



CENTRO DE ESTUDIOS SOCIOLOGICOS

PROGRAMA INTERDISCIPLINARIO DE ESTUDIOS DE LA MUJER

“Estar perra es la onda”: arte, escena y miradas drag en la Ciudad de México

Tesis que presenta

Jaime Andrés Géliga Quiñones

Para obtener el título de

Maestro en Estudios de Género

Directoras

**Dra. Karine Tinat
Dra. Riansares Lozano de la Pola**

Lectora

Dra. Gabriela Cano

Ciudad de México

2016

Agradecimientos

Agradezco infinitamente los momentos que cada una de las dragas me permitió compartir con ellas. Santa, Kelandria, Paris Bang Bang, Mikónika, Moon, Mysitique, Flirty, Tigrida Revuelta y Lady Morgana, gracias por tantos aprendizajes. Sin embargo, quiero agradecer especialmente a Ábora Nuit por brindarme su amistad más allá de todo el trabajo académico aquí presentado. Por brindarme su alegría, ganas de vivir y de ser escuchada, manita, te amo con toda la mariconería tropical que nos une. Gracias por ser, por estar, por querernos.

A Karine Tinat por desde el día uno darme la confianza y el apoyo de seguir mis inquietudes. Gracias por todas las oportunidades, consejos y lecturas brindadas.

A Rían Lozano, por dejarme experimentar a puertas abiertas y convidarme al desaprendizaje. Sus lecturas críticas y comprometidas hicieron que este trabajo fuera otra cosa totalmente distinta, gracias por la práctica de otras pedagogías.

A Gabriela Cano, por su lectura rigurosa y comentarios atentos, que sin duda fueron de gran aportación para el resultado final de este trabajo.

A Di, por las pláticas, el amor, las alegrías y el apoyo. Por la rebeldía que inyectas en cada día con tanta frescura.

A Mabel, Lau, Sebas y Katsí, sin ustedes, estas palabras no estarían aquí.

A Yuru, Gualu y Miguelón, sin su amistad, la maestría hubiera sido cualquier cosa menos genial.

A las profesoras Cristina Herrera y Soledad González, por la apertura, la sinceridad y la rigurosidad de sus enseñanzas.

A Camilo, Sofía, John, Ale, Miriam, Bea, las Andres, Antonio y Martha, por cada plática, momento y compañía.

A Cirilo, por acompañarme en los últimos meses de redacción y darme la paz y el cariño que sólo un cachorro puede regalar.

A la irreverencia y el coraje
rabiosamente cuir de
Laura Náter

Índice

Introducción	6
I. De Jaime el investigador a Juanita Caminante la drag tropical	11
Estructuración del problema.....	11
Preguntas de investigación.....	14
Hipótesis.....	14
Estado de la cuestión.....	14
¿Qué es lo drag, cómo se estudia y cuáles son los acercamientos Euroestadounidenses?.....	15
Acercamientos fronterizos a lo drag: las miradas en pugna.....	21
Lo drag como espacio de articulación de las prácticas culturales y la experiencia corporizada: Latinoamérica y el contexto mexicano.....	24
Aparato teórico-metodológico.....	28
Primer guiño: performance, performatividad, performático y repertorios.....	36
Llegar al campo.....	38
Project Drag Queen.....	41
Noches transitadas.....	44
Interlocutoras, acercamientos y entrevistas.....	45
De Jaime a Juanita Caminante Nuit: implicaciones de campo.....	48
Consideraciones éticas.....	51
II. El drag está en llamas (o de cómo RuPaul lo supo vender)	52
Introducción.....	52
Habi(li)tar miradas, la draguería y su práctica como espacios de referencias.....	55
La fiebre del drag: de concursos, fiestas y la influencia de RuPaul.....	65
Cartografías de la escena del drag en la Ciudad de México.....	72
La práctica cultural drag: entre el reconocimiento del arte y el trabajo remunerado.....	80
El drag está en llamas: el imperio visual de RuPaul.....	91
III. Corporizaciones, normas y lo performático	95
Introducción.....	95
Desvistiendo las dragas: entre maquillajes, máscaras y género.....	97
¿Se nace drag o se llega a serlo?: turning points y la entrada al mundo drag.....	99
Segundo guiño: y Juantia... ¿a'onde está?.....	110
De dos en un cuerpo y los límites de las máscaras: corporizaciones del mundo binario.....	115
Los huevos del macho y el régimen de la mirada.....	118

	Pedagogías y saberes de género: la otra familia.....	121
	De segundas salidas del clóset y relaciones familiares.....	122
	... las amorosas y las amistades.....	125
	“Es importante, mas no indispensable”: la otra familia.....	127
	... P.D. tercer guiño, no todo es color de rosa en la escena drag...	131
IV.	Guiño de cierre: la coreografía del error.....	133
	Introducción.....	133
	La importancia de Tigrida Revuelta.....	133
	El imperio visual de RuPaul, la colonialidad del ver y el	
	funeral de las perras.....	135
	El orden de género que todas reproducimos.....	136
	Devenir (auto)etnógrafo a través del devenir drag	137
V.	Bibliografía.....	140

INTRODUCCIÓN

Jaime: ¿qué sería lo drag para ti?

Santa: Para mí es lo extravagante, lo fuera de común, algo que no tiene género. Ni masculino ni femenino, es un arte.

Kelandria: Es como crear una fantasía, salirte de lo normal para poder ser lo que no puedes tú ser.

Jaime: ¿qué ha implicado en tu vida ser drag?

Santa: Ha cambiado mi percepción, mi idea del arte, del género, cambia la vida cotidiana.

Jaime: ¿qué es ser drag queen en la Ciudad de México?

Moon: Un desmadre.

Flirty Everdeen: pues muy padre, ¡no! Creo que los estereotipos de ser una drag queen de cualquier tipo, fishy, trashy, todo eso, están muy marcados y juzgados por la manera en que hemos sido educados, bajo normas, te repito, muy heterosexistas, en que si un hombre se transforma no es muy bien visto.

Paris Bang Bang: en este momento ser drag queen en la Ciudad de México es convertirte como en una celebridad de la fiesta, te dejan pasar a los lados gratis, te dan alcohol gratis, la gente te pide fotos, te sientes famosa, respetado, puedes ser famoso y tal, pero ya cuando te dicen, “oye respeto mucho lo que haces en el escenario”, eso ya como que, ya entra al lado menos superficial del drag, porque sí es muy superficial, y está bien, porque si no fuera superficial, ¿para qué te pones bonita?

Jaime: ¿cómo ves todo el boom con las dragas de RuPaul en México?

Ahora Nuit: Ha influenciado a mucha gente, o sea el país vecino, lo tenemos al norte y ha influenciado demasiado a la cultura drag en México. Ya ahorita que estábamos viendo el face te hice el comentario “ya cualquier jotito que se pone tacones es drag”. Ha influenciado, sin embargo, no es un programa que eduque, solamente es una carrera, una contienda donde tú ves shady, donde tú ves a los jotitos corriendo porque se le hace tarde para entregar el vestido, que si el maquillaje, o sea equis, pero realmente cultura popular drag no hay. Cultura popular no hay, ha influenciado para que hayan más drag en México, pero no para que sean las mejores.

Lady Morgana: yo creo que lo de la RuPaul están haciendo un boom porque están saliendo por televisión y nosotras todavía no. Pero yo creo que el día que nosotras salgamos en la tele, yo creo, que ahí es que se va a dar el boom para nosotros. Y ya no va a ser necesario traer talento americano, sino nosotros mismos en este mismo país lo podemos hacer.

Como epígrafe, decido entrelazar algunas miradas de las interlocutoras de este trabajo. La presente etnografía de la práctica cultural drag queen busca auscultar las miradas de un grupo de personas que se producen como drag queen y son parte de esta escena en la Ciudad de México. Se trata de observar cómo dan sentido y entienden sus corporizaciones

drag; se trata de observar cómo el espacio configura estas corporizaciones; se trata de estudiar el contexto en el que se está desarrollando la escena en la que participan, así como comprender las influencias con las que estas personas negocian o se apropian. Las diferentes ópticas presentadas en el epígrafe constituyen una manera de situar e introducir la temática de esta investigación, sus objetivos, límites y acercamientos analíticos. Las palabras de Santa resuenan como coordenadas principales de este trabajo: arte,¹ escena drag, género y vida cotidiana.

Esta investigación, de corte etnográfico, estriba en más de un año de trabajo de campo que le dio vida de diversas maneras: se transformaron las preguntas de partida, el campo me fue llevando a la selección de la muestra y modificó constantemente los acercamientos para el análisis. Si bien partí de un interés por las pedagogías de género que se desarrollan en el saber-hacer drag, conforme fui avanzando en el trabajo de observación participante y de entrevistas, me di cuenta de que no sólo mi investigación estaba transformándose sino también la práctica cultural y la escena drag queen en la Ciudad de México. Algunas interlocutoras llaman esta transformación “boom” o “fiebre de lo drag”. Además, es importante poner de relieve que la rigurosidad con la que trabajé metodológicamente en el campo, también resultó transformada por el mismo.

Ahora puedo señalar que el propósito principal de este trabajo se divide en tres ejes, que dialogan entre sí, con el fin de dar cuenta de qué está sucediendo con la escena drag queen en la ciudad de México y con las personas que se producen² para sostenerla. Estos ejes son: 1) la escena drag en la Ciudad de México; 2) el diálogo entre la práctica drag que se produce en la Ciudad de México y las influencias de otros países, específicamente Estados Unidos y el imperio visual drag que continúa generando la súper modelo drag, RuPau; y, 3) las corporizaciones drag de cada una de las interlocutoras. Debo agregar que, en los estudios de género, lo drag ha sido uno de los ejemplos centrales para dar cuenta del carácter ficticio del género. Ya sea desde los trabajos de Judith Butler sobre la performatividad del género, hasta los trabajos recientes de Paul B. Preciado, donde el

¹ Trabajo el concepto “arte” a lo largo de estas páginas como un saber-hacer, una manualidad, una práctica, como el proceso, la artesanía y producción del personaje drag. Así, arte, ese que no aparece en las

² Mantengo el uso de la palabra “producir” con el mismo sentido que mis interlocutoras la utilizan, como el proceso del transformismo a su persona drag.

género y la sexualidad se articulan como una ficción política “que tiene la cualidad de su cuerpo” (Preciado, 2014). Es decir, ficciones que se encarnan corporalmente. Ambas referencias, utilizan lo drag como ejemplos centrales. Por tal razón, otra de las preguntas de este trabajo es: ¿qué nos dicen las corporizaciones y la escena drag sobre el orden de género en el que todas/os estamos expuestas/os en la Ciudad de México?

La tesis que aquí presento se divide en tres capítulos. En el primero, **De Jaime el investigador a Juanita Caminante la drag tropical**, esbozo una especie de itinerario en dos niveles. Simultáneamente, describo la problematización y preguntas que guiaron todo el proceso investigativo, mientras reconstruyo cuál ha sido el proceso desde mi llegada al campo hasta el momento en que me convidan a adentrarme en la práctica drag de manera activa. Vale señalar también que, además del objetivo descriptivo de este primer capítulo, otro objetivo fue surgiendo paulatinamente: se trató de ir escogiendo herramientas metodológicas que abrieran las posibilidades de añadir miradas y análisis desde una perspectiva autoetnográfica. En otras palabras, busco no ocupar el androcéntrico y distanciado ojo antropológico de ir y participar en una práctica socio-cultural para poder dar cuenta de sus sentidos y entendidos, sino emplear una manera de enunciar, participar y responsabilizarme éticamente desde un “yo” activo (Cornejo: 2014, 3) como investigador. Es una manera de mantener siempre presente que quien investiga, influye y es influenciado en el trabajo de campo.

En el segundo capítulo, **El drag está en llamas (o de cómo RuPaul lo supo vender)**, trazo una cartografía de la escena drag en la Ciudad de México. Analizo lo que fue el *Project Drag Queen 2* (PDQ2), concurso drag que se realizó en Diamond Disco Club entre el metro y la plaza Garibaldi; parte de “La carrera drag del Marra” que se celebra en el Marrakesh Salón 2.0 en la calle Filomeno Mata en el centro histórico de la ciudad; y las fiestas donde se presentaron algunas drag queen de la Ciudad de México al lado de las invitadas principales que eran drag queen del programa de telerealidad de RuPaul. Estas fiestas tuvieron varias localizaciones. A través de esto, se pone de relieve el impacto de RuPaul, las distancias y acercamientos que la escena drag de la Ciudad toma sobre dicha influencia. Estos tres espacios que analizo – el PDQ2, la Carrera drag del Marra y las fiestas – son puntos neurálgicos de la escena drag y lugares esenciales para dar cuenta del

boom de lo drag en la Ciudad de México. Aprovecho para señalar que gran parte de mis observaciones participantes a lo largo de este año se realizaron en estos espacios, y principalmente en el marco del PDQ2, aunque no sólo limitándose al mismo, sino que también siguiendo los rastros de este concurso en la práctica drag de las interlocutoras. Por último, como hilo conductor de este capítulo, argumento que en la práctica drag se produce un juego de referencialidad que es crucial para comprender las dinámicas y lógicas de las corporizaciones y prácticas drag.

En **Corporizaciones, normas y lo performático**, el tercer capítulo, el análisis se centra en las corporizaciones drag de las interlocutoras de este trabajo y la simultánea relación con la escena drag de la que son parte. Me adentro en las miradas, es decir, en como le dan sentido a su producción drag, a sus concepciones de género, a las prácticas y estéticas que ponen en juego cada vez que corporizan su persona drag. Cierro este capítulo volviendo a las pedagogías y saberes de género que me llamaban la atención al inicio de la investigación, pero desde otro lugar, para fijarme en otras formas en que se norma el cuerpo, incluso allí, donde el género se subvierte.

Los hallazgos, atinos e infortunios de estas discusiones serán recogidos en **Guiño de cierre: la coreografía del error...** En este apartado de cierre, hago una síntesis de los resultados de esta investigación, mientras reflexiono sobre los aspectos metodológicos del proyecto. En específico, cómo transité de la *etnografía crítica del performance* a la *coreografía del error*. Siendo esta última, uno de los resultados principales de la investigación, donde mi propia vulnerabilidad como investigador se pone en juego.

Resta aportar un comentario que vincula el objetivo inicial de esta investigación con mis propias posturas epistemológicas y teóricas. Al comenzar a investigar la práctica cultural drag y a empaparme de los trabajos teórico-empíricos sobre el tema, me di cuenta de que numerosas investigaciones mantienen ciertas lecturas y análisis homogéneos. La gran mayoría de ellas anclan su análisis desde las aportaciones de Judith Butler sobre la performatividad de género ya que lo drag es uno de los ejemplos centrales que utiliza la autora. Estos trabajos, cómo discutiré más adelante, comparten técnicas y metodologías. Por ejemplo, muchos realizan ejercicios de observación y buscan responder qué tan

subversivo o no son los performance drag sin dialogar con quien corporiza el personaje, sin tomar en cuenta su experiencia vivida en la cotidianeidad.

Desentrañar si son subversivos o no los performance drag sin un acercamiento con las personas que realizan esta práctica cultural me parece limitante y poco productivo para la investigación empírica –sin contar que estos trabajos vienen de unas miradas y lugares muy específicos y concretos-. Estos lugares siguen unas tradiciones euroestadounidenses que no sólo invisibilizan experiencias y cuerpos, sino que obstaculizan otras formas de mirar e investigar. En contraste, la presente investigación se circunscribe mucho a las experiencias de sus interlocutoras; por tal razón, recorro al concepto de miradas, así como a mi experiencia autoetnográfica. Específicamente, para recurrir al campo de la mirada, me circunscribo a las reflexiones de Nicholas Mirzoeff (2011) sobre el derecho a ver y ser visto como explicaré más adelante. Por el momento, vale señalar, que me posiciono epistemológica y teóricamente desde las aportaciones que han realizado investigadoras/es que entrelazan los debates sobre estudios culturales, género y sexualidades en la intersección y posibilidad de lo ~~queer~~ (cuir) latinoamericano. Esto no quiere decir que no dialogue con las producciones de conocimiento euroestadounidense, sino que todo lo contrario, propongo un diálogo a manera de contra ofensiva que espacialice y situe la producción de conocimiento ante las desterritorializaciones que estos acercamientos sostienen.

CAPITULO I

De Jaime el investigador a Juanita Caminante la drag tropical

“(…) combatimos para devenir múltiples. No más lágrimas.”
-Foucault para encapuchadas

Estructuración del problema

El género se actúa, y las prácticas culturales drag, manejan su arte su saber-hacer desde esta actuación y el cuerpo resulta su escenario. El cuerpo se produce mientras deviene como el lugar donde estas actuaciones se materializan. Esta actuación no es sólo teatralidad, no es sólo performance. Es una actuación que implica la repetición performativa de normas que se inscriben en los cuerpos (Butler, 1990). Es un continuo deshacer del género donde las normas socioculturales necesitan mantenerse recitadas, donde el cuerpo y la mirada siempre están en juego.

Lo drag ha sido estudiado desde el teatro, la antropología, la sociología cultural, los estudios de performance, y más recientemente, los estudios de la cultura visual. Este proyecto se inscribe en un diálogo entre los campos de estudios de la cultura visual y de estudios de género. La aproximación desde la cultura visual se realiza no porque se privilegie un análisis de la imagen, sino porque se busca interrogar la mirada como un espacio donde se construyen y producen materialidades corporales. El acercamiento desde la cultura visual entiende la mirada como un terreno donde se producen sentidos y se constituyen significados culturales (Rogoff 2002, 24; citado en Lozano 2010, 23 [traducción]). En este aspecto entra al juego el carácter etnográfico de la investigación.

Nicholas Mirzoeff ha señalado que la cultura visual “aleja nuestra atención de los escenarios de observación estructurados y formales como el cine y los museos, y la centra en la experiencia visual de la vida cotidiana” (Mirzoeff, 2003: 25). Desde los estudios de género, aportaciones como las de J. Brian Brown señalan que lo drag, entre mostrar el

carácter vacío y ficticio del género, y reforzar estereotipos simultáneamente, es una discusión inherentemente visual de la performatividad de género (Brian Brown, 2001). Mi interés, como ya he señalado, es dar cuenta de qué está sucediendo con la práctica drag en el espacio urbano de la Ciudad de México. Las aportaciones de Mirzoeff y Brian Brown me permiten una problematización puntual en función de mis preguntas, ya que me interesa cómo las visualidades de género en lo drag proyectan y dan sentido, de forma más general, a dicha práctica cultural.

La cultura visual entiende la visualidad, la mirada y el ver no como una mera parte de la vida cotidiana, sino, “como la vida cotidiana en sí” (Mirzoeff, 2003: 17). Es decir, la cotidianidad está regida por epistemologías de lo visual. En sus discusiones sobre la performatividad del género, Judith Butler señala que el género está instituido por estilizaciones normadas del cuerpo, y que estas, ocupan una temporalidad social específica que constituyen “convenciones de percepción del cuerpo” (Butler 1992). A pesar de que Butler señala el aspecto temporal, ha recibido varias críticas de que sus teorías sobre la performatividad, así como las producciones estadounidenses sobre la misma, muestran un carácter desterritorializado de la identidad. Jesús Carrillo identifica que: “Uno de los puntos más débiles de la performatividad butleriana es, precisamente, su escasa atención a la especificidad espacial de los procesos identitarios” (Carrillo, 2004: 48). Sobre este matiz, construyo mi problematización: una discusión sobre la práctica cultural drag en el espacio urbano de la Ciudad de México y cómo se producen corporizaciones drag en diálogo con los espacios donde presentan sus espectáculos, para así, dar cuenta de qué está sucediendo en la escena drag.

A medida que me adentraba en la escena drag en la Ciudad de México me di cuenta que algo iba sucediendo con la misma y con las personas que corporizan esta práctica cultural. El fenómeno de las prácticas culturales drag queen que me interesaba observar, era un fenómeno que estaba en plena transformación, incluso para sus actoras y gestoras. Llegué al trabajo de campo en un momento donde los concursos drag queen estaban en su auge y las visitas de drag queen internacionales, como las que participaron del *RuPaul*

*Drag Race*³, pululaban. Tan es así, que la mayoría de mis interlocutoras identifican los meses donde realicé mi trabajo de campo como el momento donde lo drag en la Ciudad de México se volvió moda. Inclusive, una de ellas señala que estamos ante “la fiebre del drag”. Aquí me parece pertinente insertar otro matiz de problematización desde la cultura visual. Las influencias del imperio visual de RuPaul son transversales en la escena drag, específicamente, su competencia drag. En este sentido, mis interlocutoras no sólo son consumidoras pasivas de un programa televisivo, sino que, entran en diálogo con el mismo a partir de su práctica drag. De modo que busco preguntarme si negocian o se apropian de las visualidades que el imperio visual de RuPaul genera.

Junto a esto, ya había avanzado y profundizado en la revisión de literatura. Ya había identificado la crítica a RuPaul por reproducir estereotipos de género en sus programas. Ya había identificado que algo que quería problematizar en la investigación era la metodología. Muchos de los trabajos limitaban su acercamiento a ejercicios de observación para buscar responder la pregunta de que si el performance drag subvierte las normas de género o no. En contraste, eran muy pocos los que se acercaban al performer que corporiza un personaje drag y dialogaban con él mismo sobre su performance y sus perspectivas sobre lo drag y el espacio de la producción drag en el contexto que ocupaban.

Por ende, mis intereses se re-estructuraron. Busco fijarme, en las corporizaciones drag de un pequeño grupo de personas que son parte de la escena drag en la Ciudad de México y las características de esta escena en diálogo con las normas de género y sexualidad. Esto, como una manifestación cultural de un grupo de personas que comparten una práctica con normas, estructuras e identificaciones propias. Para esto me acerco desde una metodología auto-etnográfica, con la cual recopilé información con ejercicios de observación participante, realicé entrevistas y sostengo un continuo ejercicio de reflexividad sobre mis implicaciones en el campo y las relaciones establecidas con las experiencias de mis interlocutoras. El corte auto-etnográfico del trabajo, situado en la

³ RuPaul es una drag queen negra estadounidense, considerada la primera drag queen súper modelo del mundo. La fama de RuPaul desde finales de la década de los ochenta le permitió participar en películas, series televisivas, generar sus propias producciones musicales, e incluso, tener sus propios programas televisivos. Actualmente, desde el 2009 es conductor, juez y productor de *RuPaul Drag Race*, un reality show que se presenta por la cadena *Logo TV* donde se busca a la próxima “American drag superstar”.

práctica drag y no en un espacio, me permitió transitar por los diversos espacios donde la escena drag se produce para ver las influencias que genera este en las corporizaciones y espectáculos de mis interlocutoras.

Preguntas de investigación

- ¿Qué está ocurriendo en la práctica cultural drag queen en la Ciudad de México?
- ¿Cuáles son las características de la escena drag en la Ciudad de México?
- ¿Cómo influyen los espacios las producciones drag en la ciudad?
- ¿Qué nos dicen las corporizaciones y la escena drag sobre el orden de género en el que todas/os estamos expuestas/os en la Ciudad de México?

Hipótesis

- Las drag queen que pertenecen a la escena drag de la Ciudad de México se mantienen en una constante negociación y apropiación entre las influencias internacionales (como las que se desprenden del imperio visual de RuPaul) y sus propias propuestas artística.
- Las corporizaciones drag son influenciadas tanto por los diversos espacios que transitan, como por su cotidianidad, fuera del drag.
- Las corporizaciones de cada drag queen nunca son individuales, sino que, siempre están en diálogo con la misma escena que ellas conforman.

Estado de la cuestión

“Construir un discurso ~~queer~~ (cuir) implica ...
situarse en un espacio extraño que nos
constituye como sujetos extraños de un
conocimiento extraño, inapropiado,
malsonante.”
-David Córdova García

En el estado de la cuestión presento las diversas maneras en que lo drag ha sido estudiado, sus implicaciones teóricas y el desarrollo de diversos trabajos investigativos. Realizo esto

desde un recogido geopolítico para mantener una organización sistemática que toma en cuenta el desarrollo cronológico de las discusiones. Parto de los aportes euroestadounidenses⁴, luego discuto los acercamientos fronterizos, y finalmente, los trabajos realizados en México. Lo organizo de esta manera para identificar los diferentes momentos de los debates en la investigación, tanto teóricos como metodológicos, así como un ejercicio en forma de embudo que me permita llegar a las discusiones situadas en el contexto mexicano. Vale señalar, que este tipo de acercamiento y su estructura, permite tener presente de manera constante un ojo crítico ante las miradas practicadas en las aportaciones de las investigaciones a reseñar. Es decir, una mirada crítica sobre sus metodologías.

Las investigaciones aquí reseñadas trabajan las producciones culturales drag a través de sus apariciones en los medios masivo de comunicación, relatos autobiográficos, películas, documentales, el mundo del espectáculo, la performance y trabajos literarios. Estas producciones culturales, conforman de diversas maneras, el campo de la cultura visual.

¿Qué es lo drag, cómo se estudia y cuáles son los acercamientos Euroestadounidenses?

Son muchos los trabajos investigativos de las corrientes euroestadounidenses que señalan el libro *Mother Camp: female impersonators in America* (1972) de Esther Newton como el primer texto académico que se propone escribir sobre lo drag. En este texto la autora propondrá definir lo drag “como un adjetivo o sustantivo. Como sustantivo significa cuando la vestimenta de un sexo es utilizada por alguien del otro sexo.” (Newton, 1972: 3. Traducción mía⁵). Si bien esta definición será criticada y tratada desde distintos acercamientos, es la misma Newton quien en su trabajo abre las posibilidades de que esto suceda. Su trabajo argumenta que las corporizaciones drag queens son una particularidad de las prácticas gay que recurren al excesivo gesto performativo de la feminidad. Señalará

⁴ Identifico como euroestadounidense trabajos que no sólo se realizaron en estos espacios geopolíticos, sino que también mantienen unas características específicas en cuanto a la muestra que estudian y las metodologías que aplican como reseño en este apartado.

⁵ Todas las traducciones a lo largo de la tesis aquí presentadas son mías.

Newton que “el mundo gay, a través del drag, presenta el comportamiento de los roles sexuales como apariencia; es un “afuera”. Pueden ser manipulados a conveniencia” (Citado en Marsan, 2012: 37, traducción mía). Esta apertura de la autora le permitirá a muchas otras investigadoras dirigir sus investigaciones sobre la producción y la recepción de los performance drag queen (Marsan, 2012: 37).

Entre las investigadoras e investigadores que asumen esta apertura de Newton, podemos señalar que aquellas más cercanas a la teoría queer son quienes verán en lo drag un potencial desestabilizador que ilustra la producción del género y/o como prácticas que a su vez refuerzan el género y sus binarismos. En específico, las aportaciones de Judith Butler sobre lo drag y lo drag queen y las críticas a lo drag y la propuesta drag king de Judith Halberstam. Traigo esto a consideración, porque los debates que se sostiene en investigaciones recientes, como veremos más adelante, siguen manteniendo en constante discusión las aportaciones de Butler y de Halberstam.

En general, Butler pondrá de relieve que en la imitación del género, el performance drag de forma implícita revela la estructura de imitación del género. Lo que este acercamiento nos va señalando es, cómo para Butler, la creación del performance drag se vuelve el espacio en que la experiencia de género naturalizada y regularizada para mantener la coherencia del pensamiento heterosexual es revelada como ficción (Nahir 2013; Rupp, Taylor y Saphirro 2010; Moreman y McIntosh 2010; Nepean 2004; Kaminski 2003). Esto será base de la teoría de la performatividad, pero también apertura para otras aportaciones, incluyendo a la propia Butler.

La concepción de Butler sobre lo drag se modifica a partir de su vuelta al análisis del documental “Paris is Burning”. Este documental presenta las competencias que se hacían entre grupos homosexuales dónde se imitaban vestimentas cotidianas, poses de revistas como “Vogue”, acciones de la vida diaria y tareas o trabajos en específicos. A partir de este análisis, la autora señalará que no todos los performance drag son siempre subversivos, sino que lo serán aquellos que “imiten y hagan hiperbólica la convención discursiva que también imiten” (Butler, 2003: 376).

Otro ejemplo, es la relectura de lo drag que propone lo drag king. *Female masculinity* (1998), de Judith Halberstam, será uno de los trabajos centrales en identificar

tanto las similitudes entre lo drag queen con lo drag king, como sus diferencias. Pondrá de relieve, que si bien un drag king es una mujer que se viste y asume los gestos teatrales de la masculinidad, siguiendo de forma general los principios de lo drag, la diferencia neurálgica está en cómo se produce el gesto performativo de la masculinidad frente al performance de la feminidad (Halberstam, 1998: 232).

Siguiendo el aparato crítico de Halberstam, Anabelle Willox dará pistas sobre la diferencia central entre lo drag queen y lo drag king. Para Willox la diferencia fundamental que la feminidad en su manera cotidiana ya en sí es un ejercicio performativo. De este debate también se deslindan ciertas críticas que señala lo drag queen como un gesto misógino, que reafirma la dominación masculina.

Este breve insumo presentado arriba, es un recogido de las discusiones teóricas que se presentan en los trabajos que discutiré a continuación, pero que si bien toman como base estas discusiones, sus aportaciones nos llevan a otro lugar. Un ejemplo constante por el cual se investiga lo drag queen a través de estas aportaciones es el reality show *RuPaul's Drag Race*. Trabajos como el de Eir-Anne Edgar (2011), busca convencernos del fracaso de repetir normas de género a través de los performance drag queens. Toma el programa televisivo de RuPaul para argumentar que la meta del mismo es reproducir normas estereotípicas de la feminidad a través de normas de género. De manera similar, Carsten Balzer (2005), apunta su crítica sobre cómo los medios de comunicación tienden a mostrar los performance de las drag queens como un performance travesti, perdiendo así la rica diversidad de identidades de género y performativas por estereotipos culturales que, incluso, niegan la homosexualidad (Balzer, 2005: 111). Esto, para argumentar consistentemente en que las drag queens no sólo llevan las calles a las tarimas desde sus cuerpos transformados, sino que se visibilizan y desenmascaran la ilusión de la representación femenina y cuestionan la claridad de las categorías hombre y mujer (115).

No todos los trabajos que toman para sus análisis las representaciones drag en los medios de comunicación, filmes, espectáculos en bares y discotecas se limitan a identificar meramente si el performance transgrede o refuerza normativas de género. Por ejemplo, Nathaniel Simmons, en “Speaking like a queen in RuPauls drag race: towards a speech code of american drag queen” (2014), a través del análisis de códigos del discurso propone

acercarse a las interacciones sociales de los grupos drag para ver cómo construyen, fortalecen y perpetúan unos valores culturales a través del lenguaje. Pondrá de relieve que el lenguaje de las drag queens nos permite sumergirnos en concepciones sobre género, sexualidad y raza, y que a su vez, este lenguaje, permite la constitución de identidad colectiva a través de normas en el mismo.

De estos tres ejemplos, son los trabajos como este último los que me interesan. Trabajos como los de Nathaniel Simmons nos acercan a una interrogación de las interacciones relacionales de las personas que realizan drag y las identificaciones que surgen en las interacciones. Pero me interesan para ensayar otras miradas y acercamientos.

Sobre esto podemos encontrar una crítica y propuesta más centrada en “We are all royalty: narrative comparison of a drag queen and king” (2013). En esta investigación Barnett y Johnson hacen un estado de la cuestión mínimo que les permite identificar cómo los performance drag han sido utilizados para visibilizar las transgresiones de género o para reafirmar estereotipos. Por otro lado, reseñan como otros tantos estudios se han dedicado a demostrar cómo lo drag moldea y le da forma a colectividades y comunidades. Esto último les abre paso para estudiar las experiencias vividas de personas que corporizan personajes drag e iluminar la variedad de experiencias que moldean la vida dentro y fuera del escenario. Es decir, para comprender las relaciones, consecuencias y dinámicas sociales de los espacios que habitan. Realizan entrevistas narrativas desde un enfoque *genderqueer* que contrapone la experiencia drag queen con la drag king para interrogar la complejidad de la vida de los performers. Con este ejercicio, poniendo de relieve las similitudes y diferencias experienciales de ambos estilos drag, concluyen que tanto lo que se conoce y diga de la cultura drag complejiza y nos ayuda a entender lo cotidiano del mundo que les rodea, como viceversa.

Un trabajo similar con aportaciones parecidas, pero que a su vez, añaden complejidad al análisis lo encontramos en “Drag queens and drag kings: the difference gender makes” (2010) de Leila Rupp, Verta Taylor y Eve Iliana Saphiro. Su enfoque y objetivo se centra en la comparación entre lo drag queen y lo king como medio que permita entender las dinámicas de género. Recurren a la experiencia vivida desde el género y la sexualidad, dirán:

Con el fin de entender las diferencias y semejanzas entre hombres gay drag queens, cuerpos feminizados, drag kings transgéneros, bio kings y bio queens, consideramos como el género personal y las identidades sexuales del performer drag afectan y son afectados por el performance de género en el drag. (Rupp, Taylor y Saphiro, 2010: 278 [Traducción mía]).

Esto es parte del argumento principal del cual nos quieren convencer las autoras: que las transgresiones de género personales y las identidades sexuales de los performers influyen y son influenciadas por el performance drag y que esto es clave para entender los límites e identificaciones del potencial deconstructivo de lo drag. Llegan a estas conclusiones realizando entrevistas biográficas e historias sexuales de los performers. Con lo cual, terminan señalando que “Pensar en las diferencias que hace el género en performance intencionales de la feminidad y masculinidad, así como la actuación de un deseo sexual complejo, también puede ayudarnos a entender las significaciones del hacer género y de la sexualidad en la vida diaria para retar al sistema sexual y de género” (Rupp, Taylor, Saphiro, 210: 290). Es decir, que a partir de la complejidad del actuar el género en lo drag, podemos profundizar sobre el mundo que los rodea, su mirada ante este y cómo conocen y generan conocimiento en la cotidianidad sobre el género y la sexualidad.

Por último en este apartado, traigo a consideración “Doing drag. A visual case study of gender performance and gay masculinities” (2001) de J. Brian Brown. Este profundizará desde un estudio de caso con una drag queen profesional su experiencia con la masculinidad hegemónica. Parte de problematizar el entendido de que el drag entre evidenciar la construcción social del género, y simultáneamente, reforzar los estereotipos hegemónicos del mismo, es una discusión inherentemente sobre lo visual de la performatividad del género. De esta manera, utilizará la fotografía en su trabajo de campo, tanto cuando comparte el espacio con Jeremy, como con su persona drag llamada Asia. Toma fotos de la cotidianidad de Jeremy como mesero y también de las horas en que pasa transformándose en Asia y en los espectáculos de la misma. Luego le muestra las imágenes a Jeremy durante entrevistas narrativas para explorar sus reacciones. Esto lleva al autor a señalar: “Jeremy aprendió a performar la masculinidad hegemónica atendiendo mesas así como aprendió a performar la feminidad durante sus performance” (Brian Brown, 2008: 40 [Traducción mía]).

Antes de pasar al próximo apartado, recapitulo puntos nodales que rescato para la problematización de mis preguntas y para mantener en diálogo a lo largo del proyecto. Busco preguntarme en mi investigación sobre lo que se conoce y se aprende desde el género en el saber-hacer de las corporizaciones de personajes drag y las implicaciones en lo cotidiano. De cómo lo que se conoce y se aprende en las prácticas drags nos dan coordenadas sobre las normativas de género y sexualidad. En los trabajos reseñados hasta el momento busqué apuntar cómo la experiencia vivida de las personas que generan producciones culturales drag nos permiten complejizar la cotidianidad desde sus articulaciones e identificaciones diversas. Estos trabajos que toman la experiencia como eje central y guía de problematización ponen en evidencia que entender las prácticas de la cultura drag nos abre un panorama para complejizar y comprender el mundo que los rodea, el habitar desde la experiencias de género y sexualidades otras y viceversa. También, y ya centrándome en las identificaciones que asume cada informante, como a partir de las complejidades de actuar el género en lo drag podemos profundizar en las concepciones, entendidos y la mirada del mundo que lo rodea y cómo conocen y generan conocimiento en la cotidianidad a partir de sus prácticas sobre el género y la sexualidad. Que tanto las identificaciones de género y sexualidad personales influyen y son influenciadas por las corporizaciones drag y que esto nos permite auscultar a través de la experiencia las implicaciones del hacer género y sexualidad cotidianamente. Y que estas implicaciones se ven a través de las dinámicas relacionales del sujeto con las diferencias de experiencias con las que se vive el género y la sexualidad, así como se aprenden a actuar estas diferencias ya sean normativas o no normativas.

Por último, creo que es pertinente añadir, que los puntos nodales que he recopilado en este último párrafo del apartado dan cuenta de la mirada que emplean estas investigaciones. Una mirada que se centra en el género como una finalidad en la investigación de las prácticas culturales drag. Y me parece pertinente señalar esto, porque creo que es lo que marca la diferencia entre los otros acercamientos que reseño en los próximos dos apartados y que al final nos permitirá situar de manera crítica el proyecto investigativo.

Acercamientos fronterizos a lo drag: las miradas en pugna.

En el apartado anterior he situado las aportaciones sobre qué es y cómo se estudia lo drag desde miradas Euroestadounidenses. Este segundo apartado, que identifico como acercamientos fronterizos, pretendo traer a consideración tres aportaciones que ponen en pugnas las miradas de los trabajos reseñados anteriormente. La primera de estas aportaciones realiza una comparativa entre lo drag y lo trans; la segunda se fija en las prácticas culturales drag latinas en estados unidos; y la última se refugia en la diáspora mientras piropea con lo translatino para el análisis visual y cultural. La referencias aquí a lo fronterizo es en el sentido de esos saberes que quedan desplazados y borrados de lugares hegemónicos de enunciación (Mignolo, 2000). Es decir, investigaciones que se fijan en otras personas, otras miradas y metodologías para investigar lo drag.

Primero traigo a discusión el artículo de Patricia Soley Beltrán llamado “<<No-body is perfect.>> Transexualidad y performatividad de género” (2012). En este artículo, Soley Beltrán se acerca a las prácticas e identidades trans de colectivos españoles y británicos como “ejemplos de las normas de género que rigen las vidas de *todos* los hombre y mujeres” (Soley, 2012: 60). Los hace sus informantes de “la matriz heterosexual”. Siguiendo a Butler, señala que la matriz heterosexual “son estándares normativos de identidad a los cuales nos vemos obligados a conformarnos. Estos estándares definen los límites de la aceptabilidad dentro de la matriz” (Soley, 2012: 64). Por medio de sus entrevistas, la autora encontrará que hay un “régimen de lo estético” en las experiencias de género de sus informantes. Régimen de la mirada ante el cuerpo y su transito. Es decir, de cómo son vistos frente a los otros y los cuidados ante la mirada de los demás en sus procesos de transformación. Desde cómo los atienden en la tienda, hasta los cuidados en los detalles más mínimos de sus gestos performativos para protegerse de sospechas o ataques en los espacios públicos. Sobre esto, concluirá la autora:

La investigación de las personas trans como ejemplos de la citación de los estándares normativos de identidad en la performatividad del género a los que todxs estamxs sometidxs pone de relieve la masculinidad y la feminidad como sofisticadas actuaciones socialmente reguladas. Dichas actuaciones ilustran la ordenación del género mediante una fantasía estructurada por un orden estético epitomizado por imágenes creadas por los medios y la publicidad, que efectúan una suerte de colonización visual, así como una absorción del potencial subversivo de movimientos e incorporaciones trans (Soley, 2012: 95).

Traigo esto a consideración, porque para llegar a esta conclusión la autora discute lo drag. Siguiendo a Butler señalará que lo drag es un espacio ambivalente, ya que su potencialidad guarda la simultánea posibilidad de imitar un falso ideal cómo de subvertirlo. Concluirá la autora, al igual que Butler, que “el drag es una alegoría de la heterosexualidad y la melancolía que la acompaña” (Soley, 2012: 88). Lo que se me hace interesante de esto, y la razón para reseñarlo, es que todo su trabajo investigativo está amarrado por las experiencias de género en la cotidianidad de personas trans, mientras que el apartado donde habla sobre lo drag lo maneja desde el escudo teórico de las propuesta de Butler sin adentrarse en las articulaciones de las prácticas culturales que sí ve en lo trans sin realizar el mismo ejercicio con performeros drags. De esta manera, este artículo abre una posibilidad de análisis entre el régimen de la mirada de la matriz heterosexual y el cuerpo. Los espacios relacionales de la mirada y la actuación de género continua que lo deshace. Para efectos de mi proyecto de investigación, esto se traduciría en que el interrogar la mirada de las dragas a partir de lo que conocen y aprenden de sus actuaciones de género, nos brinda un espacio para complejizar la matriz heterosexual “a la cual todxs estamos sometidxs” pero desde un espacio dónde el género siempre está en juego por su continuo deshacer intencional.

El otro trabajo que permite complejizar las aportaciones vistas hasta ahora desde un acercamiento fronterizo es “Brown scriptings and rescriptings: A critical performance ethnography of latina drag queens” (2010) de Shane T. Moreman y Dawn Marie McIntosh. Este estudio busca convencernos y demostrar cómo a través del performance drag queen nos acercamos a una complejidad interseccional que se corporiza y se performea en drag queens latinas y cómo esta performatividad reta y reinscribe lo normativo y lo no normativo. Las autoras se fijan en los momentos performativos en que se corporizan representaciones que muestran las complejidades interseccionales de las diversas posiciones sociales y las negociaciones que estas representaciones implican sobre el cuerpo y cómo políticamente descentralizan las identidades normativas hegemónicas.

Si bien hasta el momento me he mantenido trayendo a consideración la importancia de la experiencia de las informantes para mi proyecto, tomar en cuenta esta consideración me parece útil desde varias maneras. Primero, porque las autoras toman consciencia del

cuerpo en la actuación de género. Segundo, porque pone en pugna la mirada euroestadounidense del género como finalidad en las prácticas culturales drag. Y por último, porque más allá de diferenciar los estilos drag entre lo queen y lo king, identifica diferencias de otro tipo al interior de lo drag queen. En este sentido, las autoras argumentan que los aspectos interseccionales de la corporización como la raza, clase y localización social es un componente primario para la incorporación de significados de la actuación de género y la resignificación de la norma (Moreman y McIntosh, 2010: 117). De este modo, Moreman y McIntosh, concluyen que este carácter interseccional del drag latino opera como una corporización siempre en negociación con las normas de género y sexualidad hegemónicas. Dirán: “Los performance de drag latinas son performance fronterizos que negocian entre el performance y la audiencia, y en los cuales, varias identidades performativas culturales son identificadas y desidentificadas” (Moreman y McIntosh, 2010: 121).

Con estos dos ejemplos, busco introducir la mirada en pugna, en juego y dialógica desde donde se estudia lo drag y sus implicaciones como práctica cultural. Estas miradas son fronterizas en el sentido de que comienzan a abrir la posibilidad de no estudiar lo drag sólo como una finalidad para explicar el género, sino que, como un espacio para que esta interrogación nos diga más cosas sobre el mundo que rodea y las identificaciones que emergen en las dragas.

Un ejemplo concreto de esto es el que realiza Larry La Fountain (2014) al hablar de la “epistemología de la loca”, coqueteando con un acercamiento translatino y fijándose en la transdiaspora. La Fountain localiza en las expresiones del personaje drag Nina Flowers un espacio de interpelación queer con la enunciación “loca” en un contexto angloparlante y monolingüe. Pero esta interpelación, junto con el desarrollo del personaje de Nina Flowers le permite al autor dar cuenta de otros aspectos que rodean esta práctica drag. Las exhortaciones al trabajo y la visibilidad del dinero en la práctica de Nina pone en perspectiva “el deseo de absorción neoliberal de la diferencia, bajo el cual Nina Flowers, un artista periférico y sujeto colonial homosexual que vive del travestismo, (como antecedente boricua a Ricky Martin y hasta J. Lo) en participar de la industria del entretenimiento global, hecho que cambia el impacto y la recepción de su arte marginal” (La Fountain,

2014: 136). En este sentido, el fijarnos en el género como un punto de partida y no como una finalidad para explicar las prácticas drags nos permite dar cuenta de las diversas identificaciones que se asumen dentro y fuera del personaje drag y cómo estas influyen y son influenciadas tanto por su cotidianidad como por el mundo que le rodea.

Lo drag como espacio de articulación de las prácticas culturales y la experiencia corporizada: Latinoamérica y el contexto mexicano

En este apartado, busco dar cuenta de cómo se ha estudiado lo drag en Latinoamérica y cómo se sitúan estas discusiones en el contexto mexicano. Busco mostrar cómo las miradas sobre lo drag en estos contextos geopolíticos han sido utilizadas como espacios de articulación de las prácticas culturales y la experiencia corporizada. Este acercamiento permite un abordaje de la actuación del género, como un espacio para leer diversas articulaciones.

Esta idea de lectura y mirada se deslinda del trabajo de Jossianna Arroyo, bajo el concepto de *drag cultural*. Este concepto busca situar a las travestís como sujetos culturales por el cual se figuran gestos identificadores, ya sean de carácter subjetivos, económicos y raciales. Fijándose sobre la performatividad de género, la raza y la sexualidad, dirá que “[e]s así como el drag cultural es un espacio intermedio en el que el cuerpo no logra una trascendencia totalizadora, sino que se queda en ese lugar de negociación y agencia” (Arroyo 2003: 42). Es decir, el drag cultural es un espacio de articulaciones interseccionales que permite situarnos en el continuo “(des)hacer” de los procesos culturales. Esta idea guarda mucha resonancia con lo que Judith Butler señala de la performatividad de lo drag, en el sentido, de que lo drag nos hace consciente de las normas que repetimos cotidianamente todas las personas (Butler, 1990: 137-138).

Otro de los trabajos que propone un acercamiento similar es *Crossing sex and gender in Latin America* (2010) de Vek Lewis. Este trabajo parte de las visiones contemporáneas de sexualidades y géneros no normativos en Latinoamérica. Lewis centra su ojo crítico sobre las subjetividades emergentes en las prácticas culturales de la diversidad sexual y la variación genérica, señalando que pocos trabajos han tomado como eje de análisis el espacio sociopolítico de estas prácticas y su emergente visibilidad. De esta

manera examina la producción, el potencial de reinscripción y las transformaciones de los imaginarios sociales de identidades visibles a partir de sus diferencias genéricas y sexuales. Uno de los ejemplos que toma de manera general para situarlo paulatinamente es lo travesti. Sobre esto señalará la transición de la figura del travesti en las producciones culturales como la literatura, el performance y la pintura en las dos décadas que analiza (1985-2005). Transición que en un momento dado identificaba esta figura con lo exótico y lo festivo, con la mascarada y la inversión del orden y con el juego de los deseos, y como ahora en lo contemporáneo, se transforma en una figura que inserta la crítica al orden social.

En el contexto mexicano las aportaciones de Antonio Marquet realizan un recorrido similar a este. En *¡Que se quede el infinito sin estrellas!* (2001) Marquet recurre a ejemplos icónicos de prácticas culturales travestis y drags para situar un diálogo desde el contexto mexicano. Por ejemplo, recurre al documental *Paris is burning* para decir que si “París arde: México arde”. Trae a consideración el documental y el caso de la travesti que es asesinada durante la filmación del mismo para hablar de los deseos en juego de estas personas y los asesinatos de travestis en Chiapas que se estaban dando a conocer en ese momento. Por otro lado en este mismo texto, analiza películas del cine mexicano y señala con los ejemplo que utiliza que “Al igual que cualquier vestida, el macho histriónicamente debe borrar su verdad, a favor de una ficción. Para el macho y la vestida, el universo es un escenario” (Marquet, 2001: 223).

Reflexiones similares presenta en *El crepúsculo de heterolandia* (2006). Ya en este texto habla de draguería y transformistas, específicamente en el ensayo “Travestismo, transexualidad y draguería”. En este texto señala que el transformista “hace de” una imitación y que su actuación se logra en un espacio de complicidad con el público. Dirá: “Es el juego y la creación de una escena la que ofrece al transformista una variedad de recursos que arranca la sonrisa del espectador. Lección del ludismo y de superación de los límites del deseo por medio de la fantasía, el acto transformista es un tanque de oxígeno en la atmósfera heteronormativa asfixiante” (Marquet, 2006: 400). Lo que me interesa de esta cita, es que la lectura que hace del transformista da cuenta de que es un sujeto sumergido en

un contexto sociocultural específico, en este caso heteronormativo y cómo la draguería nos puede dar coordenadas para leer este contexto que le rodea.

Ya en su trabajo más reciente, *El coloquio de las perras* (2010), Marquet desarrolla esta línea de pensamiento a profundidad. En este texto investigaba sobre el perreo en el colectivo drag *Las hermanas vampiro*. Señala que el éxito del perreo como un dispositivo de agresión “se basa en la historia de la comunidad, en la biografía individual: toda loca conoce las resonancias emotivas de la injuria; las huellas que deja” (Marquet, 2010: 201). En este sentido, identifica como la producción de prácticas culturales drag opera y funciona con las mismas lógicas de la Ciudad, pero desde un espacio lúdico.

Por otro lado, articulaciones desde el travestismo y lo drag en el contexto mexicano también se han estudiado desde la figura de los exóticos en la lucha libre. El documental *Los exóticos. Luchadores completos pero con diversidad* (2012) de Michael Ramos Araizaga es un excelente registro de las diversas manifestaciones de esta práctica cultural. En varias entrevistas que se realizan a lo largo del documental con algunos de los exóticos, estos reafirman el espacio de visibilidad que la lucha libre les abrió para manifestar sus identidades.

Otro ejemplo de esto es “Lean Mean fighting queens: drag in the world of mexican professional wrestling” (1998) de Heather Levi. En este artículo la autora busca demostrar como la participación de los exóticos en la lucha libre reta la masculinidad en sus representaciones e interrumpe las identificaciones simbólicas de la penetración y la dominación en los cambios de género. Con lo cual la autora termina señalando que el género se transforma al entrar a la arena, se pone en escena el exótico, desde lo drag, pero que lucha rechazando la masculinidad y que tiene el poder de retar la masculinidad de otra persona. La autora analiza entrevistas ofrecidas en revistas por exóticos, como lo recopilado en el trabajo de campo. Su acercamiento es desde la antropología.

Una mirada distinta a los exóticos es propuesta en los trabajos de Nina Hoechtl (2014). Hoechtl se fija no sólo en lo que sucede cuando los exóticos entran a la arena, sino que, en los diálogos que estos tienen con el público y cómo en algunos momentos se consigue transformar la arena en un espacio queer. Para la autora, “las luchas aparecen como un sitio de deseo y contestaciones con una consciencia de conflictos subyacentes,

creando un espacio lleno de fuerza y vulnerabilidad” (Hoechtl, 2014: 248). A lo cual añade, que son sitios híbridos en donde géneros, clases y etnicidad están en diálogo a la vez en lo que allí sucede.

Ya de manera más situada y reciente en el contexto urbano de la Ciudad de México, la reciente tesis doctoral de Ana Paulina Gutiérrez, brinda un punto de referencia neurálgico para mi proyecto. El análisis de Gutiérrez se fija en los procesos de configuración de la identidad de género en personas que se identifican como trans femeninas, tomando en cuenta consideraciones espaciales y de clases a través de narrativas autobiográficas de sus interlocutoras. La autora señala a lo largo de su investigación que lo trans, como hecho social, “nos permite ver la existencia de un orden, las diversas formas de transgredirlo y las múltiples respuestas sociales de dicha transgresión” (Gutiérrez, 2015: 25). Con lo que sí dialogaré a lo largo de mi trabajo con Gutiérrez, es con su perspectiva etnográfica que la lleva a concebir e identificar una serie de redes de solidaridad y apoyo en torno a las personas que se identifican como trans femeninas. E

Me parece pertinente recapitular las aportaciones que he reseñado hasta el momento en este apartado. Puse de relieve las aportaciones de Jossiana Arroyo y Vek Lewis para señalar cómo las prácticas culturales travestis y drags nos permiten hablar de otras articulaciones e identificaciones. También señalé la importancia de contextualizar las representaciones y prácticas culturales en el contexto a estudiarse, en este caso, el contexto mexicano. Luego traje a consideración algunos trabajos que toman las actuaciones de género, las experiencias vividas y las prácticas culturales, y cómo se han estudiado estas, para situar mejor mis intereses a estudiar.

Ahora bien, desde estos trabajos puedo atisbar un giro distinto desde cómo se estudian las prácticas culturales que me interesan en contraste con las corrientes euroestadounidense. Desde estos trabajos se puede atisbar cómo el género no es una finalidad a explicarse en la investigación, sino un punto de partida que nos podrá decir más sobre las identificaciones de las personas y su actuación e identificación de género y sexualidad.

Aparato teórico-metodológico

“[el cuerpo] está investido por muchos regímenes de significación, colonizado por muchas prácticas culturales y por lenguajes diversos. Sin duda”.
-Rodrigo Parrini Roses

Ábora Nuit ha sido la interlocutora clave a lo largo de todo el trabajo de campo. No sólo me ha permitido acercarme más cotidianamente a la escena drag, también me inició en la misma, me enseñó lo básico del saber-hacer drag. Ábora, dos años menor que yo, me



Imagen 1. Bautizo drag de Juanita

bautizó como su hija drag, la imagen guarda archivo de este momento. Sí, me refiero a ella como mi madre drag en la escena y así me presento: Juanita Caminante Nuit, tomando su apellido. Pero esto no fue lo que hizo que Ábora se convirtiera en una de mis interlocutoras clave, fueron sus ganas de narrar, de dar cuenta de sí desde muchos lugares y desde muchas posiciones como persona al mismo tiempo. Características que se ven reflejadas en sus shows, y que como ella misma dice, en el performance “estás contando una historia también”.

Entre tantas cosas que me ha narrado y he vivido con Ábora en el último año de trabajo de campo, encuentro en una de sus narraciones un ejemplo muy puntual que me ayudará en la tarea de dar cuenta de los conceptos analíticos que utilizaré, mi acercamiento teórico y la metodología que desarrollé para la investigación. Esta narración fue en la primera entrevista que realicé para el proyecto, donde entrevisté al mismo tiempo a Drag Moon y a Ábora, en la casa de esta última en Azcapotzalco. Les pregunté si sus familias sabían que hacían drag y si era importante para ellas. Ábora dijo que sí, que sabían, pero que “es importante [que sepan] más no indispensable”. Acto seguido, narró que hacía 3 meses que se acababa de enterar que tenía VIH, y que por eso, le estaba echando tantas ganas a su sueño de ser drag. Unos minutos antes me había contado que entre los 16 y 19 años se pasaba mucho con personas trans, que ahí conoció el transformismo y que incluso pensó en comenzar un proceso de hormonización. Retomó esta experiencia mientras hablaba de la búsqueda de felicidad propia ante el VIH y de cómo la decisión que tomó de dedicarse al drag la hace feliz, hasta que de pronto dijo:

Quando me juntaba con las trans, me dice mi mamá: “es que tu eres así (eres puto) porque te juntas con ellos”, yo volteé y le dije: “más bien porque soy puto es que me junto con ellos”. Lo mismo pasa aquí, porque soy drag, me rodeo de gente que ama el drag. Si mi familia no me apoyara, sé que encontraría gente que sí me apoyaría y las he encontrado (Ábora Nuit).

Paul B. Preciado señala que las prácticas camp drag queens y drag kings son un espacio de visibilidad de la cultura marica, bollera y trans que declinan la masculinidad y la feminidad, pero también la homo/heterosexualidad. A lo cual añade, que estas prácticas performativas queer son el lugar de producción de nuevas subjetividades experimentales (Preciado, 2009: 121). A partir de esta propuesta de lectura de Preciado me acerco al análisis y a mis conceptos analíticos, estos son: *desidentificación*, *drag cultural* y *performatividad de género*. En estos conceptos encuentro la posibilidad de ir rigurosamente en el análisis de mi trabajo empírico, teniendo en cuenta esa visibilidad que las prácticas drag ponen en juego, así como también, dar cuenta de qué lugares de producción y enunciación ocupa esta práctica cultural tanto para mis interlocutoras como en el espacio urbano de la Ciudad de México. Para explicar mis conceptos analíticos, me mantendré en diálogo con el ejemplo de Ábora citado arriba.

“Más bien porque soy puto es que me junto con ellos”, dice Ábora. Son ejemplos como este los que me llevaron al concepto de *desidentificación* a través de las diversas narraciones y performance drag de mis interlocutoras. Para efectos de este trabajo tomo la definición esbozada por José Esteban Muñoz sobre este concepto:

(...) apunta a describir las estrategias de supervivencia que pone en práctica el sujeto que pertenece a una minoría con el fin de negociar con una esfera fóbica mayoritaria que todo el tiempo acalla o castiga la existencia de sujetos que no se ajustan al espectro de ciudadanías normativas (Muñoz, 2011: 557)

Este concepto, esbozado como una estrategia de supervivencia da cuenta de que personas o sujetos mayoritarios tienen más accesibilidad a la ficción de identidad, mientras que los minoritarios necesitan ubicarse en varios campos subculturales para dar cuenta de sí (Muñoz, 2011: 559). Esto queda evidenciado en la narración que presenté arriba, por medio de la analogía de una identificación anterior en otro momento de su vida, Ábora se

identifica, primero como puto y luego como drag queen. La desidentificación no es perder una identificación, sino apropiarse y asumirla desde otro lugar. Para Muñoz implica una identificación en respuesta a la lógica cultural de la heteronormatividad (en este caso la mamá de Ábora), la supremacía blanca y la misoginia. La mamá lo interpela por puto, pero sin decirlo, Ábora lo enuncia y se identifica con su propia putería.

Además, este concepto me permite someter a análisis las discusiones sobre las influencias que se están dando del drag euroestadounidense y cómo dialogan mis interlocutoras con estas influencias en la Ciudad de México. En otras palabras, qué cercanías y cuáles distancias procuran mantener con los referentes drag del imperio visual que ha creado RuPaul.

El segundo concepto que me interesa traer a consideración es *drag cultural*. Este concepto es empleado por Jossiana Arroyo como espacios donde se articulan economías sociales y culturales. Arroyo señala que la performatividad de género, la raza y la sexualidad (a lo que yo añadiría la clase y la localización) son articulaciones interseccionales de negociación de los límites del cuerpo. Añade que: “(...) el drag cultural es un espacio intermedio en el que el cuerpo no logra una trascendencia totalizadora, sino que se queda en ese lugar de negociación y de agencia” (Arroyo, 2003: 42). De modo, que el acercamiento a mi trabajo empírico con este concepto me permitirá ver las tensiones entre las corporizaciones individuales y el diálogo con la escena drag que se va conformando al momento en la Ciudad de México. La experiencia de una práctica cultural que lleva de por medio la actuación del género y la participación junto a otras personas que también se producen como drag.

Por último, al enfrentarme con la revisión de literatura, me di cuenta que algo que caracterizaba la mayoría de los trabajos empíricos que trabajan las prácticas culturales drag, era su punto de partida teórico. Estas investigaciones recientes recurren a las aportaciones realizadas por Judith Butler. En aspectos generales, Butler pondrá de relieve que en la performance drag se revela la estructura de imitación del género en sí mismo, y a su vez, su contingencia (Butler 1990: 175). Muchas de las investigaciones previas rescatan de este señalamiento cómo para Butler la producción del performance drag se vuelve el espacio en que la experiencia de género naturalizada y regularizada para mantener la matriz

heterosexual es revelada como ficción (Nahir 2013; Rupp, Taylor, Saphiro 2010; Moreman y McIntosh 2010; Nepean 2004; Kaminski 2003).

Para esta autora, el género no es una identidad estable, sino que se produce como una identidad real en la medida en que es actuada (Butler 1992). A partir de esto, la *performatividad de género* es concebida por Butler como un conglomerado de discursos y significaciones que necesitan mantenerse reiterándose a través del lenguaje y se manifiesta en la materialidad de los cuerpos, el espacio sociopolítico de las normas culturales. Esta reiteración continua es lo que hace borrar los procesos socioculturales a través de los que se produce el cuerpo y el género para naturalizarlos. Pero la *performatividad de género* es mucho más que performance o teatralidad, la autora nos dirá:

(...) el género al ser instituido por la estilización del cuerpo, debe ser entendido como la manera mundana en que los gestos corporales, los movimientos y las normas de todo tipo, constituyen la ilusión de un yo generizado permanentemente (Butler 1992: 297)

Es decir, la *performatividad de género* da cuenta de normas que se inscriben y se reproducen consistentemente sobre los cuerpos. Esta reproducción de normas a través de actos performativos se sitúan en la temporalidad social de los cuerpos como una experiencia compartida y colectiva ante las convenciones de percepción de los cuerpos (Butler 1992: 301). Desde este acercamiento, la *performatividad del género* es uno de mis conceptos analíticos centrales, ya que en la performance drag se pone en juego el cuerpo que corporiza un personaje, la reproducción paródica del género y las miradas que hacen inteligibles las performance drag.

Estos tres conceptos dialogan entre sí, por ejemplo, yo tomo como punto de partida la *performatividad de género* ya que lo drag ha sido uno de los ejemplos medulares para el desarrollo de este concepto. Como he dicho arriba, la *performatividad de género* da cuenta de normas que se inscriben en los cuerpos. En lo drag, estas normas se ponen en juego ante la mirada y ahí es que concibo el diálogo con la *desidentificación*. Específicamente en cómo mis interlocutoras se enfrentan a las normas de género en su performance drag y cuáles identificaciones asumen ante las mismas y desde qué lugares. El diálogo de estos dos

conceptos con la idea de *drag cultural* permite dar cuenta del carácter relacional del género con otras identificaciones interseccionales. Por ejemplo, si volvemos a la cita de Ábora con la que inicié este apartado, cuando le pregunté a ella por su drag y la relación con su familia, me habló del VIH, de sus trabajos anteriores, de su orientación sexual e incluso de su pasado como escort y cómo todo esto está relacionado al drag. Al fin y al cabo lo que está dando cuenta es de su propio agenciamiento, apropiaciones y negociaciones performativas que mantiene ante el mismo.

Ahora bien, las discusiones de estos conceptos mantienen soslayadamente una característica que en esta investigación surge como un matiz importante a partir de la imbricación entre los estudios de la cultura visual y los de género. Es una cuestión geográfica de razonamiento espacial. Aprovechando la crítica de que las aportaciones de la performatividad de género brindan una escasa atención a la especificidad espacial (Carrillo, 2004: 48), apunto mi análisis en esta dirección. Irit Rogoff señala que la geografía y los discursos espaciales conjugan condiciones materiales que moldean y son moldeadas por las subjetividades (Rogoff, 2000). En este sentido, sostengo que mantener presente un análisis espacial de los lugares transitados durante el trabajo etnográfico, aportará una manera de mostrar cómo se configuran las corporizaciones drag a partir del lugar que ocupe su presentación. Esto coadyuva a trazar más rigurosamente las características de la escena drag. Lo cual también compete al campo de los estudios visuales desde otro lugar.

La visualidad se define como una práctica discursiva que tiene efectos materiales (Mirzoeff, 2011: 3). Anteriormente he anticipado que mi acercamiento a lo drag se adscribe como la lectura de una práctica cultural inherentemente visual. Aclaro, que por práctica cultural entiendo “las actividades específicas que realizan las personas dentro de un campo cultural determinado” donde “articulan y reproducen espacios sociales que se construyen históricamente (...) con lógicas específicas, procesos de formación disciplinarios en cuanto a la percepción, sensibilización, dominio técnico y organización” (Contreras Soto, 2008). El campo cultural de mi estudio sería lo que mis interlocutoras llaman escena drag. Un campo que históricamente se ha identificado como de entretenimiento y visibilización de la comunidad gay. Un campo maleable que aparece y reaparece entre antros que abren y cierran por distintos puntos del espacio urbano como la Zona Rosa y el Centro Histórico de

la Ciudad de México. Sin embargo, cuando les pregunté a mis interlocutoras que cómo veían lo drag al interior de la comunidad LGBT, algunas llegaron a cuestionar si lo drag pertenecía a la comunidad mientras sólo siguieran viendo la práctica drag como mero entretenimiento. Muy acorde con esta puntual observación, varios de los performance que presencié a lo largo del trabajo de campo, cargan varias críticas a los entendidos de comunidad, de lo gay e incluso de la propia identidad. A lo cual hay que añadir que también enuncian y denuncian diversos tipos de discriminación. Sin embargo, hay que aclarar, que estos performance no ocurrían en todos los lugares donde se presentan, por ende, considero que hay una cuestión espacial que será fructífera para el análisis. Además, esto me permitirá profundizar sobre lo que Nicholas Mirzoeff llama el “derecho a ver” y “ser visto” como un espacio de autonomía del sujeto (Mirzoeff, 2011: 3-4).

Vale aclarar, que para llegar a estos conceptos y discusión, mantuve una continua reflexividad sobre lo que iba viendo en el trabajo de campo y lo que iba leyendo en la revisión de literatura. En este sentido, la trayectoria de llegar a estos conceptos también es la trayectoria de ir ajustando mi metodología y mis herramientas de recopilación de información. Por tal razón, proveeré una breve síntesis sobre mi metodología para cerrar este apartado.

La metodología a desarrollarse para esta investigación es una cualitativa de carácter exploratorio. Identifico la misma como una *auto-etnografía crítica del performance*. Esta idea metodológica no es mía, Moreman y McIntosh (2010) emplearon una *etnografía crítica del performance* en un trabajo que busca dar cuenta de la racialización y sus vínculos con el género y la sexualidad en drag queens latinas en los Estados Unidos. Barnett y Johnson (2013) realizan algo similar pero desde un estudio comparativo sobre lo drag king y lo drag queen. La Fountain (2014) realiza un ejercicio de “búsqueda” de la “transloca en la transdiáspora” a partir de la drag queen puertorriqueña, Nina Flowers, y su acercamiento se asemeja bastante a lo propuesto por los autores y autoras antes citados.

Estos acercamientos, no sólo toman las caracterizaciones y corporizaciones drags, sino que la hacen dialogar con otras identificaciones que asumen quienes crean las mismas. Identificaciones que aquí no sólo busco rastrear en sus corporizaciones drags, sino que también, en la vida cotidiana.

Es a partir de estas aportaciones que recorro a una metodología de carácter etnográfico para el desarrollo de la investigación. La etnografía como un método de investigación social brinda las herramientas necesarias para trabajar con varias fuentes al mismo tiempo, y a su vez, permite recoger datos de cada situación que se presente en relación con las interlocutoras y el trabajo de campo en función las preguntas de investigación. Hammersley y Atkinson señalan que la detenida observación participante que conlleva el ejercicio etnográfico, maneja una “estrecha semejanza con la manera en cómo la gente otorga sentido a las cosas de la vida cotidiana” (Hammersley y Atkinson, 1993: 16). Señalando esto, metaforizan el trabajo etnográfico con la capacidad de “retratar actividades y perspectivas de los actores de forma que desafían peligrosas y equivocadas concepciones previas” (Hammersley y Atkinson, 1993: 38).

En este sentido, la etnografía me permite dar cuenta de cómo las miradas drag entre la cotidianidad y los espectáculos dan sentido, organizan, entienden y manejan las diversas identificaciones que asumen mis interlocutoras y la escena que conforman. Permite dar cuenta a través del diálogo con las drag queens de los significados, sentidos y organizaciones del continuo deshacer del género que esta práctica cultural implica.

Si bien esto es lo que entiendo por etnografía, más arriba he señalado que este trabajo se presenta como un ejercicio auto-etnográfico, ¿a qué me refiero con esto? A lo largo del trabajo de campo, en diferentes momentos, mis interlocutoras me fueron convidando o dando por sentado que me interesaba hacer drag. Ya luego de un año en el trabajo de campo, puedo decir que lo que devino de estas interpelaciones fue Juanita Caminante Nuit, como explicaba al inicio de este apartado con la narración de Ábora. Pero Juanita no sólo surge de ahí, sino que, como trataré de explicar aquí, es la otra cara de la investigación, otra herramienta de recopilar información, otra forma de investigar más situadamente, sin que esto signifique que deje de ser para mi persona un deseo personal propio y una enunciación política.

Trabajos autoetnográficos feministas identifican esta metodología como una interdisciplinaria, “casi queer” (Cornejo, 2011: 80) para explorar y problematizar el lugar de enunciación de quien investiga (Caron, 2005; Rodríguez, 2003; Wall, 2006). Giancarlo Cornejo siguiendo los trabajos de Gayatri Spivak señala que “no explorar y problematizar

el lugar de enunciación propio es plantearlo como un lugar vacío. Tal pretensión es inevitablemente imperialista y colonizadora” (Cornejo, 2011: 80). Otras definiciones de la autoetnografía la presentan como “un dar cuenta personalizado que traza la experiencia del autor/investigador con el propósito de extender el entendimiento sociológico” (Sparkes, 2000: 21). Asumiendo esta definición, autoras como Sarah Wall, hacen hincapié en que la autoetnografía puede fortalecer el punto de partida feminista de las investigaciones y brindar coordenadas para proyectos que buscan un proceso alternativo de producción de conocimiento (Wall, 2006).

Inclusive, la propuesta de Mari Luz Esteban (2004), concibe a quien realiza la autoetnografía como una conocedora privilegiada de lo que investiga. Que durante el proceso de la investigación, no sólo hay un análisis e influencia de lo vivido, sino que desde una postura feminista, generar conocimiento desde lo experiencial da cuenta de nuestras vidas y prácticas, las legitima ante la invisibilización (Esteban, 2004: 49).

Tanto en la etnografía como en la autoetnografía se asume la importancia de la reflexividad, y en esto, las lecturas aquí reseñadas coinciden. Estas lecturas entienden por reflexividad como el proceso en el cual quien investiga se detiene a pensar cómo su presencia, punto de partida y características influenciaron el proceso investigativo. Ahora bien, en la autoetnografía las observaciones propias dan cuenta de sí en relación con el fenómeno o situación que se estudia (Ellis, 1991: 30 [citado en Wall, 2006: 3]). En la problematización de este proyecto señalé que uno de los problemas que identificaba es que muchas veces no se tomaban en cuenta lo que las drag pensaban acerca de la producción de sus performance y el drag en sí. Es por esto, que creo que la autoetnografía toma vigencia como el método idóneo para este proyecto.

Lo primero que quiero señalar sobre esto es que la autoetnografía no se convertiría en una narración megalómana sólo de mi persona, al contrario, se asume una enunciación en primer persona que da cuenta del carácter situado de la investigación. Segundo, las experiencias, entendidos y concepciones que me interesaban observar también me comienzan a habi(li)tar como alguien que está sumergido en la situación que investiga. Tercero, busco borrar la falsa pretensión del ojo etnográfico androcéntrico que se esconde bajo la supuesta neutralidad de quien investiga, y asumir, que más que nada este trabajo es

un diálogo con mis interlocutoras. Cuarto, dar cuenta de mi propia reflexividad constantemente, para afirmar que de esta manera no se pierde la rigurosidad del trabajo de campo y del análisis realizado. Por último, dar cuenta de que la investigación también es un performance que devela trayectorias, cambios, procesos donde quien investiga está implicada; que la investigación también influencia a quien investiga, y que esta, está en constante transformación

En fin, mucho de los trabajos que reseño aquí que ocupan esta metodología tienen otra afinidad: este método da cuenta de la propia y constitutiva vulnerabilidad de quien investiga. En este sentido, no tengo problemas con asumir que mi trabajo se pueda leer como una coreografía del error, siempre y cuando, mantenga la rigurosidad que caracteriza los trabajos cualitativos: su carácter circular en términos de la triada trabajo de campo-teoría-análisis y repite y repite y repite y repite.

Primer guiño: performance, performatividad, performático y repertorios

El guiño es un destello momentáneo, su carácter implícito produce cierta complicidad entre quienes lo comparten. Este es el primero que marco a lo largo del trabajo. En el párrafo anterior señalé que no tenía problemas en asumir que este trabajo se leyera como una “coreografía del error”; los guiños fungirán el rol de dar cuenta que asumí danzar esta coreografía. Estos guiños atraviesan el texto con una temporalidad distinta al resto del trabajo, tienen otro momento, se presentan como rastros y pistas de que la metodología en sí es uno de los hallazgos del proceso investigativo, tal como daré cuenta en las conclusiones.

Por el momento, es menester precisar que estos guiños darán cuenta de los muchos tiempos que tienen los trabajos de investigación cualitativa. Más bien, los guiños operan para contrarestar las linealidades narrativas que obliteran la presencia de quien investiga y los procesos de la investigación. Cuando comenzamos con una inquietud, una duda, esa espinita que se cruza en nuestros pensamientos y nos convida a investigar sobre un tema que nos interpela, la investigación prácticamente toma vida, fluye. Las linealidades narrativas no son mera cuestión de estilo y forma de presentación de investigaciones. Más bien operan en función de reprimir las formas, prácticas, lecturas y acercamientos sobre

cómo se genera conocimiento. La investigación es dinámica, las dudas e inquietudes se transforman en preguntas que a lo largo del proceso varían. En las metodologías cualitativas se habla de este carácter dinámico como una triangulación: de las inquietudes al campo/archivo, del campo al análisis y del análisis a las inquietudes y repite. Sin embargo, aunque en la práctica de investigación se realice este ejercicio constantemente, cuando se presenta la investigación se omite el dar cuenta de esta dinámica. Esto me resulta problemático, porque las/os investigadoras/es terminan reafirmando una posición de poder-saber ante lo estudiado, como si ellas/os no se vieran afectadas/os por el proceso de investigación; como si la investigación no hubiera influenciado en nada sobre ellas/os; como si hablaran desde un lugar totalitario donde nada se le escapa a su mirada. Concibo esto como una tachadura del proceso de investigación que se reinserta en las lógicas de las miradas androcéntricas, blancas, masculinistas y colonizadoras. La coreografía del error, a través de estos guiños, busca atajar esas miradas y ensayar otras.

Por ejemplo, en este primer guiño detallaré conceptos y distinciones entre los conceptos que surgieron durante el análisis. Conceptos que llegan para conversar y complementar los tres principales que esboqué en el apartado anterior. Estos son: performance, lo performático y repertorios.

Muchas veces se utilizan los conceptos de performance y performatividad como sinónimo, pero estos no son lo mismo. Para cuestión de este trabajo, me refiero a las prácticas artísticas y de entretenimiento que accionan las interlocutoras drag queen como performance. Mientras que con la performatividad, siguiendo las aportaciones de Butler, busco dar cuenta de cómo opera el nivel discursivo naturalizado de las categorías de género. No obstante, resulta importante tener en consideración la potencialidad epistemológica que el concepto de performance le ha brindado a las ciencias sociales y humanas. Desde acercamientos que se derivan de la antropología de los rituales, hasta los estudios de performance, este concepto se ha utilizado como categoría analítica (Biaciotti y Ortecho, 2013) y como lente metodológico (Taylor, 2011). En este sentido, el concepto carga una potencialidad transdisciplinaria importante. Por ejemplo, permite leer las actuaciones cotidianas de las personas como performance que reiteran trayectorias

culturales. Para efectos de esta investigación, el ejemplo brindado anteriormente, es un punto de partida.

Sin embargo, debido a la especificidad de mi tema de investigación, las drag queens y la escena drag en la Ciudad de México, he decidido utilizar el concepto sólo para referirme a sus espectáculos. Esto se debe a que el performance drag en sí depende de espacios determinados para su presentación. Por ende, para hablar de la cotidianidad y rastrear el orden del género que todas/os reproducimos en las interlocutoras, inserto el concepto de repertorio. Diana Taylor denomina los repertorios como “actos en vivo”, donde “la gente participa en la producción y reproducción del conocimiento al estar allí y formar parte de la transmisión. La memoria corporal, siempre en vivo, (que) no puede reproducirse en el archivo” (Taylor, 2011: 14). A partir de rastrear los repertorios, me acerco a las interlocutoras drag queen como conocedoras privilegiadas de una memoria corporal atravesada por la actuación del género de manera deliberada. Partiendo de esto, profundizo sobre sus experiencias con las actuaciones de género tanto dentro como fuera del drag, para ver qué nos dicen sus memorias corporales sobre el orden de género, si aprenden algo o no de su práctica drag y qué saberes se transmiten a través de la misma.

Para cerrar este guiño, aclararé lo que entiendo por lo performático. Taylor describe este concepto como “la forma adjetivada del aspecto discursivo del performance” (Taylor, 2011: 22). Es imperativo recordar que ya sea como categoría analítica o lente metodológico, cuando se denomina un suceso o una acción como performance, se busca dar cuenta de su carácter ficticio, de la “puesta en escena”, una trayectoria cultural con su propia genealogía. En este sentido, lo performático como la forma adjetivada del performance da cuenta de lo teatral de un suceso. Para el análisis de la información recopilada propongo lo performático, sin dejar de seguir la aportación de Taylor, como el vínculo entre el performance y la performatividad. Llegado el momento en el análisis, abundaré más al respecto.

Llegar al campo

Llegué en julio del 2014 a la Ciudad de México para iniciar la maestría en estudios de género en El Colegio de México. Además de un programa centrado en los estudios de

género, venía rastreando prácticas culturales no normativas que me interesaban personalmente. México me tentaba desde hace algún tiempo, su inmensa variedad cultural siempre ha sido parte del atractivo que me convidaba. Tal vez, hasta algo de exotización cargaba mi mirada, aunque en sí, son los recurrentes pronunciamientos de múltiples fronteras geopolíticas, sociales y culturales los que más me interesan. Trabajos desde la performance, el arte plástico, la literatura, las artes visuales y el teatro formaban parte del repertorio de prácticas culturales que me interesaban. Mi mirada quedó atrapada por todas las miradas que se ponen en juego en estas prácticas en el contexto urbano mexicano.

Los meses avanzaban, la maestría entraba en ritmo y yo andaba con el agua al cuello. Entre interés e intereses los temas de tesis se me escapaban. Así, que responsablemente, hice lo mejor que se me ocurrió: me fui de fiesta. Me lancé a la Ciudad buscando un tipo de fiesta en específico, algo que en aquel momento comprendía como uno de mis gustos culposos. Sí, un gusto de esos que aceptas calladamente, me fui en busca de shows de dragas. La culpa me acompañaba porque conocía la crítica que el feminismo, los estudios de género y sexualidad hacen sobre la escena drag: las reproducciones de roles y estéticas de género normativas; lo drag queen como otro espacio de la dominación masculina; y la inserción de lo LGBT al mundo del consumo a través de lo drag. Pero este intento de fiesta fracasó en un primer intento, no encontré los lugares donde se presentaran shows drags. Fue entonces que opté por otro tipo de búsqueda y llegué al documental *Los exóticos. Luchadores completos pero con diversidad* (2012) de Michael Ramos Araizaga.

Al ver el documental de los exóticos, fui dejando de lado otros intereses de investigación y cuestionando mis propios referentes culturales. Pensé en drag queens y drag kings, ¿hay drag queens y drag kings en la Ciudad de México que no pude encontrar? ¿Por qué en mis recorridos por la Zona Rosa y la República de Cuba sólo recuerdo ver anuncios de shows travestis? ¿El espectáculo travesti es equivalente a lo que yo conozco como espectáculo y performance drag? Si hay personas que se identifiquen con lo drag, ¿quiénes son? ¿Cómo y por qué se diferencian frente a lo travesti? ¿qué está pasando en la escena drag en la Ciudad de México si la hay? ¿Por qué mis intereses por lo drag me despiertan gusto y culpa al mismo tiempo? Con el tiempo la culpa se quedó atrás, pero sin perder lo crítico con esta práctica cultural.

Ante estas preguntas, me puse a buscar en internet dragas en la Ciudad de México. Muy rápido llegué a la drag queen española Tigrida Revuelta y la *Escuela para Drag queens*. El reportaje contenía un enlace a las redes sociales de Tigrida y de la escuela. Entré a sus redes y comencé a ver parte de su trabajo, fotografías de los talleres que ofrecía la escuela y los lugares donde se presentaba. Asistí a una de sus presentaciones en el *Marrakesh Salon 2.0* en la calle Filómeno Mata en el centro histórico de la ciudad, pero me interesaba más el trabajo que realizaba con la *Escuela para Drag queens*. Le escribí para tener más información acerca de la escuela e incluso consideré matricularme en la misma. Ya no sólo por mis intereses personales, sino porque me interesan los conocimientos que se generan en el saber-hacer drag y la escuela me permitiría ver esos matices pedagógicos que comenzaba a buscar en el proyecto de investigación. Lamentablemente, la escuela no volvió a brindar sus talleres, pero el contacto con Tigrida Revuelta fue frecuente, hasta que en el verano del 2015 volvió a su país.

Tigrida me agregó en un grupo de *WhatsApp* llamado “Taller drag queen” para brindar información de cuando serían los mismos. El 21 de noviembre de 2014, envió un mensaje, dejando saber que en la noche realizaría una sesión de fotos para una revista española que busca promover el turismo gay en México. Nos invitaba a las 3 personas que estábamos en el grupo para que asistiéramos. Las fotografías se realizarían entre el Palacio de Bellas Artes, la calle Madero y el Zócalo en el Centro Histórico de la Ciudad de México para ir mostrando las rutas de cómo llegar a los antros gays cerca del mismo. Fui el único del grupo que llegó. Caminaba la Madero en dirección al Zócalo con mucha atención, buscando encontrarme con el grupo que tomaba las fotos. Mi detenida atención no hizo mucha falta, a lo lejos divisé la peluca rosada, un parche con diamantes en el ojo, una ligera barba que jugaba con el color del corset y unas plataformas de más de 30 centímetros que me permitieron verla a la distancia. La acompañé el resto de la noche para las fotos, haciendo todo el recorrido, hasta terminar en la *Purísima* en la República de Cuba, frente al *Marrakesh*. Ya luego de las fotos y mientras nos tomábamos una cerveza me relató que era de España, pero que llevaba 5 años en México trabajando con su drag. También me compartió detalles de la escuela, los proyectos que tenía pendientes y hasta una que otra

cosa personal. Yo aún no me sabía mover muy bien por la Ciudad, así que antes de que el metro cerrara me despedí y quedamos en seguir en contacto.

Ya era enero de 2015 y aún no había fecha para los talleres de la *Escuela para Drag Queens*, pero sí había mantenido contacto con Tigrida por las redes sociales, hasta que un día envió un mensaje al grupo de *WhatsApp* anunciando que conduciría, junto a drag Mystique, el *Project Drag Queen 2*. La *Escuela para Drag Queens* no se volvió a reunir, Tigrida se concentró en el PDQ2 y a finales del verano del 2015 se regresó a España sin volver a ofrecer sus talleres.

Project Drag Queen

El mensaje anunciaba que la primera gala se realizaría el 15 de febrero en *Diamond Disco Club* a un costado de eje central 75 entre el metro y la plaza Garibaldi. En las semanas que siguieron me invitó a una página del *Project Drag Queen 2 (PDQ2)* en Facebook, donde las 8 drag queens participantes se presentaron a través de videos individuales. Así, conocí que las concursantes serían: Abora Nuit, Drag Moon, Cryzalidrag, Santa, Mortera, África, Kioba y Venus. Ahí también me enteré de que el *Project Drag Queen* era un concurso que se realizaría semanalmente, donde a las concursantes se les daría un reto y la que tuviera menos desempeño esa semana para el jurado, se eliminaría.

Me dispuse asistir a la primera gala, llegué mucho antes de la hora pautada, reconociendo mi ignorancia sobre el tema y mis limitaciones como transeúnte extranjero en esta inmensa Ciudad. Luego de varias vueltas por la plaza Garibaldi y sus cercanías, encontré el lugar, la altura que las plataformas de 30 centímetros le dan a Tigrida me volvieron a salvar. Saludé e intercambié algunas palabras con Tigrida. Luego pasé dentro del lugar y busqué una mesa que me permitiera tener una vista panorámica del espacio.

Luego de este primer día de observaciones, decidí que esto sería parte de mi proyecto de investigación, por ende, visité *Diamond Disco Club* por cuatro domingos más consecutivamente para todas las galas del PDQ2, realizando detenidas observaciones de los espectáculos y de las caracterizaciones de cada una de las participantes. Desde el primer día, me di cuenta que no podría realizar anotaciones en mi diario de campo ni en el baño; ya que el baño es un lugar de mucha socialización en este espacio, así que mi celular fue

parte importante para tomar apuntes. Notas que luego detallaba detenidamente en mi diario de campo, ya en el Metro de regreso o al llegar a mi departamento. Además, tomaba fotografías de cada uno de los espectáculos y algunos vídeos. Esto me funcionó como soporte audiovisual para completar mis notas en el diario de campo. Cabe señalar, que el archivo audiovisual de los seis meses de observación sistemática sobrepasa las doscientas fotografías y más de veinte vídeos.

Poco a poco y gracias a Tigrida, me fui adentrando y conociendo a la gran mayoría de las participantes del PDQ2. También conocí a varias de las drag queens que participaron de la primera edición de este concurso que se celebró en la Zona Rosa a principios del 2014. Por ejemplo, conocí a Storm y a Flirty Everdeen, la primera finalista y el tercer lugar respectivamente. Con ambas pude conversar mientras fumábamos frente al Diamond, lo que me permitió comenzar a enterarme de aspectos interesantes de su cotidianidad personal, sus relaciones con sus caracterizaciones drag y otros aspectos de la escena drag en la Ciudad de México, dándome pistas de por dónde acercarme mejor a mis preguntas de investigación. Es decir, el trabajo de campo que iba realizando a través de observaciones participantes, comenzó a influir en mis preguntas de investigación y en la estrategia metodológica que buscaba aplicar, el proyecto comenzó a tomar vida. Por ejemplo, tomé nota de que las entrevistas serían una técnica central para rastrear mis intereses y que las observaciones que iba realizando de los espectáculos y las caracterizaciones drag serían un soporte medular para la consecución de las mismas.

Luego de que culminaron las galas y Drag Moon coronarse como la ganadora del PDQ2, visité *Diamond Disco Club* el sábado 28 de marzo de 2015 para lo que se nombró como “Noche de duelos”. Esa noche, varias concursantes del PDQ2 se enfrentaron en una competencia de *lip sync*⁶, a otras drag queens retadoras que habían concursado en la edición anterior u otras dragas interesadas en participar en una edición futura. Ya para estas fechas varias de las concursantes se comenzaron a presentar en otros lugares de la República, por ejemplo Abora y Santa se presentaron en fechas distintas en Guerrero. Drag Moon por su parte, llevó su espectáculo a Aguascalientes junto a Mystique. También, estas mismas tres y

⁶ Fonomímica de una canción, acompañada de baile y otros aspectos del espectáculo.

Cryzalidrag han realizado sus performance frecuentemente desde que culminó el PDQ2 en la Zona Rosa, específicamente en *Le Cirque*⁷.

Desde que se acabó el PDQ2, *Diamond Disco Club* se promociona como “la casa del drag”. Algo que sin duda es importante para las preguntas de esta investigación, ya que la mayoría de los antros cercanos anuncian shows travestis. Vale aclarar, que este proyecto no se centrará en este espacio, pero Diamond ocupa un lugar importante en lo drag para mis interlocutoras, ya que es un espacio del que salen y entran continuamente, ya sea como drag o en su cotidianidad. Además, allí realicé mis observaciones participantes del PDQ2, concurso en el que participaron la mayoría de mis interlocutoras.

PDQ tuvo una edición anterior que se realizó en la Zona Rosa y la ganadora fue Paris Bang Bang. Paris hoy en día es la drag residente del *Marrakesh salón 2.0* en la calle Filómeno Mata, donde también realiza un concurso drag llamado “La carrera del Marra”. Este concurso ya culminó su segunda edición en el verano del 2015, coronándose como el primer lugar Draven⁸. En este periodo, PDQ realizó su tercera temporada, donde la ganadora fue Kelandria. Vale aclarar que de esta tercera temporada no realicé observaciones de manera sistemática como lo hice con la segunda temporada, a pesar de que fui a todas las galas. Más bien, utilicé las galas para terminar de concertar citas con las interlocutoras.

Cuando comencé el trabajo de campo en febrero de 2015 visitaba Diamond Disco Club cada domingo para las galas. Sin embargo, mis visitas se hicieron más frecuentes (miércoles, viernes y domingos) en la medida en que otros eventos de la escena drag se daban cita en el lugar. Además del PDQ2 (y luego el PDQ3), tuvieron lugar las “Noches

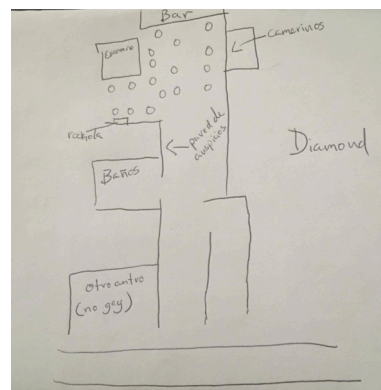


Imagen 2. Mapa de Diamond Disco Club

⁷ Ubicado en la calle Amberes #12. También realicé varias observaciones en este lugar, pero en fechas muy puntuales. Por ejemplo, el 4 de abril de 2015, entrevisté a Drag Moon y Ábora Nuit por primera vez las acompañe porque allí trabajaban ese día. También es importante mencionar que el 16 de abril, se le realizó un homenaje a Tigrida Revuelta por sus 20 años de carrera en el drag. En este homenaje participaron la mayoría de mis interlocutoras.

⁸ Draven, junto a Ábora y Morgana formaron por unos meses un grupo drag llamado DAM. El mismo llegó a su fin a principios de septiembre de 2015.

transitadas” y las visitas de algunas de las drag queens que participaron en RuPaul Drag Race⁹.

Culmino este apartado con la descripción del Diamond que recogí en el diario de campo el miércoles de “Noches transitadas” donde la homenajeadada fue Tigrida Revuelta:

Lo rosa está de moda, pero no en la zona. Tampoco sólo es rosa. Tampoco es moda. Habitan muchos colores, tantos colores como personas y tantas personas como se quiera ser. No están en la legendaria Zona Rosa de la Ciudad de México, aunque dialogan con ella, de vez en vez la visitan y la transitan, pero vuelven. Unas cuadras más abajo, luego de la República de Cuba, entre metro y plaza Garibaldi a un costado del eje central. Allí está, allí surge y aparece. Allí se habita y convive en colectivo, se crea en colectivo, se disfruta en colectivo. Entre miércoles, viernes y domingos, de tanto en tanto, *Diamond Disco Club* se vuelve, como dice Andrea en “La casa de las dragas voladoras”.

Anotaciones en el diario de campo como esta, fueron las que me llevaron a pensar en los aspectos espaciales para el análisis. ¿Qué diferencias hay entre los espacios para las presentaciones drag? ¿Dialogan estos espacios? ¿Qué dicen estas consideraciones espaciales sobre la escena drag? Sin duda son puntos de referencia que el análisis toma en cuenta.

Noches transitadas

Además de visitar *Diamond Disco Club* para las galas del PDQ2 y la “Noche de duelos”, comencé a visitarlo por otra razón. Esta visita se debe a que Julia Antivilo y Yecid Calderón/Pinina Flandes¹⁰ realizaron allí *Las noches transitadas*. Cada 15 días, en miércoles, *Diamond Disco Club* se vuelve un espacio de transito, encuentro y desencuentro. Espectáculos postpornográficos, performances disidentes, presentaciones drag y cultura transmaricaheterolencha¹¹ son protagonistas de la noche. Las “noches transitadas” eran una apuesta a un entretenimiento cultural crítico del consumo rosa.

¹⁰ Las observaciones de Yecid Calderón/Pinina Flandes sobre este proyecto fueron de gran ayuda y alimentaron de diversas maneras el inicio de esta investigación. Así como también, el toque auto-etnográfico que también investiga y trabaja.

¹¹ Término utilizado por Yecid Calderón/Pinina Flandes para dar cuenta de la disidencia no heteronormativa y en contra del capitalismo rosa.

Cada “noche transitada” tiene como eje a una persona homenajeada y una de las primeras en serlo fue Tigrida Revuelta. Otras de mis interlocutoras, como Santa y Kelandria, participaron en la edición de semana santa. Ya para la última de las noches transitadas, la homenajeada fue Ábora Nuit, quien realizó un performance llamado “Nuevas identidades”. Esta última noche transitada fue el miércoles 22 de julio, y me interesa recalcar la fecha, porque fue la primera vez, luego de 5 meses de trabajo de campo, donde vi por primera vez un drag king presentarse en la Ciudad.

Incluyo “Las noches transitadas” porque atisbo que para varias de mis interlocutoras lo que ocurría en esas noches impactó de alguna manera su drag, o sus concepciones sobre lo drag. Por ende, este apartado también funciona como una llamada de atención para el momento del análisis. Por otro lado, es importante considerar, que una de las actividades que se desprendió de “Las noches transitadas” fue el “Taller de drag político” que brindó Yecid Calderón/Pinina Flandes a finales del mes de junio y que algunas de mis interlocutoras fueron participantes, como Mikonika Q, e incluso, la misma Juanita Caminante.

Interlocutoras, acercamientos y entrevistas

Seleccioné a la mayoría de mis interlocutoras a partir de su participación en el PDQ2, porque fue el concurso drag en el que llevé a cabo las observaciones sistemáticas de la investigación. Si bien no todas mis interlocutoras participaron de la segunda edición del PDQ, sí están relacionadas de una manera u otra a ese u otro concurso drag en la Ciudad de México. Por ejemplo, Paris Bang Bang fue la ganadora de la primera edición y ya tiene su propio concurso en el Marrakesh Salón. Kelandria fue la ganadora de la tercera edición. Ábora no sólo fue finalista del PDQ2, sino que también fue parte del jurado y encargada de medios y relaciones públicas en el PDQ3. Lady Morgana asistió a la mayoría de las galas del PDQ2, fue invitada a dar show y a ser parte del jurado en el PDQ3. Por otro lado, ella sí participó en “La carrera del Marra”, quedando cuarto lugar.

Las únicas que no han tenido nada que ver con PDQ es Mikonika Q, aunque al igual que Lady Morgana, participó de “La carrera drag del Marra”. Creo que para los fines

de este trabajo de investigación las perspectivas de ambas serán de gran enriquecimiento, además de que no creo que el proyecto tenga que limitarse sólo al PDQ.

Las 11 interlocutoras de esta investigación tienen entre los 20 y 34 años. Sólo dos se dedican exclusivamente y se sostienen económicamente del drag. Dos señalan que lo drag es su trabajo planta de sustento. Dos son estudiantes, otra es bailarina profesional y tres estilistas. El tiempo de experiencia va desde un año hasta los veinte años y la mayoría son de la Ciudad de México. Vale aclarar aquí, que el ejercicio continuo de observación fue delimitando mi muestra, ya fuera por intereses, accesibilidad o bola de nieve.

Nombre	Edad	Ocupación	Experiencia	Origen	Concursos
Ábora Nuit	25	Maestro de baile fitness y drag	7 años	Estado de México	Primera finalista PDQ2
Drag Moon	24	Bailarina profesional	4 años	Ciudad de México	Ganadora PDQ2
Flirty Everdeen	33	Estilista y diseñador	4 años	Ciudad de México	Tercer lugar PDQ1/ segundo lugar PDQ3
Kelandria	22	Estilista	4 años	Ciudad de México	Ganadora PDQ3
Lady Morgana	34	Estilista	2 años	Ciudad de México	Cuarto lugar, La Carrera del Marra
Mikónica Love	26	Estudiante	1 año	Ciudad de México	Eliminación temprana, La carrera del Marra
Mystique	30	Drag	8 años	Cancún	Creadora y conductora de PDQ
Paris Bang Bang	26	Drag y estudio de baile	2 años	Ciudad de México	Ganadora PDQ1/ creadora de La carrera del Marra
Santa	20	Estudiante	3 años	Ciudad de México	Tercer lugar PDQ2
Tigrida	34	Drag	20 años	Ronda,	Conductora

Revuelta				España	PDQ2
----------	--	--	--	--------	------

Tabla 1. Distribución de información de las interlocutoras.

Vale señalar, que algo que fue surgiendo durante el trabajo de campo, es que muchas de ellas en algún momento se dedicaron al estilismo o algún campo de las artes escénicas. Por ejemplo, París estudió en una escuela de arte donde cursó clases de actuación y de danza. Ábora se dedicó por cuatro años a trabajar y manejar una estética en el Estado de México y otra en la Ciudad de México. Lady Morgana tuvo su propia estética, que asegura que cerró para dedicarse al drag. Junto a este tema se desprende una cuestión económica, que Kelandria y Santa recalcaron varias veces en su entrevista: ser drag queen es muy caro. Lo cual me llevó a identificar algo que fue sumamente recurrente excepto en dos entrevistas (Flirty y Mikónika). Invierten en la producción de su caracterización drag, para asegurar un trabajo a futuro como drag, por lo que todas las demás actividades remuneradas van dirigidas al por venir drag. Ligado a esto existe un reclamo de remuneración por sus espectáculos drags, que va de la mano de una exigencia de reconocimiento de su trabajo como otro tipo de arte, y que por ende, merece buena remuneración.

Mi acercamiento con las interlocutoras fue diverso, pero en general tuve una buena entrada al trabajo de campo y encontré mucha disposición de ellas para participar de las entrevistas. A todas les informé mis intenciones y de lo que consistía mi proyecto de manera previa. Ninguna me negó una entrevista, al contrario estaban muy interesadas en participar. La mayoría de los acercamientos se dieron mientras fumábamos frente a Diamond, al finalizar cada gala o durante la deliberación de los y las jueces que deliberaban triunfos y eliminaciones. Por ejemplo, en el caso de Ábora, después de la primera gala del PDQ2 donde no hubo eliminación, sino que, sólo se presentaron las concursantes, me le acerqué y le di gracias por el espectáculo que realizó. Le confesé que su espectáculo me había conmovido al punto de que algunas lágrimas se me escaparon. En este espectáculo Ábora era un auto-retrato de Frida Kahlo que cobraba vida para una última catarsis que purgara todos los dolores antes de volver al carácter estático de la pintura.

Después de esto, ya Ábora me buscaba los domingos tan pronto llegaba a Diamond para fumar o hablar de lo que tenía preparado para la gala o para hablar de lo que había sucedido en la gala. Este contacto también permitió acercarme a Moon. Tan es así, que la

primera entrevista que realicé fue en casa de Ábora en Azcapotzalco, donde después de recogerlos a Moon y a mí en el metro, fuimos por unas cervezas y cocinamos en su casa. Esta primera entrevista la realicé mientras se maquillaban para su espectáculo de la noche en Le Cirque. Gracias a Ábora también me pude acercar a Morgana, que me dejó entrevistarla en el departamento de su gestor musical mientras se producía¹² para estrenar su primer tema musical en la semifinal de “La Carrerra drag del Marra”.

El resto de las entrevistas se dieron en lugares que iba acordando según la disponibilidad y conveniencia de mis interlocutoras. Por ejemplo, a Tigrida la entrevisté en el Sanborns de la calle Amberes en la Zona Rosa antes de que entrara a trabajar en *Le Cirque*. A Santa y Kelandria en la noche, en el Starbucks de la Amberes, justo cuando tenían tiempo de sus clases y trabajos respectivamente. A Paris Bang Bang y a Flirty en el Starbucks de la calle Madero y Mikonika me regaló un ratito para la entrevista luego de ir a entregar unas aplicaciones de empleo en Perisur.

Las entrevistas fueron abiertas, si bien llevaba un guión de entrevistas conmigo, siempre dejaba espacio para otras preguntas que pudieran surgir. Entre los temas más recurrentes estaban: el perreo/bufe/shady en la escena drag y las influencias del RuPaul Drag’s Race en la escena drag de la Ciudad de México. La duración de las entrevistas fue variada: desde unos cuarenta minutos hasta casi hora y media. Todas las entrevistas están transcritas, también se las ofrecí a mis interlocutoras luego de transcribirlas por si las querían ver y comentar algo al respecto. Vale señalar que al principio de cada entrevista les preguntaba si podía grabar explicándoles mis fines. También les dejaba saber que si querían omitir alguna pregunta o que en algún momento querían detener la grabación, lo podíamos hacer.

De Jaime a Juanita Caminante Nuit: implicaciones en campo

Acerca de mis implicaciones en campo, lo primero que debo decir, es que en gran medida tanto mi joteria como mis conocimientos sobre el mundo drag, la cultura pop y la performance me ayudaron a tener una buena entrada en campo. De ir entrando poco a poco

¹² El uso de esta palabra, “producción”, es el término que las dragas usan en la Ciudad de México para hablar del proceso de transformismo de su drag.

entre las fumadas frente a *Diamond*, ya las dragas me saludaban, me buscaban para hablar, nos añadíamos a *Facebook*. Incluso recuerdo un comentario de Santa en la primera entrevista que le hice: “al principio cuando te vi, pensé que eras medio mamón, pero eres chido. Me caes bien y sabes”.

Pero luego de esta primera aclaración, debo añadir que el trabajo de campo, me comenzó a interpelar de modo personal. Ya no sólo con lo que me conmovió el primer espectáculo que vi de Ábora en la primera gala del PDQ2. No. También me comenzó a interpelar de maneras directa en mis entrevistas. Por ejemplo, en la primera entrevista que realicé, casi al final de la misma Moon de repente me preguntó: “y tú, ¿por qué quieres ser drag?”. Hasta ese momento no lo había pensando, creo que la posibilidad sí me había pasado por la cabeza en algún momento, pero no lo tenía claro. Me insistió de varias maneras ese día, incluso señalándome que ya casi siempre andaba de vestida, refiriéndose a mi travestismo cotidiano. No recuerdo bien que le respondí, pero luego de ese día, ya sabía que lo quería intentar, al menos una vez.

Según iba pasando el tiempo en el trabajo de campo fui conociendo mucha gente y



Imagen 3. Proceso

haciéndome habitual en la escena drag. Por ejemplo, en *Diamond* y en *Le Cirque* que fueron los lugares que más visité ya tenía cercanía, no sólo con las dragas sino con la gente que trabaja en los lugares. Pero no todo se redujo a visitar estos lugares. Cuando vino Raja la draga que ganó la tercera temporada de *RuPaul Drag's Race* fui con Ábora a la fiesta. Allí también pasamos un rato con Morgana, quien cumplía años ese día. Y así, entre encuentros esporádicos o en alguno de los antros donde alguna draga se presentaría la interpelación resurgía “y tú, ¿cuándo vas hacer drag?”. Hasta que un día hablando con Ábora por *WhatsApp* me dijo que ella me transformaría.

Esto me llevó a un recorrido por los lugares donde ella compra sus maquillajes para producirse. Buscamos vestuarios por La Lagunilla, incluso una que otra vuelta por Tepito. Así, Ábora me maquilló como primera prueba unos días antes de la marcha de orgullo LGBTTTI en junio, como se muestra en la imagen 1 y subimos unas fotos a Facebook. Este fue el primer día que tuve un acercamiento a ver de cerca el proceso de producción de una corporización drag y de los trucos para realizar el proceso de transformismo.

De esto se desprendió que *Mystique* y *Moon* me invitaran a participar como concursante en la tercera edición del PDQ. Ábora también me alentó para que aceptara. Lamentablemente no pude aceptar la invitación, porque ser draga y producirse semanalmente es muy caro. Sin embargo, sí aproveché y me dejaron dar un espectáculo el 21 de agosto en *Diamond*. Varias de mis interlocutoras estaban allí, entre ellas Santa me dijo al terminar: “te rifaste con tu show”. Esta presentación me trajo invitaciones a participar en otros eventos como lo fue el de “Dragas asesinas” el 6 de septiembre de 2015. De esta manera nació *Juanita Caminante Nuit*. *Nuit* porque siguiendo tradiciones del mundo drag, Ábora me acogió como su hija drag, como alguien a quien ir enseñándole el saber-hacer drag y guiarla dentro de la escena para su pleno desarrollo.

Con esto puedo decir, que *Juanita Caminante Nuit* me ha ido acompañando todo el proceso del trabajo al campo. *Juanita* ha entrado en momentos y lugares donde Jaime, quien hacia su trabajo de campo, no pensaba llegar. *Juanita* ha conocido de maquillaje, de baile,

de montarse¹³, de pelucas, de preparar lip sync y shows. Juanita me ha dejado entrar a la escena de una manera en la que Jaime sólo acariciaba entre observaciones y preguntas. Juanita, bautizada por Ábora como una drag política y tropical, junto al trabajo de campo, fueron transformando esta investigación, dándole un espacio más situado a partir de la transformación de las preguntas. Juanita también se ha vuelto otra manera para desaprender muchos privilegios y entendidos de Jaime. Juanita ha sido otra vuelta de tuerca para la hora del análisis: el reconocimiento de que las miradas siempre están en juego y que este intento etnográfico, en gran medida, es una lectura autoetnográfica de mi lugar como investigador y ahora como draga.

Consideraciones éticas

Desde el primer encuentro con Tigrida Revuelta fui muy claro sobre el proyecto que realizaba y sobre las cosas que me interesaban de las prácticas drag. Tanto las posibles interlocutoras, como quienes terminaron siendo las interlocutoras de este trabajo conocieron mis preocupaciones, intereses y acercamientos al drag. Sabían y conocían de antemano a cada entrevista para qué eran las preguntas, así como que podían decidir no contestar alguna o acabar nuestra reunión cuando quisieran. Esto no sucedió. Al contrario, algunas querían que habláramos de otras cosas en nuestras reuniones. Incluso, Flirty en un momento dado llegó a realizar una propuesta sobre mi metodología. Me comentó que hubiera sido bueno que permitiera a cada una de ellas que me transforman en su hija drag por un día, para que así yo viera las diferencias de manera más concreta. A pesar de la ilusión que me hizo aplicar este consejo, ya era demasiado tarde en el proceso de investigación que aquí me ocupa, como para llevarlo a cabo.

También vale aclarar, que a todas les pregunté si podía usar su nombre drag o si preferían un seudónimo. Ninguna requirió de este último. Algunas me enviaban textos y noticias que leían sobre lo drag, otras me pedían estudios anteriores sobre lo drag para saber qué dicen y todas me convidaban a que siguiera realizando drag.

¹³ Con esto me refiero a la práctica de esconderse el pene a la hora del transformismo.

CAPÍTULO II

El drag está en llamas

(o de cómo RuPaul lo supo vender)

Introducción

En este capítulo esbozo una cartografía de la escena drag en el contexto urbano de la Ciudad de México para comprender y analizar sus dinámicas y características. He dividido el mismo en coordenadas y objetivos específicos, situando de manera clara el análisis sobre puntos particulares, mientras que al mismo tiempo, voy hilando y perfilando una mirada panorámica sobre la escena drag. Vale señalar que, este aspecto del análisis es medular, no mantener un balance entre los detalles y particularidades de la escena junto a sus aspectos generales, perdería un espacio dialógico importante donde se producen muchas de las articulaciones que buscan responder mis preguntas de investigación. Por tal razón, he identificado mis coordenadas de manera que mantengan abierto este diálogo para no perder la rigurosidad analítica. Las coordenadas aquí esbozadas son: 1) las miradas y los juegos de referencia en la práctica drag, 2) los concursos, fiestas y espacios, 3) el reconocimiento de lo drag como arte y trabajo remunerado, y cruzando todos de manera transversal, 4) las influencias del imperio visual en lo drag generadas por RuPaul.

Uno de los objetivos primordiales que exploraré a lo largo de este trabajo es dar cuenta de cómo las prácticas culturales drag queen en la Ciudad de México se construyen y se producen a través de juegos de referencias. En el apartado “Habi(li)tar miradas, la draguería y su práctica como espacio de referencias” sienta las bases de la reflexión en torno a cómo los juegos de referencias son el espacio de constante apropiación y negociación entre la propia creatividad de la escena drag que se comienza a gestar en la Ciudad y las influencias y tendencias de otros lugares. En específico, de cómo la escena y quienes corporizan personajes drag queen se enfrentan a una constante negociación entre el

referente del imperio visual drag de RuPaul y su propia creatividad. Para aterrizar de manera más precisa el análisis, recorro a la identificación de “perra”, frase performativa en la escena drag que interpela cuando una corporización, espectáculo o performance es aprobado. La ausencia de la misma muestra rechazo o reprobación. Es acertado señalar aquí que, la escena drag mantiene un lenguaje muy propio, lleno de códigos, normas y afectividades que varían dependiendo de las relaciones que se sostienen. “Perra” es sólo uno de los ejemplos, pero a su vez, es el más contundente para esta investigación.

Cabría cuestionarse por qué la Ciudad de México y por qué ahora para preguntarse sobre la práctica cultural drag queen. Interlocutoras como Tigrida Revuelta dicen que “ahora es cuando México está diciendo “tenemos cultura drag y así la vamos a empezar y así la estamos explotando”” (Tigrida Revuelta, 34 años, 20 exp). En contraste, interlocutoras como Mikonika Q y Ábora señalan que no hay cultura drag en México, a lo cual Lady Morgana añade que “lamentablemente aún estamos en un país donde lo diferente es malo” (Lady Morgana, 34 años, 2 exp). En cambio, todas mis interlocutoras coinciden en que lo drag está creciendo y fortaleciéndose en la Ciudad de México y que las influencias de RuPaul han ejercido un papel fundamental para este crecimiento. Me gustaría señalar aquí que cuando hablo del imperio visual que RuPaul ha generado, no sólo me refiero a RuPaul como la drag negra súper modelo del mundo, sino que, a la empresa que RuPaul ha producido a partir de su *reality show* donde 13 drag queen compiten por ser la próxima *American drag superstar*. Este programa se transmite por la cadena estadounidense *Logo Tv*, lo cual me lleva a señalar la relevancia de los estudios de la cultura visual para esta investigación en relación a mis interlocutoras.

Nicholas Mirzoeff señala que la cultura visual se interesa por cómo los consumidores de un acontecimiento visual “buscan información, el significado y el placer conectados con la tecnología visual” (Mirzoeff, 2003: 19). En este sentido, cuando mis interlocutoras identifican que las influencias del imperio visual de RuPaul en lo drag han jugado un papel fundamental para el crecimiento de la práctica drag en la Ciudad de México, lo que están señalando es un registro específico del campo visual y de las personas que pueden acceder al mismo. Es decir, se identifican como consumidoras de un registro visual específico de esta práctica cultural, como también identifican al público que va a sus

espectáculos. En el análisis que aquí propongo, esta identificación de consumidoras no tiene una implicación pasiva de que sólo son receptoras de un registro visual, sino que a partir de este, producen sus corporizaciones y espectáculos drag. Siguiendo la línea argumental de Mirzoeff, “lo visual se pone en entredicho, se debate y se transforma como un lugar siempre desafiante de interacción social y definición en términos de clase, género e identidad sexual y racial” (Mirzoeff, 2003: 20). De este modo, leo las influencias del imperio visual de RuPaul y las corporizaciones de las interlocutoras como un espacio que pone en entredicho, debate y transforma el registro visual de las prácticas drag en la Ciudad de México a partir de un análisis espacial.

Por otro lado, desde que llegué al trabajo de campo, me di cuenta que no era la misma escena y cultura drag que describe Antonio Marquet en sus trabajos sobre “Las Hermanas Vampiros”¹⁴ en la Ciudad de México, específicamente en la Zona Rosa. Los espectáculos, concursos y performance que presencié tienen una lógica y referentes muy distintos a la violencia del perreo que definía los espectáculos de las Vampiros (Marquet, 2010: 93). Me encontré con espectáculos que están hechos para entretener, como diría Lady Morgana, espectáculos que tienen un ánimo “menos tosco y grotesco en comparación al de las Vampiros”.

Sobre estas referencias, entre las influencias de RuPaul y los referentes drag propios de la ciudad, como el de Las Hermanas Vampiro, me adentro al análisis de la escena drag actual en los apartados “La fiebre del drag: concursos, fiestas y la influencia de RuPaul” y “Cartografía de la escena drag de la Ciudad de México”. En estos apartados me fijo en las negociaciones y apropiaciones que se dan al nivel de la escena drag, es decir, de cómo la propia escena genera un diálogo con sus influencias mientras desarrolla sus propias

¹⁴ En su página oficial Las Hermanas Vampiro se definen como: “Las Hermanas Vampiro son el Grupo Drag Queen más importante de México y Latinoamérica, nace en 1997 en la Ciudad de Satélite muy cerca de las Torres, antes de la construcción del Segundo piso del periférico, Grupo conformado por actores, directores, escritores, transformistas, bailarines y cabareteros; creado de la necesidad en presentar al público de la Ciudad de México propuestas divertidas, llenas de humor mexicano, representaciones escénicas cargadas de violencia verbal, cabaret político, temas de actualidad y llevar a su máxima expresión la ironía, el sarcasmo y el humor negro de la cultura queer hasta donde la heteromatividad lo permita y aún más allá de las fronteras del buen gusto, la decencia y la doble moral. En sus haberes; ellas, ellos, lo que sean, han sobrevivido a más de tres sexenios opresores y llevando sus espectáculos a más 200 antros, bares, discos, pulquerías, salones y patios de escuela, incluyendo teatros, auditorios, galerías y explanadas en los 32 estados de La República Mexicana y pueblos primermundistas en USA y villas despobladas en Australia”.

características particulares. Este análisis también persigue las lógicas de un razonamiento espacial. Vek Lewis señala que cada espacio geopolítico obedece a sus propias lógicas sociales y políticas de género y sexualidad que nos permiten rastrear subjetividades emergentes (Lewis, 2014: 4). Siguiéndole la pista a Lewis, identifiqué cuáles son esas características y particularidades emergentes en la escena drag a partir de sus negociaciones y apropiaciones.

En los dos últimos apartados, profundizo en el análisis a partir de los juegos de referencia y las negociaciones que se realizan entre la propia escena y las personas que las sostienen. Esto argumentando de que el juego de referencias lleva de por sí un diálogo que no permite que la práctica cultural drag sea una individual, sino una que se produce en el diálogo de su producción de manera colectiva. En el último apartado, específicamente, retomo muchas discusiones que se generan al interior de la escena drag y cómo muchas de estas discusiones también tienen algo que decirnos sobre la comunidad LGBTTI/Q y sobre el orden de género al que todas/os estamos expuestas/os.

Habi(li)tar miradas, la draguería y su práctica como espacios de referencias

Llegué en noviembre del 2014 a la escena drag en la Ciudad de México. Tígrida Revuelta, drag queen española, que llevaba unos 5 años trabajando en la ciudad me fue adentrando a la misma. Recuerdo mi extrañamiento de extranjero en un país en el que apenas llevaba tres meses; mi extrañamiento ante la llegada al campo con el bagaje de lecturas sobre lo drag que llevaba hasta ese momento; mi extrañamiento ante una jotería drag que me convidaba, me interpelaba, pero que aún no traducía como propia desde mi mariconería tropical-puertorriqueña. Luego de ese primer día de participar en la escena drag como espectadora, recuerdo que ese extrañamiento se acrecentó en las lecturas que iba realizando sobre las prácticas culturales drag a partir de lo que comenzaba a ver en el campo. Habían prácticas, espectáculos y encuentros de la escena drag parecidos, pero al mismo tiempo, muy diferente a aquellos que iba leyendo de trabajos que se realizaron anteriormente.

Ante esto recordé “El género en llamas: cuestiones de apropiación y subversión” (2002) de Judith Butler. En este breve ensayo, la autora retoma el documental *París está en llamas* (1991), trabajo cinematográfico que presenta las competencias de bailes de travestis

en Harlem, Nueva York. Butler busca convencer de que la parodia que realiza el travestismo de las normas dominantes no basta para desplazar las mismas, sino que la desnaturalización del género puede llegar a reconsolidar las normas hegemónicas (Butler, 2003: 184). Aunque debo decir, que no sólo recordé este trabajo por esto, sino también por las críticas y observaciones que la autora realiza a Jennie Livingston, la directora del documental. La crítica va dirigida sobre la mirada y la metodología que se emplea para realizar el documental. Tanto Butler como bell hooks identificaron que el trabajo cinematográfico carga un tropo colonialista de una mirada etnográfica “inocente”; una pretensión etnográfica de una mirada “neutral”, que siempre será una mirada blanca y no se da cuenta de otras articulaciones e identificaciones que pasan por la práctica del travestismo, limitando su mirada al vínculo entre travestismo y baile (Butler, 2003: 195-197).

Traigo esto a consideración, porque la etnografía parece ser la metodología privilegiada al momento de trabajar con prácticas drag. En el centro de la etnografía está la mirada y sus convenciones, que producen cuerpos y actos como inteligibles y otros no, desde las normas de género (Butler, 1992: 301). De este modo, los performance de género expuesto por lo drag, se presentan como inherentemente un tema sobre lo visual y la mirada (Brian Brown, 2001: 38).

Drag, por sus siglas en inglés, “dressed as girl” presenta el cuerpo como escenario donde el género se actúa ante las miradas de otros. Donde se pone en juego la autenticidad, no en el sentido de una identidad original, sino a modo de copia donde se premia “la habilidad para hacer que el personaje parezca creíble, para producir el efecto naturalizado” que es el resultado de una corporización de la norma (Butler, 2003: 189).

Desde ese primer día que me sumergí en la jotería de la escena drag en la Ciudad de México tomé nota de que la práctica drag es un arte lleno de juegos de referencias. Se habitan muchas miradas a la vez, se habilitan referentes en la mirada que dan acceso a un performance drag que se premia o se rechaza, que se aplaude o pasa desapercibido. Por ende, lo drag es una práctica cultural que se produce en diálogo constante con las otras personas que también producen corporizaciones drag. Este diálogo también está habitado por un tercero, que resulta ser el público. Al darme cuenta de esto mi mariconería se

comenzó a habi(li)tar de la jotería que carga la escena drag de la ciudad, es decir, comencé a darme cuenta que manejaba muchos de los referentes y otros se comenzaban a traducir mientras más tiempo pasaba en la escena y con las interlocutoras. Esto me facilitaba mi entrada y acercamientos al trabajo de campo, también me permite profundizar con mayor precisión al momento del análisis. Otra nota que tomé en los diarios de campo y que me parece pertinente traer a consideración, es que los performance, espectáculos y corporizaciones de mis interlocutoras variaban dependiendo el lugar donde se presentarán. Sobre esto volveré en apartados próximos.

Algunos autores han señalado que la referencialidad continua a mujeres artistas a través de las caracterizaciones drag pone en perspectiva los íconos y referentes de una comunidad con sus normas y estructuras (Kaminski, 2003; Lipscomb, 2009; Moreman y McIntosh, 2010). A partir de mis observaciones participantes en la escena drag de la Ciudad de México, complementaría con otras características ese señalamiento. La referencialidad no sólo se enmarca en mujeres artistas, aunque sí siguen ocupando un lugar importante, sino que también implica conocer los diferentes estilos y estéticas drag, el trabajo de otras drag queens (tanto nacionales como internacionales), trabajos de arte y performances, y por supuesto, conocer el imperio visual que ha generado RuPaul en el drag. Específicamente lo relacionado con su reality show *RuPaul Drag's Race*, al que varias de mis interlocutoras identifican como el catalizador de la *fiebre drag* que se vive actualmente en la Ciudad de México.¹⁵ Lo cual, pone de relieve como un programa que se transmite en un medio de consumo y de comunicación masivo ha generado diálogos, apropiaciones y negociaciones culturales en otras latitudes. Eso que los estudios de la visualidad identifican como el diálogo más amplio de la cultura visual con aspectos generales de la cultura (Mirzoeff, 2003: 20; Rogoff 2000).

Mi propio ejercicio autoetnográfico, me hizo dar cuenta de que manejar estas referencias me permitió acceder y dialogar más fácilmente con las personas que mantienen

¹⁵ Entre los meses de abril y noviembre del 2015 se han presentado 23 participantes de las diversas temporadas del reality show de RuPaul en la Ciudad de México. Entre ellas: Raja Gemini, Violet Chachki, Milk Queen, Pearl, Alaska Thunderfuck, Willam, Yara Sofía (dos veces), Pandora Boxxx, Miss Fame, Courtney Act, Sharon Needles, Ivy Winters, Jessica Wild, Nina Flowers, Adore Delano, Gía Gunn, Alyssa Edwards, April Carrión, Shangela, Jujubee, Carmen Carrera y Tyra Sánchez.

la escena drag, profundizar sobre sus espectáculos, comprender las dinámicas de los concursos, e incluso, las reacciones que se generan desde el público. A través de esta referencialidad podríamos identificar algunas normas de la escena y de las personas que corporizan personajes drag. Aunque me parece que son las reacciones y consecuencias a tales referencias las que sí nos permiten poner en perspectiva las normas de la escena de manera más estructural. Dicho de otra manera, la referencialidad permite el diálogo, el reconocimiento de una autenticidad en las corporizaciones drag, pero las reacciones que generan estas referencias es lo que dota de sentido y configura los usos y prácticas dentro de la escena drag. Las reacciones aprueban o rechazan el uso de la referencia en el performance drag, se aprueba o no su autenticidad, se muestran inteligibles a un registro visual o pasan desapercibidos por ininteligibles.

Por ejemplo, en la primera gala¹⁶ del Project Drag Queen 2 (PDQ2), Kioba salió a dar su espectáculo con una peluca blanca de bucles, un corset color naranja con mangas blancas y frondosas, una falda grande y un gran collar color plata que le colgaba del cuello. Alguien del público de inmediato gritó: “María Antonieta”. El performance de Kioba incluía una coreografía con abanicos de mano, pero esta rutina reveló que su corset le quedaba grande, se le caía. En ese momento me fijé en el público, las personas imitaban todo el trabajo que Kioba hacía para subir su corset y tapar su torso que quedaba al descubierto. Dos hombres que estaban en una mesa justo frente la tarima se reían y tapaban su rostro haciendo gestos de reprobación. Cuando la presentación de Kioba culminó, los pocos y débiles aplausos pusieron de relieve que su performance no consiguió mucha aprobación.

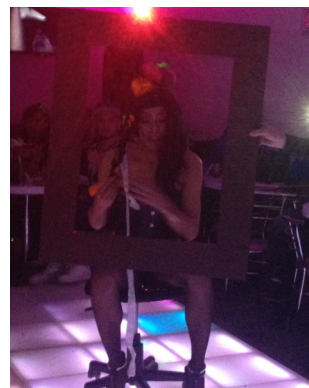


Imagen 4. Ábora, primera Gala PDQ2

En contraste, el último espectáculo de esa gala estuvo a cargo de Ábora Nuit, titulado “Metas bizarras y Frida Kahlo”. Ábora comienza su presentación caracterizando a Cher, la referencia fue conocida de inmediato, al igual que cuando entre la transición de una canción para otra se cambió de ropa y peluca, el traje corto blanco y la peluca rubia

¹⁶ Las descripciones en las galas del PDQ2, de “La carrera del Marra” y de otros performance fueron documentadas a través de dos medios. Por un lado, mantuve un diario de campo sobre todo el trabajo de campo, por el otro, tomé fotos y videos para ayudarme en las notas y en la descripción de lo que observaba.

hicieron que alguien gritara de inmediato “miren a la Marilyn”. Luego de eso, una silla de escritorio con ruedas pasea a Ábora por el escenario, de manera violenta pierde la peluca y se lanza al piso, la música se vuelve a distorsionar y con un toque de frecuencia se escucha la frase “el accidente fue grave pero no fatal, ha sufrido mucho daño”, el público reacciona de manera enérgica. Ábora se levanta del piso con una peluca que hace referencia clara a Frida Kahlo, unas trenzas llenas de flores. Al levantarse del piso se vuelve a sentar en la silla, alguien aguanta el marco de un cuadro, Ábora posa estática como una pintura, luego se comienza a mover suave y dramáticamente mientras se desenreda las trenzas y hace el lipsync de un bolero. Esto lo podemos observar en la *Imagen 4*, donde se ve la parte en que la pintura cobra vida, y se produce un registro visual que el público identifica. Con esta imagen, no busco capturar de manera ilustrativa el espectáculo, sino dar cuenta de cómo se construye una imagen visual en el mismo cargada de referencias. Cuando esto sucede, todo el mundo está de pie, mucha gente tira fotos y lo único que se escuchaba era: “perrísima la Frida, perrísima”.

Estos dos ejemplos del primer día del PDQ2 me permiten aterrizar lo que he ido señalando de la presentación drag como un juego de referencias. Tanto Kioba como Ábora echan mano de una referencia conocida para preparar su espectáculo, el público las reconoce, las miradas identifican los referentes, el vestuario, maquillajes y adornos que acompañan el mismo también están presentes y tomados en consideración. No obstante, sólo una consigue la aprobación del público, sólo una es reconocida como “perra, perrísima”.

Esto de “perra” será algo consistente en aquellos performance que se ganen la aprobación del público. En esta frase performativa que identifica una corporización drag como “perra”, veo lo que Butler señala sobre la autenticidad, como la habilidad donde el personaje se hace creíble y por eso interpela eufóricamente al público. Autores como Moreman y McIntosh han señalado que el performance latino drag es un espacio de negociación entre el público y el performer, donde identidades, identificaciones y desidentificaciones se ponen en juego (Moreman y McIntosh, 2010: 120). En estos ejemplos que he traído a consideración, la referencia parece ser el lugar de la negociación

de un performance que se logra o no. Donde normas de género se corporizaron y quedan ante la miradas de las demás personas a través de estilizaciones del cuerpo específicas.

En este sentido, siguiendo tanto a Butler como a Moreman y McIntosh, si lo drag es una corporización performativa del cuerpo donde el género se devela como una copia sin original, el juego de las referencias en la práctica drag es un espacio de negociación, apropiación y reto para quien corporiza un personaje. Un encuentro entre la necesidad de probar una originalidad creativa en el espectáculo ante un referente, mientras que a su vez, se aleja del mismo. Ábora no sólo corporiza a Cher, a Marilyn y finalmente a Frida Kahlo, sino que Ábora se apropia a su manera y desde su estilo aborda estos referentes para terminar siendo un autoretrato de Frida que cobra vida. En la medida en que lo logra se le considera “perra, perrísima”.

Ábora maneja unos referentes iniciales conocidos en la cultura drag transnacional – Cher y Marilyn- y le añade un referente, también transnacional, pero de la cultura cosmopolita mexicana: Frida. De esta manera, Ábora no sólo se aprovecha del valor simbólico y la carga cultural que tiene Frida en la Ciudad de México para interpelar al público, sino que, simultáneamente introduce elementos culturales del espacio geopolítico que ocupa, a los referentes del performance drag. Presentaciones como las de Ábora no son ejemplos aislados en mi diario de campo, sino que estas interpelaciones tanto al público, como a la escena drag, son constantes. Estas interpelaciones con referencias y elementos culturales de México las identifico como negociaciones y desidentificaciones ante las influencias y referencias dominantes de la cultura drag.

Por ejemplo, la segunda gala del PDQ2 llevaba por temática *Around the world*, donde las participantes tenían que escoger un país y representarlo en su espectáculo. Drag Moon representó a México, subió a la tarima con un vestido blanco y largo, con una corona negra con flores de colores y realizando una fono-mímica de una ranchera. Según se iba desarrollando su número, perdió el vestido largo, quedándose con un corset negro muy entallado, una tanga del mismo color y añadiendo un sombrero de charro. Alguien del público le gritó “la mariachi dominatrix”, las botas negras y largas de látex ayudaron a abrir este referente. Su número culmina, aplausos y gritos de “perra” se desbordan hacia ella. Sin duda, Drag Moon resultó ser la ganadora de dicha gala.

Ambos performance permiten poner de relieve este espacio de apropiación y negociación que veo entre las corporizaciones drag que se van produciendo en la ciudad y las influencias transnacionales que dominan el imperio visual de esta práctica cultural. El de Drag Moon, más específicamente, sitúa la traducción de un referente a través de su desidentificación. La localización donde se llevaba a cabo el PDQ2, *Diamond Disco Club* a un costado de la plaza Garibaldi, le facilita a Drag Moon el juego con su referente de la cultura mexicana: la referencia del charro que ocupa el mariachi. En este sentido, la desidentificación no consiste en perder una identificación, sino asumirla e inscribirse a ella desde otro lugar. El personaje de Moon traviste al charro, pero esta reinscripción se corporiza en una posición de poder sexual que ocupa la dominatriz en una corporización drag. El referente del charro es conocido, un referente que debido a la cercanía con la plaza Garibaldi le da una vigencia situada, un referente asumido que le consigue la aprobación de “perra”. El ejemplo de este referente me permite identificar tanto la performatividad de género que se juega en las corporizaciones drag, como otras articulaciones performativas que lo drag pone en juego. En las palabras de Jossianna Arroyo encuentro parte de la lógica de lo que aquí quiero traer a consideración:

Las culturas nacionales son, como la pose travesti, un “hacerse” constante del gesto o de los gestos performativos de un imaginario cultural en donde se negocian los elementos “difíciles” de aprehender o asimilar (Arroyo, 2003: 42)



Imagen 5. Raja en “Club queers”

En este sentido, si bien la práctica cultural drag mantiene un continuo “hacerse” del género, las negociaciones de los referentes culturales que se van añadiendo en la escena drag de la Ciudad de México proponen, desde el juego de referencias, un “hacerse” propio de sus referentes culturales. Un hacer género que pone en diálogo un registro visual en específico, para así, apropiarse del mismo, a partir de los espacios y trayectorias culturales que habita o visita la draga. Con esto, no busco argumentar que dichos referentes son representativos o que ilustran las raíces culturales de lo que se considera como “mexicano”. Para nada. Me parece, que esa lectura además de empequeñecer la discusión ocuparía otras páginas que no son estas. Mi interés

va por otro lado, por la brecha que abre Arroyo al llamar la atención sobre lo performativo de los imaginarios culturales nacionales. Es decir, de cómo ese “hacer” género, también nos habla de la performatividad de los imaginarios culturales nacionales que la escena drag selecciona como íconos que habilitan referentes en quienes consumen sus espectáculos. Otro ejemplo de lo performativo en los imaginarios culturales lo presento en la imagen número 5. En esta, se ve a la ganadora de la tercera temporada del *RuPaul Drag’s Race*, Raja Gemini, en su visita a la Ciudad de México el 25 de abril de 2015 en el Salón Caribe en la colonia San Rafael. Un evento producido por “Fiestas Bomba”, quienes durante el 2015 se dedicaron a traer a la mayoría de las participantes del *reality show* de RuPaul que han venido a México. En la imagen, aparece Raja con su segundo y último vestuario de la noche, habilitando y haciendo la referencia a Frida Kahlo. Dos meses antes, esta referencia había hecho ganar a Ábora Nuit en el PDQ, en la fiesta “Bomba: club queers”, Raja hizo enloquecer a un público de todas las edades. En el diario de campo anoté:

Raja entró a su segunda presentación de la noche dándole la espalda al público, se veía la sombra de que llevaba un sombrero sobre su cabeza, un rebozo que le cubría la espalda. La música comenzó, el escenario estaba a oscuras, con las primeras palabras del lipsync Raja se volteó, el escenario siguió oscuro, pero una luz la iluminó a ella, revelando su corporización de Frida. El público enloqueció. Entre el rostro dramático que la canción le exigía a Raja, la ovación y aplausos de un público eufórico, no pudo disimular en más de una ocasión su cara de sorpresa, sus ganas de llorar. Cuando culminó su número, el público aplaudió por más de cinco minutos. Raja lloró y dijo unas palabras, algo así como que nunca se había sentido tan cercana a un público y que los aplausos y el cariño la conmovieron (Diario de campo, 26 de abril, 3:45 am).

Este “hacerse” es el que le permite a Moon travestir la figura del charro y a Ábora darle vida a una pintura de Frida Kahlo y conseguir la aprobación de “perra”. Es un “hacerse” que se vincula a la espacialidad de la práctica cultural, que se contextualiza por el lugar donde ocurre, como lo muestra el ejemplo de Raja. Es un “hacerse” que no busca la copia ni la imitación, sino que tiene que ver con lo que traje a consideración más arriba de la autenticidad que señala Judith Butler. Flirty Everdeen explica esto de manera muy precisa:

El drag para mí no es imitar. No es crear algo que ya está hecho, para mí el drag es crear algo original, algo que no se ha visto. Cada vez surgen más talentos y diferentes modos de ver el drag como expresión en México. Un drag tiene que tener una línea, tiene que tener talento y creatividad, ¡creatividad por favor! (Flirty Everdeen, 33 años, 4 exp).



Imagen 6. Mikonika Q y yo en *Diamond*

Esta explicación de Flirty creo que recoge las mismas características que identifiqué a lo largo de los performance y corporizaciones drag que se aprueban. No es tomar un referente que ya se conoce e imitarlo, sino que para conseguir la aprobación, para recibir la afirmación de “perra”, es crear algo nuevo a partir del referente, como he ido mostrando con los ejemplos expuestos arriba. La misma Flirty, luego de dar esta explicación abunda sobre el trabajo drag de otra de las interlocutoras de este trabajo, Mikonika Q:

No ves a la típica que está haciendo una imitación de Jynx, Thalía, RuPaul, Iggy Azalea o Britney. Estás viendo una drag que tiene un por qué, que tiene un mensaje que no es común. Mikonika es una drag bien diferente para mí, pero finalmente con raíces muy mexicanas. Ella adopta mucho los íconos religiosos. De pronto se viste de Jesucristo, pero en tanga, o barbona, o de la Virgen María con condones en el velo (Flirty Everdeen, 33 años, 4 exp).

Además de presentar un recogido de algunos referentes que se manejan en la escena drag, Flirty indentifica en esta cita la lógica detrás del juego de referentes que he venido señalando. Se consigue la aprobación “perra”, se consigue el apoyo del público y un espacio en la escena drag cuando a partir de manejar los referentes se propone algo nuevo y se apropia la corporización drag de ese referente. Mikonika no está imitando, se apropia desde su propio estilo drag de los referentes y los utiliza de otra manera. Se propone algo propio desde su práctica drag. En la Imagen número 6 se ilustra uno de los ejemplos a los que Flirty hace mención: Mikonika como una manifestación de la Virgen María con condones en el velo. Por otro lado, la imagen también sirve para resaltar otras características de la corporización de Mikonika que la distinguen y la distancian de la mayoría de las drag que participan en los concursos: la barba y el maquillaje con formas y figuras distintas en el rostro, por ejemplo. Lo cual, me lleva añadir aquí, que las corporizaciones de Mikonika son muy distintas al resto de mis interlocutoras, como también, sus miradas sobre la escena drag.

Resulta interesante que a través de una descripción de las presentaciones de Mikonika Q, me encuentre las características de las lógicas de la aprobación “perra” que he ido desentrañando. Ya que mientras conversaba con Mikonika sobre los concurso drag en la ciudad, de una manera muy tajante, ella enuncia sus problemas con el uso de la expresión de “perra”. Específicamente, hablaba sobre los jurados de dichos concurso y señala:

Lamentablemente, iban gente que a veces no sabían o apenas iban comenzando. Igual a parte, como se dirigían a uno, que está bien, porque era para cierto sector: “eres perra, me encanta”. Esa palabra la odié después de ahí, “perro, tienes que ser más perro”. Y yo así... ¡BASTA! Pues por una parte son buenos [los concursos] y por otras no, porque no todas las drags son iguales. Caen como que a veces, los concursos que se han hecho aquí, caen en la idea de RuPaul, es la misma idea de RuPaul. O sea, la más bonita, la más perro, la que sea” (Mikonika, 26 años, 1 exp).

Mikonika participó en “La carrera drag del Marra” que realiza Paris Bang Bang en *El Marrakesh salón 2.0*. Este antro se encuentra en la calle Filomeno Mata, casi en la esquina con la peatonal Madero en el centro histórico. Fue eliminada tempranamente en este concurso y le adjudica esto a su fonomímica y a su estilo drag diferente. Pero, ¿qué quiere decir Mikonika con que luego del concurso odió la interpelación “perro”? Me parece que cuando enuncia su distancia y odio con esta interpelación está realizando una crítica muy tajante a cómo los concursos en la ciudad reproducen las mismas lógicas del *reality show* de RuPaul a través de los jurados. Es decir, cómo los jurados mantienen, sostienen y privilegian localmente el registro visual que se consume en este concurso televisivo. Eir-Ann Edgar (2011) analiza el programa de RuPaul para señalar que la meta del mismo es reproducir normas estereotípicas de la feminidad a través de normas de género que el jurado sanciona o fomenta. Mikonika lo enuncia como que los concursos aquí premian a “la más bonita, la más perro”. En este sentido, el matiz que inserta la mirada de Mikonika pone sobre la mesa que la interpelación “perro” también mantiene un carácter normativo. Es decir, no sólo privilegia la autenticidad de un personaje que deviene creíble para los espectadores, sino que un registro visual del género que se hace inteligible y aprobado estéticamente. Lo cual abre el cuestionamiento de que si lo que hace creíble el personaje es la reproducción de las normas de género escenificadas eficazmente en la corporización drag. En el próximo apartado profundizaré sobre los concursos para desentrañar con más profundidad estas lógicas.

De esta manera, ya en la corporización drag no sólo devela el género como una copia sin original, sino como un espacio donde a partir de la actuación del género se articulan referencias, diálogos y miradas que habitan y habilitan normas, percepciones y entendidos de una producción cultural. La interpelación “perro” es un ejemplo de esto y un hilo conductor puntual que me permitirá seguir añadiendo niveles de análisis.

La fiebre del drag: concursos, fiestas y la influencia de RuPaul

Ser drag queen es un género andrógino, aquí tenemos que apoyarnos todas como hermanas. Luchar contra las americanas no está fácil, pero puedes terminar siendo la única latinoamericana representando a RuPaul así como yo, si le echas bola.
-CariYoncé, Segunda gala de PDQ2

En *El coloquio de las perras* (2010), Antonio Marquet centra su trabajo sobre los espectáculos que realizaban Las Hermanas Vampiros en la Ciudad de México. Entre estos espectáculos, realizaban el concurso de “Joteando por un sueño”, donde según el trabajo de Marquet, se ponía en “circulación nuevamente la violencia acumulada a lo largo de una vida” jota (Marquet, 2010: 63). El autor desentraña la estructura de los espectáculos, del perreo¹⁷, los maquillajes, vestimenta y referentes de la propuesta vampira. Incluso, señala que resultaría absurdo abordar el espectáculo de “Joteando por un sueño” sin identificar el referente que las vampiro parodian. Lo cual lleva, a que Marquet se adentre en la estructura de *Bailando por un sueño*, programa de Televisa que desde el 2005 ostenta ser uno de los *reality show* “más famosos en Latinoamérica”.

Sobre el programa parodiado por las vampiros, Marquet señala que Televisa genera un discurso “en el que las condiciones de marginación por motivos económicos, de salud pueden superarse con “echarle ganas” individualmente” (Marquet, 2010: 125). Además, de que mientras la sociedad heterosexual baila por un sueño mientras re-escibe sus normas, la comunidad gay ríe y disfruta en la versión parodiada del programa que realizan Las Hermanas Vampiros. En el epígrafe de este apartado traigo a consideración una palabras que enunció la presidenta del jurado del PDQ2: CariYoncé; drag queen de origen colombiano que se anuncia como representante en México y competidora de la próxima

¹⁷ Con el perreo, Antonio Marquet se refiere a un intercambio verbal caracterizado por la violencia, donde “la perra”/drag queen se burla de sus interlocutoras “perras”/drag queens, del público, del gobierno y de la política. También se le considera a esto como un humor ácido, ya que lo que busca es la burla por cualquier medio de la otra persona. Muy parecido a lo que en el mundo anglosajón, se le llama *shady*.

temporada del *reality show* de RuPaul.¹⁸ En sus palabras identifiqué el mismo discurso de Televisa acerca del “echarle ganas” individualmente, pero también tras su aparición en el PDQ2 identifiqué cómo la estructura del mismo concurso mantuvo una negociación entre asimilarse cada vez más al *reality show* de RuPaul, mientras intentaba mantenerse fiel a su particularidad.

En la primera gala del PDQ2 CariYoncé no se presentó en drag, aunque sí se dirigió al público y dio su opinión sobre algunas de las presentaciones que las participantes realizaron esa noche. Desde la segunda gala, ya se presentaba en drag, y así como Marquet señala que no podía profundizar sobre los espectáculos vampiros sin conocer el referente, quien no conociera el *RuPaul Drag’s Race* no se daba cuenta de qué iba sucediendo con la estructura del PDQ2 desde su llegada.

El *reality show* de RuPaul, que desde el 2009 se transmite por la cadena televisiva estadounidense *Logo TV*, mantiene la misma estructura todas las temporadas. Luego de la llegada de las 13 concursantes al taller de trabajo donde producen su drag y son recibidas por el propio RuPaul, se enfrenta a un *mini-challenge*. El fin de este último, tiene varios propósitos: quien gana obtiene privilegios, ya sea en tiempo o recursos, para prepararse para el evento principal; se escogen dos ganadoras que serán las líderes de los equipos si el reto principal es colectivo; se le otorga un privilegio principal fuera de la competencia. Después de esto, se pasa a la preparación y producción del reto principal de la semana y finalmente se ejecuta. Quienes cumplen con las expectativas del jurado quedan a salvo de la eliminación, quien la sobrepasa gana y recibe inmunidad para el próximo reto y las dos peores ejecuciones van a un duelo de fono-mímica donde RuPaul escoge al final quién se queda y quién se va. Si bien los retos, jueces, participantes y localidades han ido cambiando a lo largo de las ocho temporadas de este *reality show*, esta estructura se mantiene. Incluso, varias investigaciones a partir de la estructura del *reality show* a permitido generar diversos acercamientos de análisis y críticas al mismo. Por ejemplo, algunos trabajos identifican que el jurado normaliza algunos estilos drag con su reprobación continua para privilegiar unos

¹⁸ Al momento de hacer la entrega final de este proyecto de investigación, el *reality show* de *RuPaul Drag’s Race* en su temporada número ocho, ya había culminado. Entre las participantes, no se encontraba CariYoncé.

estereotipos de género específicos (Edgar, 2011), mientras otros trabajos, apuntan a que las prácticas y manifestaciones drag que se generan al interior del programa nos permiten ver las identificaciones y valores propios de una comunidad en específica (Simmons, 2012). Yo concuerdo con ambas críticas, en específico con la primera, ya que muy a pesar de que RuPaul diga que el único requisito para participar del programa es amar y hacer el arte drag, las participantes que selecciona para el programa son muy homogéneas, sin darle cabida a bio-mujeres que hacen personajes drag queen u otros estilos de drag.

A partir de estas observaciones iniciales, en este apartado busco traer las reflexiones sobre los juegos de referencia que propuse en el apartado anterior, pero a nivel de los concursos drag en la Ciudad de México. Realicé observaciones de dos concursos drag en la ciudad. Dos ediciones del “Project Drag Queen” y una edición de “La Carrera drag del Marra”, lo cual fue suficiente para denotar contrastes, acercamientos y negociaciones entre la escena drag que se va gestando en el espacio urbano de la Ciudad de México y las influencias del imperio visual drag de RuPaul.

Vale añadir aquí un matiz y una diferencia clave entre lo que ve Marquet con “Las Hermanas Vampiro” y el circuito drag al que yo tuve acceso. Tanto el espacio drag al que Marquet accede, como el que se analiza en este trabajo, mantienen referentes de un registro visual más amplio al que las prácticas culturales drag tienen acceso. En el caso de “Las Hermanas Vampiro”, su diálogo y apropiación paródica gira entorno a un programa local. Hay una inscripción precisa de un registro visual, al igual que en el circuito drag en el que me sumergí. Por lo tanto, ambos ejemplos toman registros visuales de los medios de comunicación masivos para apropiárselos y presentar algo nuevo. La diferencia estribaría en que el circuito drag al que tuve acceso, y que se concentra alrededor de concursos drag en la ciudad -aunque no son las únicas prácticas que realizan- se apropian de un registro visual transnacional y de los medios masivo de comunicación estadounidenses. Por esto me refiero al registro visual de RuPaul como un imperio visual drag. Utilizo el concepto imperio a través de Michael Hardt y Antonio Negri cuando señalan que “Es un aparato *descentrado* y *desterritorializador* de dominio que progresivamente incorpora la totalidad del terreno global dentro de sus fronteras abiertas y en permanente expansión. El imperio maneja identidades híbridas, jerarquías flexibles e intercambios plurales a través de redes

de mando adaptables” (Hardt y Negri, 2005: 15). Llego a conceptualizar esto como un imperio visual, precisamente por el trabajo empírico.

Fue muy recurrentes en las entrevistas, que mis interlocutoras señalaran que el trabajo de Las Hermanas Vampiro se quedó “estancando” hace años, así como las que mantienen un estilo “muy europeo, muy de las canarias”. En palabras de Paris Bang Bang:

Están las que son como más old school, que tienen una influencia europea, sí modernizada, porque pues obviamente no se pueden clavar en lo mismo porque no van a funcionar. Porque llega un momento en el que yo pienso que son producciones en serie, todas las mismas pero en diferente color. Están las drag de antañísimo, que ahorrita están haciendo como que imitaciones. Y está la nueva escuela, que es la que yo formo parte. Que es tan diversa, que es tan rica en talentos y estilos y en todo. Esta nueva escuela a mi me gusta más, porque es más diversa, no existen límites (Paris Bang Bang, 26 años, 2 exp).

Estas palabras de Paris también funcionan como una especie de localización para situar dónde se posicionan las interlocutoras de este trabajo con relación a las prácticas drag en el contexto urbano mexicano. Todas participan de eso que Paris llama “nueva escuela”. Pero lo que me interesa de esta cita es cómo Paris se inscribe en esta “nueva escuela” y la adjetiva como una rica y diversa donde “no existen límites”. Paris es la creadora, conductora y jurado principal de “La carrera drag del Marra”. Desde que supe de la existencia de este concurso, me llamo la atención el nombre y la traducción casi similar que enuncia del *RuPaul’s Drag Race*.

Al igual que los otros concursos drag, “La carrera drag del Marra” se estructura alrededor de un reto semanal que se presenta todos los jueves, y que las participantes,



Imagen 7. Yolanda en el Marrakesh salon 2.0

deben sobrepasar para mantenerse en la competencia. Desde el primer día que llegué, cuando aún no conocía a Paris, me atrapó la apropiación, imitación y traducción puntual que como conductora realiza de RuPaul en su *reality show*. Paris se apropia del performance que RuPaul realiza en su programa y lo traduce al suyo. Muchas de las veces, esta traducción es

exacta, incluso de las frases icónicas que RuPaul utiliza. Por ejemplo, la que nunca faltó en cada una de las galas que presencié es el comentario que RuPaul hace antes de eliminar a alguien. Las dos presentaciones que menos cumplen las expectativas del jurado van a una batalla de *lip-sync*, antes de esto el jurado ha comentado lo que le parecieron las mismas. RuPaul siempre dice que “ya consultó con su jurado pero que la decisión final es suya”. Paris realiza lo mismo, traduce e imita al pie de la letra la cita textual, los gestos, así como otras expresiones puntuales.

Vale señalar, que París es el rostro del talento nacional en las fiestas *Bomba*. Estas fiestas se han dado a conocer porque son las que han traído a la Ciudad de México a la mayoría de las drag queen que han participado en el concurso de RuPaul. Entre el ejercicio de traducción de Paris del performance de RuPaul y sus palabras citadas arriba es que termino de concretar la idea del imperio visual drag que RuPaul ha generado. Un imperio que se presenta como una ficción descentrada, dando la ilusión de que se participa activamente del mismo. Un imperio desterritorializado que da cuenta de su expansión en el campo visual de manera que se toma como norma a reproducir y a sostener.

En este apartado comencé hablando del PDQ2 y el ejemplo de CariYoncé. Pero decidí hacer un gran paréntesis para explicar lo que concibo por imperio visual de RuPaul a través del ejemplo de Paris Bang Bang y “La carrera drag del Marra” para hacer más evidentes los matices y diferencias de los concursos drag en la ciudad. Específicamente, de cómo estos matices están vinculados a una cuestión espacial del espacio urbano de la ciudad donde las prácticas drag se llevan a cabo.

Project Drag Queen surgió como una idea de Mystique y ya han tenido tres ediciones, con una cuarta anunciada para verano del 2016. La primera fue a comienzos del 2014 y se llevó a cabo en un desaparecido antro de la Zona Rosa. La segunda edición se realizó en *Diamond Disco Club* entre febrero y marzo del 2015. La tercera se realizó en el mismo lugar entre los meses de julio y agosto del 2015. Estas últimas dos son parte de mi trabajo, como también, *Diamond* se ha vuelto parte central de mi análisis. Localizado a un costado del eje central número uno, entre el metro y la plaza Garibaldi, *Diamond* se ha ganado y apropiado del título de llamarse “la casa del drag”.

Pero en este apartado lo que me interesa es ir profundizando sobre la lógica del concurso de PDQ2. He mostrado más arriba como la estructura y forma de “La carrera drag del Marra” es en parte una apropiación y traducción del concurso televisivo de RuPaul. Aquí me interesa explorar el PDQ como un concurso, que conociendo este referente, negocia con sus influencias. Arriba ya di una breve introducción a CariYoncé, así que aquí matizaré sobre su participación como presidenta del jurado, y como al igual que Paris, es quien sostiene el imperio visual de RuPaul presente. Incluso, también podría leerse sus interacciones como traducciones del concurso de RuPaul, pero que a diferencia de “La carrera drag del Marra”, estas fueron negociadas y no estructuradas desde el inicio.

En cuestión de tamaños y dimensiones, *Diamond* es mucho más grande que El Marrakesh. La tarima del primero se presta más para espectáculos que incluyan objetos e interacciones de otras personas, es más abierta y espaciosa. Mientras, que la tarima del segundo es un pequeño pasillo de casi dos metros de ancho, levantada a dos metros de altura sobre la pista de baile. En la imagen 7 aparece Yolanda, animando al público antes de que comience una gala de “La Carrera drag del Marra”. Como se ve en la misma el espacio es muy limitante para las presentaciones drag que se realizan, y que además de compartir espacio con el Dj, también restringe las posibilidades de las presentaciones. Por otro lado, en la imagen 8, aparece Tigrida Revuelta durante unas de las galas del PDQ2. El espacio brinda más cercanía con el público, y a su vez, con el jurado que estaba localizado en primera fila frente a la tarima. También es más espacioso, ocupando unas dimensiones de casi seis metros de largo por cinco de ancho.

Traigo esto a consideración, porque desde que CariYoncé comenzó a tomar más voz en el jurado, hasta que la reconocieron como presidenta del mismo, estas cuestiones espaciales fueron tomadas en consideración. Por ejemplo, en una gala que llevaba por temática la representación de distintas décadas, Ábora presentó un espectáculo llamado “Sexo, drogas y los ochentas”. En este performance, Ábora tenía mucho objetos en el escenario y la única crítica que salió del jurado era que “más es menos” y que al



Imagen 8. Tigrida Revuelta en Diamond

sobrecargar el escenario de objetos se perdía la atención en ella que era lo central de la presentación. Otros comentarios con relación a esto iban por el lado de que no se tomó en cuenta al público y no se interactuó con el mismo.

Ahora bien, esto fueron cosas que trajo la aparición de CariYoncé sobre los performance y corporizaciones drag, pero las que aquí me interesan son otras. En las primeras galas, luego de las presentaciones el jurado daba su dictamen, de manera que eliminaban directamente a quien no había cumplido sus expectativas. Luego de que CariYoncé comenzó formalmente como presidenta del jurado, entre la tercera y cuarta gala, esto cambió. CariYoncé cambió la eliminación directa e introdujo la batalla de *lip-sync*, tal cual se realiza en el concurso de RuPaul y en “La carrera drag del Marra”. Incluso, se apropió para ella la frase de RuPaul que enuncia antes de cada batalla: “this is your last time to impress me and save yourself from elimination. Good luck, and don’t fuck it up!”. Pero a diferencia de los otros concursos, y sin importar que fuera la presidenta, CariYoncé no tenía la última palabra sobre quién salía ese día del concurso.

Por otro lado, me parece importante destacar, que antes de su presencia las referencias al imperio visual de RuPaul eran muy pocas y provenían de las participantes, no de la estructura del concurso. Aunque muy pocas veces, las participantes sí utilizaban música y vestimenta relacionada con el *reality show*. Algunas como Moon y Santa decían que no habían visto el concurso de RuPaul aún, mientras otras como Crizalidrag, manifestaban un desencanto con el mismo. CariYoncé cambió esto, como se ve en el epígrafe de este apartado, ella se sitúa en un diálogo constante con el imperio visual de RuPaul. Como algo a lo que aspirar, como algo que si se “le echa bola” se puede hacer tan bien como “las americanas”, como norma de lo drag. En este sentido, en todas las galas hablaba de RuPaul, en los intermedios creaba concursos de trivias relacionados con el programa televisivo, e incluso, trajo vídeos donde dragas que habían competido en el concurso de RuPaul mandaban saludos y ánimos al PDQ2. Este fue el caso de la drag queen puertorriqueña Jessica Wild, que en más de una ocasión, CariYoncé trajo vídeos donde aparecía enviando saludos y reiterando su apoyo a “Cari”. Lo cual también podría parecer, como otra forma de validación de CariYoncé, como dando a entender que no sólo maneja

ese registro visual del imperio drag de RuPaul, sino que también se considera como parte de el y dialoga con el mismo.

A pesar de estos intentos de CariYoncé los performance no variaron mucho en su contenido. Incluso, hablando con Ábora antes de la última gala, mencionó: “yo sé lo que el jurado quiere ver y así ganar, pero yo no voy a traicionar quién soy, ni mi drag”. Estas palabras de Ábora resultaron casi proféticas, ya que terminó como primera finalista del concurso, quedándose con la corona Drag Moon.

Este fracaso de implementar completamente una apropiación del imperio visual de RuPaul en el PDQ2 por parte de CariYonce, además de parecerme una negociación de las mismas participantes, me parece que también está vinculado a una cuestión del espacio que es *Diamond* y las cosas que suceden en este lugar. Sobre este matiz, versa mi próximo apartado, pero no sin antes proveer una breve síntesis de lo que he discutido hasta el momento.

He mostrado un acercamiento a la práctica cultural drag como un juego de referencia de la cultura visual, que en el contexto urbano de la ciudad de México funciona a través de la interpelación “perra”. También, como esta interpelación puede dar cabida a otras formas de normar los espectáculos y corporizaciones drag a partir de las normas de género que se hacen convincentes en el registro visual que se comparte con el público. He puesto sobre la mesa que este registro visual se deslinda de lo que he decidido denominar el imperio visual de RuPaul. Y que este imperio en la escena drag se pone en juego a través de apropiaciones, negociaciones y traducciones en los concursos drag. Para complementar este análisis, hay una cuestión de razonamiento espacial que discutiré a continuación.

Cartografías de la escena drag en la Ciudad de México

Mi trabajo de campo se concentró en tres lugares mayoritariamente: *Diamond Disco Club*, *El Marrakesh salón 2.0* y *Le Cirque Nuit Bar*. En el apartado anterior fui dando claves y dejando entrever la necesidad de que mi análisis mantenga un razonamiento espacial continuo. En este apartado me ocuparé de esto de tres maneras distintas. Primero, y para seguir el hilo conductor con el que acabé el apartado pasado, vuelvo sobre *Diamond* para mostrar cómo el espacio y las interacciones que allí suceden, influyen las

corporizaciones de las interlocutoras tanto en el concurso, como fuera del mismo. Luego traigo a consideración un análisis comparativo de los tres lugares. Estos dos puntos anteriores los presento a través del diálogo del concepto de travestismo cultural. Específicamente, explorando las posibilidades que este concepto brinda para pensar y analizar los espacios y la ciudad desde la performatividad.

En su reciente trabajo sobre el olvidado y poco conocido Teatro Maya¹⁹ en Los Ángeles, California, Nina Hoechtl (2015) recurre a las aportaciones de Butler sobre el travestismo y a las de Jossiana Arroyo sobre el travestismo cultural, que manejo en esta investigación, para proponer una lectura de estos desde la arquitectura. Su argumento se centra en que “si la identidad es un efecto, en parte, de las prácticas discursivas” que producen materialidades, “el Teatro Maya, como una categoría de identidad, se puede analizar solamente en relación a la red de otras categorías de identidad” (Hoechtl, 2015: 105). Así, la historia del Teatro Maya, desde esta lectura de Hoechtl, puede ser leída como una de travestismo cultural de la arquitectura, y el espacio de esta, que en diferentes momentos se travistió para su mercantilización, exotización y espacios de consumo.

Hoechtl sigue de cerca las aportaciones de Karen Burns, para señalar que “la arquitectura no tiene una identidad estable, asegurada, previamente establecida” (Burns, 1995 citado en Hoechtl, 2015:104). Al mismo tiempo, trae a consideración el trabajo de Weisman, que plantea que “las disposiciones espaciales de los edificios y la comunidades no son libre de valores, ni neutrales, reflejan y refuerzan la naturaleza de las relaciones de género, raza y clase de cada sociedad” (Weisman, 2000:86). A partir de estos planteamientos, condensados en la idea del travestismo cultural, Hoechtl en su escritura dramática, en la cual performea la investigación, nos convida a pensar el espacio como una interacción. Es decir, el espacio como un lugar que surge a partir de los encuentros y relaciones que lo sostienen. El espacio como interacción performativa, que produce materialidades que se sostienen a través de la reproducción de sus normatividades y prácticas.

¹⁹ El Teatro Maya fue construido en 1927 y su arquitectura corresponde a una corriente que buscaba avivar la iconografía prehispánica. Hoechtl en su ensayo busca mostrarnos el performance de la arquitectura, a partir de los diversos usos que ha tenido este espacio.

En este sentido, propongo aquí pensar el contexto urbano de la Ciudad de México de manera performativa en relación con la escena drag. En otras palabras, dar cuenta y analizar cómo las interlocutoras de esta investigación materializan la escena drag a partir del espacio en los tres antros principales en los que este grupo de drag se mueven, interactúan y presentan su repertorio de prácticas culturales. Otra manera de explicar esto, es prestando atención a cómo despliegan sus repertorios de la práctica drag a partir del espacio y compararlos. Por repertorio entiendo, siguiendo a Diana Taylor, “la memoria corporal que circula a través de performance, gestos, narración danza, canto (...) [que] requiere presencia: la gente participa en la producción y reproducción del conocimiento al “estar allí” y formar parte de esa transmisión”. Añade Taylor, que “la memoria corporal siempre en vivo, no puede reproducirse en el archivo” (Taylor, 2011: 14). En este sentido, los repertorios pueden ser leídos como las características, acciones, performance y vestimenta que tienen lugar en un espacio en específico. De manera, que al estar realizando observación participante, al “estar allí”, pude darme cuenta de que los repertorios son maleables y se ejecutan de diversas maneras a partir del espacio de la ciudad donde ocurren las presentaciones. Una nota del diario de campo me permite aclarar más esto, la misma fue tomada un mes después que se acabó PDQ2, el 25 de abril, día que pasé completo con Ábora, donde fuimos a comprar mis primeros maquillajes, luego hicimos una visita al Estado de México y en la noche fuimos a la fiesta *Bomba: club queer* donde se presentó Raja Gemini. Anoté:

Fui con Ábora al centro, hoy me enseñó y me ayudó a comprar mis primeros maquillajes propios para mi drag. Entramos a varias tiendas, en cada una me explicó qué era lo mejor para comprar ahí y dónde lo conseguía más económico. Con cada cosa que me decía que debía comprar me explicaba para qué se utilizaba, cómo ella lo utilizaba y por qué se maquillaba de forma diferente a otras drag. Luego fuimos a Tlalnepantla en el Estado de México, donde Ábora se iba a pintar el cabello y a presentarme a su “trans mother”. Karola, tiene una estética allí, donde Ábora trabajó por unos años. Karola, también inició a Ábora en el mundo del espectáculo, haciendo *shows* travestís, es decir imitando. Algo que debo considerar explorar en la investigación, surge de una parte de la conversación que tuvieron Ábora y Karola hoy. Ábora le contó que estaba trabajando en Le cirque, un antro en la Zona Rosa, Karola preguntó si hacía shows como en Diamond, a lo cual la primera respondió: “no, allí hago algo más go-go, me tienes que ir a ver, hasta me cuelgo del techo. Ya como los shows son más tarde que en Diamond, el espacio es más pequeño y el público es más de circuiteras, con más varo, sólo bailo, pero en perra, más go-go”. Estoy en casa de Ábora, esperando que salga de bañarse, porque me va a dar mi primera lección de maquillaje (Diario de campo, 25 de abril de 2014, 15:40).

Como lo enuncia en la conversación, Ábora produce diferentes presentaciones deliberadamente a partir del espacio donde se presentará. Despliega y activa repertorios en específico dependiendo del lugar, el público y la ocasión. A partir de ese día, lo tuve presente al momento de realizar observaciones. En efecto, me di cuenta que hasta la



Imagen 9. Ábora en Le Cirque

vestimenta cambiaba. Pero, más allá de la vestimenta, también cambiaba la actitud que su personaje corporizaba esa noche. Esta cuestión de la actitud la asumo como otra característica del “ser perra”. Como vemos en las imágenes, el repertorio que presenta Ábora en *Le Cirque* es uno completamente distinto a los *shows* más conceptuales que presenta en *Diamond*, o en eventos culturales donde la invitan. Ábora lo define en la conversación como algo más go-go,²⁰ algo más para entretener, sin necesariamente

desarrollar ese aspecto creativo de los performance que presenta en otros lugares. Varios meses después, en la entrevista con Mikónika Q, confirmé estas observaciones.

Mikónika señala:

“Ábora también me agrada, a pesar de que es como femme, es muy femenina, lo poco que yo he visto aparte de Le Cirque, estoy separando como lo de Le Cirque, que entiendo que es un lugar nocturno que va hacer como un show más cabaretero. Las veces que la he visto fuera de Le Cique hace como cosas padres, con concepto, con temática, con una crítica social” (Mikónika, 26 años, 1 exp).



Imagen 10 “Nuevas identidades” de Ábora

Unos días antes de la entrevista con Mikónika Q, el 21 de agosto de 2015, ella y Ábora habían compartido en una actividad del festival Bataclán.²¹ Esta actividad se llevó a cabo en el ExTeresa en el centro histórico de la

²⁰ Con “go-go” se hace referencia a bailarines y bailarinas exóticos, más dedicado a entretener desde el aspecto del cuerpo, a dar placer visual.

²¹ “Bataclán Internacional es un festival de arte contemporáneo multidisciplinario que aborda temáticas sobre diversas sexualidades e identidades de género, erotismo, post/pornografía, feminismo, fetichismos, cybersexo, auto-erotización, entre otras más”. Recuperado de https://www.facebook.com/Bataclan.InterNacional/info/?tab=page_info en febrero de 2016.

ciudad. Mikónika fue la maestra de ceremonia, utilizando un performance de drag mimo, en la actividad donde participaron varias drag que se presentan desde un estilo “más alternativo”.²² Mikónika, probablemente, estaba haciendo referencia al repertorio que Ábora desplegó esa tarde, un performance titulado “nuevas identidades” y que ya había presentado con anterioridad en *Diamond*. En este, Ábora, al contrario de lo común en las presentaciones drag, no busca presentar el lado glamouroso y extravagante del drag, todo lo contrario. Echando mano de que el público ya la reconoce por sus presentaciones *fishy* y *femme*, explotando su atractivo en el drag, provocando a través de su cuerpo mientras realizaba la fonomímica de la canción *Beautiful*, Ábora desvestía su drag, para que se develara el puto. A lo largo de la canción iba perdiendo su joyería, se iba quitando lentamente la ropa, se quedaba en tanga, también se quitaba parte del maquillaje y la peluca. Casi al final, se quitaba la tanga, cubriéndose su área erógena, hasta que de momento volvía a bailar, subiendo las manos, escribiéndose la palabra “puto” en el torso con un labial rojo. El público esperaba ver su pene, es decir mientras se esperaba todo el cambio, todo el develamiento de un cuerpo drag femme al cuerpo de un hombre, Ábora los llevó a otro lugar, se las ingenió montándose para simular una vagina. Desidentificandose, saliendo de identidades fijas, proponiendo un drag con otras identidades mutables, quedando totalmente al descubierto como vemos en la imagen 10.

Un repertorio en el performance totalmente distinto a lo que hacía en Le Cirque, que es lo que se ilustra con la imagen 9. Esto también tiene unas implicaciones económicas que exploraré en el próximo apartado, pero aquí lo que me interesa demostrar es cómo el espacio produce ciertos repertorios drag, ciertas posibilidades de la presentación drag. Exponiendo así, la maleabilidad que se debe tener presente a partir de la actitud y el repertorio que “la perra” actúe. Ahora bien, la imagen del ejemplo anterior, si bien corresponde al performance de “nuevas identidades” de Ábora, no corresponde al mismo día del Bataclán. Ábora, había presentado este performance ya una vez en el cierre de la primera jornada de “Noches transitadas”, donde se le rindió homenaje. Nada cambió de su

²² Entre ellas se encontraban Tigresias, Kaleido y las Transchangas. Con ellas compartí en el taller de drag político que impartió Pinina Flandes en *Diamond*.

presentación, también la respuesta del público fue muy similar, aunque en *Diamond* se dio algo más de euforia. El ejemplo me permite una transición.

A partir de esto, quiero proponer algo similar del espacio que conforma y se fue conformado al interior de *Diamond Disco Club*. “La casa del drag”, como se le conoce a este lugar, que no queda en la Zona Rosa, tampoco está en los mapas y promociones turísticas gay de la Ciudad de México. *Diamond* está localizado pasando la plaza Garibaldi, a una cuadra de la entrada a Tepito, “el barrio bravo”, un espacio marcado por una alta incidencia de violencia cotidiana, donde la desigualdades sociales de la ciudad no se esconden, sino que están muy marcadas. Cuando comenzaba mis observaciones, más de una persona me dijo que era una zona peligrosa, que no fuera sola. Si bien hasta la fecha nada me ha pasado, sí puedo reconocer que es una zona difícil de la ciudad, donde la violencia puede hacer acto de presencia en cualquier momento.²³ En este contexto, *Diamond* fue ocupado en su interior durante los meses que hacía mi trabajo de campo, y no necesariamente por los concursos drag. “Las noches transitadas” ocuparon este espacio en miércoles cada catorce días. Estas noches transitadas se proponían como un espacio de cultura y política transmaricoheterolencha, tal cual lo pronuncian sus creadoras y conductoras: Julia Antivilo y Pinina Flandes. Abrían un espacio que abiertamente criticaba el consumo rosa de la Zona Rosa, el drag normado, la concepción misma del arte, entre otros temas. Aquí, me interesa mostrar como estas noches transitadas no sólo invitaron a algunas drag queens que participaban en el PDQ2 a participar, sino como estas noches influenciaron prácticas y corporizaciones de las interlocutoras. Además, señalar varias razones de por qué me parece que esto no tenía posibilidad de suceder en ninguno de los otros lugares donde realicé observaciones.

Mikónika tiene muy clara la relación de los espacios con su propuesta drag. Dice: “soy la única que no llevan, creo. Sólo me llevan a cuestiones raras, a festivales, al *Diamond*, al Bataclán, ya como que lo fabuloso no me corresponde”. Identifica al *Diamond* como un lugar en que reciben su propuesta, en contraparte con lugares que identifica como

²³ En una ocasión, varias de las personas que allí estábamos, nos tuvimos que quedar encerradas adentro del establecimiento, totalmente cerrado, casi hasta las seis de la mañana, ya que en el local vecino de *Diamond* hubo una balacera.

“lo fabuloso del drag”. Uno de estos lugares sería el Marra, donde compitió en el concurso drag y atribuye su eliminación temprana a su estilo diferente. Pero, ¿por qué en el *Diamond* si? Desde que comencé mis observaciones en éste, como he señalado con anterioridad en otro apartado, el espacio se prestaba para espectáculos más conceptuales, el concurso exigía una creatividad que tomara en cuenta sus posibilidades espaciales. Por ejemplo, permitió que las participantes generaran pequeñas escenografías para sus espectáculos, que trajeran elementos adicionales “como la máquina de humo que utilizó Crizalidrag en la final del PDQ2” (Diario de campo, marzo 2015). Esta exigencia que se tomaba en cuenta en el concurso, dio una pauta para presentaciones posteriores al mismo. Es decir, dio una pauta de las posibilidades espaciales del lugar en los repertorios de las interlocutoras.

Además, luego de las primeras noches transitadas, el espacio se comenzó a modificar por las interacciones que allí sucedían. El tono y ambiente político feminista que generaron Julia Antivilo y Pinina Flandes, junto con las invitaciones a artistas, performeras/os, drag queens y drag kings, dio otra pauta. Una pauta que describiría como una apropiación u ocupación cultural. Desde performance hasta presentaciones post-porno, desde la música hasta otros bailes, desde cines a discusiones políticas, las noches transitadas produjeron un giro inesperado en las interacciones del *Diamond*. Ya no sólo era la fiesta, aunque también, pero por ejemplo, un grupo de dragas nos reunimos varias tardes en *Diamond* para participar del taller de “drag político” que impartió Pinina Flandes/Yecid Calderón. Varias de las interlocutoras de este proyecto se fueron sumando del inicio de las noches transitadas. Por ejemplo, Tigrida Revuelta fue homenajeada por sus veinte años de carrera drag en la segunda noche transitada. Pinina Flandes aseguró, al comenzar el show de esa noche, que su intención era homenajear a Tigrida desde la primera fecha, “pero esto no fue posible, porque la señora Tigrida andaba muy ocupada”. También añadió, “la que comenzó lo drag como está ahora aquí en el DF fue Tigrida, desde lo comercial a lo político, aún me recuerdo de cuando nos vimos la primera vez en un café en la calle Hamburgo hace cinco años, que conocí a esta drag queer”. Sobre la importancia de Tigrida hablaré en otra parte de este trabajo, pero aquí me permite señalar la conexión de las noches transitadas con las interlocutoras. En este homenaje a Tigrida participaron varias de las drag queens del PDQ2 y del PDQ3. Los diálogos que produjeron las noches transitadas, trajeron

a consideración otras miradas y estéticas de lo que allí se hacía con anterioridad. Esto llevó, a que mis interlocutoras añadieran otras prácticas a sus repertorios para ser invitadas a participar y para entrar al diálogo artístico que las noches transitadas proponían.

Esto, no fue necesariamente fácil para algunas dragas, por ejemplo, en la noche transitada que se celebró en semana santa, una de las invitadas fue Santa. Cuando le tocó su turno, entró con Kelandria (en aquel momento eran pareja) a cuatro patas, un bozal y una cadena, llevándolo como si fuera su perro. Mientras ocupaba esta referencia sadomasoquista, repartía hostias al público y Kelandria fingía un orgasmo. Sobre esto, Kelandria comenta:

En las noches transitadas fue algo muy fuerte, porque lo fue, nunca pensé que fuéramos a hacer eso. De yo estar como un perro, fingiendo un orgasmo, viéndolo a él regalando hostias fue como que algo muy fuerte para mí eso (Kelandria, 22 años, 4 exp).

Lo que enuncia Kelandria en la cita anterior, evidencia que para responder a un espacio en específico y conseguir una aprobación de su performance tuvo que añadir otras prácticas a su repertorio, dejando entrever, que esto la sacó de su zona de confort. Algo similar cuenta Paris Bang Bang, pero refiriéndose al momento en que decidió participar en lo que fue la primera edición del PDQ a principios del 2014, que se realizó en un desaparecido antro de la Zona Rosa. Paris dice: “yo tenía mucho miedo, porque yo siempre fui del centro, no era como muy familiar con la Zona Rosa, que son estilos muy diferentes de drag, y estilos muy diferentes de gente” (Paris, 26 años, 2 exp). De esta manera, va quedando más claro el carácter performativo de la ciudad y cómo se materializa la escena drag a partir de los espacios donde se produce.

Sin embargo, me resulta interesante que aunque Paris reconoce la diferencia de estilos en el drag a partir de los espacios, Mikónika señale que fue eliminada tempranamente del concurso del Marra por su estilo diferente. Como ya he señalado, este concurso lo conduce, y es jurado principal, Paris Bang Bang. Para continuar con la discusión, me parece imperativo, volver a traer a consideración lo que he discutido en apartados anteriores: el juego de las referencias.

Como mostré en el apartado anterior, el espacio del *Marrakesh* con Paris como drag residente, su traducción y sostenimiento del imperio visual de RuPaul implica unas pautas y

unos repertorios de los performance drag que se privilegian y que el público espera ver. En *Le Cirque*, tanto con el ejemplo de Ábora que brindé más arriba, como con observaciones de otros espectáculos que realicé allí (por ejemplo, Lady Morgana, Drag Moon, Kelly Rose) se presentaban performance y repertorios más limitados y menos conceptuales. Más dirigidos a bailes, con un estilo muy go-go. Por otro lado, en *Diamond*, el juego de referencias se alimentó del ambiente político y la apropiación cultural que las noches transitadas proponían. Es decir, Mikónika dice que la invitan a los lugares raros, identificando entre ellos a *Diamond*, lo cual no parece ser sorpresa si tomamos en cuenta las otras interacciones que tomaban lugar en este espacio. Sin duda, las noches transitadas y su política de crear desde las diferencias, criticando el consumo rosa y expandiendo una política transmaricoheterolencha; las resistencias y negociaciones del PDQ2 en cuanto a las influencias del imperio visual de RuPaul propiciaron otras referencias, prácticas y repertorios en este lugar. Claro, que para las presentaciones en el Marrakesh, Mikónika era diferente, porque ella no busca dialogar con el imperio visual de RuPaul. Tanto lo que el concurso del Marrakesh busca, como el público que allí asiste, esperan otras cosas, más relacionadas con un registro visual específico. Un registro visual enmarcado en lo que se privilegia del concurso de telerealidad de RuPaul. Mientras, en *Diamond*, este registro era otro, en expansión y en diálogo con las diferentes artistas, performeras/os y drags que invitaban. Lo raro que identifica Mikónika en el *Diamond*, es que a pesar de que este lugar a traído participantes del *RuPaul drag's Race* como Yara Sofia (dos veces), Tyra Sánchez y Alyssa Edwards, este no es el único registro visual que las personas que interactúan en este espacio ocupan sobre el drag. Haciendo del *Diamond* un espacio periférico, tanto espacial, estética y geográficamente del centro histórico, donde se ubica el *Marrakesh*. Lejos también, del espacio de consumo rosa y sus pautas, donde se ubica *Le Cirque*.

La práctica cultural drag: entre el reconocimiento del arte y el trabajo remunerado

Mikónika lo define muy claro: “de ahí sale Mikónika, un personaje político-sexual en torno al género”, y añade, “el drag es un personaje político, es un personaje que va hacer una crítica a su entorno. Siempre en cualquier momento, desde su vestimenta, lo que dice, lo que actúa, su performance, siempre hace una crítica. Ese es el personaje de una drag, es una

crítica ante la sociedad, una crítica ante los estereotipos” (Mikónika, 26 años, 1 exp). Juanita Caminante Nuit, quien también investiga entre estas páginas, quien también es parte del proceso reflexivo de la investigación, quien ha expandido los espacios para profundizar sobre el entendimiento sociológico de las preguntas y dudas que guían este trabajo, coincide bastante en esta concepción del drag. Hasta se atrevería a decir, que en parte, de ahí también surgen sus prácticas en el transformismo. Pero, Jaime/Juanita asumen en este apartado la información recopilada en el trabajo de campo, encontrado que esta postura y acercamiento al drag por parte de Mikónika, que Juanita suscribe, se separa tajantemente de las concepciones y miradas que tienen las otras interlocutoras sobre lo drag.

Por ende, en este apartado, busco reconstruir las trayectorias drag de dos interlocutoras, Mystique y Paris, haciéndolas dialogar con concepciones y miradas de las demás. De este modo, no sólo daré un recuento importante de los concursos drag en el contexto urbano de la Ciudad de México, ya que ambas son las fundadoras de los dos aquí analizados, sino, de lo que implica el drag para ellas. Con esto busco dar cuenta de los reclamos, cada vez más recurrentes, del imperativo de la remuneración económica por las presentaciones drag y la exigencia de reconocimiento de su práctica cultural como arte. Vale señalar aquí, que en este apartado privilegio las explicaciones que dan las interlocutoras sobre el vínculo entre arte/artista, práctica drag y remuneración económica. En el próximo capítulo, propondré un análisis parecido pero desde el vínculo de vida cotidiana, performatividad y prácticas drag. Es preciso aclarar esto, para mantener presente que al final, los contrastes darán una resonancia particular, aún cuando hablan de lo mismo, pero desde diferentes acercamientos.

Drag Mystique ha recorrido un largo camino. Originario de Cancún, donde comenzó su drag hace ocho años, se mudó a la Ciudad de México desde hace tres. Afirma varias veces a lo largo de una entrevista que “los tres años que llevo aquí han sido muy grandes para mí. He crecido mucho, siento que he crecido mucho. Y he hecho cosas que en Cancún no había hecho y no creo que haya podido hacer” (Mystique, 30 años, 8 exp). Añadiendo, que de tanto en vez, cuando se logra dar una escapada a Cancún por vacaciones o para visitar a la familia, “lo invitan a participar de jurado, a dar *show* y así”. También, fueron varias las veces en que señalaba que cada vez le gustaba más ir a ver *shows* drag.

Mystique concibe el drag como una manera de expresión que sobrepasa límites, en sus propias palabras: “para mí el drag es expresarte libremente, no tienes ningún límite que diga hasta aquí termina el drag. El drag es infinito. Tú puedes, todo lo que te imagines, puedes convertirlo en drag, no tiene límites, yo creo que para mí es eso, una expresión sin límites”. Esta concepción del drag, también es compartida por otras interlocutoras, por ejemplo, Santa señala que “lo drag es lo extravagante, lo fuera de común, algo que no tiene género, ni masculino ni femenino” (Santa, 20 años, 3 exp). Con Mystique podemos ver que el drag puede ser una práctica cultural donde se practica la libertad, donde la persona se puede expresar sin límites, donde aquello que te imagines lo puedes transformar al drag. Es decir, un proceso creativo de invención, de artesanía y producción para la expresión desde el cuerpo. Algo así, como una válvula de escape, a la cual, Santa le añade que es algo que sale de lo común y no tiene género. En la conversación con Kelandria, encontré un acercamiento que condensa estos dos puntos: “el drag es crear una fantasía, salirte de lo normal para poder ser lo que no puedes tu ser” (Kelandria, 22 años, 4 exp). Lady Morgana pone de relieve que “Nosotras [las dragas] somos como una ilusión para la gente. Todo lo que ves es una ilusión. Siempre me lo imagino que es como un sueño, esa ilusión, el show de las dragas es como un sueño que compartes con la gente” (Lady Morgana, 34 años, 2 exp).

En resumen, el drag se concibe como una práctica infinita, sin límites, sin género, como escape de lo normal y una ilusión compartida. Esto me permite traer a consideración, que el drag no sólo se produce en diálogo y se presenta de manera compartida entre la escena drag, sino que, su concepción, su punto de partida para las interlocutoras, toma en cuenta que es una respuesta a algo establecido, a una norma, que por lo tanto, buscan crear y responder sin sus límites, sin su establecimiento binario del género, salir de lo normal y fantasear. Antonio Marquet señala que el transformista “hace de” una imitación y que su actuación se logra en un espacio de complicidad con el público. Dirá: “Es el juego y la creación de una escena la que ofrece al transformista una variedad de recursos que arranca la sonrisa del espectador. Lección del ludismo y de superación de los límites del deseo por medio de la fantasía, el acto transformista es un tanque de oxígeno en la atmósfera heteronormativa asfixiante” (Marquet, 2006: 400). La lectura que hace del transformista da

cuenta de que es un sujeto sumergido en un contexto sociocultural específico, en este caso heteronormativo, y cómo la draguería nos puede dar coordenadas para leer este contexto que le rodea. Me parece, que con re-tomar la trayectoria de Mystique, puedo aterrizar más específicamente esto. Siendo esto más evidente en su contexto, debido a la migración de Cancún a la Ciudad de México y el por qué de comenzar los concursos drag.

Mystique cuenta que cuando llegó a la Ciudad de México se le hizo “muy, muy, muy difícil” que alguien le diera la oportunidad de presentar su trabajo drag. Ahora, de manera retrospectiva, narra que esto la llevó a crear el primer concurso drag de la Ciudad de México a principios del 2014. Lo explica de la siguiente manera, cuando le pregunté sobre qué buscaba al comenzar con la idea de los concursos:

Yo creo que fomentar el movimiento drag. Fomentarlo, y más que nada, apoyar a las nuevas generaciones, porque a mí se me hizo muy, muy, muy difícil, cuando yo llegué aquí a la Ciudad, que alguien me diera la oportunidad de trabajo. Nadie me conocía, entonces, nadie me quería dar esa oportunidad y me costó mucho trabajo. Hasta que un RP me dio la oportunidad, ya empezó todo. Ya me conocieron, empezaron a jalar y todo. Yo me di cuenta que es algo que cuesta mucho trabajo. Sólo le dan trabajo a los que conocen, entonces como sólo le dan trabajo a los que conocen, no conocen a las demás. Yo dije como que, ese mercado nadie lo trabaja, nadie le da esa oportunidad. De ahí surgió, esa es la idea, apoyar las nuevas generaciones y fomentar el drag queen en México (Mystique, 30 años, 8 exp).

Entiendo que esta narración de Mystique se presta para varios matices. En primer lugar, podemos señalar el contexto y espacios en el cual la escena drag busca desarrollarse. Antros, mayoritariamente gay, donde hace tres o cuatro años no le daban la oportunidad a las dragas, ahora son parte de la escena. Tigrida Revuelta coincide en esto, apuntado que “el drag queen hoy en día es más abierto, es más *open* que hace cuatro años. Hace cuatro años no se veían drag queens” (Tigrida Revuelta, 34 años, 20 expo). Muchas coinciden en esto, aunque algunas matizan, señalando (evidentemente) el trabajo de Las Hermanas Vampiros. A pesar de que señalan esto, ponen de relieve que este era el único estilo drag que persistía.

En segundo lugar, me parece pertinente apuntar a la búsqueda de reconocimiento. Cuando entrevisté a Mystique, en el verano del 2015, justo acababa de culminar el fin de semana en el que se celebró la marcha de orgullo LGBTTTI en la Ciudad de México. Quedé con Mystique en *Diamond* para la entrevista, era temprano en la tarde, el equipo del lugar limpiaba y se preparaba para recibir público en la noche. Mystique tenía que ir a

Diamond porque tendría la primera reunión organizativa del PDQ3, allí también se encontraba Ábora, Drag Moon y Ricardo Fernández, dueño del lugar, para el mismo tema. La gerente del lugar en aquel momento, Lupita Rueda, nos invitó a comer. Mystique y yo conversábamos en *Diamond*, el mismo lugar que estuvo todas las noches del fin de semana anterior atestado de gente, con una gran fiesta donde se recibió a la drag queen puertorriqueña Yara Sofía, participante del programa de telerealidad de RuPaul. En ese espacio, epicentro de esta investigación, Mystique contó algo que ya había escuchado de otras interlocutoras: que sólo buscan a las drag queens para la fiesta, criticando tajantemente, que la comunidad LGBTTTI no las ha considerado más allá del entretenimiento. Mystique reflexionó también, sobre otros sectores de la comunidad [como los osos] y la escena drag, a lo cual terminó diciendo: “y nosotros [dragas], que también somos muchos, y que queremos ser conocidas y que queremos que nos reconozcan, que somos artistas, que somos parte de la comunidad, no tenemos esa unión que las demás tienen”. Una reflexión similar brindó Ábora Nuit en la primera entrevista de este trabajo, enunciando algo que después sería repetitivo hasta la saciedad en las entrevistas: “el drag es arte”. Ábora añadía que no importa el estilo drag, “antes de todo, debemos ser artistas, además de artistas, artistas multidisciplinarias”. Más allá de sólo enunciar esto, Ábora lo sitúa en la ciudad de una manera muy particular en el contexto mexicano a partir de un ejercicio comparativo:

México no tiene cultura (...) es un país que no tiene [educación], que está preocupado por qué comer, por vivir al día, y eso nos vuelve un país inculto. Además, somos un país muy machista, en donde como decía hace un momento, el ser mujer te minoriza. Y si de por sí las vestidas y las trans que ya están definidas [reconocidas] como tal son discriminadas, nosotras somos las discriminadas de los discriminados, porque además nosotros no existimos en la diversidad (...) Nosotras en un antro somos las jotitas que hacen reír o las jotitas que van a entretener al público, pero no somos las artistas. Tú que naciste en Puerto Rico, la gran diferencia, yo lo veo en los videos, la gente se vuelve loca con las drag queens, admiran al drag queen, viven el drag queen el día a día, le dan *tips* a las drag queen. En México nos dan veinte pesos y en una noche que nos fue bien (Abora Nuit, 25 años, 7 exp).

Notas de mi diario de campo al inicio del trabajo, tomaban cuenta de varias cosas que señala Ábora. Yo, acostumbrado a una escena drag tropicolonial en Puerto Rico y en algunos puntos de estados unidos, veía la diferencia desde cómo comenzaba un show aquí

en México. En Puerto Rico,²⁴ las dragas locales son muy conocidas por la comunidad gay, más aún, después que algunas de las que eran conocidas fueron a participar al concurso de RuPaul. En efecto, el público enloquece, la euforia, gritos y aplausos no se hacen esperar, incluso antes de que la draga ocupe el escenario. La intuición de Ábora, es bastante acertada.

Es preciso señalar, que en el transcurso de más de un año de trabajo de campo, si he visto cómo algunas de mis interlocutoras han ido ganando cierto reconocimiento y seguidores que las siguen donde se presenten. Ahora bien, lo que quiero traer a consideración con la cita de Ábora es el vínculo que hace entre la drag como artista, el reconocimiento y lo remunerado. Más allá de dar un contexto preciso de la discriminación a personas trans y drag, Ábora denuncia una falta de reconocimiento a su trabajo, que concibe como arte. Vale aquí hacer la distinción, de que la



Imagen 11. Mystique, Paris y Moon en *Diamond*

concepción de arte que se maneja no tiene que ver con ese de las Humanidades (sí, con mayúscula por su connotación de clase) que se valora en los museos y galerías. Es un arte de producción, de saber-hacer, de dominar varios repertorios, un arte periférico por parte de un artista que trabaja desde la marginalidad. El reconocimiento, siguiendo las palabras de Ábora, parece estar marcado por el aspecto económico y la remuneración, es decir, la escena drag como un trabajo y una práctica cultural remunerada. Esto me permite transitar al tercer matiz de lo que vi con Mystique, a partir de la trayectoria de Paris Bang Bang: los concursos drag como una plataforma de entrada al trabajo remunerado, a la mercantilización de la diferencia, al travestismo cultural del propio transformismo.

En la imagen, de izquierda a derecha, se encuentra Mystique, Paris Bang Bang y Drag Moon. La creadora de los PDQ en la Ciudad de México y las ganadoras de las primeras dos ediciones en la inauguración de la tercera, respectivamente, donde se coronó Kelandria.

²⁴ Para un acercamiento introductorio a las personas que se identifican como trans y a las que se dedican a la práctica cultural drag en Puerto Rico, recomiendo el documental *Mala Mala* (2014) dirigido por Antonio Santini y Dan Sickles.

Paris Bang Bang tiene veintiséis años y lleva dos de experiencia en la escena drag. Cuenta, que al igual que muchas otras de las interlocutoras, Tigrida fue quien la insertó en lo drag cuando esta última era la drag residente de El Marrakesh. Lady Morgana llama a Tigrida como “la abuelita de todas”, en referencia a que esta la ayudó a seleccionar su nombre y aspectos de sus primeros pasos en el drag, sobre esto profundizaré en el próximo capítulo. A diferencia de Mystique, podría decir que la entrada a la escena drag en el contexto urbano, fue más fácil para Paris. En otras palabras, Paris comenzó cuando ya Mystique había comenzado a abrir caminos para las drag queens en la ciudad y se había dado cuenta de la necesidad de un concurso para fomentar los nuevos talentos. Sobre la experiencia en el concurso, Paris comenta que “fue una experiencia muy especial para mí, porque fue mi primer y último concurso en vivo, porque a raíz de eso mi carrera despuntó y ya no tuve la necesidad de concursar” (Paris Bang Bang, 26 años, 2 exp). Con que su carrera despuntó, Paris se refiere a que consiguió la residencia en un antro, tiene canciones que las personas corraen en sus espectáculos, vídeos musicales con miles de visitas en *Youtube*. Además, cada vez es más constante que la identifiquen como el rostro del talento nacional drag en los eventos internacionales. Cuando en la entrevista profundicé sobre esto y lo que había implicado en su vida, me comento, que “lo ha cambiado todo. En el aspecto de que “ahora mis necesidades creativas están completamente cubiertas, mis necesidades económicas también, mi necesidad enfermiza de atención, también”.

Aquí me parece pertinente e imperativo señalar algo muy puntual que apareció incansablemente en las entrevistas y en las páginas de mi diario de campo. Precisamente, tiene que ver con el aspecto de las necesidades económicas que menciona Paris, que en el caso de quienes participamos de las prácticas culturales drag, tiene un matiz importante, más allá de la necesidad de todas las personas de gestionarse la vida. Santa fue bastante reiterativa con este particular: “tu dinero ya no es completamente para César (su nombre de pila), sino que tienes que mantener a Santa porque sale muy caro” (Santa, 20 años, 3 exp). Kelandria abunda más sobre este particular:



Imagen 11. Juanita en *Diamond*

Hay veces, cuando menos esperamos, gastamos más en Kelandria y en Santa que en nosotros mismos. De que tenemos que comprar tal vestido y cuesta tanto, entonces no salimos a cenar esta semana, no salimos a ningún antro, a ningún bar de niños y mejor ahorramos y guardamos para el vestido. Pues sí es un poco pesado, en verdad no es fácil. No es fácil en decir me pongo los tacones y ya, el que empieces desde abajo, el que empieces sin nada y sin nadie que te ayude es muy difícil. Ahí sabes lo que es tener que ahorrar, tener que gastar, tener que hacer, que re-usar, tener que ver que puedes sacar del armario y poderlo sacar como si fuera la primera vez. Es un gasto demasiado grande, demasiado fuerte (Kelandria, 22 años, 4 exp).

Esto lo puedo asegurar por experiencia propia. La primera vez que me dieron una oportunidad para que Juanita se presentara, aún cuando una amiga me regaló un vestido, otra una paleta de sombras y Ábora me prestó una peluca, mis gastos ascendieron a los cinco mil pesos. Varias notas del diario de campo, dan cuenta de las veces que escuché y vi como entre mis interlocutoras se prestaban vestimenta, peluca y/o maquillajes para ahorrar o porque sencillamente no les alcanzaba para lo que querían comprar. También he sabido de primera mano, en especial con Morgana y Ábora, de los sacrificios que hacen para comprar sus cosas. Lo cual me hace traer a consideración una nota de campo:

Hoy entrevisté a Ábora y a Moon en casa de la primera mientras se producían para dar un *show* en Le Cirque. La entrevista fue productiva, aún tengo que afinar algunas preguntas y otras, según lo que me decían se transformaron. Específicamente, antes de la entrevista, Ábora nos preparó de comer mientras nos tomábamos unas chelas. Ábora hablaba de que la habían invitado a dar *show* en un lugar que no alcancé anotar, pero Ábora se quejó porque la otra vez que fue sólo le pagaron cuatrocientos pesos y le afirmó a Moon: “y no mana, eso no da, con lo que llevamos puesto encima es mucho más de eso, tu sabes”. Esto no se puede quedar fuera del trabajo (Diario de campo, abril 1 de 2015).

De este modo, vinculo el reclamo del reconocimiento al aspecto económico. Lo cual implica, de que no sólo se reconozca el saber-hacer de las artistas drag, sino que, también se tenga en cuenta la inversión que realizan para cada espectáculo. El costo de la producción, el abanico de habilidades, saberes y tiempo que conlleva la realización de un espectáculo, son algunas de las cosas para considerarse en la remuneración. Ya he hablado sobre el costo de la producción más arriba, pero para ilustrar acerca de las habilidades, saberes y tiempo adjunto una nota de campo sobre la primera vez que Juanita se presentó:

Lo más complicado de hoy, sin duda fue el proceso de producción. Sin contar lo que me llevó las pasadas semanas en conseguir vestuarios, maquillajes y tacones. También todo el tiempo invertido en aprenderme las canciones y ensayar los bailes y la escena con Ábora. Probablemente, en la última semana le dediqué más de veinte horas. Hoy, desde que me comencé a cubrir la ceja, hasta que Ábora me ayudó a ponerme la peluca, pasaron cuatro horas y media (Diario de campo, agosto 22 de 2015).

Veinte horas o más durante una semana le tomó a Juanita preparar un show de siete minutos, más cuatro horas y medias producirse para el mismo. La mayoría de mis interlocutoras dan show de miércoles a sábado, así lo afirma Santa: “empecé haciéndolo una vez al mes, luego cada quince días, después cada ocho días. Después viernes y sábado. Después jueves, viernes, sábado, ahora, miércoles, jueves, viernes y sábado” (Santa, 20 años, 3 exp). Sin duda, la inversión de tiempo y de gastos para producirse en drag guía el reclamo del reconocimiento como artistas y del drag como arte. Un reclamo de remuneración a través de un reclamo de reconocimiento que busca su “derecho a ser visto” desde la legitimación del arte. Una contraparte de esto, pero que me permite amarrar esta discusión desde otro lugar, la encuentro en la experiencia de Flirty: “para mí el drag no es tener un contrato en algún antro o en algún lugar comercial. A mí eso no me llena. No puedo ser drag todo el tiempo. No vivo de mi personaje, afortunadamente, como otras” (Flirty Everdeen, 33 años, 4 exp). En la entrevista donde Flirty enuncia esto, muchas veces señala que separa lo drag de su carrera profesional, ya que si tal vez “fuera comerciante, siempre sería la misma persona que en drag”. Con esto Flirty reconoce el espacio donde se gestiona la vida, que a diferencia del gran cúmulo de las interlocutoras, trabajan y anhelan hacerlo desde el drag. Viendo lo drag como el ideal para gestionarse su vida.

No es coincidencia, que las personas entre las interlocutoras que solamente viven del drag sean los ejemplos principales de este apartado: Mystique y Paris Bang Bang. Sobre esto, la primera señala: “ahora lo veo ya como un negocio. No porque sea mi *modus vivendi* dejo de echarle las ganas, me apasiona y siempre estoy como tratando de buscar hacer cosas nuevas” (Mystique, 30 años, 8 exp). En contraste, Paris va más allá, trayendo a consideración los concursos drag:

Pues es que ahorita en la ciudad hay una fiebre bien grande por el drag, así enorme. Y pues tengo la fortuna de ser piedra angular en este movimiento, he tenido la oportunidad de conocer gente muy talentosa que sin embargo nunca han tenido una chamba o algo así, porque no hay espacios, no hay escenarios para las drag queens en México. Son muy contado, entonces yo tengo la facilidad de tener un antro para mí y hacer lo que yo quiera en ese antro y por la misma fiebre, y ya sabes *RuPaul Drag's Race* que ahorrita mismo está muy en boga, entonces dije ¿por qué no? tengo un escenario, que vengan (...) a raíz de eso las concursantes han tenido la oportunidad de presentarse en lugares, algunas se han vuelto showseras, unas djs, les piden fotos, y pues estamos juntos logrando que el drag se vuelva

una industria sustentable. Que es lo que hace falta, hay talento, hace falta que sea una industria sustentable (Paris Bang Bang, 26 años, 2 exp).

En las palabras de Paris, encuentro también la idea de Mystique al crear el primer concurso, una plataforma para que se conozcan “a las nuevas”, un trampolín para fomentar el drag en la Ciudad. Sin duda, Paris es un ejemplo de lo que Mysitque buscaba con el concurso, ya que la primera asegura que a partir de su participación en la primera edición del PDQ, “su carrera despuntó”. Por otro lado, siguiendo la idea de Mystique de ayudar a las nuevas, Paris reconoce la necesidad de no sólo darles un espacio para que las conozcan, un espacio de reconocimiento, sino, para que también consigan trabajo. Con la meta clara de que lo drag se vuelva una “industria sustentable”, es decir, una práctica cultural que se remunere y permita a quienes la corporizan gestionarse su vida. Lady Morgana, participante de la primera edición de “la carrera drag del Marra” da cuenta de esto: “los concursos te sacan a la luz para que puedas trabajar. Es una plataforma muy grande para todas las que hacíamos algo, pero no nos conocían” (Lady Morgana, 32 años, 2 exp). He seguido el trabajo de Morgana muy de cerca, luego de “La carrera drag del Marra”, no sólo tiene presentaciones todas las semanas, sino que ya hasta grabó su primer sencillo musical. En general, las interlocutoras de este proyecto, luego de participar en cualquiera de los concursos, consiguen espacios para presentarse de manera remunerada. Por ejemplo, luego de los concursos, Morgana y Ábora fueron residentes en *Le Cirque*, mientras que Drag Moon, Santa, Kelandria y Flirty recibieron invitaciones a trabajar en este lugar. Con lo cual, vale la pena cuestionarse, qué significan los concursos drag en el contexto urbano de la Ciudad de México.

Lawrence La Fountain-Stokes ausculta sobre “la epistemología de la loca” en la “transdiaspora” a través de la Dj y drag queen puertorriqueña Nina Flowers. Al autor le interesa la enunciación “loca” que la finalista de la primera temporada del *reality show* de RuPaul realiza consistentemente, y que incluso, convirtió en canción. Lo que me interesa traer a consideración del trabajo de La Fountain-Stokes es la descripción que realiza del vídeo y las fotos que analiza de Nina Flowers. Esta descripción me permite profundizar sobre lo que he venido discutiendo, en palabras de La Fountain-Stokes:

La estética de Flowers se aproxima a la del carnaval o la del circo: la convierte en duende, payaso, chamán o figura mitológica con enormes cuernos verdes que brotan de su cabeza rapada, cual pequeño minotauro (...) Nina Flowers es una loca económica bilingüe, que incita a sus oyentes a trabajar o ejercitarse (*es decir, to work: on the runway, on the dancefloor*) y que está trabajando mientras nos divierte; una loca que recibe dólares de su fanática y que de hecho está vestida de dólar, sustituyendo el rostro de Jorge Washington por el suyo y la pirámide incompleta del anverso del Gran Sello de los Estados Unidos con sus cuernos, todos en verde esmeralda brillante con escarcha. La exhortación al trabajo y la visibilidad del dinero nos recuerdan que presenciamos un proceso capitalista: el deseo de absorción neoliberal de la diferencia, bajo el cual Nina Flowers, un artista periférico y sujeto colonial homosexual que vive del travestismo se convierte (como sus antecedente boricua Ricky Martin y hasta la misma J. Lo) en partícipe de la industria del entretenimiento global, hecho que cambia el impacto y la recepción de su arte marginal (La Fountain Stokes, 2014: 135-136).

Esta descripción devela la lógica de los juegos de referencias que he advertido a lo largo del trabajo. Sin embargo, lo que me convida a discutirla, es la parte de la “loca económica bilingüe”, loca que “está trabajando mientras nos divierte”, que con sus repertorios “nos recuerdan que presenciamos un proceso capitalista: el deseo de absorción neoliberal de la diferencia”. Este proceso de absorción neoliberal de la diferencia es donde sitúo los concursos drag. Si bien hacía unos cuatro años, los espacios para que surgiera la escena drag eran muy pocos, desde hace dos años, los concursos en la Ciudad de México han servido de plataforma para que las interlocutoras desarrollen sus prácticas drag como trabajo remunerado. Esto pone la discusión en un espacio tenso, ya que a pesar de que se pueda reconocer el imperativo de la remuneración económica por quienes manejan el saber-hacer drag, también se juega el espacio de lo que se ha llamado el consumo rosa. Esto es, cuando el consumo se traviste de LGBTTTI amigable, para expandir su mercado y su ventas. Algo muy común en las marchas de orgullo y que tuvo un auge desmedido, de manera transnacional, cuando se aprobó el matrimonio LGBTTTI en estados unidos y las compañías multi-nacionales aprovecharon el momento. Más claramente, que si bien por un lado los concursos permiten que las interlocutoras consigan trabajo, reconocimiento por su saber-hacer de forma remunerada, por el otro lado, los concursos operan como dispositivos de integración a la mercantilización de lo diferente. Siguiendo a Jossiana Arroyo, el transformismo, la práctica drag queen se traviste culturalmente como una “estrategia de incorporación del otro” (Arroyo, 2003). Como bien señala La-Fountain, este travestismo cultural hace del artista periférico drag partícipe del entretenimiento global desde un

registro visual específico. Para lo cual, y comprender mejor el contexto urbano de México, no puedo dejar pasar la influencia del imperio visual de RuPaul y lo *gay friendly*, el consumo rosa. Sobre esto versa el próximo y último apartado de este capítulo, donde será necesario incendiar el drag.

El drag está en llamas: el imperio visual de RuPaul

Dos temas entrecruzan lo analizado hasta el momento, sin necesariamente aún ser discutidos de manera frontal: la posibilidad de leer las influencias de RuPaul en la escena drag de la Ciudad de México como una traducción cultural y el ideal de progreso, que se traviste de “echarpalantismo” individual, como generador de motivación en los concursos drag. Sobre estos dos puntos, entretejeré la discusión de este apartado, ya que me parece que no los debo desvincular.

Carsten Balzer (2005) realiza un análisis comparativo sobre los surgimientos de las escenas drag queen en Nueva York, Berlín y Río de Janeiro. Dando cuenta de la tradición drag, travestí y transegénero de la escena de Nueva York que concibe su génesis alrededor del motín de Stonewall, Balzer se interesa por analizar el consumo global de la cultura mediática a través del drag. Para esto, utiliza de ejemplo a RuPaul, como ícono drag y súpermodelo del mundo a comienzos de los noventas, señalando que a partir de ese momento, “las drag queen se dieron a conocer como miembros de una subcultura y performeras individuales” (Balzer, 2005: 111). Con esto, el autor discute la visita de RuPaul a Río de Janeiro, identificando que dicha visita convidó a que se viera una transformación del travestí-transformista a lo drag queen (Balzer, 2005: 120). Sin duda, este ejercicio de Balzer no es sólo un análisis comparativo, sino más bien, un intento de diálogo cultural, de traducción cultural que termina dialogando unidireccionalmente con las concepciones y narraciones hegemónicas de aquello que los mercados de los nortes globales han definido como normas (Sabsay, 2014). Si bien el autor busca convidarnos a pensar lo glocal, como posibilidad, el análisis y sus conclusiones, refuerzan la hegemonía creadora de los nortes globales. Comencé este capítulo discutiendo las aportaciones de Judith Butler y la crítica que le realiza a *Paris is Burning* sobre el tropos colonialista en la mirada que construye la narración filmica. La cuestión de la traducción cultural, también es

un tema central en la obra de Butler, señalando que la misma es constitutiva para las identidades culturales (Butler, 2000: 20). Ahora bien, hasta el momento, quien haya leído atentamente el resto del trabajo, podría señalar que este análisis también reproduce la lectura de Balzer, con lo cual me lleva a señalar varias cosas, para desvincularme de esa lectura.

A diferencia de la década de los noventas, el espacio-tiempo que Balzer analiza, donde “la intensa publicidad de lo drag pasó de lo internacional a lo mundial” (Balzer, 2005) sobre unas figuras en específicos, esencialmente RuPaul, ya no es esta drag quien queda como imagen. No es la leyenda de RuPaul individual quien ocupa las páginas de entrevistas y anotaciones de campo con mis interlocutoras, más bien, es el concurso de telerealidad, el *RuPaul Drag’s Race* que comenzó en el 2009, y con este, su imperio visual.

Santa señala que “tenía miedo de ver RuPaul, porque tenía miedo de convertirme en una de ellas o inspirarme en alguien de ahí (...) entonces veo RuPaul y fue como que “ay no mames, (mi drag) está bien feo”. Empiezo a copiar sin querer algunas técnicas de maquillaje y me salen. Después digo, “ay me quiero poner chichis” y salgo con chichis”. Luego añade, “se crea una influencia. No creo que yo sea la viva presencia de serlo así, pero RuPaul influencia mucho el drag, pero algo negativo es que se encierran mucho. Hacen ver a RuPaul como la creadora del drag en todo el mundo y de toda la vida” (Santa, 20 años, 3 exp). Lady Morgana afirma que para su personaje drag a tomado de “las dragas que he visto tanto del programa de RuPaul como las del DF. Como que he agarrado de todas y de todas me hago. RuPaul vino a revolucionar esto” (Lady Morgana, 33 años, 2 exp). Paris Bang Bang aterriza esto de una manera más concreta: “en México puedes encontrar gente que esté influenciada por Alaska, por Milk, por Sharon Needles, Willam, Raven, por muchas, la influencia es real. Quien diga que tiene un personaje completamente original, miente, no hay nada nuevo bajo el sol” (Paris Bang Bang, 26 años, 2 exp). Ya RuPaul no es su personaje drag individual, ha pasado a ser un programa televisivo, un concurso donde participan muchas drags queen de las cuales las interlocutoras toman influencias. En este sentido, la traducción cultural, a través de los juegos de referencia que he señalado a lo largo del capítulo, la realizan las interlocutoras. Son ellas quienes toman las influencias, las imitan, las copian, las transforman y generan algo nuevo.

Por ejemplo, Mikónika y Flirty son tajante en la crítica a esto: “eso de ver clones, clones, clones, clones de las mismas drag es de hueva, te lo juro. Por eso y por muchas cosas no me gusta RuPaul, siento que vicia el drag” (Flirty, 33 años, 4 exp). Por otro lado, Mikónika dice que “creo que sería bueno transformar esa idea, ese concepto de que soy una drag queen porque me parezco a las de RuPaul” (Mikónika, 26 años, 1 exp). En esta discusión, inherentemente, hay un tema visual, la influencia de lo que he denominado el imperio visual de RuPaul. Cuestión marcada en los estándares y pautas de la práctica drag a partir del concurso y del consumo. En palabras de Mirzoeff: “El capital ha comercializado todos los aspectos de la vida cotidiana, incluyendo el cuerpo humano e incluso el mismo proceso de observar” (Mirzoeff, 2003: 30). En el apartado anterior señalé, que los concursos operaban como dispositivos de absorción al mundo del consumo y del trabajo remunerado. Vale señalar, que es importante la remuneración, pero el problema real es que muchas veces se da la absorción al mundo del consumo, sin que se de la primera. Esta es otra referencia que el concurso de RuPaul también brinda. No son pocas las compañías multinacionales que a lo largo de ocho temporadas aparecen en el espectáculo de tele-realidad identificándose como *gay friendly*.

Con Mystique identifiqué un periodo marcado desde hace cuatro años donde casi no habían oportunidades para las drag queen en la ciudad. Sin embargo, recuerdo en la marcha de orgullo LGBTTTI en el 2015 a un sin número de compañías, entre ellas, American Express, H&M y agencias de viajes entre otras que incluyeron drag queen en sus grupos. Flirty habla sobre esto: “yo estoy muy en contra de los dirigentes de esas organizaciones lgbttistas. Finalmente caen en lo mismo, en el consumismo, en el capitalismo, en el querer venderte algo por que es gay friendly. Un Starbucks porque es gay friendly. Te vendo un hotel, una noche compartida, un viaje, un antro, porque es gay friendly. (...) La mitad para el consumismo y la otra mitad hacia lo que es realmente hacer comunidad” (Flirty, 33 años, 4 exp). Como parte de esto, también recuerdo la noche en que conocí a Tigrida Revuelta, quien hacía fotos para una revista de turismo gay que buscaba enseñar las localidades de moda en la ciudad.²⁵

²⁵ Es importante tener presente, que la Ciudad de México se encuentra entre las primeras diez del turismo rosa: <http://www.forbes.com.mx/turismo-rosa-toma-color-en-mexico/>, recuperado en febrero del 2016.

Aquí encuentro otro hilo conductor. Antonio Marquet, al hablar sobre las parodias de concursos de telerealidad que realizaban “Las hermanas Vampiro” señala que: “los concursos aparecen como simulacros en donde el sujeto que interviene o muestra sus aspiraciones es severamente apaleado, escarnecido, ridiculizado” (Marquet, 2010: 137). El autor se refiere a que a través del perreo, los concursos de las vampiro son simulacros de la violencia del sujeto que vive “su gaydad” en la Ciudad de México. En el circuito drag donde investigué, este simulacro en los concursos es totalmente distinto. Es un simulacro que se traviste bajo la idea del progreso, de tolerancia, donde se absorbe lo diferente como mercancía que expande su mercado. Un simulacro que sostiene el ideal del progreso en el mundo del trabajo. Una traducción cultural, que si bien, en muchas cosas traiciona “el original”, se amarra con fuerza a este ideal de progreso y la entrada de la práctica drag al mundo del consumo. Siendo esto lo que lega el imperio visual de RuPaul en el contexto urbano de la Ciudad de México. Con lo cual no quiere decir que todas las prácticas drag en la Ciudad lo sean, ni mucho menos todas las interlocutoras, sino que, específicamente, el circuito de la escena que privilegia los concursos drag y los reproduce.

CAPÍTULO III

Corporizaciones, normas y lo performático

(desvistiendo la draga)

“Las perras se lo montan con la crisis,
porque la crisis es el único modo de
vida que conocen”
-Paul B. Preciado y Virgine Despentès

Introducción

“Cuanto jotito y vestida pasa por aquí, aprovecha y se arregla antes del antro” dijo Moon mientras caminábamos junto a Ábora por la calle Amberes al pasar frente a unos grandes vidrios de un edificio que utilizábamos como espejos para arreglarnos antes de llegar a *Le Cirque*. Ese día había realizado la primera entrevista de este trabajo; las entrevisté mientras se producían para sus presentaciones en Zona Rosa. También había pasado todo ese día con Adán y Mario Alberto, Moon y Ábora respectivamente. Mario nos había buscado temprano en la tarde a un metro cerca de su casa en Azcapotzalco, preparamos almuerzo y compartimos unas cervezas. Todo el tiempo que estuve con ellos, la plática giraba de una manera u otra alrededor de lo drag. Recuerdo, que luego del comentario de Moon con el que abro este párrafo, tan pronto llegué a *Le Cirque*, aproveché y entré al baño para tomar la siguiente nota de campo: “¿quiénes son las dragas detrás de los artículos e investigaciones que he leído? ¿qué hay de su cotidianidad? ¿su día a día está lleno de draguería así como he visto con Ábora y Moon hasta el momento? ¿aprenden algo de su personaje drag? ¿performean su

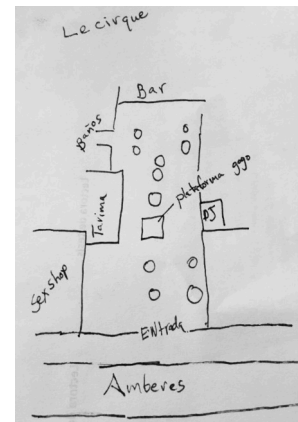


Imagen 12. Mapa Le cirque

género a diario tanto como performean a sus personajes? ¿sus personajes drag influyen su diario vivir y/o viceversa? ¿por qué en la mayoría de los trabajos que he encontrado no hablan con las dragas y sólo se fijan en sus performance?”.

El capítulo anterior, cuenta con una narrativa metodológica muy específica. Construí el análisis danzando entre los tiempos, desde antes de conocer la escena drag hasta ya formar parte de la misma. Imbricando, de esta manera, el análisis tal como se develaba ante mi mirada y la reflexividad en el trabajo de campo. Dicho de otra manera, en el capítulo anterior analicé la escena drag tal como la conocí vestida (dragueada). En este capítulo, me propongo desvestirla, auscultar más sobre la práctica drag, pero ahora desde la persona que corporiza la draga, desde quienes sustentan la escena drag, desde su propia trayectoria cultural-corporal.²⁶ El hilo conductor de este capítulo versa entre las relaciones de vida cotidiana, lo performático y prácticas drag, esto con el fin de responder las siguientes preguntas: ¿cómo se enfrentan a las normatividades de género las personas que corporizan un personaje drag? ¿cuáles son las otras formas de normar a través de la práctica cultural drag? ¿quiénes son estas personas? Y, ¿cómo se relacionan con sus personajes? La siguiente cita de Ábora abre el panorama de la discusión que plantearé a continuación:

No puedo vivir sin pensar en drag. Vivo, duermo, como, cago drag. Sí, real y creo que es o es lo que nos vuelve drag, el llevar una vida como tal, adoptar este nuevo rol de vida, porque es un rol que juegas a diario, en donde te reconoces tú como un hombre, genéricamente como un hombre, pero te conviertes en algo más femenino, en tu versión femenina. Y en esta sociedad que es tan cabrona, que es tan machista, el ser mujer o el ser femenino siempre se convierte en un asunto, en un objeto de minorización. Y nosotros nos convertimos en esa persona que nos vale verga el ser minorizados por ser homosexuales, por ser además una parte femenina y por jugar el rol de mujer ante esta sociedad. Entonces, creo que también, en sí el drag, es tener huevos (Ábora Nuit, 25 años, 7 exp.).

Con esto como punto de partida, me adentraré en las personas que sostienen el drag queen, esas prácticas culturales dedicadas al performance de la feminidad gay. Juegos de roles, feminidad, masculinidad, machismo, huevos, periferias... son algunas de las palabras e ideas claves que rescato de la cita de Ábora y otras entrevistas; palabras e ideas que poco a poco entretejerán mi discusión para ver cómo opera el orden de género en las personas que corporizan personajes drag en la Ciudad de México.

²⁶ En inglés, “la persona que corporiza la draga”, es resumida en varios trabajos de investigación como *drag persona*.

Desvistiendo las dragas: entre maquillaje, máscaras y género

El primer trabajo que me llevó a atisbar la posibilidad de un análisis de la cotidianidad de las personas que corporizan personajes drag queen, además del trabajo de campo, fue “<<No-body is perfect.>> Transexualidad y performatividad de género” (2012) de Patricia Soley Beltrán. En este artículo, la autora se acerca a las prácticas e identidades trans de colectivos españoles y británicos como “ejemplos de las normas de género que rigen las vidas de *todos* los hombre y mujeres” (Soley, 2012: 60). Los hace sus informantes de “la matriz heterosexual”. Siguiendo a Judith Butler, señala que la matriz heterosexual “son estándares normativos de identidad a los cuales nos vemos obligados a conformarnos. Estos estándares definen los límites de la aceptabilidad dentro de la matriz” (Soley, 2012: 64). Por medio de entrevistas, la autora encontrará que hay un “régimen de lo estético” en las experiencias de género de sus informantes. Un régimen que concentra la mirada ante el cuerpo y su tránsito por las identidades genéricas. Más llanamente, de cómo son vistos frente a los otros y los cuidados ante la mirada de los demás en sus procesos de transición genérica cotidiana. Tomando en cuenta las narrativas trans, da cuenta de la importancia del espacio donde interactúan sus informantes. Por ejemplo, desde cómo los atienden en la tienda, hasta los cuidados, que sus informantes toman, en los detalles más mínimos de sus gestos performativos para protegerse de sospechas o ataques en los espacios públicos. Sobre esto, concluirá la autora:

La investigación de las personas trans como ejemplos de la citación de los estándares normativos de identidad en la performatividad del género a los que todxs estamxs sometidxs pone de relieve la masculinidad y la feminidad como sofisticadas actuaciones socialmente reguladas. Dichas actuaciones ilustran la ordenación del género mediante una fantasía estructurada por un orden estético epitomizado por imágenes creadas por los medios y la publicidad, que efectúan una suerte de colonización visual, así como una absorción del potencial subversivo de movimientos e incorporaciones trans (Soley, 2012: 95).

Traigo esto a consideración, porque para llegar a esta conclusión la autora discute las prácticas drag. Siguiendo los planteamientos de Butler, señalará que lo drag es un espacio ambivalente, ya que su potencialidad guarda la simultánea posibilidad de imitar un falso ideal cómo de subvertirlo. Concluirá la autora, al igual que Butler, que “el drag es una

alegoría de la heterosexualidad y la melancolía que la acompaña” (Soley, 2012: 88). Lo que me parece interesante de esto, y la razón apremiante de discutirlo, es que todo su trabajo investigativo está amarrado por las experiencias de género en la cotidianidad de personas trans, mientras que el apartado donde habla sobre lo drag lo maneja desde el escudo teórico de las propuesta de Butler sin adentrarse en las articulaciones de las prácticas culturales y cotidianas que sí ve en lo trans. Soley-Beltrán descarta lo drag sin realizar el mismo ejercicio con personas que producen corporizaciones drag. Por ende, este artículo abre una posibilidad de análisis entre el régimen de la mirada de la matriz heterosexual y el cuerpo. Los espacios relacionales de la mirada y la actuación de género continua, tanto en espacios específicos como en el día a día.

También este artículo me funciona como punto de partida y herramienta de contraste para el análisis de mis entrevistas y el vínculo con la cotidianidad. Varias investigaciones con personas que se dedican a la práctica cultural drag me re-afirmaron que las generalizaciones realizadas por Soley-Beltrán son un espacio fértil para la discusión. Por ejemplo, J. Brian Brown (2001) a través de un estudio de caso, muestra como una persona que se dedica de manera profesional a ser drag queen, no sólo aprendió a realizar un performance convincente de la feminidad cuando se producía como drag, sino que a partir del mismo, aprendió a actuar la masculinidad exigida en su espacio laboral. Otros trabajos, hacen hincapié en que la cotidianidad de la persona influye y es influenciada por su práctica drag (Rupp, Taylor y Saphiro, 2010). De modo, que en este apartado propongo desvestir a las interlocutoras de este trabajo para hacerlas informantes de la matriz heterosexual que todas reproducimos, jugando y discutiendo a la vez, con la propuesta analítica de Soley-Beltrán. A diferencia de que aquí, me centro en personas que se dedican al drag y no descarto el análisis en generalizaciones teóricas cuando la misma Butler señaló que: “Cualquier teoría del cuerpo culturalmente construido debería poner en duda <<el cuerpo>>, por ser un constructo de generalidad dudosa cuando se entiende como pasivo y anterior al discurso” (Butler, 2015: 254). Por ende, las corporizaciones drag, y en específico, las personas que las realizan, brindan la oportunidad de asumirlas como informantes de la matriz heterosexual. Ahora bien, ¿cómo haré esto?

Desde el comienzo de este trabajo he señalado que la metodología que rigió mi trabajo de campo y análisis es una propuesta llamada *etnografía crítica del performance*. En el capítulo anterior, esta metodología me permitió centrarme en un detenido análisis de la escena drag a partir de los lugares donde se presentan los concursos y las interlocutoras que participan en los mismos. Siguiendo a Diana Taylor, me percaté de cómo operan los repertorios de las diversas interlocutoras a partir del lugar donde se presentan y el juego de referencialidad que sostienen con el imperio visual de RuPaul. Señalé que los repertorios pueden ser leídos como las características, acciones, performance y vestimentas que tienen lugar y son activadas en espacios específicos. En esa parte del análisis me concentraba en la escena drag como una escena cargada de una intencionalidad artística y de un registro visual específico, que al prestarle atención a los repertorios me permitió rastrear las influencias y referencias que sustentan la práctica cultural drag en la Ciudad de México. En este capítulo seguiré trabajando con el concepto de <<repertorio>>, como un inventario de la memoria corporal de “todos aquellos actos pensados, generalmente, como un saber efímero”; que requieren presencia, donde “la gente participa en la producción y reproducción de saber” (Taylor, 2015). Más sencillamente, concibo a las interlocutoras drag queen como conocedoras privilegiadas de una memoria corporal atravesada por la actuación del género de manera deliberada. Partiendo de esto, profundizo sobre sus experiencias con las actuaciones de género tanto dentro como fuera del drag, para ver qué nos dicen sus memorias corporales sobre el orden de género, si aprenden algo o no de su práctica drag y qué saberes se transmiten a través de la misma.

¿Se nace drag o se llega a serlo?: turning points y la entrada al mundo drag

La gran mayoría de las interlocutoras dan cuenta en sus narrativas de que manejaban algún tipo de competencia cultural, técnica o aspiración en su vida que les fue abriendo camino hacia el mundo del transformismo. Algunas cuentan con entrenamientos en artes escénicas, danza profesional o baile; otras tienen estudios técnicos en estilismo y/o maquillaje; mientras otras sitúan la génesis de su drag en sueños y fantasías que se entrecruzan con su proceso de identificación como personas gay. Ahora bien, para una cantidad considerable

de ellas, su entrada al mundo drag está vinculada con un momento específico de su vida, un punto de inflexión que catalizó su interés y las convidó al desarrollo de sus personas drag. En este apartado entretejo el análisis de estos puntos junto a una constante que no me esperaba encontrar en las entrevistas: “¿se nace drag o se llega a serlo?”.

Un punto de partida para auscultar sobre lo que ocupa el análisis en este momento, fue preguntarle a las interlocutoras sobre el nombre que seleccionaron para su persona drag. Drag Moon, Adán Luna de nombre de pila, señala que en su niñez no podía pronunciar su propio nombre, lo cual llevaba a que se presentara como: “Allá Moon”.

El “Moon” quedó incrustado como referencia para su persona entre quienes le conocían, inclusive para él mismo. Así lo explica cuando narraba que como una persona dedicada al mundo del baile y la danza profesional tuvo la oportunidad de conocer el mundo drag vía su entrenamiento. Un profesor de baile lo invitó a un desaparecido antro de Zona Rosa, ya estando en el lugar le entregó la vestimenta y le dijo “esta persona te va a maquillar, mira como se hace para que las próximas veces lo hagas tú”. Moon señala que disfrutó esta experiencia y que llamó su atención para adentrarse al mundo drag, pero que “no estaba a gusto con las vestimentas y el maquillaje que tenía que utilizar”. Por lo tanto, al cerrar el antro y Moon alejarse de ese grupo de trabajo, comienza a desarrollar su propio personaje. Sobre la creación del mismo, abunda que también está muy vinculado a la luna, en específico a un sueño que tuvo en su infancia donde una hada con un casco de plumas se le acerca y le dice que lo va a cuidar. Esta imagen que se le aparece en un sueño, es la génesis y base del personaje que Moon a construido, llevándola a presentar un estilo que en la escena drag de la Ciudad de México se denomina como “el drag de las Canarias”. Un estilo drag basado en plataformas altas, muchas plumas, cascos y poco vestuario para dejar el pecho al descubierto. Lo que me interesa de esta narración de Moon que he reconstruido, es que luego de contar su historia, hace hincapié en que la draga no se hace, sino que nace. En sus propias palabras: “yo siento, como diría el dicho, no se hace, se nace drag. Porque como

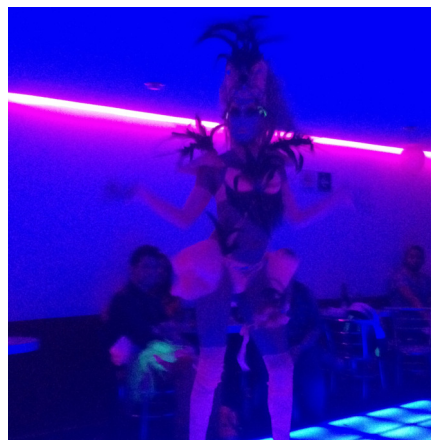


Imagen 13. Drag Moon en *Diamond Disco Club*

hemos visto muchas personas que intentan... y nada más no. No hay escuela que te enseñe, aunque entre nosotras nos compartimos uno que otro truquito” (Moon, 24 años, 4 exp).

La narración de Drag Moon brinda un hilo conductor fértil para discutir con las experiencias de las otras dos interlocutoras que comparten su idea de que “se nace drag”. Fervientemente, Tigrida Revuelta, fundadora de la *Escuela para Drag Queens*, repite varias veces en la entrevista y el día en que la homenajearon por sus veinte años de carrera: “yo nací para esto, no lo aprendí” (Tigrida Revuelta, 34 años, 20 exp). Obviando el sentido común de su afirmación, de que alguien cuando realmente le gusta lo que hace y a lo que se dedica, recurre a utilizar la expresión hiperbolizada de que “nació para eso”, insistí sobre esta idea de varias maneras en la entrevista. En efecto, la curiosidad rindió frutos, Tigrida comenzó a enumerar las cosas que entendía como esenciales para ser drag queen. Entre estas mencionó que hay que tener “muchoa creatividad, mucha imaginación y expresarle a la gente lo que sientes en tu cuerpo”. Además añadió que “aprendí de las cosas tal como las hacía y las creaba en mi mente, ya veía lo que a la gente le gustaba o no le gustaba, y yo seguía creando. Así iba renovando y haciendo las cosas que hacía”. Lo que expresa de que “nació para esto” en contraste con su narración, pone de relieve que no solo aprendió el arte drag, sino que también lo construyó en diálogo con ese tercero siempre presente en las prácticas drag: el público.

Al igual que Drag Moon, Tigrida termina dando cuenta que hay un proceso de aprendizaje desde la entrada al mundo drag y el desarrollo de su personaje, poniendo en pugna su propia afirmación de que la draga nace. Sin embargo, otro punto en común con el primer caso de este apartado es el factor etario que atraviesa el desarrollo de sus personajes. Por un lado, la trayectoria que Moon recrea en la entrevista, tanto de su formación como bailarín profesional y el sueño del cual crea la imagen que su personaje proyecta, da cuenta de un proceso que viene marcado desde una edad temprana. En el caso de Tigrida es muy similar, su primera vez en el transformismo ocurrió a los once años, como un personaje que creó para sus clases de inglés, llamado Waleska. Ya desde los catorce años se dedicaba de lleno a las prácticas drag, recibiendo contrataciones para fiestas y lugares de la vida nocturna en España. Esta cuestión etaria, también es recurrente en Flirty Everdeen, quien al comenzar la entrevista, lo primero que dijo fue: “Considero que yo nací drag. Desde pequeño la idea del

transformismo fue algo que me llevó a conocer otros mundos dentro de mi misma niñez. A mi corta visión de vida empecé a generar transformaciones a mis *G.I. Joe's*". Apuntando puntualmente que "desde niño eso del transformismo como que me empezó a llamar la atención. Hacía vestidos y les creaba *looks* a mis *GI Joe's* con papel de baño, revistas para iluminar, les hacía vestidos, trajes o cabellos. Desde niño fue como algo muy padre transformarse, por eso digo que yo nací drag" (Flirty Everdeen, 33 años, 4 exp). En su relato, Flirty da un salto inmenso de estas experiencias de la niñez hasta el año 2011, cuando identifica que hizo drag por primera vez, aunque afirma que "no conocía qué era un drag" hasta que conoció poco después a Mystique, quien posteriormente la invitó a la primera edición del *Project Drag Queen*.

Como he señalado, analizo esto como repertorios desde las ideas esbozadas arriba por Diana Taylor, en este sentido, estos tres casos muestran un tipo de "coreografía de sentido" para entender su insistencia en que "la draga nace". Una memoria corporal marcada en sus trayectorias de vida por un factor etario considerable. Factor etario que pone de relieve que las ideas y el sentido detrás de lo que se entiende por prácticas drag a través de las trayectorias de estas interlocutoras, viene acompañándolas por mucho tiempo, desde etapas tempranas de su propio desarrollo como persona. Es decir, algo que ha estado impregnado en su cotidianidad por años y que ahora se manifiesta a través del drag. Esto será más evidente al contrastarlo con las otras experiencias del resto de las interlocutoras, pero antes vale hacer una aclaración.

A lo largo de este trabajo he hablado sobre performance y performatividad, conceptos muchas veces utilizados como sinónimos, pero que no son lo mismo como especifiqué en el primer capítulo. Con la primera me he referido a la práctica artística y de entretenimiento que presentan las drag queen, mientras que con la segunda, siguiendo las aportaciones de Judith Butler, doy cuenta de cómo opera el nivel discursivo naturalizado de las categorías de género. Ahora bien, en el restante análisis haré mención de lo que considero como <<performático>>. Diana Taylor concibe lo performático como "la forma adjetivada del aspecto no discursivo del performance" para "referir las características espectaculares o teatrales de un determinado suceso" (Taylor, 2011). Además, partiendo de este acercamiento de Taylor de lo performático, también me referiré a momentos, gestos y

repertorios que conjugan en el análisis tanto el performance como la performatividad. El próximo ejemplo en particular, inserta esta vuelta de tuerca analítica.

A los diecisiete, dieciocho años me empiezo a juntar con muchas vestidas y personas trans. Una de ellas, quería que yo me volviera trans, y pues ya sabes, toda jotita al principio que tiene su primer acercamiento con lo femenino y... como todo es tan cuadrado, pretendí ser vestida. A esa edad comencé a travestirme, pero era algo que no me llenaba al cien por ciento. Un día una de ellas me dice, “oye, voy a dar show pero no va a ir la conductora, necesito que me ayudes y hagas como un pequeño stand-up”. Dije, “pues en su puta madre yo he hecho eso, no sé lo que es pararse en un escenario”. Entonces ella me maquilló, nefasto por cierto, era una mezcla entre una drag de las canarias y una vestida mal hecha. Me puso un vestidito de tubo sin chichis, pero bien montada. Ese fue mi primer acercamiento con la parte de travestirme y del transformismo como tal. Después conocí el drag de las Canarias y empecé a hacer drag andrógino: plataformas, plumas, mucho color, mucho brillo y harto glitter, pero tampoco me llenaba al cien. Más tarde, como a los diecinueve años comienzo a hacer show travesti, imitaciones tal cual, entre mis personajes hacía a Alejandra Guzmán, Lady Gaga, Edith Márquez. En esas, me topo con una trans que me dice: “¿por qué no imitas a RuPaul?”, y yo como, “¿qué mierdas es RuPaul?”. Entonces



Imagen 14. Producción de Ábora y Drag Moon

me meto a Youtube y veo el vídeo de *Super model of the world* y dije “no mames, quiero ser ella”. Más tarde me entero que existe el RuPaul drag race y dije “vamos a ver que es esta putería”. Me encantó y ahí fue que conocí el drag femme. Aunando a eso, yo he crecido con puras mujeres. Creo que mi drag es la mejor manera en que yo puedo hacerle un homenaje a ellas (Abora Nuit, 25 años, 7 exp).

Es importante, para el análisis de esta trayectoria de Ábora recordar otro ejemplo de ella ya citado en este trabajo y que guarda una estrecha

relación con lo recién citado. Ábora señala que en esta época que se juntaba con muchas trans su mamá le dijo “es que tu eres así (eres puto), porque te juntas con ellos”, a lo cual la primera respondió: “más bien porque soy puto, es que me junto con ellos”. En la narración de Ábora se conjugan varias cosas importantes para este apartado. En primera instancia, el relato va imbricando su propio proceso personal de identificación como persona gay al paulatino descubrimiento de las prácticas y estilo drag que le interesa a partir de los diversos momentos y oportunidades de presentar espectáculos. En segunda instancia, esta narración puede ser leída como un rastro de repertorios, que al estilo de prueba y error de su propia experimentación corporal, va aprendiendo y desaprendiendo las actuaciones de género que le llenan tanto cotidianamente, como en el mundo del espectáculo. Ábora afirma que conoce bien la

diferencia entre las prácticas drag y lo trans por su propia experiencia y el tiempo que pretendió “ser vestida”. Su propia narrativa es consistente en dar cuenta de esto, ya que cuando le pregunté cuánto tiempo tiene de experiencia en las prácticas drag, respondió que siete años. Es decir, no deja de lado y considera como experiencia, el tiempo en que “pretendió ser vestida”, su paso por el mundo de las imitaciones travesti, hasta el momento en que conoce del imperio visual de RuPaul y se identifica con el mismo. En este sentido, también es sumamente consistente cuando señala que, “yo pienso que te haces drag. Yo me hice drag, al final vas aprendiendo como te afilas la cara y cómo te produces. Yo me rayo la cara cabrón, por eso dicen que soy vestida”. Añadiendo su experiencia a esto, complementa con que “al final son detalles que vas aprendiendo, empecé a los diecisiete, ya tengo veinticinco, me ha costado desmadrarme la cara, que se rían de mi, caerme en los tacones, que se rompa el vestuario y así, he ido aprendiendo”. Esto es un ejemplo de lo que llamo performático, el vínculo en su trayectoria de enfrentarse a los discursos performativos de género a través de los performance que fue realizando tanto desde las prácticas travestis a lo drag. Me atrevo afirmar, que este espacio performático ha sido para Ábora un ejercicio pedagógico propio y de desaprendizaje. No sólo por los diversos repertorios que desplegó y que conjugan su cotidianidad con el mundo del espectáculo, sino que, he podido identificar en su narración que este proceso continúa para ella de varias maneras. Si bien en la cita se puede identificar como su cotidianidad, el juntarse con personas trans, fue influenciando sus primeros acercamientos al mundo del espectáculo y dejando huellas de quien hoy es Ábora, también puedo identificar rastros de cómo el personaje ha ido influenciando su cotidianidad. Por ejemplo, señala que “el hecho de que somos gente que recibe acoso, nos dicen cosas feas en la calle, estamos como todo el tiempo en la defensiva. A veces se me olvida que no tengo maquillaje ni tacones y estoy todo el tiempo a la defensiva”. Es decir, la actitud que ha tenido que asumir para sobrevivir cuando sale a espacios públicos en drag ya se ha permeado en su cotidianidad, la “perra” saca a pasear sus dientes. No obstante, otro ejemplo de esto es más contundente. Cuando Ábora me estaba enseñando a maquillar, le empecé a contar de mi experiencia en mis primeras salidas en drag con ella. Le contaba de las miradas de las personas en los espacios público en contraste al espacio de un espectáculo. De cómo en un espacio el drag es el centro de las miradas, la razón por la cual

el público va a buscar espectáculos, mientras que en los espacios públicos, es el centro de atención, pero con otras características; pulula una mirada que refleja incomodidad en las personas. Ábora me empezó a hablar de este particular, la conversación tomó otros rumbos y me comenzó a contar de cosas que ahora le gustaría hacer en drag o que a través del drag ha atisbado deseos de realizar. Dos de las cosas que me compartió ilustran lo que aquí quiero argumentar: primero, me compartió que quería sostener relaciones sexuales en drag y con otra drag; segundo, que a pesar de que se considera como un hombre homosexual y está “muy a gusto con eso”, cada vez más le ha entrado la curiosidad de besar y estar con una mujer parecida a la imagen de drag femme que Ábora corporiza: “sí, con una chica, así como la Ábora, de nariz paradita, perfiladita, de cuerpo *fit* cortadito y muy femenina” (Diario de campo, 15 de julio de 2015). Este espacio de lo performático ha tornado ser en Ábora uno recíproco entre su cotidianidad y su personaje, un espacio que le ha producido saberes propios tanto de género como de preferencia sexuales, un puente propio de influencias entre su día a día y sus prácticas drag.

En tercera instancia, el relato de Ábora es contundente por el punto de inflexión que le hace dedicarse de lleno al mundo drag, hasta el punto de que ahora mismo es su trabajo de planta. Si bien afirma que tiene siete años de experiencia, el diagnóstico de ser VIH positivo en diciembre del 2014, la llevó a decidir que le iba a entrar de lleno a lo drag, momento en que decide concursar en la segunda edición de PDQ. En sus propias palabras: “En diciembre me diagnosticaron VIH, para mí fue una noticia bien fuerte. No le había dedicado el tiempo en mi vida a ser drag como yo hubiera querido, justamente porque mi familia me decía que no me iba a dejar nada. Y dije, antes de que pase lo que tenga que pasar, yo tengo que hacer bien drag y me tengo que ir conforme conmigo e irme como la más perra”. Además de que Ábora señala que esto era algo a lo que deseaba dedicarse desde hace tiempo, al comparar su narrativa con la de otras interlocutoras, encuentro un punto en común. Lo drag puede funcionar como válvula de escape ante situaciones límite según las trayectorias de las personas. No sé si llegaría al punto de afirmar que puede resultar como algo parecido a una práctica terapéutica; pero si afirmaría que en muchos casos de mis interlocutoras, la entrada al mundo drag operó como un proceso de desidentificación. Una desidentificación al modo de una válvula de escape, donde su

trayectoria cultural se reinscribe en función de nuevas aspiraciones e identificaciones. Por ejemplo, Ábora tiene el bagaje de coreógrafo y maestro de clases *fitness* en un gimnasio, competencias que le han permitido destacarse en la escena drag, tanto por sus rutinas de baile, como por la figura corporal que proyecta. Bagajes similares en otras interlocutoras, son las que le han servido como punto de inflexión para adentrarse en el mundo drag. Estos son los casos de Kelandria y Paris Bang Bang.

Era bailarín profesional y tuve un accidente, toda mi vida cambió, dio un giro de treientos sesenta grados. Subí de peso, perdí mi cuerpo, perdí muchas amistades. Entonces, llego un día al bar Le Cirque donde era cliente, era para la temporada de *Halloween* y ese día me puse súper briaguísimo, me acuerdo que invitaban mucho a la gente a bailar. Entonces le dije al dueño que al día siguiente me iba a venir disfrazado a imitar gente. Al día siguiente me rasuré todas las piernas, un pantalón lo corté para hacerlo shortsito a la altura de las nalgas, agarré unas orejas de conejo, mis tenis de conchitas y así fue como me presenté la primera vez como Jael, como Kelandria. Hace cuatro años, una persona con sobrepeso, vestido de conejo, empecé ahí con mucha pena, poco a poco, imitando gente (Kelandria, 22 años, 4 exp).

Kelandría en su narrativa da cuenta de que su entrada al mundo drag parte de una situación límite para su persona: un accidente donde no se puede dedicar más a su profesión, donde sube de peso y pierde amistades. Dedicado al baile, pero con la limitación de que ya no se puede dedicar al mismo de la manera rigurosa en que lo realizan las personas profesionales, encuentra en el drag una válvula de escape para seguir activando dicho repertorio, rescribe su trayectoria y su entrenamiento. Válvula de escape que cobra más sentido cuando detalla su definición sobre lo drag: “para mí el drag es crear una fantasía, es salirte de lo normal para poder ser lo que no puedes tu ser”. En su caso, sería bailarín, ya que en la práctica drag, si bien los repertorios de baile son importantes, son menos intensivos que en la vida de un bailarín profesional. Jael encuentra en Kelandria, a través de la entrada al mundo del transformismo un espacio donde dar rienda suelta a lo que le gusta hacer y enfrentar la situación por la cual pasaba. Con un trasfondo parecido identifico la trayectoria de Paris Bang Bang.

Paris es concisa desde el principio, el comienzo de su personaje gira alrededor de la fiesta. Una sólida formación en teatro y ballet son los credenciales de sus antecedentes en el mundo del espectáculo. Antecedentes que identifica que la llevaron a tener unas ambiciones muy grandes que no sucedieron. La desilusión con estas ambiciones la llevaron a entrar a

una depresión que lo convirtieron en una persona “muy cero productiva”. Aquí es donde Paris señala que entra la fiesta: “Entonces, usé la fiesta como escaparate a mis necesidades creativas, empecé a crear atuendos y conceptos, mi lugar favorito que es en el que actualmente trabajo, Marrakesh salón, es un lugar que se distingue por ser muy kitsh, donde todo se permite y pues yo me vestía en esta onda club kid de atuendos raros, partiendo de la androginia total” (Paris Bang Bang, 26 años, 2 exp). Cuenta que sus creaciones andróginas llamaron la atención de la drag queen que era residente del Marrakesh salón en ese momento, Tigrida Revuelta, y que esta la convidó a producirla de drag. El éxito que Paris ha tenido en la escena drag fue lo que me hizo considerar su narración como un ejemplo donde lo drag opera como válvula de escape ante situaciones límite. Paris dice: “He logrado ser el mejor en lo que hago, que es algo que siempre me había preocupado, en mi familia todo mundo, mis hermanas, mi mamá y tal son personas pues sumamente exitosas en lo que hacen y yo así, como que eh”. Aquí identifico otro momento en que se entrelaza la cotidianidad de la persona con su práctica drag, Paris asumió las competencias y repertorios para las que había recibido entrenamiento y las puso en función del drag a partir de las fallidas ambiciones que perseguía. En relación al tema de que si la draga nace o se hace, Paris, muy elocuentemente dice que ella no ha aprendido del drag como tal, sino, de lo que le funciona a su personaje en particular. Ya más detalladamente, mientras hace hincapié en que tener hijas drag es una gran responsabilidad, da cuenta de que el drag es algo que se aprende entre todas las personas que componen la escena drag: “de todos aprendes algo. Ellas me dicen que aprenden de mi mucho de actitud y de show, yo de ellas puedo aprender maquillaje. Así, todo el mundo va aprendiendo de todos, es como una cooperativa drag”. Junto a esto, Paris reafirma que después de tantos años dedicado a las artes escénicas en la Ciudad de México, es en la escena drag donde “he conocido a las personas más talentosas que tiene esta ciudad”. Detallando estas cualidades, hace una cartografía de todos los repertorios que se ponen en juego actualmente en las prácticas drag, hablando de maquillajes, confección, costura, danza, formación teatral, comedia, conducción, canto y creación de música.

Hasta el momento, los casos que he presentado en el análisis dan cuenta de cómo las interlocutoras tenían una competencia cultural, técnica o aspiración en su propia vida que

las llevó a ensayar y redirigir sus repertorios a las práctica drag. He puesto de relieve los puntos de inflexión que dieron entrada al mundo drag de las interlocutoras, y como para algunas, este punto de inflexión funciona como una válvula de escape en relación a su trayectoria de vida y cotidianidad. También puse de relieve, como las prácticas drag pueden operar como un espacio de transmisión de conocimiento que influye y es influenciado por la propia cotidianidad de la persona, como lo es el caso de Ábora. Traeré a consideración dos casos más en este apartado que proponen otro tipo de acercamiento. En el primero explicaré cómo la interpelación de lo performático opera como punto de inflexión para adentrarse al mundo drag. En el segundo, daré cuenta de cómo la entrada al mundo drag también puede ser un punto de inflexión para la cotidianidad de la persona.

El punto de partida desde donde se produce y se posiciona el personaje de Mikónika Q, me permite centrarlo como el ejemplo concreto en este trabajo de lo que considero por performático. Mikónika trae una perspectiva tangencialmente diferente al resto de las interlocutoras, como pondré sobre la mesa en otro apartado, Michelle y Mikónika son un constante tránsito de la misma persona. Cuestión que se diferencia del resto de las interlocutoras. Dejaré que las palabras de Mikónika muestren la coreografía de sentido que busco expresar: “Mi drag ha sido como un parteaguas que me ha ayudado a aceptarme más. De hecho, mi drag nació por una crítica de que todo el mundo me ve en apariencia muy varonil y cuando hablo me oigo muy femenino. Todo el mundo me critica eso”. A lo cual añade que “mi drag salió como de la idea de que güey, no por tener barba tengo que parecer así... entonces dije, voy a ser una femenina con barba, a ver que piensa la gente. De ahí sale Mikónika, un personaje político ante lo sexual y el género” (Mikónika, 26 años, 1 exp). Ante la interpelación y crítica donde se le exige coherencia performativa a Michelle en su cotidianidad, su respuesta es construir un personaje drag que asume la incoherencia en las exigencias de género como carta de presentación. Ahí lo performático, el vínculo de una cosa con la otra, pero estridente. Toda la narrativa del surgimiento de Mikónika, está hilada a partir de todo lo que el personaje le ha enseñado a la cotidianidad de quien lo corporiza. Enseñanzas que están aterrizadas en diversos repertorios de las actuaciones de género. Mikónika da cuenta de los prejuicios que en la comunidad LGBT hay sobre las personas trans por travestirse o maquillarse y señala que: “Yo nunca pensé que lo iba hacer, cuando

lo empecé hacer y a maquillarme me gustó. Entonces ya no tuve fuerzas para criticar al otro. Fue así como de ¡respetá!, entiendo que es un gusto más, es como si te gustara el pan de fresa y ahora quieres pan de chocolate, sólo eso, no pasa más”.

En este sentido, aquí se devela una inversión en la lógica de los puntos de inflexión de los casos analizados con anterioridad. Son los repertorios que se asumen a través de la práctica drag los que van a tener una influencia fuerte en la cotidianidad de la persona; cotidianidad que ya se vio interpelada por la crítica y que los repertorios drag permiten comprender a la persona de otra manera. Se germina un saber distinto para comprender la interpelación cotidiana a la que el propio personaje drag buscaba comprender. En este sentido, el caso de Mikónika no es solo un ejemplo de lo performático, sino, un caso de lo performático estridente. No en el sentido de violento, sino en el énfasis de lo llamativo y exagerado. Lo adjetivado de la teatralidad se asume y se encarna.

Por último, en este apartado, traigo a consideración la trayectoria de Lady Morgana. Antes de dedicarse por completo al drag, había realizado ciertos coqueteos con el mismo. Por ejemplo, cuenta que cuando se tuvo que ir a Acapulco por razones de trabajo, varias veces le dio vida a un personaje llamado “La Psycho”. Señala que las apariciones de este personaje fueron intermitentes, explicando que por cuestiones de trabajo o de relaciones afectivas, no se podía dedicar de lleno a la práctica drag. Cuando entrevisté a Morgana en el verano del 2015, me comentó que la decisión de dedicarse al drag por completo la había tomado hacía un año, al enterarse de que un amigo tenía una enfermedad terminal con tan sólo veintidós años y que por eso estaba haciendo lo que quería. Esto lo llevó a reaccionar y decir “siento que ya es el tiempo de hacer lo que quiero, tengo treinta y cuatro años y no he hecho lo que quiero, siento que es tiempo”. Hasta aquí, su trayectoria encajaría perfectamente con las otras experiencias que he analizado más arriba, pero son las consecuencias la que me lleva a tomar este caso por separado. Si bien con otros ejemplos identifiqué que alguna competencia cultural, técnica o aspiración de lo cotidiana le abría paso a la entrada del mundo drag, con el caso de Morgana, la entrada al mundo drag la llevó a tomar decisiones circunstanciales sobre su cotidianidad. En sus palabras: “Lo drag me cambió completamente, tanto que cerré mi negocio por esto”, rematando que esta

decisión fue porque se quería dedicar bien al drag ya que “nunca terminamos de aprender algo así”.

Con estos ejemplos presento el panorama por el cual las interlocutoras entraron al mundo drag, los repertorios que presentaron como memoria corporizada sobre el mismo y como la cotidianidad influye y es influenciada por las prácticas drag a través de las actuaciones de género. Vale señalar, que no cierro por completo la reflexión y el análisis que he comenzado en este apartado, sino que la tendré presente en las discusiones de los próximos dos apartados.

Segundo güiño: y Juanita... ¿a'onde está?

“hoy, luego de una conferencia de teoría queer, fui al Diamond. ¡Que mucha jotería les falta a lxs teóricxs!”
-Diario de Campo

Me encuentro en otro tiempo de la investigación, ando entre correcciones y ediciones del segundo borrador “completo” de la tesis. El apartado anterior interrumpió dichos procesos. Me lanzó un güiño que no puedo dejar pasar, que la rigurosidad de la metodología no lo aceptaría, no permitiría que esto pasara desapercibido a la versión final del trabajo sin más. Sí, hablo de que si “la draga nace o se hace”. Sí, hablo de que Juanita, luego de luchar por su visibilización en todos los apartados anteriores del trabajo, de momento desapareció. No se hizo presente. Extrañé y temí su silencio. Extrañé ese espacio de análisis y entendimiento sociológico que Juanita ha ampliado para esta investigación. Temí repetir miradas que no me situaran en la investigación; temí repetir esa voz autoritaria que “analiza” como si nada se le escapara. También tomé nota, de que el análisis realizado en dicho apartado, puede aterrizar de una manera más contundente desde las aportaciones críticas que brinda el concepto de desidentificación. Sobre estos puntos versa este breve apartado.

¿Y Juanita... a'onde está? Pues aquí, disputándose esta escritura con Jaime. Convidándolo a desaprender, ya no sólo desde la práctica cultural drag, sino que, desde la escritura. Por la rigurosidad, Juanita debe ser un poco justa y reconocer que Jaime se travestía desde antes que surgiera ella. Jaime lo hacía (o decía que lo hacía y lo sigue haciendo) como un gesto

político, de manera cotidiana, enfaldado o de vestidos, desde el 2011 se paseaba por la tropicolonia de Puerto Rico que habitaba. En un principio lo hacía como parte de un colectivo de varones antipatriarcales; ahora reconoce que además de aquellos argumentos políticos que esgrimía, también había una válvula de escape en juego, un deseo de sacar la mariconería a pasear. Juanita también reconoce, que tan pronto apareció, le sacudió el mundo a Jaime. Que de pronto lo puso a dudar de esa decisión casi tomada de comenzar un proceso de transición corporal. Que lo puso en jaque. Pero, ¿por qué este juego de empuñar dos <<yo>> al mismo tiempo es importante para el análisis?

Es importante para el análisis porque a través de mi experiencia comprendo que al entrar al mundo drag, no sólo pasé por muchos procesos de aprendizaje, también fueron procesos de desaprendizaje propio. Aprendí repertorios y miradas drag, jugué por un tiempo a entrar y salir de corporizaciones genéricas corporales a partir del espacio, tal cual se hace en la escena drag, para profundizar críticamente en mi día a día. Descubrí a Juanita, que ni es lo mismo ni es igual al travestismo cotidiano que sostengo hasta el momento, pero que lo atesoro de otra manera gracias a su llegada. Dos historias se me escaparon en el apartado anterior, bueno, tres, la Juanita también cuenta. Estas historias se entrelazan para complementar el análisis brindado sobre los puntos de inflexión y lo drag como válvula de escape.

Uno de los ejes analíticos que cimienta este trabajo es el concepto/idea de <<desidentificación>> que elaboró José Esteban Muñoz. Con este concepto, Muñoz buscaba describir las estrategias de supervivencia que las personas utilizan dentro y fuera de la esfera social dominante. Gran parte de su trabajo investigativo se interesa por las trayectorias de personas que construyeron “sus identidades en respuesta a la lógica cultural de la heteronormatividad, supremacía blanca y la misoginia”. Sin embargo, Muñoz añade que la elaboración de su análisis transpira después de que el performance se realiza ante sus propios ojos desidentificadores (Muñoz 2011: 559-560). Por ende, si bien Muñoz rastrea trayectorias identitarias que se construyen en contraofensiva a normatividades hegemónicas de género, raza, sexualidad y clase, también hace hincapié en cómo se miran-leen-entienden-y-se-analizan esas trayectorias. El autor se sitúa para el análisis desde la propia práctica de su concepto analítico, es decir, a través de unos “ojos desidentificadores”

propios, situados, críticos. Cuando comencé el apartado anterior, señalé que en algunas narrativas de las interlocutoras drag queens, su entrada al mundo drag, su punto de inflexión, convergían con su proceso personal de identificación como persona homosexual o no-heterosexual. No obstante, en los primeros borradores de este trabajo, pasé por alto tres trayectorias que considero importante.

La primera de estas narrativas es la trayectoria de Mystique, a través de la “historia que siempre cuent[a]”. En sus propias palabras relata que:

“desde niño jugaba con mis primos de que yo quería ser como que la estrella de un lugar, como la imagen de un lugar, pero nunca-nunca-nunca, pensé en ser como que vestida o algo así, nunca. Yo no conocía el drag queen, estaba muy chico, pero decía “ay yo quiero ser como la estrella de un lugar, algo exótico, algo diferente”. Siempre soñaba con eso, ya hasta que fui creciendo y fui conociendo gente, me fui metiendo más al ámbito gay, fui conociendo qué era el drag queen” (Mystique, 30 años, 8 exp).

Es menester recordar que para Mystique el drag es “una forma de expresarse libremente” donde “no tienes límites que digan hasta aquí termina”. Su aspiración de pequeño y su fantasía con ser la imagen exótica y diferente de un lugar se ha vuelto realidad a través de su persona drag, llevándola a ganarse el reconocimiento de la escena drag en la Ciudad de México. Su fantasía de niñez se ha vuelto realidad, pero para que esto fuera así, su propio relato se me devela como una trayectoria desidentificadora. El punto de inflexión de Mystique se sitúa cuando conoce espacios del ambiente homosexual donde se identifica, donde logra concentrar y canalizar su fantasía a través de la identificación de su orientación sexual. En este sentido es que busco señalar su trayectoria como un ejemplo desidentificador, dejando de lado las trivialidades de leerlo como una mera salida del closet personal o escénica, por el peso que ha tenido a lo largo de su vida. Mystique no pierde su fantasía, la identifica en otra posibilidad, la re-escrive y la asume. Este proceso desidentificador, resulta ser en sí, su válvula de escape.

La historia de Santa se asemeja a la de Mystique. Santa cuenta que:

“yo, alguna vez soné con tener una vida de glamour, una vida de fiestas y tener un alter ego, ser otra persona. Sobre todo una vida en el escenario, pero nunca encontraba el momento. Hasta que en un *Halloween* dije “ya, voy a ser drag queen” (...) Me hacía llamar Lalolita, así junto, por esa idea de géneros del hombre y la mujer, Lalo-Lita (...) Ya pasó el tiempo y vi que el drag como que ya no quería que sólo fuera para fiestas, como un disfraz, quería algo más completo, y hasta sentí la necesidad de cambiar mi nombre. La primera vez que salí como Santa, fue en una marcha, vestido como monaguillo satánico con una corona de espina...” (Santa, 20 años, 3 exp).

Santa soñó con una vida de fiestas y glamour, quería ser otra persona. Las fiestas de disfraces fueron su válvula de escape, dejando salir aquello que deseaba. Lalo/Lita, fue la primera ficción de género que corporizo como personaje, dando cuenta del rastro de géneros binarios que cargaba, temática que abordo en el próximo apartado. No obstante, lo que me interesa rescatar de su relato, es lo que sucede con Lalo/Lita y el nacimiento de Santa. Específicamente, me llama la atención lo que señala de que ya no quería ver el drag “como un disfraz, quería algo más completo” que hasta la hizo cambiar de nombre. Este ejemplo de Santa pone de relieve una trayectoria desidentificadora en otro plano muy distinto al de Mystique. Ya no es solo que la persona se re-identifique de otra manera, sino que ya reconociendo el carácter ficticio de su corporización se reinventa con algo más afín su deseo inicial. Santa afirma que su “personalidad influyó”, que las visitas obligatorias de la infancia a la iglesia le desarrollaron “un gusto por el arte sacro y sus símbolos, no tanto por buscar la salvación, sino porque” le gusta “esa expresión cultural”. Al inicio de la tesis señalé tajantemente que el género se actúa, que el cuerpo es su escenario, y ahora, casi año y medio luego de trabajo de campo y redacción, esta trayectoria de Santa me parece un ejemplo desidentificador de dicho enunciado. Santa desidentifica su propia ficción a través de su traducción cultural del arte sacro, la asume, la re-inventa. Reconoce que su cuerpo es escenario de lo que quiere corporizar, dando cuenta de que su propio proceso desidentificatorio es su válvula de escape, en este caso, una trayectoria que abandona un rastro binario.

Ahora bien, estas trayectorias me devolvieron a una de las inquietudes de la investigación que cada vez ha tomado mayor fuerza dentro de la misma: ¿dónde queda quien investiga? En este caso, ¿dónde queda Juanita/Jaime? En lo particular, debo decir que para alguien que ha asumido el travestismo cotidiano por diversas razones desde hace tres años, la experiencia de entrar al mundo drag ha sido un laboratorio corporal para muchas de mis inquietudes académicas y personales acerca de la performatividad del género. Una de las razones por las cuales me comencé a travestir cotidianamente, era para confrontar las normatividades de género en diversos espacios. Para mi sorpresa, a través de la investigación, me fui dando cuenta que en la escena drag también pululan normas de

género. Más bien, me atrevería a decir, que la escena drag funciona bajo una lógica de normar los cuerpos no muy distinta al orden de género que impera en el ámbito social heteronormativo en el que estamos todas/os sumergidas/os. Antonio Marquet señala que “el acto transformista es un tanque de oxígeno en la atmósfera heteronormativa asfixiante” (Marquet, 2006: 400). Yo no estoy tan seguro que ese tanque tenga mucho oxígeno, o si al menos, alguna vez lo tuvo. No estoy diciendo que el espacio de transformismo no sea un espacio importante y de libertad para muchas personas dentro de la comunidad LGBT, sin embargo, hay que tener en cuenta que no es un espacio aislado del resto de la vida cotidiana de toda la sociedad, por muy reducido que parezca. También he de señalar, que mi trabajo fue alrededor de un circuito drag muy específico, y que otras personas que corporizan otras práctica drag tal vez tengan unos tanques de oxígenos llenos para huir a las periferias menos asfixiantes de la heteronormatividad. Hago hincapié en esto, por la experiencia situada de Juanita y lo que observé. Lo digo, por lo discutido en el capítulo dos del juego de las referencias, de cómo “la perra” es quien recibe votos aprobatorios de su drag, y que más allá de manejar las referencias, también maneja un régimen estético y una imagen muy definida. Una imagen que sustenta las normas de belleza de los medios de comunicación masivos; una imagen construida por una cultura visual que sustenta unos binarismos de género muy puntuales; los resagos de una cultura visual que exige coherencia genérica ante la mirada, aún cuando sabemos que son biohombres corporizando personajes femeninos. Con eso se encontró Juanita, al tratar de corporizar un personaje que jugara con lo queer. Es decir, al tratar de dislocar la coherencia de género en sus corporizaciones drag, reconociéndose como un cuerpo negro, gordo y bisexual. Más bien, no sólo reconociéndome así, sino que, también aproveché cada momento de las oportunidades que tuve para incluir estos temas en mis presentaciones o corporizaciones. Juanita para mí, también ha sido un proceso de desidentificación, de reconocer por qué hago y sostengo las prácticas que realizo. Me identifico de otra manera luego de su llegada en mis múltiples identificaciones cotidianas. Claro que para Juanita la draga se hace, así como también se hace y se corporiza el género diariamente, moviéndonos como transeúntes de un camino poroso dentro de las ficciones de género. Sé



Imagen 15. Juanita not binario

que para mí, Juanita tiene fecha de caducidad, así como Jaime también la tiene, ya que como discutiré en uno de los próximos apartados, detrás de la draga se sigue escondiendo un macho. Para eso, espero que el tanque de oxígeno me de, para seguir desaprendiendo y alimentando mis propios ojos y prácticas desidentificadoras.

De dos en un cuerpo y los límites de las máscaras: corporizaciones del mundo binario

El género se actúa, se corporiza, más bien, toma el cuerpo como escenario. Por tal razón, le he seguido la pista a los repertorios que despliegan las interlocutoras, tanto en sus prácticas drag como en la cotidianidad. En estos apartados, he ido aterrizando más claramente el análisis en lo que considero como performático, la conjugación del performance y la performatividad, para analizar el orden del género que todas sostenemos y reproducimos. A continuación, me acerco a los repertorios que se ponen en juego a partir de las actuaciones de género en las prácticas drag. Entendiendo el género como una máscara, “una imitación detrás de la que se esconde otra imitación. Máscaras que se apoyan unas sobre otras en articulación oposicional” (Preciado, 2009: 115). Considero viable este acercamiento a partir del análisis detenido de la información recopilada en las entrevistas, específicamente, de la relación que las interlocutoras sostienen con sus personajes drag.

“Somos dos en un mismo cuerpo”, asegura Tigrida Revuelta y añade, “Cristobal, mi yo personal es muy tímido, en la calle y con la gente. Tigrida es al revés, he aprendido que no siempre tengo que tener a Tigrida conmigo” (Tigrida Revuelta, 34 años, 20 exp). Mystique sustenta esto, señalando que “Jhonatan es más tímido, tranquilo y reservado, Mystique no, es como que más sensual, de hecho, es más locochón el personaje. Creo que hay cosas que no podría hacer cuando estoy de niño, que sí cuando ando vestida” (Mystique, 30 años, 8 exp). Flirty comparte esta experiencia y la detalla más puntualmente, dice que “tan pronto doy el primer pincelazo me transformo en mi alter-ego, que es muy diferente a lo que soy, a yo Mike, con el cual puedo hacer y decir cosas que Mike no diría. Flirty es cizañera, es corrientona, del barrio, de Ecatebrónx. Mike es una persona correcta, social y políticamente. Flirty es toda irreverencia, si anda en falda se abre las piernas” (Flirty Everdeen, 33 años, 4 exp).

Para este análisis, vuelvo a recurrir a la metáfora de válvula de escape utilizada con anterioridad, ya que me parece bastante productiva, pero en esta ocasión desde otro lugar. El enmascaramiento como válvula de escape, como ejercicio bidireccional, que mientras esconde u oculta, deja salir. Más bien, porque se esconde u oculta algo, otras cosas salen, se escenifican. Los tres relatos mencionados arriba dan cuenta de esto de manera muy precisa. Para Flirty, tan pronto da el primer pincelazo, ya se transforma. Tigrida también menciona que tan pronto se cubre la ceja de Cristobal, todo cambia. Mystique, fundadora y conductora del PDQ afirma que en algunos momentos la han invitado a conducir espectáculos cuando está de niño y dice que no puede, no le sale, no se le da. Otro caso similar a estos es el de Morgana, que asegura que si bien, “Hiram es rockero, no al grado de morder sangre y escupirla como hace Morgana. Incluso, cuando ando de Hiram casi no tomo, de Morgana salgo arrastrándome”. He dicho que entiendo el género en este apartado, siguiendo a Preciado, como una máscara, como una imitación que se esconde tras otra. En la particularidad de estos casos, la práctica drag opera como una válvula de escape, que a través de la actuación del género, se activa una imitación que no sólo esconde a la otra, sino que la inhibe.

Retomo las palabras de Flirty para ejemplificar lo último que he señalado: describe a su personaje como cizañera, corrientona, irreverente, mientras que el se describe como alguien social y políticamente correcto. ¡El privilegio masculino que vive debajo de estos repertorios! La mascarada inhibe este privilegio, es decir, transitoriamente lo reprime, lo suspende, pero ahí sigue, no lo dejan ir, se aferran al mismo. Así como la parasitaria relación del carnaval y la cuaresma, donde en el primero se permiten las transgresiones al orden social y la inversión de roles (Bakhtin, 1965), estas cuatro dragas se permiten un acercamiento a sus prácticas drag en un sentido más teatral desde el orden de género. Un personaje que ocupan, del que han aprendido cosas como señalaré más adelante, pero salvaguardando una masculinidad que dejan aparte al momento de utilizar la máscara. Los próximos ejemplos a discutir se posicionan desde un lugar muy diferente a este; diferencia que he decidido enmarcar como el contraste entre un acercamiento a las prácticas drag desde la teatralidad y un acercamiento otro, de corte más performático.

“Hay mucha gente que dice que cuando está de drag es una persona completamente diferente, yo no. Paris Bang Bang es Paris Meneses en esteroides, potencializado al mil. Si yo soy una persona segura de mi misma, Paris Bang Bang es la seguridad andando”, palabras que he escuchado decir a Paris más de una vez y en diferentes foros. Ábora afirma que su drag es un homenaje de su parte femenina a las mujeres que lo criaron, y que por tal razón, no tiene problemas cuando le llaman vestida. Michelle a creado en Mikónika su propio laboratorio de experimentación que le “ha dado muchas fuerzas y me ha alentado a entender varias cosas, desde cuestiones amorosas, familiares y de género”. Estos tres ejemplos, muestran una relación totalmente distinta con sus personajes drag, a los reseñados en la primera sección de este apartado.

Recuerdo que en la tarde en que entrevisté a Paris, varias veces señaló que ha descuidado a Aldo por Paris, y esto no le causa ningún conflicto, al contrario, ya prefiere manejarse en la vida cotidiana como Paris. Al inicio de este capítulo, traje a consideración una cita de Ábora que abría el panorama de toda la discusión que estoy sosteniendo. En esta cita, Ábora señala que ser drag ha sido asumir un nuevo rol de vida, ya que ante esta sociedad que es tan machista, “el ser mujer es objeto de minorización” y que a ella como drag queen y persona homosexual que proyecta y comparte en espacios públicos lo que considera como su “parte femenina”, no le importa hacerlo, porque es lo que le llena. Como señalé en el apartado anterior, Mikónika surgió por una crítica a la performatividad de género que Michelle corporiza cotidianamente.

Por ende, considero que los acercamientos a las prácticas drag de Paris Bang Bang, Ábora Nuit y Mikónika Q tienen un carácter más performático que teatral. Esto, en el sentido, de que no sólo es un personaje que se queda tendido hasta el próximo espectáculo, sino que los repertorios y actuaciones de género han influenciado también en su diario vivir. En el próximo apartado pondré en duda si renuncian al privilegio masculino que enmascara la práctica drag del primer grupo de este apartado, por el momento resta darles el beneficio de la duda. Lo que sí se puede concluir, ya con una mirada panorámica de estas diferencias entre la teatralidad y lo performático, es que todas mantienen un orden de género binario. No importa como se relacionen con los repertorios y actuaciones de género, parece que en estas prácticas drag, del pensamiento binario, no hay salida. Una clave

importante para entender en este espacio micro de la escena drag, las reglas estructurales del orden de género que se sostienen socio-culturalmente.

Los huevos del macho y el régimen de la mirada

“Hay que tener huevos”, dicho, frase performativa popular que se activa para dar cuenta de que hay que tener valor, coraje, fuerza para realizar algo. No puedo desligar de dicha frase la connotación masculinista que expresa. Los huevos del macho como epítome del valor, coraje y la fuerza como características valoradas privilegiadamente de una cultura heteropatriarcal. Preciado, en su ingenioso *Manifiesto contra-sexual* (2002) apunta a que el sexo, tanto como órgano y práctica no es un lugar biológico o natural. Más bien, considera que el sexo es “una tecnología de dominación heterosocial que reduce el cuerpo a zonas erógenas en función de una distribución asimétrica del poder entre los géneros (femenino/masculino)” (Preciado, 2002: 22). Heteropatriarcado y sus tecnologías de dominación heterosocial realizan una hetero-partición del cuerpo, donde la asimetría del poder se manifiesta en configuraciones socio-culturales que permean nuestra cotidianidad y aparecen de improvisto. Ahí, citando un referente sin original, una copia de la copia, desplazándose como un pensamiento impensado por su carácter popular, varias dragas señalaron que para ser drag “hay que tener huevos”. ¿Los huevos del macho en el enmascaramiento de la draga? ¿Cómo se privilegia algo que se esconde al activar las actuaciones de género y los repertorios drag queen? ¿Qué hay detrás de esas normas donde se privilegia lo masculino y se le da un carácter (falo)céntrico al valor, el coraje y la fuerza?

Nunca dejó de sorprenderme las veces que escuché en las entrevistas que para ser drag queen en la Ciudad de México “hay que tener huevos”. Reconozco por qué me sorprendía: al momento de las corporizaciones drag, las zonas erógenas que ha demarcado hegemoníamente el heteropatriarcado también son atravesadas por un juego de máscaras, por su imitación exagerada o la búsqueda de un simulacro que de la impresión de una realidad material. Máscara que también se asume en un juego oposicional de la imitación, por ende, las dragas se “montan”, es decir, esconden su pene y sus testículos arrastrándolos hasta en medio de sus nalgas y sujetándolo con cinta adhesiva. Corporizando así una

emulación coherente con el resto de maquillaje, pelucas y vestuario, mientras repiten, que para ser drag queen “hay que tener huevos”, a la vez que los esconden.

Sin embargo, teniendo en cuenta la consideración que acabo de realizar del tono masculinista de la frase, fui inquisitivo en saber a qué se referían con esto. Encontrándome, de manera muy similar a lo que señala Soley-Beltrán en su trabajo con personas trans: un régimen de la mirada, un orden de lo estético. Con esto me refiero, a las interpelaciones recibidas por las drags queen en espacios públicos fuera de los escenarios. Algunas interpelaciones tienen un corte paródico, por ejemplo, Morgana me compartió una anécdota de que una vez un niño en la calle la confundió con un payasito. También recuerdo, el primer día de mi trabajo de campo cuando conocí a Tigrida Revuelta en la calle Madero del centro histórico de la ciudad mientras le tomaban unas fotos para una revista de turismo gay. Recuerdo las risas y miradas nerviosas de las personas, la mirada que vela de reojo y observa un espectáculo exótico. Muchas personas se le acercaron y le pidieron una foto, experiencia que muchas de las interlocutoras catalogan de común. Inclusive, Tigrida usa esta experiencia para explicar porque las drag queen son “las reinas de la noche”.

No obstante, no son estas experiencias las que me llevan a una respuesta de por qué dicen que para ser drag queen “hay que tener huevos”. Mystique cuenta, que cuando le ha tocado llegar a sus espectáculos en metro o camión, la gente ha sido muy respetuosa, pero que se percata de que recibe “miradas raras”. Flirty señala que muchos hombres le piden fotos, pero que en cambio son las mujeres las que más la han criticado y juzgado cuando anda en drag. Varias veces a lo largo del trabajo, he mencionada un ejemplo de Ábora, donde señala que sí ha recibido insultos y discriminación cuando transita por espacios públicos en drag. Moon reafirma en varios momentos de su entrevista, que intenta pasarse lo menos posible por la calle cuando está en drag, por miedo a las reacciones de la gente. También han sido muchas las veces, que cuando ando con alguna de ellas y yo no estoy en drag, soy yo el que tiene que detener un taxi, ya que cuando están ellas solas, los taxistas no lo hacen. Ahora bien, muchos ejemplos de estos pueden parecer triviales, otros que ponen en perspectiva más puntualmente casos de discriminación o violencia directa hacia su persona me fueron compartidos fuera de las entrevistas. Es obvio que por razones éticas, no

compartiré ninguno de estos relatos aquí, pero considero que el ejemplo de una experiencia propia que anoté en el diario de campo da cuenta de la dimensión que busco señalar.

Hoy me volví a sentir vulnerable como hace mucho tiempo no pasaba. Hoy vi la violencia y el heteropatriarcado a los ojos, lo sentí cerquita, me acechó. Un grupo de dragas, convocadas por la Pinina Flandes y Julia Antivilo nos dimos cita en Punto Gozadera en la plaza de San Juan, un espacio feminista. La intención era realizar un “A-tentado drag a zona rosa”, manifestarnos en contra del consumo rosa y de la homonormatividad. Allí estábamos, las drag queens y kings bizarras, las que no vamos a concursos. Armamos una batucada y al ritmo de la música llegamos a zona rosa. Muchas miradas penetrantes, un muchacho que se acercó a una de las compañeras y otras intercedieron para sacarlo de nuestra comparsa. Llegamos a zona rosa, se dieron unos discursos y luego nos retiramos a un pequeño lugar de comida a platicar de lo que había pasado. Cuando llegamos al lugar me excusé, andaba con mi compañera y teníamos visita en nuestra casa. Cruzamos la glorieta de insurgentes y caminamos hasta la calle Niza que va en dirección a nuestro departamento. Esperábamos que un taxi se detuviera en la esquina de Liverpool con Niza, hablábamos de la actividad y de lo cansada que estábamos tras la caminata. Ningún taxi se detenía, tenían que ser como las ocho y treinta de la noche. Hasta que de pronto, un muchacho viene corriendo a toda velocidad y frena en seco frente a mí, pegando su cara a la mía, haciendo gestos de intimidación. Se aleja, se acerca a otros muchachos que lo acompañaban y uno comienza a tratar de sacar algo de dentro de su abrigo, los demás lo apresuran, mi compañera y yo nos miramos y no bastó palabra para salir corriendo hasta llegar a Zona Rosa de nuevo. No sabemos que buscaban para sacar del abrigo, sólo recuerdo sus miradas clavadas en mí, sus risas de la falda y la flores que colgaban de mi barba, sus gestos de intimidación. Tampoco quiero saber que iban a sacar del abrigo, ahora entiendo las cosas que me han contado algunas de las dragas, la vulnerabilidad que se juega en el espacio público. Al menos, ya estamos en casa (Diario de campo, 11 de diciembre de 2015).

Con este ejemplo, no quiero decir que “hay que tener huevos” para ser drag, pero sí puedo entender, o al menos, dar cuenta de la lógica que se juega detrás de esta afirmación de algunas interlocutoras. Hubiera sido bastante obvio señalar más arriba que eso de “tener huevos”, mientras se los esconden para las corporizaciones drag, corresponde por un lado a un aspecto figurado y por otro lado, a lo literal. A raíz de la experiencia que acabo de compartir, esto me convidó a llevar el análisis a otro lugar. Tal vez, si hubieran utilizado otra frase para dar cuentas de esta experiencia, no tendría por qué dar este recorrido largo que estoy realizando, pero que me parece de suma importancia. Así, que para cerrar esta parte del análisis dejaré de lado la expresión popular y masculinista del “tener huevos”²⁷ y me quedaré con las experiencias para desentrañarlas.

²⁷ Me gustaría señalar aquí, que me parece de suma importancia el imperativo de profundizar sobre esta frase y sus diferentes connotaciones. Lamentablemente, creo que la información recopilada y el trabajo de campo

Por ende, me parece que la lógica que se juega detrás de ese tener valor, es un llamado de atención sobre el régimen de la mirada heterosocial. En otras palabras, cuando se sale al espacio público en drag, se abre un espacio de vulnerabilidad a partir de la renuncia al privilegio masculino. Kelandria es muy vocal al respecto, cuando dice que para ser drag “tienes que saber ser fuerte para poder aguantar las críticas, para poder aguantar las humillaciones, las burlas porque lamentablemente soos una sociedad demasiado cerrada y así”. La corporización drag apela la mirada del otro que ve la mascarada y reacciona de forma violenta ante la incoherencia de la matriz heterosexual. Se reacciona ante la imitación, ante la incertidumbre de “una verdad” del cuerpo. La mirada recta del heteropatriarcado, otra coordenada del orden de género. La “perra” quiere “ser perra” en los espacios del espectáculo, en la cotidianidad, recuerda sus “huevos” para enfrentar la mirada recta. Sin duda, esto es un posible hilo conductor para investigaciones futuras que me interesan trabajar.

Pedagogías y saberes de género ¿drag?: la otra familia

“No es lo mismo lo que el poder
entiende por el culo de un marica
que lo que un marica entiende
que es su culo.”
-Paco Vidarte

“You know, we as gay people,
we get to choose our family.
You know, we get to choose
the people we’re around.”
-RuPaul

“Yo siempre he dicho que nosotras las drag queens salimos del clóset dos veces. Una cuando decimos que soy gay y la segunda es de que nos vestimos o que somos drag”, afirma Santa luego de contar que una amiga de la infancia se distanció dos veces de él. Una cuando salió del clóset y se identificó como persona gay, otra cuando comenzó a ser Santa. Esta última, fue definitiva. He seleccionado este ejemplo, porque es uno de los más claros

realizado no brinda las herramientas necesarias para un análisis más detallado. Sin embargo, no me podía hacer de la vista larga, ya que brinda otras posibilidades de análisis e investigación para futuros trabajos.

para iluminar el panorama general en que se encuentran las interlocutoras. De las diez interlocutoras de este trabajo, nueve afirmaron que su familia nuclear conoce de su drag, que las ayudan con el mismo y que las han ido a ver a sus espectáculos. Lady Morgana dice que “por obvias razones no tengo a mi mamá y papá en el *Facebook*, pero el resto de mi familia sabe, incluso me envían fotos de vestuarios y así”. Sin embargo, identifican que amistades y personas que buscan relaciones afectivas/amorosas sí se han alejado por sus prácticas drag. En este apartado detallaré más sobre estas particularidades, entrelazando el análisis en cómo este circuito de drag queens crea otra red de parentesco, otra familia y bajo qué características se sustenta.

De segundas salidas del clóset y relaciones familiares...

“Al principio fue raro, fue mi segunda salida del clóset”, sentencia Santa y detalla que “en el momento fue así como que mi mamá dijo “¿quieres ser mujer?” y ahí iba yo y le volvía a explicar lo que era ser drag”. Si bien muchas de las interlocutoras narran que tuvieron una buena acogida por parte de su familia nuclear cuando les dijeron que se dedicaban al drag, el que Santa identifique esto como una segunda salida del clóset, no me permite pasarlo por desapercibido. Una banderita se levanta, un llamado de atención, un posible punto de inflexión en su cotidianidad. Santa asegura que ya su madre comprendió y entendió que lo drag es algo que le gusta y que es algo que va hacer por “un tiempo indefinido”. Esto me llevó a fijarme en los relatos que me compartieron las interlocutoras, específicamente en las detenidas narraciones que brindan de cómo fue el momento en que se lo dejaron saber a su familia. Vale señalar, que un punto en común de los relatos es que a quién se lo confiesan de la familia por primera vez, es a su mamá. Sin embargo, no me di cuenta de esto hasta un momento muy posterior del trabajo de campo, imposibilitando así, que auscultara más al respecto.

Por su parte, Kelandria cuenta que “al principio, yo le decía a mi mamá que me disfrazaba y trabajaba como *host* en un bar. Hasta que ya le dije “mamá, me dedico a tal cosa”. La primera vez que me vio fue en una marcha, que vine de cirquera, parecía más secretaria de gobierno que otra cosa, ese día me ayudó a vestirme y me dio la bendición”

(Kelandria, 22 años, 4 exp). No obstante, el relato de Kelandria me llevó a otro lugar, dando un giro inesperado a la llamada de atención que me brindó el ejemplo de Santa. Si bien su mamá la ha ayudado a vestirse y la ha visto en drag, inclusive, le vende la lencería que Santa y ella usan en sus espectáculos, más adelante en su relato da cuenta de que su mamá muchas veces le recuerda que “no gastes tanto en eso [en lo drag], mejor inviértele a tu carrera en estilismo, compra tijeras nuevas y productos”. Esto me convida a tener presente de otra manera, a lo que puse de relieve en el capítulo dos, la cuestión del trabajo remunerado y la cuestión económica que entra en juego en lo drag.

El caso de Ábora, brinda un ejemplo similar, cuando señala que al enterarse de ser VIH positivo no le había dedicado el tiempo que quería al drag en su vida, ya que su familia le decía que en esto iba a perder su tiempo, que lo viera más como un pasatiempo. Los ejemplos de Paris y Moon, son mucho más explícito para lo que quiero traer a consideración. En el caso de la primera, vincula ambas salidas del armario, pero con un tono distinto al de Santa. Paris comenta que nunca sintió la necesidad de decir que era gay, ya que lo consideraba como algo que “estaba bastante implícito” y pensaba que era asunto suyo. Sin embargo, cuando relata que le dice a su mamá que iba a comenzar a hacer drag, lo justifica como un trabajo. Ante ambas declaraciones, comenta que su madre no reaccionó de ninguna manera, en sus propias palabras: “Y fue como que “¿sabes qué mamá? Voy a comenzar a vestirme de mujer, porque pues, puedo hacer show de eso y está padre”, y ella como que dijo “ok”” (Paris Bang Bang, 26 años, 2 exp). A esto le añado que “hasta la fecha, mi mamá me ayuda hacer mis vestuarios, todo eso, me apoya mucho en mi carrera, me ha ido a ver a mis shows, reproduce y comparte mis vídeos musicales...”. Por otra parte, Moon cuenta que en su familia todos saben, asegurando que “lo ven como mi profesión. Y cuando vuelvo de trabajar empiezan como que “¿cómo te fue, qué te pusiste, tienes foto?”, así, mi trabajo”.

Estos ejemplos, vinculan y ponen de manera central, aunque implícita, el tema de cómo estas personas se gestionan la vida y la aceptación por parte de su familia de las prácticas drag que llevan a cabo. Los ejemplos de Kelandria y Ábora aportan una perspectiva, de que si bien la familia no tiene problemas con su transformismo, les convidan a que se dediquen a estos de manera secundaria, a modo de pasatiempo e inviertan en sus respectivas carreras

profesionales. En el caso de Paris, cuando relata el momento donde “sale del clóset” drag, trae a consideración que del transformismo puede “hacer shows”, es decir, puede conseguir un ingreso de estos espectáculos. Como mencioné en el capítulo dos, Paris es quien está canalizando sus esfuerzos en que la escena drag se vuelva “una industria sustentable” con pagos justos para todas las drag queen. Muy cercano a esto está el caso de Moon, al poner de relieve que la aceptación de su familia viene por el lado de que ven sus prácticas drag como su profesión.

Con estos ejemplos en concreto, me atrevo a señalar, que la lógica que se juega detrás de los mismo es un enmascaramiento de la aceptación vía la entrada al mundo del trabajo remunerado. Esto no implica que no se de una genuina aceptación de las prácticas del transformismo de las interlocutoras en sus familias nucleares, sino que al elevarse al rango de un trabajo remunerado suaviza y gana puntos de empatía para la misma. El análisis me permite llegar hasta este punto con estos ejemplos, ya que tendría que haber entrevistado más a profundidad sobre esto a las drag queen, o al menos, realizar una entrevista a sus familias. Aún así, me parece que el uso que las interlocutoras le dan en sus relatos a lo drag como un trabajo remunerado, me permitió observar y distinguir esta interpretación. En específico, porque justo esto diferenció sus relatos del resto de las interlocutoras.

Por ejemplo, en el caso de Mystique, señala que “toda mi familia me apoya, luego mi mamá hasta me compra ropa, me arregla los vestuarios, y aunque estén en Cancún, siempre andan al pendiente”. Tigrida narra que sintió la necesidad de decirlo, porque vivía en un pueblo muy chico de España, y como ya la contrataban para fiestas y eso, “prefería decirlo a que me encontrara algún familiar en una fiesta”. Mikónika expresa que a pesar de que su mamá sabe, prefiere ahorrarle los disgustos, razón por la que la mayoría del tiempo, realiza su producción drag fuera de su casa. Estos casos muestran una relación diferente a las que pude englobar arriba, unas experiencias distintas en sí misma y con unas características singulares. Tal vez, a primera instancia, se podría considerar el caso de Tigrida como otro ejemplo del enmascaramiento de la aceptación vía la entrada al mundo del trabajo remunerado, pero al volver al relato, no es así. Esto se debe a que su narración está cargada de una preocupación que identifica como “el pudor de que lo supieran por otras personas” o que lo vieran sin poder explicar lo que hacía.

... las amorosas y las amistades.

Muy diferentes son las historias que las interlocutoras comparten al hablar de sus relaciones amorosas/afectivas y con amistades a las que discutí en el apartado anterior, respecto a la familia nuclear. Tigrida no sólo se ha destacado por su drag en España, sino que su trayectoria cuenta con una impresionante cantidad de países en los que ha vivido gracias a su personaje. Entre estos países, cuenta que ha tenido la oportunidad de presentarse en Asia, Europa del este, Brasil, Argentina, Chile, Perú, Colombia y México. En el 2009 ganó el título de Miss Drag Queen Barcelona, Nou Barris. Reconocimiento que le consiguió ofertas de trabajo en Villahermosa, Tabasco, donde accedió venir a trabajar por un mes. De este mes de trabajo, consiguió ofertas en Veracruz, Guadalajara, Puebla y, finalmente, en la Ciudad de México (Marquet, 2010: 535), donde se quedó por alrededor de cinco años. Aprovechando que su trayectoria le ha permitido recorrer tantas millas y espacios geopolíticos tan distintos, Tigrida no pierde oportunidad en sus relatos de realizar ejercicios comparativos. Por ende, cuando le pregunté sobre las relaciones amorosas/afectivas, no dudo en hacer esto. En sus propias palabras: “aquí en México me ha costado muchísimo trabajo tener una relación, siento que es por la cultura. Si la gente sabe que eres drag, la gente piensa que eres travesti o vestida. En España no es así, el drag se ve como algo más cultural”.

De forma bastante similar, dando cuenta de aspectos generales, Mikónika expresa que “gente que tal vez le gustabas se alejan. Varias drag, como el aspecto del romance no lo tienen, quien sabe a que se deba, yo creo que es la sociedad”. Mystique es más puntual y descriptiva respecto a este tema: “cuando he estado soltero, me ha costado mucho trabajo conseguir pareja, porque les digo [que soy drag] y como que se *freakean*, se van separando, no les gusta”. Estos ejemplos, ponen de relieve que hay un alejamiento, que se toma distancia de las personas debido a que corporizan un personaje drag.

Para otras interlocutoras, esto no se queda en el mero alejamiento, sino que incluso ha tenido repercusiones y consecuencias violentas por ellas mantenerse en su posición de que no van a dejar de ser drag queen. Moon relata que incluso “han habido dos o tres que han intentado bajarme del escenario. Ahí les digo pues *bye*, es mi vida”. Morgana también

relata que estuvo tres años con una persona, pero que la relación culminó porque esta persona no le gustaba que ella se dedicara al drag, “yo no podía seguir dejando que pasaran los años sin hacer lo que me gusta”, concluye sobre esto.

Flirty ha reflexionado más al respecto, compartiendo impresiones que me resultan sumamente fértiles y atinadas para el análisis: “siento que la mayoría... igual y volvemos a las heteronormas, tienen la idea de: eres mi novio y te quiero aquí, te quiero someter o sométeme”. El control, la prohibición de un deseo personal, el alejamiento, la posesión, el mundo heterosocial vuelve aparecer, las normas que pululan desde las violentas concepciones del amor romántico, hasta la invisibilización de unos cuerpos. Me parece pertinente traer a consideración una importante reflexión de Antonio Marquet:

Los valores aprendidos a lo largo de un prolongado proceso de educación, de la aplicación de toda una serie de tecnologías de género que despliegan desde la escuela hasta la diversión y el consumo de bienes culturales, no se borran totalmente cuando el sujeto opta por asumir su gaydad; por el contrario, permanecen activos, son constantemente reforzados y permiten al sujeto homosexual el desarrollo de una vida familiar y social en un mundo heteronormativo (Marquet, 2010: 81)

En este sentido, es que analizo estas experiencias de las interlocutoras, como un acercamiento a cómo operan las tecnologías de género que todas reproducimos y sustentamos cotidianamente. Las experiencias aquí recogidas, con sus puntos en común, brindan un panorama de esas normas detrás de las normas que se permean en la comunidad gay. Normas detrás de las normas que se permean por la introyección de un mundo heteronormativo, del que la gaydad no escapa. Además, si bien las interlocutoras son quienes narran estas experiencias, quienes se develan como informantes de la matriz heterosexual son las personas protagonistas de estos relatos: quienes las han alejado, intentado bajar del escenario y quienes las intentan controlar. En fin, estos ejemplos dan cuenta de otra característica del orden del género a nivel estructural, la distribución asimétrica del poder entre los géneros. Lo interesante de esto, es que también puede ser entendido como otro ejemplo de lo performático. Ya que las drag queen al activar en sus performances y repertorios un lado de la feminidad gay, las reacciones que las personas tienen hacia ellas puede ser leída como una machista, misógina, e inclusive, transfóbica.

Las próximas expresiones de Flirty dan cuenta de esta dimensión, poniendo en perspectiva, de que esto no sólo opera en relaciones amorosas, también se despliega con amistades. Flirty cuenta que: “al principio, mis mejores amigos se alejaron de mi, y uno de ellos, al grado de ponerse a llorar, me dijo “es que no puede ser que mi mejor amigo sea una vestida”. Sí, perdí amistades, pero gané muchas otras, muy buenas”. En las expresiones de su amigo identifico ese tono transfóbico. Tono que también Mikónika identifica al señalar que la gente se aleja, por no saber lo que es el drag y confundirlo con procesos trans. Sin duda, esto sería una línea que dejaría abierta para futuras investigaciones, ya que atisbo que un estudio comparativo entre experiencias trans y drag sería muy bastante productivo en iluminar cómo operan el orden del género en diversas aproximaciones a los tránsitos genéricos de las personas. Por el momento, estos dos ejemplos me brindan una transición oportuna al último apartado de este capítulo. Específicamente, eso que enuncia Flirty, de que ganó muchas otras amistades, “muy buenas”.

“Es importante, mas no indispensable”: la otra familia, pedagogías y saberes drag

En el desarrollo de la primera entrevista de este trabajo junto a Moon y Ábora, llegamos a un punto delicado, en el que incluso pregunté si deseaban que detuviera la grabación. Ábora se negó, señalando que quería que la gente supiera esto, lo leyera. Este momento fue cuando conversábamos sobre la familia nuclear y las reacciones a sus respectivas “salidas del armario drag”. En esta parte de la entrevista, fue cuando Ábora nos compartió que era VIH positivo, que esto la llevaba a entregarse a su deseo de ser drag y de hacerlo al punto, de que cuando tenga que partir, “irse como la más perra”. Ábora cuenta que su familia la apoya, pero señala que este apoyo “es importante, más no indispensable. Es tu vida y es lo que te hace feliz, ni siquiera la familia se vuelve obstáculo. Por eso, porque soy drag, me rodeo de gente que ama el drag. Si mi familia no me apoyara, se que encontraría gente que sí, y puedo decir, que las he encontrado” (Ábora, 25 años, 7 exp). Esta gente que Ábora señala que ha encontrado, es la que identifico como “la otra familia”. Una familia que reta las lógicas del parentesco, partiendo del espacio común de la práctica del transformismo. Antonio Marquet señala que “la transgresión que representa el sistema homosexual, la salida del clóset, la experiencia de la homosocialidad (...) exige una nueva ética, otra

perspectiva axiológica que permita y promueva pautas de comportamiento apartados del ideal heterosexual” (Marquet, 2010: 79-81). Y es justo aquí, en esa homosocialidad, o más bien drag-socialidad de la escena drag, vinculado a la idea de familia, donde encuentro una ética distinta; una perspectiva otra de relacionarse a través del compartir de saberes que desnaturaliza y subvierte la propia idea de familia. Idea que sufre de una desidentificación colectiva, que se rige por una economía de solidaridades, que ante las crisis, las perras drag enfrentan juntas, una afrenta frontal al orden social del género y sus jerarquías.

En un primer momento, esto no parece un tema nuevo, ni una observación que se distinga de acercamientos similares a las escenas drag en diversos puntos geopolíticos. Por ejemplo, cuando Judith Butler analiza el documental *Paris is burning*, da cuenta de algo similar. Dirá Butler al respecto:

Estos hombres “hacen de madre” unos con otros, son su “casa” y “se crían” entre sí y la resignificación de la familia a través de estos términos no es una imitación vana o inútil, sino la construcción discursiva y social de una comunidad, una comunidad que une, cuida y enseña, que protege y habilita (Judith Butler, 2003:199).

En estos aspectos generales, yo coincido con las apreciaciones de Butler, e inclusive podría circunscribir mi análisis a este acercamiento por completo. Sin embargo, el propio proceso de entrada a la escena drag por parte de Juanita Caminante Nuit y las observaciones realizadas en campo, no me lo permitirían. Hay una diferencia crasa entre esa comunidad que une, cuida, enseña, protege y habilita de la que habla Butler, y la escena drag en la Ciudad de México, aunque compartan estas características. Esto es, la cuestión de las jerarquías, que en el caso de *Paris is burning*, es muy claro en que la madre drag guarda una posición privilegiada, que se le respeta y se le sustenta. Madre de la cual, se aprende todo. Para explicar las diferencias que veo, identifico a mi persona drag de Juanita Caminante como el espacio donde pude extender el entendimiento sociológico sobre esto. Reconociendo el acceso que me dio a los camerinos de las dragas, a los ensayos de espectáculos, a los momentos donde se producían, a las prácticas accedidas por participar de la escena, dentro y fuera del drag, y las cosas que en estos espacios ocurrían.

El travestismo me acompaña en mi vida desde principios del 2011 de diferentes maneras. La utilización de faldas como enunciación política del colectivo Varones Contra el

Patriarcado del que formé parte en Puerto Rico, fue la primera. Poco a poco fue haciéndose algo más cotidiano, ya más un deseo propio, aunque nunca había atisbado la posibilidad de hacer drag. Como he narrado a lo largo de este trabajo, punto importante para pensar la relación ética con la auto-etnografía, no llegué a corporizar un personaje drag al estilo de paracaídas, ni mucho menos, con la intención del androcéntrico ojo antropológico que construye para sí un escenario las vidas de las personas sexual y género diversas. Más bien, mi entrada al mundo drag se fue dando por invitación de las interlocutoras. Moon me dijo: “ay mana, si siempre andas en vestida, sólo ponte maquillaje y prepara un *show*”. Más tarde, Ábora me comentó “yo te voy a transformar”, y así, poco a poco se fue dando mi entrada.

Ábora me citó unos días antes de la marcha de orgullo LGBTTTI del 2015 para darme mi primera transformación y conseguir la ropa que utilizaría el día de la marcha. Esta experiencia fue la que me expuso por primera vez a las prácticas que se sostienen en esta otra familia. Fuimos a casa de Draven en Azcapotzalco, la ganadora de la segunda edición de “La carrera drag del marra”, una “big girl”, así como yo. La hermandad que existe entre ellas, me permitió acceder a recursos para comenzar mis prácticas drag. No solo me prestaron tacones y vestuarios, también me enseñaron a maquillar, a caminar, a proyectar y posar. Todo un repertorio de género construido alrededor de cómo yo les decía que me imaginaba en drag. Recuerdo que en específico, Ábora me enseñaba pasos de baile que yo iba memorizando poco a poco, mientras Draven me explicaba como proyectar de manera efectiva al momento de realizar una fono-mímica.

Situaciones como estas sucedían todo el tiempo en los camerinos, desde consejos en qué mejorar de un espectáculo, hasta trucos para el maquillaje. Paris nombra a estas prácticas como “una cooperativa drag, donde todas, vamos aprendiendo de todas”. Esta idea, de que hay una transmisión de conocimiento recíproca entre las dragas, quebranta las ideas jerárquicas que Butler no señala en *Paris is burning*. Si bien se mantiene el calificativo de “madre drag”, esto no implica que se sostiene una relación jerárquica, sino que es la persona que te ayudó y está ahí contigo al momento de entrar al mundo drag. Esta entrada al mundo drag, así como la ayuda que te da quien te asume como “hija”, está marcada por algo que comencé a discutir en el capítulo dos: ser drag queen es muy caro.

Por ende, es la “madre drag” quien ayuda prestando accesorios, pelucas y vestimenta en lo que quien se va iniciando en el mundo del espectáculo se hace de las suyas propias.

Ahora bien, mi trabajo de campo cubrió un periodo de tiempo de poco más de un año, asistiendo a concursos, presentaciones y actividades culturales entre dos hasta cinco veces por semana. Esto me hizo darme cuenta de que esta práctica no sólo se sustenta en relaciones de madre e hija drag. Tampoco se limita a las casas drag (las únicas dos casas que identifiqué a lo largo de este tiempo fueron “The House of Bang Bang”, es decir, Paris y sus hijas drag y “The jaus of Nuit”, casa a la que Juanita Caminante pertenece, creada por Ábora, donde también están Kelly Rose y Mika). Más bien, esta práctica se extiende entre hermanas drag, sin que necesariamente, estas compartan una madre drag en común. La lógica detrás de esto que pude identificar, es que se llaman hermanas aquellas dragas que tienen el mismo tiempo de experiencia, que compitieron entre ellas en un concurso o que por una razón u otra, han trabajado en el mismo antro. Por ejemplo, Moon y Ábora se consideran hermanas a partir de su relación de amistad que fueron creando en el PDQ. Mientras que Ábora y Morgana, también se consideran hermanas, pero debido a que eran las dragas residentes de Le Cirque. El compartir este espacio en conjunto, las ha llevado a desarrollar proyectos entre ellas y una solidaridad que sobre pasa meras palabras de apoyo. ¿A qué me refiero con esto? A que las hermandades y familias drag que se van construyendo de verdad operan como una cooperativa drag, al punto, de que identifiqué esto como una economía de la solidaridad drag ante las crisis.

Al pasar tanto tiempo con las interlocutoras del trabajo y ver sus presentaciones de manera sistemática por varios meses, fueron muchos los casos donde podía identificar accesorios, vestimentas, tacones y pelucas que se compartían. Inclusive, Juanita Caminante ha sido partícipe de esta economía. Recuerdo, por ejemplo, mi primera presentación en *Diamond Disco Club* el 21 de agosto de 2015. La peluca que utilicé ese día, Ábora la había utilizado unas horas antes en un show que presentó en el ExTeresa. Mientras que al otro día la usó Morgana y Ábora utilizó la que la primera había utilizado el día anterior. También fueron muchas las veces en que me daba cuenta de los intercambios de vestimenta entre Santa y Kelandria, entre Ábora, Kelly y Morgana y así sucesivamente. Esta economía de la solidaridad no sólo opera con accesorios y vestimentas, han sido muchas las veces que las

aportaciones de Juanita han sido la mezcla de música para los espectáculos de otras personas.

En fin, las familias drag en la Ciudad de México tienen una perspectiva distinta al relacionarse, como dice el epígrafe de este capítulo, las perras se montan con la crisis, porque es el estilo de vida que conocen. Al menos, las interlocutoras de este trabajo, se relacionan desde la solidaridad, para atajar los altos costos de las producciones drag. Se comparte lo que conocen, “de todas se aprende”, sin importar el éxito individual de cada quien, no hay una jerarquía entre ellas. Las familias y hermandades drag, se unen por acuerdos, por la artesanía propia que conlleva la práctica drag.

... P.D. tercer guiño, no todo es color de rosa en la escena drag...

Luego de la entrega del primer borrador de este trabajo completo, tuve la ansiada reunión con una de mis directoras de tesis, la doctora Karine Tinat, donde me compartiría impresiones sobre la entrega. No importa en que momento de nuestro desarrollo como investigadoras/es nos encontremos, nunca estamos solas/os, siempre estamos compartiendo lecturas y miradas con otras/os, habilitando discusiones con/desde otras/os. Para mí es importante recalcarlo para ser consistente con mi aparato metodológico, para dislocar esas narrativas, que aún reconociendo el carácter subjetivo de la mirada en los ejercicios etnográficos, se sitúan como si nada escapara a su campo visual. Yo prefiero asumir mis puntos ciegos, reconocer la mirada y la influencia de lecturas frescas, y seguir marcando el paso de la coreografía del error que asumí como metodología durante la investigación.

La doctora Tinat me hizo un acertado comentario sobre todo este apartado, “¿qué, en la escena drag todo es color de rosa?”. Para nada, no todo es color de rosa, hay pugnas, dragas que no se llevan con otras, disputas, chismes, personas que no se soportan, a una que no invitan ya a ciertos eventos, otras que ya no quieren ir... Inclusive, mi investigación se nutrió de muchas maneras de *El coloquio de las perras* (2010) de Antonio Marquet, donde el hilo conductor de su trabajo investigativo se basa en el bufe, en el perreo. Sí, “el perreo”, una agresión verbal ágil, rápida, creativa y violenta con la cual la perra se defiende de otros perreos y canaliza toda la violencia que ha recibido desde que asumió su gaydad. Marquet encuentra en su investigación que dominar el perreo, es lo que hace a la draga “más perra”.

En mis conclusiones, señalaré que en el circuito drag en el que me sumergí esta característica de la “perra” es cada vez más nula; o mejor dicho, que se ha transformado en otras. Mis interlocutoras sí hablaron del bufe y del perreo de manera muy lúdica, pero sin darle mayor color, más allá, de mero entretenimiento. Sin incluso, señalar que era algo vital en la práctica drag.

Sin embargo, durante el casi año y medio de trabajo de campo, a través del día a día de la escena y de las redes sociales, los ladridos del perreo generaban cierto revuelo de cuando en vez. El perreo no llegaba a espectáculos, como los que analizó Marquet con Las Hermanas Vampiros. Más bien, este perreo era uno de diferencias personales o artísticas, sin el veneno punzante del perreo vampiresco de una escena drag anterior a la que analizo. Es cierto, Tinat lo atisbo muy puntualmente, no todo es rosa en la escena drag, mi mirada fijada en otras características no me brindó las inquietudes para profundizar más sobre esto. A pesar de eso, creo que la información y observaciones realizadas, me permiten concluir que el perreo ya no forma una parte vital de las prácticas drag del circuito que se dedica a concursos. Esto es una transformación no menor, que brinda aperturas para seguir trabajando el tema.

Guiño de cierre: la coreografía del error...

(Consideraciones finales)

Introducción

Esta investigación bebió, se transformó y se presenta como interlocutora de una investigación anterior realizada con drag queens en la Ciudad de México. Hablo de *El Coloquio de las perras* (2010) de Antonio Marquet, un riguroso acercamiento a las prácticas drags de “Las hermanas Vampiros” entre los años 2006 al 2009. El acercamiento de Marquet a las vampiros es uno mediado a través del perreo, una articulación verbal violenta y paródica que caracteriza los espectáculos de las hermanas. En este breve capítulo, realizo un contraste de lo que Marquet identificó en las perras vampiro y mis hallazgos. Esto con dos fines en específico: por un lado recoger el insumo de mi investigación, por el otro, proponer un posible cierre/apertura de ciclo en las prácticas drag queen a partir de una interlocutora, que tanto Marquet como yo, compartimos. Vale señalar, que de momento volver a las aportaciones de Marquet en la conclusiones de un trabajo investigativo donde he discutido muy poco el suyo puede levantar sospechas. Más bien, podría parecer hasta forzado este tipo de cierre. Sin embargo, a mí me parece importante por su importancia histórica. Más bien, por la puesta en escena de cómo espacios y prácticas culturales compartidos se transforman y se re-escriben en el contexto urbano de la Ciudad de México. Por ende, presento este cierre a modo de contrapunteo, entre uno de los trabajos que germinó mis primeras inquietudes y el hallazgo más relevante para mí: la coreografía del error.

La importancia de Tigrida Revuelta

Conocí a Tigrida Revuelta a través del libro de Antonio Marquet, que en las últimas páginas de su libro, aparece como una invitada a un espectáculo de las Vampiros. Marquet también la entrevista sobre su percepción de las vampiros. Sin embargo, poco tiempo después de leer sobre Tigrida la contacté, convirtiéndose en la primera interlocutora de esta

investigación. Aquella Tigrida que se presenta como un personaje marginal en la investigación de Marquet, poco a poco fue tomando mucha importancia durante el periodo de trabajo de campo. Lady Morgana identifica que “Tigrida es la abuelita de todas”, señalando que fue quien le ayudó a escoger su nombre y entrar más de lleno al drag. Tigrida se unió a Mystique para realizar los PDQ, concurso del cual fueron parte la mayoría de las interlocutoras. Pinina Flandes, en la noche transitada donde se homenajeaba a Tigrida señaló que: “hace cuatro o cinco años que conozco a Tigrida. Recuerdo cuando la conocí en un café en Zona Rosa, y es gracias a ella que lo drag está siendo lo que es, es gracias a ella que el drag está donde está en el defe”. La misma Tigrida en la entrevista reconoce que su trabajo en la Ciudad de México “ha sido cambiar la visualización del drag, hacer del drag queen algo más abierto y más open”. Me resulta curioso que Tigrida diga esto, cuando en la entrevista con Marquet hizo énfasis en que el perreo no era parte de ser drag queen, “que no hablen sin saber que es un drag queen” (Marquet, 2010: 536). Marquet ve los espectáculos vampiro, mi investigación profundiza sobre las drag queen y la escena drag que está vinculada a los concursos, Tigrida transitó por ambas. Para Marquet fue un personaje marginal con una breve aparición en su investigación, pero se sobreentiende el por qué. En *El coloquio de las perras* el perreo de las vampiros es el centro de atención, Tigrida lo niega y dice que eso no es drag; para ella “el drag es moda, glamour y extravagancia”. En el circuito drag que investigué, varias cosas se entrecruzan a esto: Tigrida es reconocida por su trayectoria y sus aportaciones al drag; las Vampiros son vistas como “un estancamiento del drag en México por años”; el perreo vampiro, no se permea en las prácticas de las drag queen que investigué, si bien hablan del “bufe” o del “shady”, como una cierta forma del perreo, no lo vinculan a la tradición vampira, lo insertan en el imperio visual de RuPaul. Con esto podría decir, que la figura de Tigrida es importante, ya que su trayectoria está entrecruzada entre unas prácticas drag que van desapareciendo y otras que producen una “fiebre drag”. Con un periodo de casi diez años de diferencias, las escenas y pasajes drag discutidos tanto por Marquet, como por mí, dan cuenta de transformaciones, de cambios, de escenas drag queen totalmente distintivas. También es bastante probable, que en el mismo momento en que redacto este cierre, ya la escena sea

totalmente distinta. Este apartado en general se puede resumir en que Tigrida Revuelta es un puente de dos generaciones distintas en la escena drag de la Ciudad de México.

El imperio visual de RuPaul, la colonialidad del ver y el funeral de las perras: hallazgos del capítulo dos

Marquet señala que en los espectáculos vampiros “no hay convencionalismos mediático por la insurrección política de las vampiro” (Marquet, 2010: 53). Todo lo opuesto ocurre en el circuito drag que analicé. He señalado que la escena drag que se dedica a concursos es una cargada de una intencionalidad artística con un lenguaje y registro visual muy específico. Los juegos de referencias, sus explicaciones de por qué hay una “fiebre drag” en la Ciudad ahora mismo, las estructuras y prácticas de los concursos, los referentes que habilitan el diálogo entre las dragas y el público son características de lo que he denominado el imperio visual de RuPaul. Donde ya RuPaul en sí mismo queda borrado, y es su concurso de drag queen el que lega, junto a sus ideales de la entrada al mundo del consumo y la idea de progreso por medio del mismo. Las Vampiros interlocutoras de Marquet, hablaban de RuPaul como una referencia más entre tantas, en el circuito drag de mi investigación, tantas otras referencias se pierden por un RuPaul simbólico y hegemónico.

En este sentido, concibo que el imperio visual de RuPaul es un epítome de la colonialidad del ver, en el sentido de que no sólo produce imaginarios culturales homogéneos, “sino también prácticas de consumo homologadas” (Valencia, 2014). Imperio visual que consume el cuerpo de la draga, mientras esta consume y reproduce el mismo. Cuando las interlocutoras han señalado que “hay una fiebre drag” y que vinculan esto a RuPaul, me parece que es la colonialidad del ver la que va dando cierre y sepultura a las prácticas drag de las vampiros, en otras palabras, a un ciclo de la escena drag del contexto urbano de la Ciudad de México. Una colonialidad de la visualidad mediatizada, que desplaza los referentes locales, dándole primacía a la de los nortes globales.

La desaparición del perreo y las injurias homofóbicas que las vampiros desarticulaban desde la parodia son prácticas y repertorios que han ido cayendo en desuso en la escena drag. Se ha ido privilegiando, paulatinamente, lo que el imperio visual de RuPaul promueve. Ya no sólo una estética del drag, sino que la draga misma y las prácticas

y los repertorios que activa: lo que hace y deja de hacer, la propia artesanía de su producción. Las vampiros parodiaban los ideales de los concursos de telerealidad que para mis interlocutoras son la punta de lanza de su práctica drag. Pero como identifiqué en el capítulo dos, no sólo para ellas, ya que la escena drag no se mantiene por si sola, sino que también, para el público. En este sentido, los espacios del contexto urbano analizados no simplemente son indicadores de expresiones de género posibles, permitidas o reprobadas. Estos espacios son también indicadores de cómo una cultura visual proveniente de los medios de comunicación transnacionales se traducen de manera local. De cómo las personas traducen la cultura visual a su entorno y trayectoria para apropiársela. No es menor reconocer aquí un límite de la investigación basado en mis intereses iniciales: puede ser pertinente para este trabajo volver al campo a través de las coordenadas del perreo para rastrear más puntualmente su transformación o desaparición. Sin embargo, por el momento puedo concluir, que “la perra” se basa en las referencias a partir del espacio para sus corporizaciones en función del registro visual que comparte con las/os demás. “La perra” siempre está en diálogo con otras, la escena drag no es una práctica solitaria.

El orden de género que todas reproducimos: hallazgos del capítulo tres

En el capítulo tres traje a consideración diversos repertorios, lógicas y prácticas que dan cuenta directa de cómo todas/os reproducimos y sostenemos el orden de género. Especifiqué e insistí en ejemplos que permitieran dar cuenta de cómo en el espacio micro-político de la escena drag que investigué, se reproducen aspectos estructurales de este orden de género. Aunque también reconocí la desidentificación y resignificación que la escena drag de la Ciudad de México hace sobre la “otra familia”. Sin embargo, me parece que varios temas me abren un nuevo abanico de interrogantes para investigaciones futuras. En especial, me parece necesario continuar con esta investigación pero a partir de un lente comparativo entre personas que corporizan prácticas drag y trans. Este análisis podría ser bastante fértil para auscultar sobre las normas detrás de las normas que pululan a raíz de los privilegios masculinos. Inclusive, al volver posteriormente sobre la totalidad del trabajo luego de primero borradores, he tomado nota de que un límite o un tema no trabajado de manera directa fue el de las masculinidades. ¿Qué otras posibilidades pudo generar “los

huevos del macho” que saca a pasear la perra? ¿Qué nos diría analizar de manera comparada dos grupos tan visibles como los osos y las drag queen del ámbito gay sobre la masculinidad? No sé, dejo las preguntas abiertas para seguir trabajando sobre ellas a un futuro cercano.

Con lo que sí quisiera concluir sobre esto, es que como mostré en el capítulo, las prácticas drag son un espacio fértil para el análisis sobre cómo el orden de género opera y que no vale la pena descartar el mismo en generalizaciones. Así como el género se actúa y el cuerpo resulta su escenario, las normas de género se corporizan a través de enmascaramientos. Para dar cuenta de esto, he demostrado que el drag es un ejemplo productivo. Que los debates sobre la performatividad de género son un tema que no se puede descartar en generalizaciones teóricas; que hay que situar geopolíticamente dichos debates desde una óptica contraofensiva para no caer en cristalizaciones peligrosas.

Devenir (auto) etnógrafo a través del devenir draga: la coreografía del error

"Salirse del problema es una actitud
científicamente respaldada
en las ciencias sociales"
-Yecid Calderón/Pinina Flandes

Creo que uno de los aspectos sobre el que más he reflexionado en toda la investigación ha sido en su cuestión metodológica. Específicamente en el tránsito de la etnografía a la autoetnografía, de la etnografía crítica del performance al danzar de la coreografía del error. La idea y concepto de “coreografía del error” la tomo prestada de la bailarina/movedora/performancera feminista puertorriqueña Viveca Vázquez. Viveca, tituló su retrospectiva de 29 años de trayectoria como: “Coreografía del error: conducta”. Sobre esto, Viveca detalla que la idea de coreografía del error funciona como adjetivo para su práctica artística: “Mi trabajo es de movimiento, y yo a veces he tenido que usar palabras como danza o baile para poder explicar qué es lo que yo hago. Creo que hago otro tipo de danza que, porque cruza fronteras, se cuele en el mundo del performance, pero no todo el tiempo; se cuele en el mundo del teatro, pero no todo el tiempo; se cuele en el mundo de la coreografía, pero no todo el tiempo”. La búsqueda de movimientos crudos (pero ensayados) la llevan a transitar entre diversas áreas de las artes escénicas. Esta es la potencialidad que

le veo para pensarla como una metodología en estudios culturales; la coreografía del error, más que nada, es un tránsito entre disciplinas, saberes, artes y prácticas. Por ende, concibo esta propuesta como una entre otras posibles que parten de los estudios transdisciplinarios. Esos que están entre, a través y más allá de las disciplinas (Nicolescu, 2005[citado en Lozano, 2010]).

Las metodologías no pueden ni deben seguir siendo camisas de fuerza a la hora de la investigación. No sólo por una cuestión práctica, sino porque, la metodología en sí es una práctica, un gesto, una forma de leer, escribir y mirar. Un itinerario/bitácora para la generación de conocimiento que muchas veces queda borrado, tachado, minusvalorado.

Como reflexión final sobre esto, me gustaría señalar que la autoetnografía aquí presentada a modo de una coreografía del error, me parece una contraofensiva a la mirada androcéntrica y heteronormada que aún prevalece en trabajos etnográficos. Rompe con la práctica de paracaídas de privilegiados ojos antropológicos que aterrizan en nuestras vidas sexual-genérico diversas para taxonomizarnos, asumiendo que nada se les escapa, que en nada se implican. Una forma de autocrítica y agenciamiento de las disidencias sexo-genéricas, que como Juanita me ha enseñado, cada vez son más las prácticas cotidianas y de investigación que debemos interrogarnos y desaprender, incluyendo sus metodologías. Una forma de enunciación crítica, que no refuerza ni reproduce cristalizaciones epistémicas de los nortes globales, mientras legitima y da cuenta de las prácticas y vidas invisibilizadas en los sures y las periferias.

Por eso, de manera soslayada he ido haciendo guiños de esta discusión a través de varias menciones a lo ~~queer~~ cuir. Sí, así, anunciando en la tachadura visible que juego desde un disloque, desde un quiebre. Quiebre que me llevó a abandonar la etnografía crítica del performance que dio inicio a esta investigación, para apropiarme de una coreografía del error que concibo como cuir. Ruptura con una manera de leer, mirar y escribir que me estaba encerrando en la repetición continua de esas prácticas de investigación que he mencionado a través de los apartados/guiños que no quería reproducir ni sustentar. De esta manera asumo una coreografía del error cuir para “visibilizar algunos usos estratégicos de la desobediencia epistémica, donde se proponen –frente a las metodologías de enunciación tradicional de la modernidad/colonial- (...) la renovación de los imaginarios de la

insumisión social” (Valencia, 2015: 33). Estrategia que no sólo da cuenta de nuestras propias vidas y genera conocimiento alternativo no normativo, sino que también visibiliza y da voz a políticas de supervivencia de las multitudes minorizadas, siendo lo cuir una “desfamiliarización” de lo queer, “una desautomatización de la mirada lectora y registra la inflexión geopolítica hacia el sur y desde las periferias en contraofensiva a la epistemología colonial” (Valencia, 2015: 34). En otras palabras, la potencialidad cuir de la autoetnografía, es la contraofensiva a la mirada androcéntrica y heteronormada que aún prevalece en trabajos etnográficos. A las linealidades y tachaduras metodológicas que se posicionan como la voz de dios, que le restan importancia a los procesos de la investigación para generar resultados totalitarios. En fin, aprovechando una de las tantas enseñanzas de Juanita, la coreografía del error es otra manera de hacer performance de la investigación y reconocer lo situado de la mirada de quien investiga.

Bibliografía

Arboleda Ríos, Paola (2011), “¿Ser o estar “queer” en Latinoamérica? El devenir emancipador en Lemebel, Perlongher y Arenas”, *Íconos. Revista de ciencias sociales*, núm. 39, pp. 111-121.

Arroyo, Jossianna (2003), “Sirena canta boleros: travestismos y sujetos transcaribeños en Sirena Selena vestida de pena”, *Centro Journal*, vol. XV, núm. 2, pp. 39-51.

Balzer, Carsten (2005), “The great drag queen hype. Thoughts on cultural globalisation and autochtony”, *Paideuma*, vol. 51, pp. 111-131.

Barnett, Joshua y Corey Johnson (2013), “We are all royalty: narrative comparison of a drag queen and King”, *Journal of leisure research*, vol. 45, núm. 5, pp. 677-694.

Bianciotti, María, y Mariana Ortecho, “La noción de *performance* y su potencialidad epistemológica en el hacer científico social contemporáneo”, *Tabula Rasa*, núm. 19, pp. 119-137, URL: <http://www.revistatabularasa.org/numero-19/06biaciotti-ortecho.pdf>.

Blázquez Graff, Norma (2010), “Epistemología feminista: temas centrales”, en Norma Blázquez Graff et al. (eds.), *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales*, México, UNAM, pp. 21-38.

Brian Brown, J (2001), “Doing drag. A visual case study of gender performance and gay masculinities”, *Visual Sociology*, vol. 16, núm. 1, pp. 37-54.

Butler, Judith (2003), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del <<sexo>>*, Buenos Aires, Paidós.

Butler, Judith (1990), *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*, Nueva York, Routledge.

Butler, Judith (1992), “Performative acts and gender constitution an essay in Phenomenology and Feminist theory”. *Theatre journal* vol. 40. N°4.

Calderón Rodelo, Yecid (2015), “La narrativa contestataria del deviniendo loca en América Latina. Un experimento decolonial y auto-etnográfico desde la excentricidad”, *Extravío. Revista electrónica de Literatura comparada*, núm 8, pp. 131-147, URL: <https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/4542/6768>.

Carrillo, Jesús (2004), “Casting”, en *Cabello/Carceller en construcción*, Murcia, pp. 43-50.

Contreras Soto, Ricardo (2008), “Análisis crítico de la cultura. Prácticas culturales”, *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, enero 2008, URL: www.eumed.net/rev/cccs/0712/rcs4.html.

Cornejo, Giancarlo (2011), "La guerra declarada contra el niño afeminado: una autoetnografía "queer"", *Íconos. Revista de ciencias sociales*, núm. 39, pp. 79-95.

Edgar, Eir Anne (2011), "Xtravanganza!: Drag representation and articulation in RuPaul's drag races", *Studies in popular culture*, vol. 34, núm. 1, pp. 133-146.

Esteban, Mari Luz (2004), *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Edicions Bellatera.

Gutiérrez Martínez, Paulina (2015), *Identidades trans femeninas. Sociabilidades, internet, narrativas y tránsitos de género en la Ciudad de México*, tesis doctoral, El Colegio de México.

Halberstam, Judith (1998) *Female masculinity*, Estados Unidos, Duke press.

Hardt, Michael., y Antonio Negri (2005), *Imperio*. Traducido por Alcira Bixio. Barcelona: Ediciones Paidós.

Hoechtl, Nina (2015); "El Teatro Maya como travestismo cultural. Una lectura performativa y descolonizadora de su arquitectura", *Extravío*, pp. 103-130, URL: <https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/4538/7758>.

Hoechtl, Nina (2014); "Lucha libre: un espacio liminal. Lis exóticos "juntopuestas" a las categorías clasificadoras, unívocas y fija" en R. Parrini (coord.), *La memoria y el deseo. Estudios gay y queer en México*. PUEG-UNAM, pp. 223-251.

Kaminski, Elizabeth (2003), *Listening to drag: Music, performance and the construction of oppositional culture*, Ohio, Ohio State University, tesis doctoral filosofía.

La Fountain Stokes, Lawrence (2014), "Epistemología de la loca: localizando la transloca en la transdiáspora", en *Resentir lo queer en Latinoamérica: diálogos desde/con el sur*, pp. 133-146.

La Fountain Stokes, Lawrence (2014), "Translatinas/os", *TSQ*, vol. 1, núm. 1-2, pp. 237-241.

Lauretis, Teresa de (1989), "Tecnologías del género", *Technologies of gender. Essays on theory, film and fiction*, Londres, Macmillan Press, pp. 1-30.

Levi, Heather (1998), "Lean Mean fighting queens: drag in the world of mexican professional wrestling", *Sexualities*, núm. 1, pp. 275-285.

Lewis, Vek (2010) *Crossing sex and gender in Latin America*, New York, Palgrave Mcmillan.

List, Mauricio (2015), “Metodología queer en el estudio antropológico de la sexualidad”, en Fernando R. Lanuza y Raúl Carrasco (compiladores), *Queer & Cuir. Políticas de lo irreal*, pp. 53-64.

Lozano, Rían (2010), *Prácticas culturales a-normales. Un ensayo alter-mundializador*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Marquet, Antonio (2010), *El coloquio de las perras*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.

Marquet, Antonio (2006), *El crepúsculo de heterolandia*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.

Marquet, Antonio (2001), *¡Que se quede el infinito sin estrellas!*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.

Marsan, Loran Renee (2012), *Critical Crossings: Intersections of passing and drag in popular culture*, Los Ángeles, University of California, tesis doctoral Women’s studies.

Mignolo, Walter (2000), *Local histories/Global designs. ColonialitySubaltern knowledges and border thinking*, Princeton University Press, Princeton.

Mirzoeff, Nicholas (2011). “Introduction. The Right to Look, or, How to Think With and Against Visuality,” en *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*. Durham: Duke University Press.

Mirzoeff, Nicholas (2003), *Una introducción a la cultura visual*, trad. Paula García Segura, Paidós, Barcelona.

Möbius, Janina (2007) *Y detrás de la máscara... el pueblo. Lucha libre: un espectáculo popular mexicano entre la tradición y la modernidad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Moreman, Shane y Dawn McIntosh (2010), “Brown scriptings and rescriptings: a critical performance ethnography of latina drag queens”, *Communications and critical/cultural studies*, vol. 7, núm. 2, pp. 115-135.

Muñoz, José Esteban (1999), *Disidentification*, Minneapolis, University of Minesota Press.

Muñoz, José Esteban (2011), "Introducción a la teoría de la desidentificación", en Diana Taylor y Marcela A. Fuentes (Cords.), *Estudios avanzados de performance*, Fondo de Cultura Económica y Hemisférico de Performance y política, México, pp. 549-604.

Nahir Solana, Mariela (2013), "La teoría queer y las narrativas progresistas de identidad", *Revista de estudios de género. La ventana*, vol. IV, núm. 37, pp. 70-105.

Nepean, Greg (2004), *It's all glamour... The Halifax drag community: a study of identity, community and region*, Canadá, Saint Mary's University, tesis de maestría.

Newton, Esther (1972), *Mother Camp: Female impersonators in America*, Chicago, University of Chicago press.

Preciado, Beatriz (2002), *El manifiesto contra-sexual*, Madrid, Opera Prima.

Preciado, Beatriz (2009), "Genero y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans...", *Debate feminista*, vol. 20, núm. 40, octubre, pp. 111-123.

Prieur, Annick (2008), *La casa de la Mema. Travestis, locas y machos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Ramos Araizaga, Michael (2012), *Los exóticos. Luchadores completos pero con diversidad*, DVD.

Rogoff, Irit (2000). *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*. London: Routledge.

Rupp, Leyla y Verta Taylor (2004), "Chicks with dicks, men in dresses: what means to be a drag queen", *Journal of Homosexuality*, vol. 46, núm. 3-4, pp. 113-133.

Rupp, Leyla y Verta Taylor (2003), *Drag queens at the 801 Cabaret*, Chicago, University of Chicago Press.

Rupp, Leyla y Verta Taylor (2005), "When the girls are men: negotiating gender and sexual dynamics in a study of drag queens", *Signs*, vol. 30, núm. 4, pp. 2115-2139.

Rupp, Leila J; Verta Taylor y Eve Iliana Shapiro (2010), "Drag queens and drag kings: the difference gender makes", *Sexualities* vol. 13, núm. 3, pp. 275-294.

Simmons, Nathaniel (2014), "Speaking like a queen in RuPauls drag race: towards a speech code of american drag queen", *Sexuality and culture*, vol. 18, pp. 630-648.

Soley-Beltrán, Patricia (2012), “<<No-body is perfect.>> Transexualidad y performatividad de género”, *Judith Butler en disputa. Lecturas sobre la performatividad* (eds. Patricia Soley Beltrán y Leticia Sabsay), pp. 59-100.

Sparkes, A. C. (2000). Autoethnography and narratives of self: Reflections on criteria in action. *Sociology of Sport Journal*, 17, 21-43.

Taylor, Diana (2015), *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las américas*, trad. Anabelle Contreras Castro, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Chile.

Taylor, Diana (2011), “Introducción. Performance, teoría y práctica”, en Diana Taylor y Marcela A. Fuentes (Cords.), *Estudios avanzados de performance*, Fondo de Cultura Económica y Hemisférico de Performance y política, México, pp. 7-30.

Valencia, Sayak (2015), "Del queer al cuir: ostranénie geopolítica y epistémica desde el sur glocal", en Fernando R. Lanuza y Raúl Carrasco (compiladores), *Queer & Cuir. Políticas de lo irreal*, pp. 19-37.

Valencia, Sayak (2014) “Interferencias transfeministas y pospornográficas a la colonialidad del ver”, *Gesto decolonial*, vol. 11, núm. 1, URL: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/emisferica-111-gesto-decolonial/valencia>.

Wall, Sarah (2006). “An Autoethnography on Learning about Autoethnography”. En *International Journal of Qualitative Methods*, Vol. 5, No 2, pp. 146-160.

Weisman, L.K. (2000), “Architecture”, en C. Kramarea y Dale Spender (ed).