

## La Fountain-Stokes, Lawrence (2021). *Translocas. The Politics of Puerto Rican Drag and Trans Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 349 páginas<sup>1</sup>

Juan Martínez Gil  
Universitat Jaume I  

<https://dx.doi.org/10.5209/eslg.92846>

En la actualidad, la progresiva mayor presencia de personas trans en la esfera pública resulta indiscutible. Aunque en múltiples ocasiones se trate de una aparición celebratoria y reparadora, en otras viene dada por las más desafortunadas razones: el auge de transfeminicidios en diferentes países hispanohablantes o el lamentable debate público en el seno de la aprobación de la Ley trans en España. Desde el corazón de esta contradicción, entre la celebración y reacción, la monografía *Translocas. The Politics of Puerto Rican Drag and Trans Performance* resulta un hito fundamental que merece especial atención por captar agudamente la sensibilidad del presente, no solo en el contexto boricua sino también en el ámbito de los estudios LGBTQ+ a nivel global.

La dilatada trayectoria de Lawrence LaFountain-Stokes ya venía situándolo como un referente en investigaciones *queer* en el ámbito del Caribe, especialmente con su anterior monografía en inglés *Queer Ricans: Cultures and Sexuality in the Diaspora* (2009). El autor, profesor del departamento de *Romance Languages* y director del de *American Studies* en la Universidad de Michigan, ha publicado su nuevo título en la colección «Triangulations», dedicada a los trabajos de *performance* desde una perspectiva LGBTQ+, por lo que, a nivel paratextual, podemos situar el volumen en la intersección entre ambos ámbitos. No obstante, a través de sus páginas se encuentran presentes metodologías diversas relacionadas con los estudios filológicos –sirva de muestra su interés por trazar genealogías en el uso de diferentes términos y por fijar su atención en la hibridación lingüística– y los estudios culturales más amplios. Nos encontramos, en definitiva, con una aportación de indudable valor transdisciplinar de las que a menudo se carece académicamente en España, a excepción de algunas publicaciones minoritarias (Navarro Gaviño, 2023).

La monografía está estructurada en una introducción, siete capítulos y un epílogo, más las notas a pie de página, la bibliografía citada y un índice onomástico que facilita la búsqueda de nombres propios y conceptos. En la «Introduction» (1-27), LaFountain-Stokes presenta el concepto de «transloca» como un término que no representa una categoría fija ni taxonómica. En este sentido, el autor comienza el apartado con una escritura expansiva y rizomática que no busca evitar las contradicciones sino explorarlas, abrazarlas y enunciarse desde ellas. Sin embargo, la investigación sirve como afianzamiento conceptual del término, que LaFountain-Stokes ya venía usando, y ofrece claves para su interpretación. Algunos de los anclajes con los que pensar la transloca remiten a una expresión de género otra, así como a una identidad no blanca o no europea/norteamericana –independientemente de que haya translocas blancas, marrones o negras: es lo latino en toda su complejidad, lo latino diaspórico –no solo puertorriqueño, aunque el volumen se centre en *performers* de Borikén. De este modo, la transloca es también translocal, y no se puede entender sin este componente. En el contexto estadounidense, su presencia es molesta y huye de esencialismos, dialoga con los discursos que han entendido la puertorriqueñidad como una nación *queer*, como un lugar multicultural y multiétnico más allá de la disidencia de género.

En su primer capítulo, «Theorizing la Loca. Feminist and Queer Debates» (28-44), se arma teóricamente la categoría de «loca» y se inserta en los debates en torno a ella en los estudios latinoamericanos y los estudios de género. La «loca», como significante, tiene una gran polisemia y todos sus significados están presentes cuando invocamos el concepto: es la marica afeminada y *queer*, la travesti, pero también la que no está cuerda, la que realiza acciones sin sentido o fuera de la normatividad. De este modo, el texto se alinea con una parte considerable de la teoría de género latina que ha abrazado el término y lo ha utilizado retóricamente en la palabra «loca-lizar» con el objetivo desestabilizar el feminismo hegemónico y blanco y reivindicar el enfoque decolonial. Así, la loca remite al humor, a la sinvergüencería –concepto teórico desarrollado por el mismo autor en trabajos anteriores (2014)–, lo que molesta a las masculinidades gay normativas latinas que se intentan desvincular de ella. La locura se convierte en elemento clasificatorio de las personas con

<sup>1</sup> Esta reseña surge de mi estancia de investigación en el departamento de American Studies de la University of Michigan, financiada por la ayuda EST22/00206 del Ministerio de Universidades del Gobierno de España.

identidades de género disidentes y, sobre todo, se erige como categoría propia frente a otras importadas del contexto anglosajón como la misma «gay» (41).

El segundo capítulo, «Transloca Epistemologies. Nina Flowers, Jorge Steven López Mercado, and Kevin Fret» (45-69), comienza con la aplicación práctica del concepto a través de tres casos de estudio. El primero es Nina Flowers, participante en la primera temporada de *RuPaul Drag Race* que performaba su puertorriqueñidad hablando inglés con acento e incidiendo en sus orígenes. Flowers, además, era una de las pocas del grupo que tenía una *performance* andrógina y punk y rompía estereotipos relacionados con el supuesto machismo extremo de la cultura latina, afirmando, por ejemplo, que su familia era *supportive* y *loving* con ella. El autor destaca una escena en el séptimo capítulo en el que se desvela que ha estado llamando «loca» a varias concursantes y a sí misma como marca de identidad, mostrando una reapropiación del insulto que resulta tremendamente contagiosa para el resto. Hay toda una circulación del significante en el programa que el autor interpreta de manera que «I call you *loca*, fully expecting you to call me *loca* back, even if you do not speak Spanish, as occurred when Ongina and BeBe called Nina *loca*» (53). No solo utiliza el término, sino que lo carga de un significado celebratorio, unido además a su estética punk/monstruosa, en un uso poderoso inserto las políticas de la diáspora puertorriqueña y de lo *queer*.

De Nina Flowers se pasa a dos casos diametralmente opuestos, la necropolítica trans derivada de los asesinatos de Jorge Steven López Mercado y Kevin Fret. Estas muertes, siguiendo la estela de Snorton y Haritaworn, generan toda una política *postmortem* con reacciones que tratarían de otorgar legibilidad a unos sujetos que, hasta el momento de su fallecimiento, fueron ilegibles en tanto cuerpos trans y *queer*, porosos, impuros y excesivos. La necropolítica se constituye como un elemento indisociable a las translocas, donde la celebración de la vida y la muerte acechante van de la mano. En el caso del trapero Kevin Fret, este realizaba una *performance* de la feminidad en su música, donde se presentaba como objeto de deseo –que incluía imágenes de *bondage* y sadomasoquismo– para los oyentes masculinos en un género musical de marcado heterocentrismo.

El tercer capítulo del volumen, «Diasporic Welfare Queens and the Transloca Drag of Poverty» (70-101), explora las interrelaciones de la pobreza con las translocas y las estrategias de negociación con el neoliberalismo a través de la idea del *welfare*. Este término tendría un significado antitético, pues por un lado significa bienestar, pero por otro es como se conoce a los subsidios sociales que otorgan a las personas que precisamente no tienen bienestar –ni lo consiguen con estos. El capítulo comienza con Erika López, una artista cisgénero, afrodescendiente, puertorriqueña y migrante que realiza actuaciones mediante *alter egos drag*. En su *performance* autobiográfica, *The Welfare Queen* (2011), explica su paso de ser una exitosa escritora a tener que pedir subsidios en una metamorfosis abyecta que pone en cuestión el sueño americano. En segundo lugar, LaFountain-Stokes trae a colación el caso de Holly Woodlawn, una de las más icónicas artistas de The Factory que protagonizó la película *Trash* (1970), en la que existe toda una mitología del *welfare* y donde convierte su actuación en un arma radical para la crítica social. El último ejemplo analizado es el de Monica Beverly Hillz, concursante transgénero en la quinta temporada de *RuPaul Drag Race*. Monica no fue catalogada como la puertorriqueña del grupo, sino como una *street queen* en términos de Esther Newton: racializada, pobre y de clase obrera. Fue su activismo posterior en redes y en otros programas lo que la convirtieron en un gran ejemplo de este «Transloca Drag of Poverty».

En el cuarto capítulo, «Freddy Mercado and the Ultrabaroque Drag of Rasanblaj» (102-134), se analizan diferentes *performances* de Freddy Mercado, identificadas con la estética neobarroca caribeña o «ultrabarroco» en terminología de Elisabeth Armstrong y Víctor Zamudio-Taylor. En su translocura, este artista apela siempre a lo local, aunque se encuentre en diálogo con lo transnacional y con la idea de «Caribglobal» de Rosamond S. King y de «Rasanblaj» de Gina Athena Ulysse, palabra que procede del criollo haitiano, que significa «asamblea, compilación, listar, reagrupar» y que puede usarse como «an invitation to engage with the multiplicity and complexity of the Caribbean» (103). Para LaFountain-Stokes, «*rasanblaj* serves in understanding the profoundly queer, ultrabaroque, transloca performance of Freddie Mercado, highlighting a type of Caribbean *rasquache* Project based on poverty, improvisation, recycling, and reuse» (103). El autor repasa algunas de las *performances* de Mercado, donde se puede atisbar una acumulación excesiva de diferentes narrativas que lleva el artista junto a sí mismo, sobre su piel. Todo ello en un contexto de producción profundamente caribeño, en un diálogo con la historia y la cultura puertorriqueñas, transloco, ultrabarroco y *rasanblaj* (118).

El quinto capítulo, «Javier Cardona and the Transloca Drag of Race» (135-162), incide en la cuestión de la racialidad a través de la actuación de Javier Cardona *You don't look like* (1996). El artista explica cómo la obra surge tras un episodio en el que un director de casting le sugirió que no era un buen «negro caribeño»: no tenía un tono exagerado de voz, ni el pelo rizado y oscuro, ni su piel era lo suficientemente «negra». Al mismo tiempo, problematiza cómo en diferentes contextos tampoco es asumido como suficientemente «latino». A partir de estas experiencias, el artista aparece con una serie de diez vestidos que performan la raza, tanto en típicas figuras negras femeninas (la criada, la boquerista) como masculinas (el *reagge*, el jugador de *basket*), poniendo en relieve lo que LaFountain-Stokes considera el «drag of race» (136). Cardona *draggea* la raza dándole la vuelta al concepto de «máscara blanca» de Fanon desde la reescritura de diferentes elementos culturales. El investigador puntualiza cómo su *drag* también trata de género y sexualidad, aunque algunos estudios lo obvian, eclipsados por la potente lectura racial y nacional (161).

En el sexto capítulo, «Bolero, Translocation and Performance: Jorge B. Merced and the Pregones Theatre of the Bronx» (163-195), LaFountain-Stokes analiza la adaptación teatral de un relato de Manuel Ramo Otero «Loca de la locura» (1992) por parte de Jorge B. Merced en *El bolero fue mi ruina* (1997), fijando especial atención en el uso del género musical del bolero. Para el investigador, «la aproximación transloca» a la historia

funciona como la conexión con un determinado repertorio de experiencias de vida que se trasluce en una realización de prácticas visuales, concretas, emocionales y culturalmente significativas en el escenario. Un «archive of feelings» (término de Ann Cvetkovich) creado a partir de repositorios personales de sentimientos. En esta aproximación vemos a *drags* y mujeres trans traspasadas por acontecimientos traumáticos pero abiertas en canal a su público a través del bolero, de una forma personal e íntima (175). En este sentido, la monografía se centra en el cuerpo como lugar donde se encarna la experiencia del sujeto hablante, legitimado para hablar sobre su vida.

En el séptimo y último capítulo, «Adoring Lady Catiria, Knowing Barbra Herr» (196-227), se analizan las *performances* de dos mujeres trans, dos artistas puertorriqueñas en la diáspora neoyorquina: Lady Catiria y Barbara Herr. La primera actuaba como *drag queen* en diferentes lugares de Nueva York –principalmente, La Escuelita– y también ganó reconocimiento al ganar el concurso de belleza Miss Continental en Chicago. Uno de los aspectos que la caracterizaban era su parquedad de palabras: sus espectáculos se limitaban a números de baile y *lipsync* sin ningún tipo de intervención. Sus *shows* tenían la fugacidad de la *performance*, eran íntimos, con un aura privada que intimaba con el público. Tan solo mediante la grabación en vídeo de algunos de estos pases podemos llegar actualmente a ella. En este sentido, el estudio remarca cómo el *lipsync* se constituye como una práctica con su propia lógica interna en diálogo con la autenticidad y la idea de copia (202). Asimismo, existe una grabación donde Lady Catiria finalmente toma la palabra, y lo hace precisamente para denunciar su situación como víctima del VIH en un contexto pandémico devastador, encarnando la famosa proclama de ACT UP «Silence=Death». Respecto a Barbara Herr, es hija *drag* de Catiria. La Fountain-Stokes examina su obra *Trans-mission* (2017) en la que repasa algunos episodios de su biografía. En su análisis, resultan de interés los momentos en los que explicita su relación con diferentes psiquiatras, especialmente aquellos que tienen que avalar su «condición» femenina para permitirle realizar su transición (223). En un monólogo (226-225) muy parecido al de La Agrado de *Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar, Herr recorre todas sus modificaciones corporales y su encarnación como mujer trans.

El broche final del volumen lo constituye su epílogo (228-223), en el que La Fountain-Stokes vuelve a pensar la categoría de transloca a partir de todas las aportaciones y figuras analizadas. El autor, para concluir, incide en que se trata de un concepto no normativo (junto a maricón o *faggot*) que permite pensarse políticamente, al tiempo que pretende representar una comunidad imaginaria híbrida, latina, racializada, *spanglish* y contrahegemónica.

Como se puede comprobar en este breve resumen por capítulos, la monografía trata una cantidad de temáticas y realidades ingente, tiene un manejo de la bibliografía de diferentes campos magistral –sin duda fruto de un trabajo de investigación de mucha envergadura y una larga duración– y, en definitiva, cumple su objetivo de armar toda una categoría teórica con alto grado de complejización para el análisis de la cultura caribeña actual. Por otro lado, una de las virtudes más encomiables del volumen resulta la sensibilidad con la que el autor trata a sus «translocas». La escritura de La Fountain-Stokes consigue emocionarnos, conmovionarnos, empatizar hasta lo insospechado con sus tragedias cotidianas, al tiempo que llenarnos de euforia con su energía y su afán por aferrarse a la vida. Considero esta una característica completamente insólita en una monografía académica de tanta rigurosidad científica.

En la misma línea, y quizás precisamente por ello, no podemos dejar de reseñar que el volumen entra de lleno en la práctica antropológica de la autoetnografía o conocimiento encarnado: el propio autor se identifica como transloca y nos explica el desarrollo de una humilde andadura artística –complementaria a la académica– con su *alter ego drag*, Lola Von Miramar. En la última parte de la introducción, explicita cómo la práctica autoetnográfica ha enriquecido su ensayo y le ha proporcionado perspectivas endógenas y grandes alegrías, al tiempo que narra episodios de violencia e intimidación o incompreensión por parte de algunos compañeros. No obstante, más allá de Lola, el investigador también nos habla de sus propias experiencias. Así, por ejemplo, en el sexto capítulo dedicado al bolero, La Fountain-Stokes vincula su propia vivencia como latino migrante en Nueva York atravesado por la magia y la emoción de este género musical en relación con un fracaso amoroso (165-166). Me pregunto hasta qué punto este académico/*drag queen* resulta una excepción en el panorama crítico, y cómo su conocimiento encarnado lo presenta como una voz ineludible en el panorama de investigación actual.

Para aquellas personas habituadas a manejar con soltura bibliografía encuadrada en los estudios LGBTQ+, no resulta anecdótico leer aproximaciones que, si bien aciertan en sus prolijos análisis, pueden adolecer de cierta falta de originalidad en sus conceptos teóricos. *Translocas. The Politics of Puerto Rican Drag and Trans Performance* acierta precisamente en el movimiento contrario, con una singularidad bien armada bibliográficamente, nutrida de varias disciplinas y que da con su dardo en el centro de la diana. La transloca sitúa lo *queer* en un contexto cultural y diaspórico a través de sus prácticas, individualizadas de forma significativa. Sin embargo, aunque el presente reseñista descubra en esta figura un concepto extraordinario por su ductilidad y su capacidad de armar un conocimiento situado, me pregunto si oponerla frontalmente a lo «gay» puede implicar un riesgo que atribuye a esta etiqueta exclusivamente una masculinidad hegemónica, lo que pudiera contrastarse, atendiendo al contexto español, por ejemplo, a varios de los protagonistas «locas» de las novelas «gay» de Mendicutti, y en el boricua, a las memorias de Lizza Fernanda que tuve el placer de coeditar (Martínez Gil y Mérida Jiménez, 2021).

En cualquier caso, esta y otras posibles contradicciones quedan ya contempladas en el ensayo de La Fountain-Stokes, que como comentamos al inicio, ahonda en una escritura rizomática, que abraza las multiplicidades más que intentar despejarlas. Tan solo así pueden pensarse las complejidades del mundo y del presente: sin duda, se trata de una práctica de la que todes tenemos que aprender. Ojalá nos encontremos pronto con una traducción para el público hispanohablante a ambas orillas del Atlántico.

## Bibliografía

- LaFountain-Stokes, Lawrence (2014). *Gay Shame, Latina-and Latino-Style: A Critique of White Queer Performativity*. En Michael Hames-García y Ernesto Javier Martínez (Eds.) *Gay Latino Studies: A Critical Reader*. Durham: Duke.
- Martínez Gil, Juan y Mérida Jiménez, Rafael M. (2021). Introducción. Del transformismo teatral a la performatividad transgénero cotidiana. Fragmentos de unas memorias trans. *Clepsydra*, 21, pp. 269-293. <https://doi.org/10.25145/j.clepsydra.2021.21.12>
- Navarro Gaviño, Álvaro (2023). Tratando a los cuerpos como se merecen. Poder, enunciación y disfrute colectivo en la performance contemporánea de Latinoamérica. En Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García (Eds.). *Arte en colectivo. Autoría y agrupación, promoción y relato de la creación contemporánea*. (pp.319-335). Biblioteca de Historia del Arte. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).