigma del orgullo y la *visibilidad* (Sívori, 2005), la noche gay local se masificó cada vez más mientras que su interés (y capital) cultural se incrementó a partir de la mezcla de públicos de quienes gustaban consumir la mixtura entre mundos del arte no oficiales y circuitos nocturnos no necesariamente heterosexuales. Muestra de ello es el interés que algunos medios de comunicación locales comenzaron a mostrar por los fenómenos artísticos y nocturnos vinculados a la noche gay, a través de la publicación de notas y crónicas. Si como señalan Blázquez y Liarte-Tiloca, "la noche era una experiencia, una forma particular y efímera de estar en el mundo" (Blázquez y Liarte-Tiloca, 2018: 199), su carácter repetitivo —en línea con la noción de performance de Schechner (2000) como "comportamiento dos veces actuado"— permitió que estas prácticas efímeras se consolidaran como instancias transformadoras, moldeando el devenir subjetivo de las personas y las prácticas artísticas que emergían en esos espacios, tal como lo resumió una de las artistas: "Nos empezaban a conocer más".

Retomando la perspectiva analítica de Becker (2008) que hemos seguido, los mundos del arte atraviesan una fase de estabilización

---

este periodo, el *underground* se volvería algo *over*, produciendo un desplazamiento de la noche a las pantallas, permitiendo a las artistas expandir los escenarios de actuación (Noy, 2015). Las narrativas mediáticas sobre el arte drag y los circuitos, préstamos y contrabandos entre los mundos nocturnos y los mundos de la televisión de entretenimiento serán objeto de una futura publicación.

que genera la percepción de permanencia, sedimentando la idea de que siempre han existido y que perdurarán en el tiempo. En Córdoba, este proceso de estabilidad de los mundos de la noche gay fue fundamental para la configuración de escenarios en torno al arte drag y transformista. Si como sostiene Newton (2016), el drag simboliza la homosexualidad, y si entendemos lo gay como una práctica cultural (Halperin, 2016), entonces podemos afirmar que el protagonismo creciente y la profesionalización que alcanzaron las artistas transformistas y drag queens durante la década de 1990 y la transición hacia los años 2000, estuvieron intrínsecamente ligados a la consolidación de los circuitos nocturnos de la noche gay local que analizamos en este trabajo. Luego, los bares y boliches gays devinieron plataformas clave para que estas artistas se dieran a conocer ante nuevos públicos, expandiéndose hacia espacios como fiestas privadas y boliches *heteros*, marcando un hito en sus carreras y en el acaecer local de estos mundos artísticos.

Las prácticas nocturnas que describimos en este texto contribuyeron a la conformación de una *escena drag* local que en la última década se volvería a transformar de manera vertiginosa. A partir del 2015, el drag y el transformismo, que hasta entonces estaban fuertemente asociados a circuitos nocturnos específicos, comenzaron a desplazarse de esa exclusividad para expandirse hacia una diversificación de escenarios y públicos. Este proceso implicó la participación en fiestas, eventos culturales, espectáculos teatrales y espacios que no se limitaban a la noche, incluyendo también actividades de carácter vespertino o diurno.

Esta expansión generó una nueva mixtura de públicos y contextos, redefiniendo los escenarios en los que estas prácticas se desarrollaban.[26] En sintonía con estos cambios, nos inspira la propuesta de Antonio Marquet en su libro *Dragas en rebeldía* (Marquet, 2019) para pensar lo drag como un fenómeno que adquiere tonalidades y matices según las coordenadas de tiempo y lugar, adecuándose a los ritmos de la práctica misma y en constante transformación. Este devenir incluye no sólo las formas de hacer en las performances, sino también las maneras de nombrar, que se transforman junto con las prácticas, los contextos y los mundos.

BIBLIOGRAFÍA

Achilles, Nancy, (1998) [1967], "The Development of the Homosexual Bar as an Institution", en Peter M. Nardi y Beth E. Schneider (eds.), *Social Perspectives in Lesbian and Gay Studies. A Reader,* Nueva York y Londres, Routledge, pp. 175-182.

[26] Parte del proceso de diversificación más reciente en los mundos del arte drag en la Córdoba contemporánea fue analizado en dos trabajos anteriores orientados a explorar su relación con las transformaciones en el contexto socio-político y cultural de la última década (Brollo, 2023; Brollo y Tamagnini, 2023).

Adamovsky, Ezequiel (2009), *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión 1919-2003*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Planeta, pp. 261-287.

Arrascaeta, Germán (2003), "Divas divinas. El creciente fenómeno del transformismo en Córdoba", *La Voz del Interior*, Espectáculos, 15 de abril, Córdoba, Argentina, pp. 1-2.

Baker, Roger (1994 [1968]), *Drag. A History of Female Impersonation in the Performing Arts,* Nueva York, New York University Press.

Becerra Pozos, Julio César (2018a), "Nocturnidad y noctis: consideraciones para la etnografía de trabajo de producción de nocturnidad, *Norus. Novos Rumos Sociológicos*, vol. 6, núm. 9, pp. 135-160.

_____ (2018b), "Productores y productoras de nocturnidad: subjetividad y diferencia de género en la práctica, requerimientos y riesgos del trabajo realizado en bares de la Ciudad de México", *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, vol. 2, núm. 4, pp. 1-29.

Becker, Howard (2008), *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Bernal, Chile, Universidad Nacional de Quilmes.

Berger, Anne-Emmanuele (2016), *El gran teatro del género. Identidades, sexualidades y feminismos*, Buenos Aires, Mardulce.

Blázquez, Gustavo (2008), "Gays y gaises en los bailes de Cuarteto. Humor, homofobia y heterosexismo entre los jóvenes de sectores populares de Argentina", *Sexualidades. A Working Papers Series on Latin America and Caribbean Sexualities*, vol. 1, núm. 1.

_____ (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*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Biblos, pp. 291-306.

_____ (2012b), "'I Love the Nightlife'. Músicas, imágenes y mundos culturales juveniles en Argentina", *TRANS. Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, núm. 16.

_____ y Agustín Liarte-Tiloca (2018), "De salidas y derivas. *Anthropological Groove* y 'la noche' como espacio etnográfico", *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 60, pp. 193-216.

_____ y Ana Laura Reches Peressotti (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*, núm. 51, pp. 1-29.

_____ y María Gabriela Lugones (2014), "Cositas fuera de lugar: Miradas oblicuas en y sobre una noche cordobesa de inicios de los 80", en D. Barrancos, D. Guy y A. Valobra, *Moralidades y comportamientos sexuales. Argentina, 1880-2011*, Buenos Aires, Biblos, pp. 321-344.

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

_____ (2020), "¡Aplausos para la reina! Celebraciones en un mundo artístico drag queen", en G. Blázquez y M.G. Lugones (comps.), *Celebrar.*

Una antropología de la fiesta y la performance, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, pp. 119-143.

_____ (2023), "Llevar el arte drag a la calle. Performances artísticas, espacios y desplazamientos en la ciudad de Córdoba (Argentina)", *Vivência. Revista de Antropología*, vol. 1, núm. 61.

_____ (2025), "Hangar fue otra, fue un antes y un después. Imaginarios y recuerdos sobre unas noches cordobesas (1990-2000)", en G. Blázquez, M.D. Brollo, A. Liarte-Tiloca, *Vida nocturna: las ciencias sociales en la noche*, 1ª ed., Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba-Facultad de Filosofía y Humanidades, pp. 89-119.

_____ y Agustín Liarte-Tiloca (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*, vol. 15, núm. 3, pp. 203-214

_____ y María Lucía Tamagnini (2023), "Aproximaciones etnográficas a la dimensión profesional y laboral del arte drag en la ciudad de Córdoba", *Encuentros Latinoamericanos*, 2ª ép., vol. 7, núm. 2, pp. 163-186.

Butler, Judith (1990), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad. Pensando en el género*, Nueva York, Routledge / Universidad de Michigan.

_____ (2007), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós.

Cardoso Méndez, Rodolfo (2022), "Vivir la fantasía. Los procesos de singularización de les practicantes del drag en Ciudad Juárez a partir del Drag Race Phenomenon", Tesis de Maestría en Estudios Culturales, El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, Baja California, México [inédita].

Chauncey, George (2023), *Nueva York gay: género, cultura urbana y conformación del mundo gay masculino (1890-1940)*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Prometeo.

Comedi, Agustina (2019), *Playback. Ensayo de una despedida*, Argentina.

Cutuli, María Soledad (2011), "El escándalo. Modos de estar, negociar, resistir y demandar. El caso de las travestis y transexuales del área metropolitana de Buenos Aires", en M. Grimberg, M. Ernandez Macedo y V. Manzano (comps.), *Antropología de tramas políticas colectivas: estudios en Argentina y Brasil*, Buenos Aires, Antropofagia / ffyl-uba, pp. 287-306.

_____ (2013), "Maricas y travestis: repensando experiencias compartidas", *Sociedad y Economía*, núm. 24, pp. 183-204.

Galinier, Jacques *et al.* (2010), "Antropología de la noche: investigaciones interdisciplinarias", *Avá. Revista de Antropología*, núm. 41, Agustín Liarte Tiloca (trad.), pp. 175-244.

Géliga Quiñones, Jaime A. (2016), "'Estar perra es la onda'. Arte, escena y miradas drag en la Ciudad de México", tesis de maestría en Estudios de Género, Centro de Estudios Sociológicos-El Colegio de México, México.

Halberstam, Judith Jack (2008), *Masculinidad femenina*, Javier Sáez (trad.), Madrid, Egales.

Halperin, David (2016), *Cómo ser gay*, Valencia, Tirant Humanidades.

Hughes, Everett (1971), *The Sociological Eye: Selected Papers*, Chicago, Aldine.

Insausti, Santiago Joaquín (2023), "La emergencia de las identidades travestis en la cultura argentina", *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, núm. 22, pp. 423-452.

Jairala, Ignacio (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*, Córdoba, Editorial del Centro de Estudios Avanzados-Universidad Nacional de Córdoba, pp. 59-76.

Jayme, Juliana G. (2001), "'Travestis, transformistas, drag-queens, transexuais': personagens e máscaras no cotidiano de Belo Horizonte e Lisboa", tesis de doctorado, Campinas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais-Unicamp.

Laguarda, Rodrigo (2005), "Construcción de identidades: un bar gay en la Ciudad de México", *Desacatos*, núm. 19, pp.137-158.

López Seoane, Mariano (2023), *Donde está el peligro: estéticas de la disidencia sexual*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, pp. 261-286.

Margulis, Mario (1997), *La cultura de la noche: la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Biblos.

Marquet, Antonio (2019), *Dragas en rebeldía*, México, uam-Azcapotzalco.

Mascarenhas Neto, Rubens (2020), *Da praça aos palcos: caminhos da construção de uma carreira drag queen*, 1ª ed., Salvador, Bahía, Devires.

Meccia, Ernesto (2006), *La cuestión gay. Un enfoque sociológico*, Buenos Aires, Gran Aldea.

_____ (2011), *Los últimos homosexuales. Sociología de la homosexualidad y la gaycidad*, Buenos Aires, Gran Aldea.

Mendoza Martín, Irene (2020), "Los nombres propios del transformismo. Una aproximación al fenómeno en los siglos xix y xx", vv.aa. *Maricorners. Investigaciones queer en la Academia*, Madrid/Barcelona, Egales.

Newton, Esther (2016 [1972]), *Mother camp. Un estudio de los transformistas femeninos en los Estados Unidos*, Barcelona, Múltiplos.

Noy, Fernando (2015), *Historias del under*, Buenos Aires, Reservoir Book.

Ochoa, Marcia (2014), *Queen for a Day: Transformistas, Beauty Queens, and the Performance of Femininity in Venezuela*, Durham, Duke University Press.

Rapisardi, Flavio y Alejandro Modarelli (2019), *Fiestas, baños y exilios: los gays porteños en la última dictadura*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Página12.

Rausch, Juanse (2024), "Travestismo, transformismo y actuación popular: prácticas comparadas en Monsieur Bertin y Florencio Parravicini", *Territorio Teatral*, núm. 23, septiembre.

Reches Peressotti, Ana Laura (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, ffyh-Universidad Nacional de Córdoba (inédita).

Rufer, Mario (2019), "La fiesta de Hangar, 25 años después", *Etcétera. Revista del Área de Ciencias Sociales del ciffyh*, núm. 5.

Santos, Joseylson Fagner dos, (2012), Femininos de montar - Uma etnografía sobre experiências de gênero entre drag queens. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil.

Simões, Júlio A. e Isadora Lins França (2005), "Do "gueto" ao mercado", *Homossexualismo em São Paulo e outros escritos*, São Paulo, Editora Unesp, pp. 309-336.

Sívori, Horacio (2005), *Locas, chongos y gays: sociabilidad homosexual masculina durante la década de 1990*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Antropofagia.

Schechner, Richard (2000), *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Buenos Aires, Libros del Rojas/uba.

Schettini, Cristiana (2022), "Transformistas en escena: género y trabajo en el teatro de variedades, Buenos Aires, *ca*. 1910", *Indicios*, núm. 1, pp. 49-72.

Tamagnini, María Lucía (2017), "Artes de ordenar la noche: una etnografía de la gestión gubernamental del entretenimiento en la ciudad de Córdoba", tesis de doctorado, ffyh-Universidad Nacional de Córdoba.

_____ (2022), Un delirio lleno de tacos, glitter y amor: aproximaciones etnográficas a los modos de hacer de la colectiva Tarde Marika (Córdoba, Argentina), ponencia presentada en la 33ª RBA - Reunião Brasileira de Antropologia, 28 de agosto al 3 de septiembre. Recuperado de: <https://ww.33rba.abant.org.br/trabalho/view?ID_TRABALHO=1316>, consultado el 10 de febrero de 2025).

Trupia, Agustina (2021), "El travestismo escénico en el teatro del Renacimiento. Un caso inglés y otro español", en *Historia del teatro*, t. I, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, pp. 135-169.

_____ (2022), "Vinculaciones entre el espacio de la ciudad de Buenos Aires y la temporalidad de la fiesta en las prácticas transformistas del siglo xxi", *Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoaméricanas*, núm. 44, pp. 14-14.

Vencato, Anna Paula (2002), "'Fervendo com as drags': corporalidades e performances de drag queens em territórios gays na Ilha de Santa Catarina", Dissertação Mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis."

Villanueva Jordán, Iván (2014), "Poética y política del dragqueenismo limeño: discursos y performances legitimadores", tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica de Perú, Lima.

_____ (2017), "`Yo soy una drag queen, no soy cualquier loco'. Representaciones del dragqueenismo en Lima, Perú", *Península*, vol. 12, núm. 2, pp. 95-118.

Yúdice, George (2006), "¿Una o varias identidades? Cultura, globalización y migraciones", *Nueva Sociedad*, (2001): 106-116, enero-febrero.