



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

**LAS CONSECUENCIAS ARTÍSTICO-POLÍTICAS DE LA
MASIFICACIÓN DEL DRAG EN MÉXICO**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN ANTROPOLOGÍA**

P R E S E N T A:

DEBORAH FAUDO A RODRÍGUEZ

DIRECTOR DE TESIS:

DR. EMANUEL RODRÍGUEZ DOMÍNGUEZ

Ciudad Universitaria, CD. MX., enero de 2022





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Investigación realizada en el marco del Proyecto de Ciencia Básica – CONACYT: “Trayectos y trayectorias de la participación política de la diversidad sexual en México”, con registro 285435, apoyado por el Fondo Sectorial de Investigación para la Educación. Agradezco al CONACYT la beca recibida.

Dedicatoria

A mi familia, que gracias a su confianza he podido realizar todas mis metas.

Al Dr. Emanuel Rodríguez, quien me apoyó desde los inicios de mi carrera académica y que ha aportado a mi vida, no solo conocimiento académico, sino un gran número de oportunidades que me han hecho crecer.

A la Dra. Betzabé Márquez, que me apoyó académica y emocionalmente para el desarrollo de esta investigación. Sus invaluable comentarios hicieron que esta tesis sea lo que es.

A todas las personas que me otorgaron su conocimiento y comentarios en torno a esta investigación. Particularmente, a los participantes del *Seminario Diversidades en un mundo desigual. Aproximaciones desde la antropología* realizado en el CEA-FCPyS, y del *Seminario de Estudios de la Noche* realizado en el CISAN-UNAM, así como a otros espacios académicos y artísticos que me abrieron sus puertas.

A mis amigos, por sus asesorías, ideas, consejos y por escucharme en este proceso: Daniela Mondragón, Rodrigo Fregoso, Jorge García y Julián Cervera, por mencionar algunos.

Finalmente, quiero dedicar esta tesis y agradecer a las personas que me dieron su confianza y su tiempo, brindándome entrevistas y respondiendo todas mis dudas: *Edén de la Noche*, *Agatha Toro*, *Drag Ella*, *Jonathan*, *Ivy Oberlin*, *Mike*, *Kimmy Bomba*, *Oye Mac*, *Palmira del Mar*, *Dodi Maleanta*, *MAI Queen*, *Roxy Queen*, *Yul D'Lirio*, *XAngel*, *Aleandrag*, *X.Koria*, *Yotic Ojo Duro*, *Alessia*, *Victoria G*, *Vanessa Black*, *Vitra Azara*, *Kyra del Mar*, *Aurora VoReal*, *Pixie Pixie*, *Rhoma Queen*, *Zé Cupré*, *Miss Ambernyx*, *Babiliona*, *Jois*, *Aurora Wonders*, *Marina Mint*, *Coco Máxima*, *Mónica Woods*, *Buga Campobello*, *Pitaya Lichi*, *Hiparquia De Luxe* y *Vivian Evans*.

<i>Introducción</i>	4
<i>1. Trayectorias del dragqueenismo en México</i>	9
Los inicios del <i>drag</i> en México	11
La pérdida del <i>camp</i> en <i>RuPaul's Drag Race</i>	21
Llegada del <i>drag</i> mexicano al <i>mainstream</i>	26
El <i>boom</i> del <i>drag</i> en México	32
<i>2. Dimensiones del drag</i>	37
Las no-definiciones del <i>drag</i>	37
Categorizaciones del <i>drag</i>	47
Elementos del <i>drag</i>	49
<i>3. Dragueando el parentesco</i>	66
Perspectivas del parentesco antropológico	66
Inicio de las familias subversivas	68
Parir una familia <i>drag</i>	73
“Repetir la figura de la mamá educando a las hijas”	88
<i>4. El drag y la muerte de la noche</i>	93
A.C. (Antes del COVID)	94
D.C. (Después del COVID)	102
<i>Conclusiones</i>	118
<i>Referencias</i>	125

Introducción

La presente tesis, como muchas, transitó por una gran cantidad de cambios y continuidades durante su proceso creativo y de redacción. En este camino se fueron presentando obstáculos cada vez que iba aprendiendo más cosas sobre el grupo y la práctica estudiados: *el drag en diversos espacios de México*. En esta sección introductoria me gustaría hacer una breve narrativa de cómo llegué a este tema, los procesos reflexivos que fui viviendo, así como las modificaciones que tuvo mi proyecto de investigación.

Desde que inicié en la carrera de Antropología, había menciones acerca de la temida tesis que debíamos escribir al finalizar los créditos. Las insistencias por iniciar la investigación terminal fueron aumentando conforme pasaban los semestres. Pasado el primer año y medio de la carrera empecé a pensar en algún tema que fuera de mi interés para comenzar a trabajar poco a poco. Inicié haciendo campo en una pequeña comunidad musulmana en la Ciudad de México, pero pronto me di cuenta de que no era de mi agrado la temática, ya que no tenía ganas de leer ni de hablar de ello con nadie. Sin embargo, desde ese momento comenzó mi preocupación por saber que lo que se miraba como futuro lejano —la tesis— poco a poco se acercaba, y comenzó la angustia por el hecho de que en unos años más tendría que realizarla. A partir de ese momento decidí buscar un tema que me apasionara, y empecé a pensar en mis gustos personales y mis intereses del día a día. Así fue como llegué al *drag*.

Como lo reflejan muchas entrevistadas en este proyecto, yo también llegué al *drag* gracias a *RuPaul's Drag Race*, con lo que después fui acercándome al *drag* mexicano a través de Instagram y *La Carrera Drag de la Ciudad de México*, para después volverme gran fan de *La Más Draga*. También, buscaba acercarme lo más posible al entorno local en Chihuahua, mi ciudad natal, ya que una crítica de las practicantes hacia los espectadores que siempre me pareció fuerte y certera es: “si dices que te gusta el *drag*, pero solo ves *RuPaul's Drag Race* o *La Más Draga*, y no te acercas a los establecimientos nocturnos de tu ciudad a apoyar a las *drags* locales, no te gusta el *drag*, solo te gustan esos programas en específico”.

El *drag* desde que lo conocí me ha encantado. Me gusta esta manera de politizar espacios de esparcimiento y entretenimiento, la forma en que deconstruyen conceptos e ideas y los transforman conforme a su propio personaje, la manera en que utilizan lo *camp* para hacer

crítica social, entre muchas otras dinámicas. Por todo esto, elegí el *drag* como mi tema de tesis. Antes de estudiar Antropología y acercarme a teorías del performance, no lograba atisbar la profundidad de la práctica. Solo veía lo que sucedía en el escenario como un hecho aislado a cualquier otra teoría, ideología y comunidades. No obstante, como en muchos otros casos, mi paso por la Licenciatura en Antropología de la UNAM logró abrirme los ojos ante lo que tenía enfrente. Esta no era sólo una práctica que las personas realizaban una vez a la semana, por la que se ponían una peluca y maquillaje, sino que hacía falta una gran preparación anterior, no sólo para un espectáculo en particular, sino para la creación del personaje y de redes de apoyo que ayudaran en el camino. Por ello, los contenidos principales de esta tesis giran en torno a esos aspectos del *drag* que siempre estuvieron presentes a simple vista, pero que no podía percibir antes de adquirir el lente antropológico: el personaje, la familia *drag*, la transestética, la transmisión de capitales, entre otros.

Durante el sexto semestre de mi carrera, el primer día el profesorado nos pedía presentarnos diciendo nuestro nombre y tema de tesis: “Me llamo Deborah, y mi tema de tesis es el *drag*”. Casi nadie sabía lo que era, y yo me veía en la dificultad de intentar describirlo, cosa que también se volvió un reto en el capítulo dos de esta tesis. Sin embargo, cada día que pasaba me convencía más de que ese era el tema que quería investigar. ¿Pero, qué del *drag* quería conocer? Esta pregunta fui respondiéndola durante los talleres de investigación de la carrera, en donde fue saliendo a relucir el tema, problemática y pregunta de mi protocolo.

La práctica del *drag* y las consecuencias artístico-políticas de su masificación son el objeto de la presente tesis de Licenciatura. Este objetivo nace no solo a partir de los aspectos del *drag* que me trastocaron como antropóloga, sino también desde un cruce entre la práctica del *drag* y el arte, a lo que se sumaron posteriormente los estudios de la noche y la antropología digital. Estos temas convergen en mi pregunta de investigación y objetivos. Las directrices que movieron esta investigación fueron: *i)* analizar las consecuencias artístico-políticas que se producen en la práctica del *drag* a partir de su masificación; *ii)* describir cómo era la práctica del *drag* en años anteriores a su masificación y cómo se encuentra en la actualidad; *iii)* encontrar los momentos claves que permitieron la masificación de esta práctica; *iv)* describir el proceso de masificación del *drag* y analizar los procesos que existen dentro del *drag* para rechazar o incentivar la masificación del *drag*; *v)* y, finalmente, interpretar los aspectos contestatarios del *drag*.

Desde el principio de la problematización del tema supe que quería estudiar a las familias que se crean dentro del *drag*. Mientras iba leyendo y preparando mi protocolo de investigación, a su vez que tenía conversaciones casuales con algunas *drags* y escribía acerca de la historia de la práctica en México, me di cuenta de un tema que encerraba todos los aspectos que estaba investigando: la masificación y sus consecuencias dentro de la práctica. Así, llegué a mi pregunta: *¿Qué consecuencias existen en la dimensión artístico-política del drag a raíz de la masificación de esta práctica?* Ésta me ayudó a analizar más a profundidad los aspectos de interés en mi proyecto. Para contextualizar mi atracción por el proceso de masificación que ha sufrido el *drag* en los últimos años, es importante destacar que esta práctica nace en el marco de los debates sobre la contracultura y que durante gran parte de su existencia se encontró cobijada por el *underground*; es decir, se mantuvo casi totalmente limitada a los espacios nocturnos LGBT y desconocida por la población en general. Sin embargo, por causa de diversos programas de entretenimiento mencionados anteriormente, como *RuPaul's Drag Race* y *La Más Draga*, ha sido adoptada por la cultura de masas y, por tanto, comercializada a través de diversas empresas. De ahí que me fue relevante entender los cambios y continuidades simbólico-culturales de esta actividad artística, con el objetivo de interpretar la manera en que el *drag* acontecía antes de su consumo masivo y así poder evaluar las transformaciones que ha sufrido en la actualidad.

Los trayectos metodológicos de esta tesis también estuvieron marcados por cambios y continuidades. La primera parte de mi trabajo de campo, realizado desde 2018 hasta inicios de 2020, logró ser *in situ*, por lo que hubo varias ocasiones en las que asistí a shows *drag*, tanto en la Ciudad de México, como en Chihuahua. En este periodo tuve varias conversaciones casuales con algunas personas, que me ayudaron a entender de forma preliminar las dinámicas que tenían lugar en la práctica. Esto fue útil, ya que la literatura antropológica sobre el tema es escasa, sobre todo enfocada en México y Lationamérica. Sin embargo, mis idas a campo eran complicadas, ya que los concursos y shows *drag* son casi siempre en la noche, bien entrada la madrugada, y me costaba encontrar acompañantes, así como me costaba bastante dinero pagar el taxi de regreso a casa. En Ciudad de México las noches *drag* suelen ser los jueves, por lo que muchos amigos no querían ir conmigo ya que era entre semana. En Chihuahua, son los viernes, pero mis amigos heterosexuales no

encontraban estas visitas a locales LGBT algo muy divertido. Por esto, llegué a ir sola en diversas ocasiones y me sentía insegura.

Después, llegó la pandemia generada por el COVID-19. Para bien o para mal, mi trabajo de campo tuvo que realizarse completamente digital todo 2020. Mi metodología consistió en la implementación de técnicas digitales, las cuales no se utilizaron simplemente como un reemplazo del trabajo de campo *in situ*, sino para obtener datos cualitativos que permitan articularlos con la vida *offline*. Así, se buscó ensamblar la información experimentada en persona con la que obtuve por medio de entrevistas y observación digital. Los datos registrados digitalmente complementaron los encontrados en las estancias de trabajo de campo *in situ*.

En torno a la conexión entre los mundos *online* y *offline* es necesario reflexionar que, si bien en el momento actual están fuertemente entrelazados, se deben distinguir ambos entornos en nuestras reflexiones antropológicas y prestar atención a los efectos materiales que tienen efecto en el mundo *offline* causados por diversos fenómenos, sean éstos digitales o no. Mi trabajo de campo fue una investigación atravesada por lo digital, donde el mundo *online* estuvo presente como campo, técnica y objeto de estudio, manteniendo lo vital de cualquier etnografía, sea digital o *in situ*: la mirada etnográfica. Alrededor de los temas metodológicos, sirvió en gran medida que trabajé durante 2020 y 2021 con el Dr. Emanuel Rodríguez y la Dra. Betzabé Márquez, entre otros colegas, dentro de un proyecto PAPIME sobre técnicas de investigación antropológicas.

El trabajo de campo y las entrevistas digitales fueron muy provechosas, sobre todo porque era más sencillo cuadrar tiempos cuando tanto el entrevistador como el entrevistado se encontraban en casa. Otra dificultad común por la que pasé fue que algunas *drags* no llegaban a la cita acordada, ya sea por falta de tiempo o porque lo olvidaron; pero como yo me encontraba en casa no tenía mayor dificultad. A través de este periodo de entrevistas me encontré con que gran parte de las entrevistadas decidían *draguearse* para estar en videollamada conmigo, aunque yo desde un principio les decía que esto no era necesario. Me sentía siempre muy agradecida por que las personas me dieran de su tiempo para platicar, pero aun más cuando me daba cuenta de que pasaban dos horas extra arreglándose y preparando su personaje solo para charlas conmigo. Las *drags* que me concedieron entrevista

se notaban alegres por compartir sus experiencias conmigo, y varias incluso me expresaron su agradecimiento por mi investigación, ya que están conscientes de que hacen falta más escritos académicos sobre la población LGBT en el país, y sobre todo de la práctica del *drag*. Esto último llama la atención si se observa el creciente interés por ésta de parte de la población en general y también de los científicos sociales en formación. Por ejemplo, en 2019 organicé junto con algunos colegas, un conversatorio sobre el *drag* en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, que resultó en un auditorio totalmente repleto de espectadores; la grabación, subida a Youtube, cuenta con cientos de visualizaciones. Por esto, no dudo que el vacío de trabajos académicos sobre el tema sea llenado poco a poco en el futuro cercano.

Mi tesis me ayudó a aprender mucho sobre la práctica del *drag* que tanto me ha apasionado desde hace años, y a valorarla con mayor profundidad. También, aprendí mucho sobre mí en una infinidad de sentidos. Este tipo de investigaciones te interpelan de una forma muy personal. En mi caso, el momento en que viví esto de forma más fuerte fue cuando me acerqué a un taller para *drag kings* en el Museo Universitario del Chopo. Nos prestaron maquillaje y ropa de hombre, con lo que teníamos que buscar una expresión masculinizada. Después, pasamos a un espacio abierto en donde nos pusieron ejercicios teatrales para conectarnos con nuestro cuerpo y nuestra masculinidad. Me percate que esto era muy incómodo para mí y me fui mucho antes de que acabara el taller. Esto me hizo preguntarme sobre mi acercamiento a mi cuerpo y expresión de género, así como me hizo valorar aun más a las personas que realizan cualquier tipo de *drag*. Después de ese día, en un proceso reflexivo percibí que el *drag* no solo funciona como una manera de cuestionar al mundo exterior, con las críticas a los roles de género, a la religión, a los políticos, etcétera., sino que también ayuda a cuestionarte con tu mundo interior y tus propias concepciones.

Finalmente, quiero expresar mi deseo por que la lectura de esta tesis acerque a las y los lectores al *drag*, no solo para disfrutar de la parte entretenida de la práctica, sino también para dejarse interpelar y pasar por los procesos reflexivos que ésta les genere, todo desde una mirada sensible a este tipo de disidencias artísticas que poco a poco van ganando la atención del público en general.

1. Trayectorias del *dragqueenismo* en México

En el presente apartado daré una breve definición del *drag* y abordaré el desarrollo de esta práctica en México para entender cómo se ha anclado en los escenarios alternativos artísticos de la Ciudad de México (CDMX) y otros espacios del interior de la república, con el propósito de conocer mejor la trayectoria y las transformaciones de esta actividad en el país.

En palabras de Lorenz (2012), se puede definir al *drag* como un “set de métodos artísticos que produce una distancia de las normas y [...] desafía profundamente los fundamentos de la epistemología, concepciones sobre el yo, teorías sobre el cuerpo, así como teoría del arte” (Lorenz, 2012, p. 35). Esta autora menciona que Butler toma al *drag* como una figura ejemplar de lo político, pues imita una identidad de género y, al hacerlo, expone la performatividad que implica. Por su parte, McGlotten (2010) define al *drag* como algo que no se reduce al travestismo. Para él, esta práctica es una “forma de crítica social y un género de expresión estética. En esta forma, comparte cualidades con el arte performático, aunque el *drag* emerge específicamente de una historicidad cultural queer” (McGlotten, 2010, p. 1). También menciona que las ciudades tienen su propia ecología *drag*, con sus propias tradiciones, códigos, familias y dinámicas. Por esto, es importante estudiarlo desde la historia y el contexto de cada caso particular.

La importancia del contexto social y cultural del lugar donde se desarrolla el *drag* es fundamental para analizar tanto las dinámicas asociadas a esta práctica, como las trayectorias de vida de quienes lo ejercen. En consecuencia, al interpretar cualquier aspecto del *drag* es importante remitirnos a la historia de este movimiento en México, para saber en dónde surgió, con qué otras corrientes contraculturales se articuló y la forma en que se popularizó y masificó a nivel nacional. La revisión histórica de la práctica del *drag* en nuestro país nos remite a la Ciudad de México, ya que en ella ha existido una intensa apertura a espacios artísticos alternativos, los cuales han cobijado las luchas políticas del movimiento LGBT en algunos casos. Estos espacios han sido la plataforma que potenció la aparición y el desarrollo del *drag* en la capital del país. Aquí fue el epicentro del movimiento *drag* mexicano, y poco

a poco “el imperio marica”¹ fue ganando más territorio. Por su relevancia, en este capítulo se expone el desarrollo del *drag* en la capital del país, así como las múltiples contradicciones internas en cuanto a sus formas de expresión, desde el punto de vista de algunas de sus exponentes. Para no quedarme con una visión centralista de esta práctica (con los sesgos que ello implica), contrastaré los trayectos que ha seguido el *drag* en contextos estatales que tienen una dinámica diferente a los de la CDMX. Vale decir que, más que un recorrido histórico del *drag* en el interior de la República, lo que presento es una serie de viñetas testimoniales que evidencian las trayectorias diferenciadas que ha seguido esta práctica en contextos político-culturales con una dinámica muy diferente a las grandes metrópolis y en los cuales ha empezado a figurar a partir del año 2015.

Es importante mencionar las circunstancias en las que se encuentra el *drag* en la actualidad, pues esta práctica artístico-política no ha sido ajena a las lógicas utilitarias que imprime el capitalismo. Por ello, considero pertinente analizar el *drag* en relación con el concepto de industria cultural, que consiste en el proceso de convertir al arte en un bien de consumo. Para García Arnau (2019), el propósito de esta industria es perpetuar el orden de las cosas, y una herramienta importante para esto es incluir a la diferencia dentro de su sistema de producción y reproducción cultural. Para controlar, “es necesario incluir incluso aquella producción que surge en los márgenes, aquella que no está —al menos en origen— destinada a la masa” (García Arnau, 2019, p. 52). En este proceso, la cultura entra en una lógica capitalista y el arte “ya no es vehículo de comunicación de una idea; su nuevo objeto y razón de ser es la explotación económica, esto es, la generación de beneficio” (García Arnau, 2019, p. 54). La cultura se vuelve un valor de cambio.

Otro autor que ha problematizado los vínculos de la práctica artística y la economía es Bourdieu (2000), quien menciona que los microcosmos sociales, que él llama campos², han logrado independencia entre sí a lo largo de la historia, pero la independencia del campo

¹ Expresión tomada del apodo otorgado a la fallecida *Superperra*: “Emperatriz de la nación gay y del imperio marica”.

² “Conjunto de relaciones de fuerza entre agentes o instituciones, en la lucha por formas específicas de dominio y monopolio de un tipo de capital eficiente en él (Gutiérrez, 1997). Este espacio se caracteriza por relaciones de alianza entre los miembros, en una búsqueda por obtener mayor beneficio e imponer como legítimo aquello que los define como grupo; así como por la confrontación de grupos y sujetos en la búsqueda por mejorar posiciones o excluir grupos” (Sánchez Dromundo, 2007, p. 6).

cultural está amenazada actualmente por la lógica comercial de la producción y circulación de los bienes culturales, que ve a éstos como mercancía. Siguiendo estas ideas, Sidi (2018) se pregunta cómo afecta esto al valor político y artístico del *drag*. Recuperando este preludeo conceptual, a continuación presento un breve panorama del contexto de esta práctica en CDMX.

Los inicios del *drag* en México

En el siglo XX no existía una división tan estricta entre las identidades travestis, *drags* y trans. Por ejemplo, Riedel (2018) menciona que había diversos casos en los que la comunidad de hombres que daban espectáculo disfrazados de mujer en Estados Unidos funcionaba como un espacio seguro en donde la comunidad trans podía expresarse de la manera deseada. También, muchos individuos identificados como *drag queens* decidían tener implantes de senos y pasar por una terapia de sustitución hormonal. Otro caso que menciona la autora para retratar la ambigüedad de los términos identitarios anteriormente mencionados es el de Sylvia Rivera, una de las iniciadoras de las *riots*³ de Stonewall, que en la actualidad es una figura emblemática de las personas trans. Rivera, en cambio, decía que no le gustaba la etiqueta “transgénero” y se autodenominaba como “queen”.

³ Los disturbios de Stonewall sucedieron en Manhattan, en 1969, en la cúspide de una época llena de tensión entre la comunidad LGBT y la policía. Todo comenzó con una redada de rutina a un bar *gay* que se salió de control por protestas de los clientes, y terminó en varias noches de disturbio. La comunidad tenía como propósito establecer lugares de entretenimiento a donde pudieran asistir sin miedo a ser arrestados. Las *drag queens* fueron actores importantes en estos disturbios, que se consideran los más importantes dentro de la historia de los derechos LGBT en EEUU.



Ilustración 1. Jaime Vite. Fuente: Página de Facebook "Tengo Que Morir Todas Las Noches".

Al prevalecer una ambigüedad en las identidades que caen en la categoría del travestismo, podemos observar que en México existió explícitamente el *drag* hasta después de los años noventa. Sin embargo, existen diversas figuras que, aunque no se autodenominaban *drags*, son entendidas como precursoras de esta práctica en el país, como “La Xochitl”, quien organizaba concursos de travestismo. Esta figura pionera en el *drag* a su vez impulsó la carrera de “Francis”, famosa travesti y vedette mexicana. Otras personas consideran a Jaime Vite y a Miguel Ángel de la Cueva (quienes daban show en *El Nueve*), como las primeras *drags* de México. Diversas *drag queens* consideran a Astrid Hadad, actriz y cantautora, como un referente del *drag* en el país, siendo una de las fundadoras del movimiento cabaret político mexicano. Terry Holiday, Tito Vasconcelos, la *Kitch Company*, el teatro de carpa y de

revista... Incluso, el famoso *Baile de los 41* en el Porfiriato son elementos que suelen considerarse como precursores de la cultura *drag* y *ballroom*⁴ mexicanas.



Ilustración 2. Astrid Hadad. Fuente: Protocolo. *Foreign Affairs & Lifestyle*.

No existe un consenso de cuándo surgieron las primeras *drags* en México. Sin embargo, en esta tesis considero como parteaguas en este movimiento a las primeras personas en México que se autodenominaron como *drag queens* en el país: *Las Hermanas Vampiro*, quienes formaron el colectivo precursor del género. En su trayectoria, este grupo ha cobijado a muchas *Vampiro*, pero la compañía la comenzaron dos: Oswaldo Calderón “*Superperra*”⁵ y

⁴ El *ballroom* es un espacio conformado en su mayoría por personas de la diversidad sexual, que en sus inicios consistía de competencias en donde los participantes bailaban (generalmente haciendo *Vogue*, baile nacido en estas fiestas) o desfilaban en varias categorías caracterizados acorde a varias profesiones a las que no tenían acceso en el mundo real (como policías, actores de películas, entre otros) por causa de su color de piel, orientación sexual, estado seropositivo, etcétera.

⁵ En esta tesis se pondrán en cursivas los nombres de las drags mencionadas para identificarles mejor.

Daniel Vives “*Supermana*”, quienes son reconocidas por sus pelucas azules y su “perreo” o bufe; es decir, hacer chistes y dirigir insultos al público, que los acepta con alegría e incluso los pide, instando a la repetición y duración del performance.

La historia de *las Vampiro* comienza cuando Daniel Vives trabajaba como Mónica Naranjo en un bar de imitaciones. Un día, el imitador de Selena no pudo asistir, y le pidieron a Oswaldo que lo suplantara. Él lo hizo, y esa noche se dio cuenta del poder que tenía para hechizar al público. Ahí comenzó su carrera de travesti, que fue la antesala de su conversión a esta expresión artística. Al sentirse más libre en el escenario, Oswaldo sintió la necesidad de innovar y de vivir algo más allá de la imitación. Durante los noventas, en otras partes del mundo, emergía una vanguardia de la vida nocturna, con las corrientes del *ballroom* y el *voguing*, así como grandes shows travestis europeos y estadounidenses. Inspirados en estas referencias crearon las *Hermanas Vampiro*, *Superperra* y *Supermana*⁶, empezando este fenómeno en el bar Catzzi en Ciudad Satélite, con música de Rocío Durcal y Astrid Haddad. Como relata Superperra:

¿Cómo surge la idea? Yo creo que de una venganza contra el mundo (...) impuesto, contra el mundo normado, contra el cánón, contra la imposición de lo que tiene que suceder o de la moda. Y entonces decidimos que no queríamos ser travestis; ellas sí querían que fuéramos travestis. Nosotras defendíamos nuestra postura de seguir siendo actores, y al final resultó que nacieron las Hermanas Vampiro como el dolor de cabeza de Atenea con Zeus, y fuimos el dolor de cabeza de los travestis y se convirtió en una venganza personal⁷.

⁶ Existe polémica con respecto a su vinculación con Sergio Alazcuaga, quien después de trabajar con las *Vampiro* se separaría para formar Las Divinas, otra exitosa compañía drag.

⁷ Testimonio obtenido del video “LAS HERMANAS VAMPIRO 25 años DE HISTORIA” en Youtube.



Ilustración3. *Hermanas Vampiro*. Fuente: Youtube: “Las Hermanas Vampiro, Drag Queen Mexico city”.

En sus comienzos en el bar Catzzi, las *Vampiro* llegaban caracterizadas como imitadoras para cubrir las expectativas del público y de los dueños del lugar, quienes ignoraban las nuevas tendencias artísticas que estaban llegando al país, pero en un acto transgresor, cada vez que entraban al vestidor iniciaban un ritual de transformación para dar vida a las *Vampiro*. Este suceso fue vital para el inicio de la escena *drag* en el país y fue un punto de quiebre entre ésta y los *shows* de imitadores, al permitir que los artistas ya no ofrecieran un espectáculo fingiendo ser una celebridad, sino que fueran su propio personaje. A las personas que en aquellos años presenciaron el precursor *show* les incomodaba la emergente propuesta, al grado que la compañía sufrió insultos por parte de las otras imitadoras y travestis, teniendo ahora de apodo *Los Charros Galácticos*. Algunos testimonios recabados durante el trabajo de campo indican que el desprecio al *show* llegaba a tal grado que algunas personas estrellaban botellas por el disgusto de no ver a las imitadoras “tradicionales”, y que los dueños de los bares las amenazaban con dejarlas desempleadas, pues no entendían el propósito del espectáculo.

La práctica del *drag* era incomprendida por aquellos asistentes a los bares tradicionales donde había espectáculos basados en imitar a las estrellas del momento. Lorenz (2012) argumenta que las sexualidades y los géneros *queer* “sólo pueden ser articulados al adquirir el lenguaje dominante heteronormativo, que hay numerosos lenguajes sexuales que están descalificados como incomprensibles o imposibles, y que al usarlos pone a los individuos en peligro de

perder su estatus de persona” (Lorenz, 2012, p. 39). El *drag* era una forma de discurso que descolocaba corporal y genéricamente a los asistentes y por eso fue difícil de aceptar al inicio, sobre todo ante las resistencias sociales y morales con respecto a la visibilización de distintas expresiones de género con una performatividad subversiva. Ante las agresiones, *Superperra* solo decía: “el siguiente sábado volvemos a dar el golpe”, refiriendo a que no claudicaría en su intención de posicionar este nuevo género artístico en el gusto del público mexicano. Lo intentaron tres fines de semana. Al tercero, algo cambió, y extrañamente, el público aplaudió. Después de eso, su proyecto como *drags* comenzó a tener éxito.

Con la consolidación de la compañía de *Las Vampiro* vinieron épocas de mucha prosperidad económica. *Superperra* fue de las trabajadoras de la noche mejor pagadas en su momento, llegando a cobrar sumas muy generosas por cada presentación. *Las Hermanas Vampiro* ofrecieron espectáculos dominicales en *La Victoria*, *El Ansia*, *El Celo*, *El Taller*, *Liverpool 100*, *Stereo*, *Vox Polanco*, *Living*, *Papi*, *Dance Floor*, *Touch*, *El Vicio*, entre otros lugares nocturnos. Después llegaron tiempos difíciles, pues la crisis del 2008 perjudicó la economía de la noche, y con esto, los salarios de las *drags*. Se les comenzó a pagar poco y por espectáculo, sin importar el número de *drags* que trabajaran en él, lo que quiere decir que el dinero que se les pagaban tenían que dividirlo entre tres, cuatro, cinco o más personas, llegando a recibir doscientos pesos cada una. La crisis de la noche incentivó momentos de hostilidad hacia las *drags*. Antonio Marquet (2017) relata que en 2006 *Superperra* fue corrida de *El Taller*, pues el dueño, Luis González de Alba, no toleraba a las “vestidas”. La reconstrucción histórica de esta práctica mostrará que las posiciones hostiles hacia el *drag* eran una constante y que las primeras practicantes tuvieron que navegar contracorriente para posicionar su arte en la escena de la noche.

Otra dificultad que enfrentaban las *Hermanas Vampiro* fue que *Superperra* contrajo y vivió con VIH y SIDA, pero esta situación no le impidió seguirse abriendo camino e incluso fue su inspiración en su faceta de dramaturgo, ya que escribió la obra *Lo que el Virus se Llevó*, la cual tuvo su puesta en escena con una gira nacional. En dicha obra hablaba de su salida del clóset, del *bullying*, la prostitución, sus múltiples oficios, y cómo era vivir la vida con esta enfermedad (2008). Así continuaron los éxitos durante la primera década del siglo XXI, incluyendo su entrada a la industria televisiva. En este medio, *Superperra* trabajó como director de arte en *Televisa* para Carla Estrada en *Picardía Mexicana* y *La Hora Pico* por

siete años y *Supermana* participó varios años en *Desde Gayola* con Horacio Villalobos transmitido por Telehit y en *Hasta En Las Mejores Familias*, conducido por Carmen Salinas. Este hecho podría considerarse la entrada del *drag* al *mainstream* mexicano. *Las Hermanas Vampiro* también realizaron diversos espectáculos en esos años, como *El Cartel de Bernarda*, adaptación *drag* de la obra de Federico García Lorca: “La casa de Bernarda Alba”, realizado en el marco del *Festival Internacional de Cabaret de las Reinas Chulas*, junto a Ozz Patlán, Roberto Cabral, Cristo Rebollo y Carlos Bieletto.

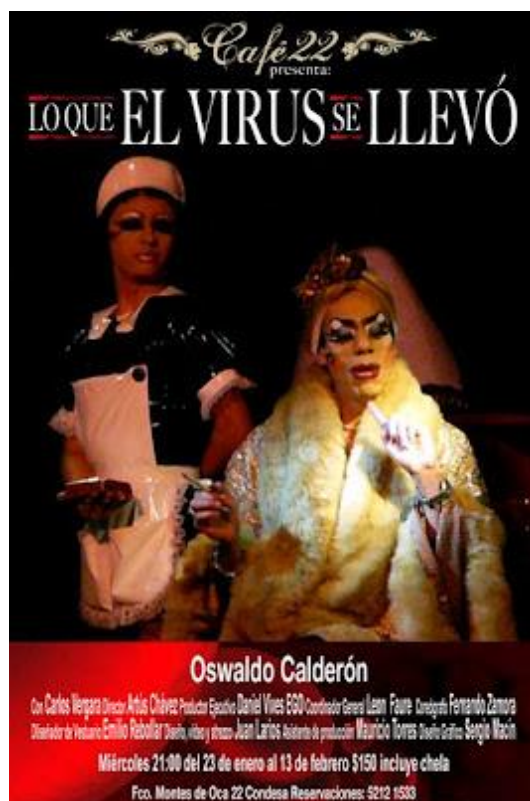


Ilustración 4. Cartel de *Lo Que El Virus Se Llevó*. Fuente: Bajío Gay.

Los espacios artísticos como el *Festival de las Reinas Chulas* comenzaron a dar paso al nacimiento de nuevas *drags*, aunque la visibilidad más importante comenzaría al llegar los concursos a la CDMX. En palabras de *Superperra* (Calderón, 2018): “un *drag* es un ente exhibicionista que necesita obligatoriamente de un mirón o voyerista para cobrar vida. No hay *drags* de clóset, el *drag* no es introspectivo como el travesti (...) sino extrovertido que encuentra placer en la mirada del otro”. Para que la *drag* como personaje cobre vida, necesariamente tiene que expresarse ante un público, por lo que los lugares seguros donde se pueda realizar son fundamentales para crear espacios de existencia. Estos sitios han

consistido sobre todo en bares y antros que ofrecen concursos *drag*, los cuales en los últimos años han crecido en número y dan presencia pública a las concursantes. Al mismo tiempo, tienen una importante rentabilidad económica para los establecimientos que los cobijan.

Los primeros concursos *drag* de CDMX surgieron en 2014, fundados por *Drag Mystique: Quiero Ser Tu Coach* y *Project Drag Queen*, que coronó como primer reina a *Paris Bang Bang*. Después vendría el boom de los concursos que continuó hasta inicios de 2020 y que comenzaría con *La Carrera Drag del Marra*, que después se convertiría en *La Carrera Drag de la Ciudad de México*, dirigido por *Paris Bang Bang*. Esto propició que el *drag* se encuentre actualmente en la cima de la cadena alimenticia de la noche, ya que desde sus comienzos fue un éxito rotundo. El concurso, a pesar de desarrollarse en la CDMX, se nutrió de participantes de otras entidades de la República Mexicana, lo cual es el germen de la posterior descentralización y fragmentación que sufrirá el *drag* y lo llevó a otros entornos subnacionales. En efecto, las participantes de la *Carrera Drag* no solo provenían de la capital del país, sino que varias viajaban del interior de la República semana con semana para formar parte de este evento y con ello comenzarían a cimentarse los canales de transmisión de esta práctica rompiendo, como lo veremos más adelante, la centralidad chilanga e iniciando nuevos circuitos de exhibición del *drag*. Además, el impacto de este concurso en el desarrollo de la práctica se puede determinar a partir de que un gran número de establecimientos en la capital replicaron el formato.

A finales de la segunda década del siglo XXI, surge un cuestionamiento a partir del auge y masificación del *drag* causado por el *boom* de los concursos. Las controversias surgieron en el marco de la puesta en marcha de talleres de formación teórica y práctica para *drags*, pues las precursoras consideraban que las nuevas generaciones lo despojaban de su aura estético-política (Benjamin, 2003). En particular, *Superperra* dedicó su tiempo a crear un taller para *drag queens*, tesistas y curiosos, pues consideraba que las *drags* debían sustentar su práctica en fuertes referencias teóricas y artísticas para crear un personaje y construir un espectáculo. Estos ámbitos de cuestionamiento y resistencia tenían lugar tanto en la Alameda Central, como en el Paseo de la Reforma. El dar clases en lugares tan transitados era un acto político, una manera de “adragar” la ciudad, como lo señalaba uno de los alumnos de *Superperra*: “Un

sitio tan dominical y familiar como La Alameda se volvió una Academia aristotélica”⁸. Los estudiantes solían sentarse en el piso, escuchando atentamente las palabras de su maestra, para después maquillarse en el mismo espacio y caminar todas juntas al *Touch* (bar LGBT ubicado en Zona Rosa) para pasar una tarde de show de *las Vampiro*. *Superperra* solía ser brava y rápida con su bufé en sus espectáculos, pero en clases tenía una gran paciencia para resolver cualquier duda de los estudiantes.

La impronta teórico-práctica de los talleres sale a relucir al repasar sus contenidos. En el taller se aprendía sobre categorías estéticas, historia del arte, arquetipos, estereotipos, lo *camp*⁹, el maquillaje, el performance, contracultura, y otros temas. Una de las alumnas más queridas por *Superperra*, *Babilonia*, confirma la densidad teórica de los cursos al señalar que leían a

[...] Chidiac Maria Teresa y Leandro Castro Oltramari, Huerta y Villanueva, Bishop, Kiss, Morrison, Rushe & Specht, Juan Carlos Campos Bertorelli, Luis Emiro Campos Valero, Xabier Lizarraga Cruchaga, entre otros. En teoría queer y de género repasábamos a Simone de Beauvoir, Foucault, Judith Butler. En *camp* y contracultura a Susan Sontag¹⁰.

En el marco del curso se discutía colectivamente la posición ética del *drag*, pues algunos de sus asistentes manifiestan que *Superperra* les enseñaba a ser amables y generosos con los objetos materiales y el conocimiento. Asimismo, les daba lecciones sobre el dinero: cómo pedirlo, como gastarlo y compartirlo; siempre les inculcó el repartir la ganancia a partes iguales cuando se comparte el trabajo y también a saludar y agradecer a todos los trabajadores de los antros (desde el *bartender*, hasta el cadenero y el personal de limpieza), ya que todos conforman un microcosmos nocturno y son necesarios para que exista¹¹.

Las discusiones en los talleres sirvieron para ubicar dos posiciones enfrentadas en la práctica del *drag*: la visión original apegada a mantener su aura estética-política *versus* la versión comercializada asociada a la masificación y rentabilidad de esta práctica. Como lo hemos señalado, una defensora de la primera perspectiva fue *Superperra* bajo el argumento de que

⁸ Testimonio recabado durante el homenaje póstumo a *Superperra* en febrero de 2020.

⁹ Sensibilidad estética descrita a detalle en las páginas 17 y 18 de esta tesis.

¹⁰ Testimonio obtenido de una entrevista a *Babilonia* realizada por Antonio Marquet encontrada en *Elegebeteando*.

¹¹ Testimonio obtenido del homenaje póstumo a *Superperra* en febrero de 2020.

el *drag* tenía que mantener una esencia ética y performática. Por ejemplo, en un conversatorio¹² donde esta pionera del *drag* participó, hizo hincapié en la importancia de ser una *drag* educada, con múltiples referencias que le den sentido y contenido al personaje y tener un discurso detrás de éste para llevar a cabo sus performances. Ella argumentaba que lo que se masifica pierde su sentido simbólico y que la magia de lo alternativo surge de lo clandestino: para esta etapa de su vida ya se había desencantado de su incursión en los medios masivos de comunicación. Con esta postura adelantaba una crítica al uso mediático del *drag* y su masificación mediante los programas de televisión y plataformas digitales que se mencionarán más adelante: *RuPaul's Drag Race* y *La Más Draga*. El *drag* en su versión original para *Superperra* toma inspiración de lo existente (desde una pintura de Van Gogh hasta una canción de cumbia) y lo reinventa, pero *drags* comercializadas al estilo *RuPaul* sólo consisten en réplicas y asimilación del “ser mujer” y regularmente no se expresa una crítica al orden de género y su respectivo régimen de poder, el cual regula los cuerpos a nivel estético y político. Esta posición era compartida por todas sus hijas, a quienes ella llamaba sus “cachorras” (más adelante nos adentraremos en los parentescos simbólicos que existen dentro de esta práctica).

La tipología arriba expuesta no es compartida por todas las exponentes del *drag*. Existen críticas provenientes de las nuevas generaciones, como una entrevistada en 2019 quien creía que este pensamiento se debía a que, en los tiempos en que nacieron las *Hermanas Vampiro* era importante tener una identidad *drag* consolidada, y esto lo lograron al tener más “requisitos” a cumplir para poder considerarse una *drag*. Es probable que la idea de mantener una esencia original haya surgido como una estrategia de supervivencia para alejarse conceptualmente del travestismo, ya que algunos testimonios de *Superperra* denotan la postura de ésta acerca de que ser *drag* es una cuestión artística que no te pone en peligro al igual que una identidad de género subversiva, al señalar que “hay travesticidios pero no dragicidios. No se puede temer lo que no se conoce”.

Debido a que las críticas centradas en los sentidos diversos que toma la práctica del *drag*, en la escena artística mexicana, girarán en torno a los procesos de masificación asociados a los

¹² Conversatorio realizado en octubre de 2019 en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (FCPyS) de la UNAM.

concursos y *reality shows* —que se propagaron paulatinamente—, es conveniente detallar los eventos de ruptura que paradójicamente nacionalizaron el *drag* y lo llevaron a rincones remotos de nuestro país, pero al mismo tiempo lo comercializaron y dieron pie al surgimiento de un debate sobre sus fundamentos estético-políticos.

La pérdida del *camp* en *RuPaul's Drag Race*

Un cisma que hay que tener en cuenta cuando se analizan los trayectos del *drag* en México es la *drag queen* *RuPaul*, creador de *RuPaul's Drag Race*, reality show estrenado en 2008 con fuertes referencias a la cultura *ballroom*, como la pasarela, el concepto de *realness*¹³ o el *reading*¹⁴. *RuPaul* funciona como mentor y juez de las concursantes, pidiéndoles que le llamen “madre”¹⁵. Este programa ha tenido una gran influencia en México, y continúa siendo una de las maneras más comunes en que las personas llegan a conocer el *drag*, al grado que la mayoría de las practicantes que entrevisté en el marco de la tesis lo anuncian como su primer acceso a éste. En cada temporada del *show* hay 14 concursantes que tienen que cumplir retos semanalmente y una es eliminada cada capítulo. La ganadora se lleva el título de “*America's Next Drag Superstar*”, y el triunfo la acerca a contratos con marcas importantes y una gran suma de dinero en efectivo.

El ser participante en *RuPaul's Drag Race* puede cambiar la vida de las *drag queens*, ya que muchas al salir del programa tienen trabajo asegurado en bares locales, nacionales o internacionales. En México, por ejemplo, algunos antros suelen tener como invitadas a ex-concursantes. Esto suele generar polémica, pues algunos bares y sus asistentes pagan grandes sumas de dinero para presenciar los *shows* de exponentes internacionales, pero en la cotidianeidad las *drag queens* locales trabajan sin paga o sin propina en esos mismos espacios. Surgen contradicciones y matices derivados del trato desigual en centros de

¹³ *Realness* es una expresión que viene de la cultura *ballroom*, y se usa cuando una persona está concursando en una categoría y logra aparentar ser “real”, es decir, que no parece que tenga un disfraz y que realmente luce como la categoría emulada.

¹⁴ *Reading* es la manera en que se refieren al “perreo” o “bufe” en *RuPaul's Drag Race*. En México, también se suele usar la palabra “leer”.

¹⁵ Este término será frecuentemente utilizado por las *drags* para referirse a su mentora y enaltecer con ello una relación de parentesco que se detallará en el capítulo tres.

espectáculos que genera una precariedad laboral, sobre todo en aquellas practicantes que inician su carrera o no han logrado acceder a los concursos más importantes.

Con el paso del tiempo, el programa ha cosechado un gran número de fans, pero ello no ha impedido que se vea envuelto en polémicas y críticas. Por ejemplo, cuando *Ru* dijo que no estaba de acuerdo en que se pudiera hacer *drag* con un cuerpo femenino, incluyendo a las mujeres cis y trans, ya que el *drag* pierde su “peligro” cuando dejan de ser hombres los que lo practican. Este tipo de perspectivas sobre el *drag* limitan su poder subversivo a la transgresión genérica del cuerpo y escatiman su poder crítico vinculado a su estética y performances.

Otros de los cuestionamientos a *Ru* y su *reality* giran en torno a la imagen de las concursantes. Sidi (2018) hace crítica al programa pues este creó un estilo muy específico y comercializable del *drag*, y con esto homogeneizó a esta comunidad y forjó requisitos para tener éxito en esta práctica, como el lograr pasar por una mujer cisgénero o adscribirse a una estética bella, ignorando otras categorías que pueden ser parte del *drag*, como lo grotesco o lo feo. Para este autor, el *camp* es incompatible con la expresión visual que prolifera en el *drag mainstream*. También considera que esta sensibilidad y el *drag*, asumidos como símbolos críticos de la homosexualidad, han sido absorbidos por la industria comercializada a la que pertenece *RuPaul's Drag Race*, y es muy probable que ello los condene a su desaparición. La ironía de este nuevo espacio del *drag* dentro de la cultura *mainstream*, dice Sidi, es que “proyecta un mensaje de tolerancia y diversidad, pero, al hacer esto, discrimina quiénes pueden participar en él” (Sidi, 2018, p. 27).

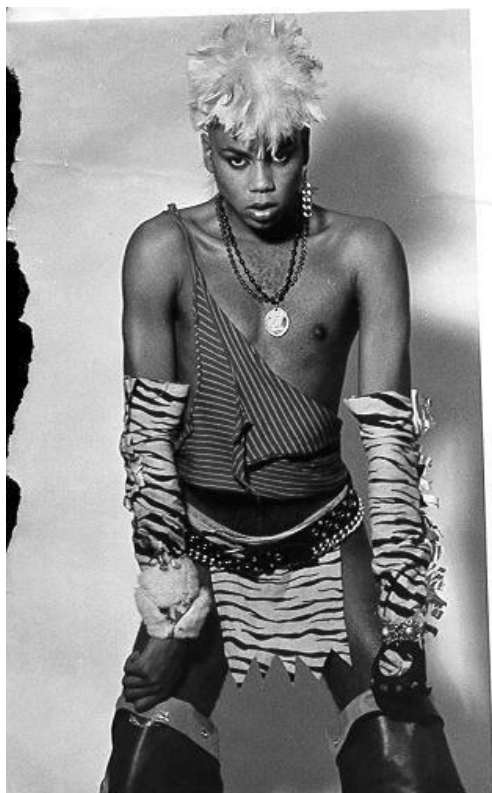


Ilustración 5. *RuPaul* en los ochentas. Fuente: Atlanta Magazine.

Las críticas a *RuPaul's Drag Race* no sólo vienen por parte de los espectadores, sino también por la academia. Benjamín Martínez, o *Walpurgis Gara*, *drag queen* y profesor de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, opina que en dicho programa se condiciona a las concursantes para que sean percibidas de una manera que sea compatible con los estereotipos de la diversidad sexual y de género aceptados por el mercado, eliminando de esta manera la identidad del personaje con el que llegaron al *set*, volviéndolas a todas una masa heterogénea y *fishy*¹⁶. Estas concepciones de *Ru* acerca del *drag* son recientes, pues en los años noventa se expresaba de una forma completamente distinta al pertenecer a los *Club Kids*, grupo urbano que desarrolló un movimiento artístico en los clubes de Nueva York, conocidos por sus alocados trajes y maquillajes que no buscaban aparentar ser de un género u otro, sino acercarse a la abstracción artística y a la androginia. Sin embargo, en 1994 *Ru* encontró el éxito en la industria musical con su sencillo *Supermodel (You Better Work)*, y poco a poco

¹⁶ *Fishy* es una palabra usada para referirse a una *drag queen* o un travesti que logra aparentar ser una mujer cisgénero.

fue alejándose de su aura subversiva para, poco más de una década después, crear el famoso *reality*.¹⁷



Ilustración 6. *RuPaul* en los años noventas. Fuente: Shangay.

Aunque la mayoría de los *Club Kids* originales se han desvanecido, su estética ha trascendido en el tiempo y continúa vigente en diversos antros y clubes del mundo. Un concepto perteneciente a este estilo y al *drag* es el *camp*. Hueso lo define como “un modo exagerado de reivindicarse desde la parodia de lo comúnmente aceptado, mostrándose de modo obscuro. [...] Lo *camp* no es una cosa. Más bien significa una relación entre cosas, gentes y actividades o cualidades, y la homosexualidad” (Hueso Fibla, 2009, p. 2). El *camp* es un modo de posicionarse ante el orden dominante, por lo cual es político, estético y sexual. Como menciona Hueso, podría considerarse una democratización del gusto por medio de un acto político. “Lo *camp* se sitúa en la ambigüedad con respecto a muchos polos: lo bello y lo feo, lo subversivo y lo conservador, lo masculino y lo femenino, lo serio y lo frívolo, lo teatral y lo auténtico, *inner and outer...*” (Hueso Fibla, 2009, p. 13). Como explica *Kimmy Bomba*:

¹⁷ Testimonio obtenido de conversatorio realizado en la FCPyS de la UNAM, en octubre de 2019.

El *camp* es una exageración, la versión amariconada de algo. Si veo un vaso normal, uno *camp* sería un vaso estrafalario. Me encantan las mangas grandes, el brillo. El *camp* busca mucho cambiar la perspectiva de algo, transformar¹⁸.

El *camp* tiene como propósito escapar de lo “bueno o lo malo”, al glorificar lo marginal y feo, además de que rechaza una jerarquía en la estética. Para Sidi (2018), una *drag queen* que triunfa en el programa de *Ru* deja de ser *campy*, pues su práctica se vincula automáticamente a las dicotomías bello/feo y bueno/malo, con lo que deja de reivindicar una estética marginalizada. El autor argumenta que, al estar en este tipo de concursos, las *queens* obtienen un estatus de celebridades, consiguen con ello más recursos económicos y alcanzan el punto más alto de la jerarquía de la comunidad. Esto crea una comercialización del *drag*, al borrar su esencia política que parte de la idea de que esta práctica siempre es subversiva; contradictoriamente su subordinación al mercado perpetúa las jerarquías sociales y estéticas que el *drag* y el *camp* intentaban eliminar en sus orígenes.



Ilustración 7. Ejemplo de un atuendo *campy*. Fuente: Harper's Bazaar.

Hueso (2009) menciona que la parodia a la que suele recurrir el *drag* se conforma de una paradoja, pues existe un dualismo entre la repetición conservadora y la diferencia revolucionaria. Una u otra se vuelven realidad dependiendo tanto de la intención del practicante, como de los grados de recepción de quienes en el público pueden entender el

¹⁸ Testimonio obtenido de entrevista a *Kimmy Bomba* en 2020.

mensaje al compartir códigos similares. El performance *drag* sólo será subversivo si el actor así lo decide y si los asistentes tienen las herramientas para percibirlo de ese modo. *RuPaul* es un hombre negro que se traviste como una supermodelo rubia, y en sus inicios este acto se apegaba a la blonditud irónica, pero su sentido subversivo en la actualidad se ha difuminado ante su masificación y ya no tiene el propósito de cuestionar los estereotipos o mandatos de belleza de las supermodelos. Desde una mirada crítica a los concursos masivos, *Superperra* (Calderón, 2018) consideraba que:

RuPaul es un referente obligado de la cultura drag, pero no el único, sí el más comercial pero no substancial en los últimos tiempos; en sus primeras épocas encantaba la propuesta de un personaje que rompía con los estándares y categorías de la imposición de los cánones de la belleza occidental al proponer una escisión entre la “negritud” y la “blonditud” confrontando el estigma del ideal de una súper modelo. Este discurso quedó en el olvido dando paso a la masificación del drag diluyendo su valor simbólico por la capitalización del fenómeno.

El primer cisma comercial en la práctica del *drag* apuntaló el surgimiento de más concursos y *shows* mediáticos que popularizarán esta práctica tanto en la CDMX como en otras partes de la República. La fragmentación y nacionalización del *drag* tendrá múltiples trayectorias, pero todas persiguen la fama de *Ru* y, con ello, arrastrarán las contradicciones que hemos venido señalando. Ejemplo de esto es la incursión de concursos mexicanos en las plataformas virtuales que le darán una nueva impronta a la esencia estético-política de la práctica.

Llegada del *drag* mexicano al *mainstream*

Uno de los concursos precursores de *drag* transmitido por *Youtube* es *La Más Draga* (LMD), el cual tiene un alcance internacional con un promedio de medio millón de visualizaciones por video. En su primera temporada sólo se invitó a exconcurstantes de *La Carrera Drag de la Ciudad de México*; sin embargo, en la segunda temporada extendieron sus audiciones a Guadalajara y Monterrey. Para la tercera temporada se promocionó un casting nacional por medio de videos, con una última etapa de *show* en vivo, que tuvo lugar en las sedes anteriores, ahora incluyendo a Ciudad Juárez, aunque las concursantes eran de diversos estados del país, como Yucatán, Aguascalientes y Durango. Esta viñeta histórica ejemplifica el proceso de nacionalización y masificación que ha seguido este arte en el país. No obstante, como

veremos líneas más adelante, hace falta profundizar en las particularidades del *drag* según los entornos estatales en los que se desarrolla.

LMD recupera y reinterpreta elementos de la cultura mexicana en toda su producción, pues el proyecto tiene como propósito sacar a la luz al *drag* mexicano el cual, en palabras de Lorena Herrera¹⁹, había sido ignorado en nuestro país y no era reconocido como una práctica artística que podía ser equiparable a otras industrias culturales. En este programa se proponen temáticas de caracterización referentes al folclor mexicano, como “La Más Piñata”, “La Más Alebrije”, “La Más Quinceañera” o “La Más Thalía”. Para ejemplificar la dinámica del concurso conviene retomar la explicación de Lorena Herrera en el primer capítulo del programa:

Los aspectos que vamos a tener que calificar son tres: la presentación, la ejecución y la creatividad. El concursante con el mayor puntaje obviamente va a ser el ganador del reto, y va a ser nombrada la más diva de la noche. Me encanta, ¿no puedo ser yo la más diva de la noche? Bueno. Los concursantes con la calificación menor van a tener que competir en un show de doblaje que se va a tener que presentar al mismo tiempo, para poder permanecer uno de los dos en la competencia. Los jueces van a tener que votar por su show favorito, y el concursante con menor número de votos va a pasar al Drag-Altar, que tenemos por allá. La odiosa y mortífera Letal lo va a tener que recibir y le va a entregar su fotografía, la cual va a tener que colocar como ofrenda para pasar a ser recordada siempre y, lamentablemente, morir en esta competencia.²⁰

Como se menciona en el fragmento, las eliminadas en cada capítulo, parodiando su defunción artística durante el *show*, pasan al “Drag-Altar”, que remite a los tradicionales altares de Día de Muertos, con las fotos de todas las que salieron del programa anteriormente por no obtener la aprobación del jurado para continuar en la competencia. Para algunos autores, las adaptaciones culturales que se realizan durante las caracterizaciones y performances en la práctica del *drag* están asociadas directamente al contexto sociocultural en donde se realiza. Al respecto conviene revisar la siguiente reflexión:

Cada espacio en el que [el *drag*] han tenido lugar ha arraigado la práctica de manera particular, añadiendo a su repertorio los matices locales que los propios

¹⁹ Artista popular en la comunidad LGBT quien condujo la primera temporada del programa.

²⁰ Fragmento obtenido del vídeo “LA MÁS DRAGA Capítulo 01 "La Más Diva" en Youtube.

productores y consumidores creían necesarios [...] Son sentidos creados para establecer una identidad, una diferencia significativa que los aleje del espacio vacío al que se enfrentan constantemente debido a la configuración social heterocentrada de la que también son parte (Villanueva Jordán, 2014, p. 60 y 61).



Ilustración 8. Dragaltar. Fuente: Youtube, LA MÁS DRAGA 2, Capítulo 08 "DÍA DE MUERTAS".

El *drag* se adapta con fuerza al contexto en donde toma forma; sus practicantes le dan vida y toman elementos locales para lograr que el público comprenda de mejor manera los personajes y *shows*. También se adecúa a la plataforma en donde ocurre, pues serán muy diferentes las dinámicas de aquellos actos que ocurren presencialmente a los que acontecen en plataformas digitales, como veremos en el capítulo cuatro de la tesis. Destacan aquellas presentaciones realizadas en antros y bares, como en *La Carrera Drag*, donde las participantes suelen dar un *show* interpeladas por el público. En el segundo se ubican los *shows* como LMD donde las participantes se limitan a una pasarela, siguiendo los cánones de escenificación marcados por *RuPaul's Drag Race*. En el segundo caso los jueces a menudo asignan calificaciones basados en parámetros estéticos donde predominan valoraciones sobre escalas “bello/feo”, similar al programa de *RuPaul*, con lo cual se aleja a las *queens* de una esencia performativa política y a la práctica *drag* de una estética *camp* transgresora. En LMD se potencia una jerarquía entre las participantes al decir que el programa está buscando a “la más femenosa” y que al ser coronada se volverá “la más draga”.

LMD no sólo tiene similitudes con *RuPaul's Drag Race* por la escenificación del *drag* que muestra en el programa, sino también porque es centro de numerosas críticas. Una de ellas

gira en torno a que los jueces no son *drag queens* y se suele decir que no saben del tema o que les faltan referencias tanto de esta práctica, como de la cultura popular. La escasa *expertise* sobre el mundo *drag* por parte de quienes deciden sobre la permanencia de las concursantes en este tipo de concursos, ha sido cuestionada por las precursoras de la práctica en México, una de las cuales señala que:

[...] en ocasiones se les olvida que la singularidad es el *drag* y se mide dentro de otras estéticas visuales, dramáticas y discursivas. [...] Algunos todavía obedecen a las prácticas heteronormadas y asimiladas cultural y socialmente que manifiestan en sus juicios en relación a ver el *drag* como una réplica de dichas prácticas en lo asociación con lo femenino [...] dejando de lado el motivo principal del *drag*: fracturar el sistema heterosexista (Calderón, 2018).

Una de las razones por las que LMD se adscribe a estéticas de lo bello podría coincidir con el caso de *RuPaul's Drag Race*: la masificación del programa. Su alta popularidad ha generado que se convierta en un *show* virtual con una gran cantidad de seguidores. Para darnos una idea de ello, durante la transmisión en vivo de la final de la tercera temporada se registraron 100,000 personas observando el evento, el cual también rompió récord de ventas en *Boletia* para asistir virtualmente. Habría que sumar a aquellos espectadores que lo verán de manera diferida o de manera clandestina sorteando los pagos y las restricciones impuestas por los organizadores.

Por su popularidad y masificación, algunas de las concursantes han sido la imagen publicitaria de varias marcas, como es el caso de *Gvajardo*, quien a partir de su participación fue integrada a los comerciales de *Rappi*; otro caso que destaca es el de *Margaret y Ya* quien apareció en las cápsulas comerciales de la marca de ron *Captain Morgan*²¹. Si bien entre otras practicantes emergieron posiciones críticas a la comercialización de las *drags* a partir de la gran popularidad que tuvieron concursos como LMD, vale la pena precisar que en esta investigación se considera que el proceso estudiado ha tenido claroscuros en las trayectorias seguidas por el *drag* a nivel nacional. No obstante, es importante destacar los cuestionamientos a la pérdida de su aura estético-política al ser desprendido de sus orígenes

²¹ Campañas publicitarias de diciembre de 2019 y julio de 2019 respectivamente.

disruptivos por su masificación expresados por las pioneras de esta práctica, pues, en palabras de *Superperra*:

El *drag* es parte del subterráneo, pertenece a lo alternativo y cuando se convierte en “*masscult*” pierde su valor no solo artístico sino también simbólico según la teoría de Dwight MacDonald, y que suscribo; peor aún es cuando habita las fronteras de la “*midcult*”, espacio ilusorio de esnobistas y oportunistas no cultivados que consumen el arte o fenómenos culturales por mera pretensión²² (Calderón, 2020).

Las críticas no sólo han surgido de las practicantes y entre los estudiosos de este tema destacan los cuestionamientos de Hoke (2017), quien cree que esta banalización en la estética y los *shows* de las *drag queens* está relacionado con el cambio experimentado en la dinámica de los antros LGBT. Para el autor, estos espacios carecían de jerarquía y clases sociales, al grado que representaban lugares seguros de reunión y refugio identitario para las corporalidades de la diversidad sexual y de género. Ahora en este tipo de establecimientos pondera el aspecto económico, creando un *estatus quo* en la comunidad que diversifica y jerarquiza a las corporalidades según su nivel de consumo y el estatus otorgado por asistir a determinado lugar. Para este autor, al permitir que las estructuras capitalistas asimilen el placer *queer* se elimina la habilidad de las corporalidades LGBT para ser críticas de la normatividad de género y de la explotación de clase.

Otra causa de la comercialización en la práctica del *drag* podría ser la globalización que, para Zarur (2011), cierra los espacios a la marginalidad y propicia la resignificación de la homosexualidad “de lo moralmente inaceptable a lo económicamente útil” (Zarur Osorio, 2011, p. 63). Por su parte, Lorenz (2012) opina que la regulación del género y de la sexualidad no funciona prohibiendo las desviaciones, sino normalizándolas e integrándolas. Para ella, la reestructuración neoliberal de las economías globales usa la representación “positiva” de la diferencia a su favor y se apropia de estrategias *camp* para disciplinar lo *queer*.

Si bien la comercialización del *drag* ha logrado que se homogeneizara poco a poco la comunidad al mostrar y valorar sólo a las *drags* feminizadas y pulcras, aún existe una gran

²² *Masscult* y *midcult* son conceptos de Dwight MacDonald, el primero hace referencia a la “cultura de masas”, y la segunda a una “cultura media” que surge del encuentro entre la cultura “alta” y la “baja”; una “cultura de masas haciéndose pasar por alta cultura” (Godoy Domínguez, 2017).

variedad de ejemplos de *shows campy*, feos, grotescos y subversivos en el *drag* mexicano que muestran un agenciamiento disruptivo que apela por mantener las visiones originarias de la práctica. Por ejemplo, *Margaret y Ya*, participante de LMD mencionada anteriormente, es conocida por sus cejas de gran tamaño que se dibuja ella misma. Dentro del concurso, una de las juezes opinó que sería mejor que la participante hiciera otro tipo de maquillaje, pues sus cejas no le favorecían y la hacían ver demasiado dura, apelando así a la expectativa de que las *drag queens* deben aspirar por una belleza hegemónica. Esta opinión persistió a lo largo del programa a lo que *Margaret* respondió en un capítulo:

La razón por la que hago mis cejas así es, justo, porque cuando empecé a hacerlas muchas personas me decían que se veía muy mal y a mí me gustaban mucho. Yo encontraba una belleza muy especial en ellas y por eso las hago así. De hombre siento que soy una persona fea, pero cuando me hago estas cejas es como un recordatorio para saber que la belleza es subjetiva y que puedo encontrar belleza desde mí y desde cosas que otras personas consideran feas²³.



Ilustración 9. *Margaret Y Ya*. Fuente: Homosensual.

Para hacer expresa su posición particular sobre el *drag* y como forma de rebeldía a los comentarios de los juezes del concurso, en la final de LMD *Margaret* llegó al escenario con unas cejas de menor tamaño y casi al terminar su lipsync tomó una tinta negra y empezó a

²³ Testimonio recopilado de la primera temporada de LMD.

hacerse las cejas gruesas y sin forma con sus dedos. *Superperra*, en su blog, opina sobre las cejas de *Margaret*:

En la imagen de *Margaret y Ya* las cejas son el referente que ofrece identidad a su personaje al igual que en *RuPaul* las pelucas rubias, en *La Supermana* las botas de plataforma y la bolsita de mercado, en *Drag Moon* los pupilentes y el maquillaje predominantemente oscuro, lo contrario a *Titania Monster* que es una fantasía de color. Sólo encuentro una razón por la que “*Letal*”, que no es *drag*, ofrezca un consejo tan absurdo y descabellado: Ignorancia [...] En los comentarios de los jueces, con respecto a la ejecución de los participantes, sólo se señalan elementos estéticos (no categorías estéticas), banalizando el fenómeno entre zapatos, maquillaje y vestuario²⁴ (Calderón, 2018).

La banalización del *drag*, reduciéndolo sólo a cuestiones estéticas vinculadas con corporalidades bellas como frecuentemente sucede en LMD, es un punto importante dentro de la trayectoria que ha tomado el *drag* en torno a su masificación. Después del éxito de este concurso en todo el país llegó una importante fase que culminaría el crecimiento de la popularidad de la práctica: su expansión al interior de la República.

El boom del drag en México

Hasta este punto la historia del *drag* que he relatado se enfocó en la CDMX. Sin embargo, es necesario complementar la reconstrucción de esta práctica a partir de un análisis descentralizado de los eventos y escenas locales que han surgido en la última década²⁵. En la actualidad, en toda la República Mexicana existen *drag queens* debido a la popularidad de los concursos nacionales e internacionales mencionados anteriormente, aunque los entornos dentro del país son diversos y tienen implicaciones en la forma como se expresa esta actividad artística. Existe un pequeño número de estados que se encuentran en proceso de consolidar su comunidad *drag* y que tienen unas cuantas practicantes, pero sin disponer de concursos o plataformas permanentes para realizar presentaciones; hay un número mayor de estados con un entorno *drag* semi-consolidado, pues cuentan con escasos concursos *drag* permanentes en los cuales se involucran de manera directa o indirectamente al menos cuarenta *drags*; por

²⁴ Cursivas propias.

²⁵ El estado en que se encuentra el drag dentro del contexto de la pandemia de COVID-19 se relatará en el siguiente capítulo.

último, hay tres lugares con una comunidad sólida que se sostiene por un gran número de practicantes, concursos y *fans*, son los casos de la CDMX, Guadalajara y Monterrey.

Tanto en los entornos consolidados como en los semi-consolidados ha crecido exponencialmente el número de concursos e iniciativas *drag*, llegando a más de ochenta en todo el país. Este fenómeno es debido a que, como se mencionó anteriormente, para los lugares nocturnos estas dinámicas son un negocio rentable pues el establecimiento contribuye al prestar su escenario un día a la semana y dar como premio a las participantes el *cover*²⁶ recaudado a lo largo del concurso. A cambio de esto, el lugar recibe espectáculos gratuitos por una temporada de tres meses aproximadamente y tiene un aumento considerable en su clientela, pues existen numerosos *fans* del *drag* que asisten con entusiasmo a cada edición y también cada concursante suele llevar a amigos y familiares para recibir apoyo. Aunque extremadamente populares, los concursos no son la única manera en que las *drags* pueden mostrar su trabajo, ya que también existen los *shows* esporádicos en diversos lugares nocturnos. Esta es la manera en que la comunidad de los entornos en proceso de consolidación encuentra plataformas para dar espectáculos, aunque no sean tan populares o frecuentes como en el caso de los concursos.

Tanto en los entornos en proceso de consolidación como en los semi-consolidados y consolidados ha aumentado de manera considerable el interés por asistir a este tipo de espectáculos *drag*, lo cual ha provocado que muchos trabajadores que se dedican al entretenimiento nocturno requieran pasar por un proceso de adaptación. En lugares como Yucatán, los establecimientos procuraban contratar únicamente *shows* de imitación, por lo que las personas que practicaban el *drag* tuvieron que adecuarse a las necesidades y preferencias de la economía de la noche y migrar de éste a la imitación. Sin embargo, en la actualidad sucede lo contrario, y puede observarse a muchas transformistas e imitadoras creando su propio personaje *drag*, pues es lo que buscan las nuevas generaciones de clientes que asisten a estos lugares. Aunque la fascinación por el *drag* ha crecido alrededor del país, el que más locales abran sus puertas a esta práctica en entornos en proceso de consolidación y semi-consolidados no es sencillo y es resultado de diversas luchas por parte de la

²⁶ Pago obligatorio que algunos establecimientos exigen para la entrada al lugar.

comunidad *drag* que tiene que dialogar con dueños de establecimientos, los cuales usualmente no entienden el tipo de espectáculo que se ofrece.

La mayor problemática que enfrenta la comunidad *drag* no es encontrar lugares para existir sino la falta de un pago justo por su trabajo. Este conflicto existe en cualquier tipo de entorno ya que, por causa de la popularidad del *drag*, en cualquier estado del país siempre existirán más *drags* que bares o antros que las acepten. Esta falta de espacios genera que las oportunidades de trabajo sean escasas y extremadamente competitivas, por lo que muchas *drags*, sobre todo las más nuevas, aceptan trabajar gratis para obtener una plataforma donde mostrar su espectáculo, lo que ocasiona que se desvalore el precio del trabajo *drag* y que las demás practicantes tengan que reducir el cobro que piden por sus espectáculos, precarizando la práctica a la par que se masifica su consumo.

La poca remuneración hacia el *drag* no sólo existe por parte de los empresarios sino también por los espectadores. Como se mencionó anteriormente, los *fans* del *drag* no suelen dar propina a las practicantes de su localidad y, en cambio, están dispuestos a pagar alrededor de seiscientos pesos para asistir a los shows de las participantes de concursos nacionales como LMD. Si bien el programa otorgó visibilidad a la práctica y la colocó en el *mainstream* nacional, ha exacerbado la vulnerabilidad laboral de las personas que no han participado en éste. La popularidad de las *drags* que concursaron en LMD mantiene la precariedad de la práctica, pues crea en los individuos la aspiración de entrar a este programa y llegar a la posición en que las demás se encuentran, por lo que continúan trabajando con poca o nula paga para tener una plataforma y así mostrar su trabajo mientras eso sucede. Esto podría definirse como labor aspiracional que, en palabras de Duffy (2017), es un trabajo sin compensación que se propaga gracias al ideal de recibir remuneración por hacer lo que amas. “La labor aspiracional cambia el foco de los creadores del presente al futuro” (Duffy, 2017, pp. 4 y 5), y provoca que sueñen con la idea de unir el trabajo con su pasión y ser recompensados por su talento y productividad, aunque en un mercado laboral tan competitivo como el *drag* sea difícil lograrlo.

Parte de las estrategias comunitarias existentes para afrontar la labor aspiracional es hacer un frente *drag* común dentro de diversas entidades y decretar un precio mínimo para cobrar por *show* y así no devaluar el precio de los espectáculos. Otra resistencia que busca mantener la

perspectiva ética y política de esta actividad consiste en dejar de depender de los establecimientos nocturnos para ser y hacer *drag*, y apostar por usar las redes sociales como espacio de expresión y difusión, lo cual ha tenido gran éxito y diversas *drag queens* se han convertido en *influencers*, lo cual ha tenido resultados paradójicos, pues de ser resistencia en algunos casos se ha pasado a incentivar su masificación y comercialización. Dentro de los medios digitales el aspecto más importante de la práctica es lo visual, y no suelen tener relevancia los *shows* o posicionamientos políticos de las practicantes. Duffy también menciona que el uso de redes sociales de esta manera consiste en labor gratuita, entregada al público de manera voluntaria y sin remuneración. En la actualidad, el *drag* se ha digitalizado y su alcance más importante ya no está en los establecimientos nocturnos sino en redes sociales, lo cual ha contribuido a su supervivencia a lo largo de la pandemia de COVID-19 como veremos más adelante en el capítulo cuatro.

El fin de una era

Mientras el *drag* vivía un intenso proceso de comercialización y digitalización, el VIH finalmente se llevó a Oswaldo Calderón. En sus círculos cercanos, algunos creen que a Oswaldo “lo suicidó el mundo”²⁷. Vivió el desabasto de medicamentos retrovirales en México²⁸, al igual que mucha población seropositiva, por lo que tomó la decisión de dejar de preocuparse por ellos y parar su tratamiento. Lamentablemente *Superperra* murió el 14 de febrero de 2020. En el presente texto se retomó la narrativa de una época del *drag* mexicano a partir de la aparición y la partida de uno de los íconos más importantes de esta práctica artística: *Superperra*.

²⁷ Frase obtenida del homenaje póstumo a *Superperra* en la Casa de la Primera Imprenta, 2020.

²⁸ Desde 2019 en el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) se ha presentado este problema de desabasto que afecta a pacientes con VIH (Efavirenz, Fumarato de dioxoproxilo de tenofovir, Elvitegravir, entre otros).



Ilustración 10. *Superperra*. Fuente: La República.

A lo largo del capítulo se tomó a *Superperra* como un importante referente del *drag* en el país, no sólo por ser una de las pioneras de esta práctica sino también por su influencia teórica en todas aquellas que tomaron sus cursos. Por esto, deseo cerrar este capítulo haciendo alusión a lo que el director de *Lo Que El Virus Se Llevó* dijo en el primer homenaje a *Superperra* después de su fallecimiento, quien pronunció las últimas palabras pronunciadas por ésta en dicha obra de teatro:

El virus se llevó muchas de las cosas materiales que me empeñé en conquistar, y también destruyó mi hogar y mi círculo de amigos; se llevó mi salud y me dejó desahuciado. Pero le faltó algo por llevarse y eso no lo pudo cargar, pues es inmenso: las ganas de vivir y de amar. Por último, me gustaría dar algunos agradecimientos pues los considero necesarios. A la vida, por mandar el rayo y darme una lección inolvidable. Ahora ya ando en la calle con paraguas. A la empresa (*Televisa*) y a sus protagonistas por dejarme ser creativo y apoyarme. Algún día volveré, pero sólo para dar entrevistas. A mi familia, por cargar la cruz tan dolorosa y pesada. Se los compensaré en la otra vida. A mis amigos, por ser cómplices, familia y hasta empleados. A mis enemigos, sin ustedes no sería la perra que soy. A ellos les deseo lo peor. A la araña, a este virus. Sin él no sería en lo que me he convertido. Estaría sano. A mi padre, los años de abandono no se compensan, pero el amor ha sido mucho. Pronto dejaré de ser mitómano. A mi madre, mi superhéroe. Gracias por la dedicación y el esfuerzo. Cuando te vayas a volar, deja tu capa para seguirte de cerca. A mis fans, y al público que han soportado tantos insultos. El día que me vaya, buscarán quien les miente la madre. A Dios, que tan valiente se ha mostrado ante mis reclamos, ahora, por fin, nos vemos cara a cara.

2. Dimensiones del *drag*

Después de presentar una narrativa cronológica sobre el *drag* en el país, considero pertinente tratar los puntos de discusión más activos entre sus practicantes y los académicos interesados en el tema: qué es el *drag* y cuáles son sus elementos más significativos. Es importante mencionar que no hay un consenso acerca de ninguno de estos temas, como puede observarse con el choque señalado en el capítulo anterior entre la primera visión disruptiva de la práctica en los años noventa en México, que para definir al *drag* hace uso de características específicas como el maquillaje cargado o el espectáculo en vivo, y las nuevas visiones que emergieron principalmente en la segunda década del siglo XXI, para las que “todo cabe en el *drag*”. Por ello, en este capítulo plantearé mi punto de vista a partir de lo aprendido por medio del trabajo de campo realizado tanto *in situ* en bares de la Ciudad de México (CDMX) y la ciudad de Chihuahua, el trabajo de campo virtual que hice durante la pandemia, así como el análisis de las entrevistas a practicantes de esta actividad artística y la revisión bibliográfica realizadas en el marco de mi investigación.

Las no-definiciones del *drag*

Para comenzar a precisar qué es el *drag* será importante ubicarlo dentro de los debates de los performances disruptivos del género. Para ello, es importante definir de qué hablamos cuando nos referimos al “género”. Lamas (2000) relata que los debates alrededor de esta categoría plantean que las mujeres y los hombres no tienen una esencia que derive directamente de la anatomía, sino que las diferencias culturales entre ellos son construcciones simbólicas, a través de la cual se cimientan socialmente la feminidad y la masculinidad. Estas distinciones existentes en el imaginario cultural constituyen el género. Lamas menciona que éste tiene “una eficacia simbólica contundente” (p. 4), y que el orden simbólico necesario para su existencia se reproduce a través de hombres y mujeres, que son los soportes de “un sistema de reglamentaciones, prohibiciones y opresiones recíprocas” (p. 4).

En *Cuerpo y cultura visual en la deconstrucción de los roles de género*, Loi (2017) afirma que, aunque en la actualidad los roles de género no son tan rígidos como en el pasado, todavía existe la reproducción de sus estereotipos, que llevan a definir la manera en que hombres y

mujeres deben comportarse, moverse, vestirse y hablar. La autora argumenta que el hecho de que este sistema de género pueda ser reorganizado por medio de performances subversivos, revela en parte su carácter construido y “desvela que es una ficción biopolítica” (p. 27). Para comprender qué son los performances subversivos, es importante retomar a Butler, quien teoriza que el género es un conjunto de actos que no están determinados, sino que se construyen performáticamente, con lo que se crea la ilusión de una identidad femenina o masculina. Solana (2013) menciona que para entender el lugar de la subversión en el análisis de Butler es fundamental comprender el concepto del ocultamiento al darle forma a la identidad de género, con el que la autora argumenta que ésta se nos presenta como algo natural, por lo que ignoramos el hecho de que es una construcción social.

Desde la concepción butleriana del género se pueden concebir como performances disruptivos a todos aquellos que conformen una subversión ante “las normas del dispositivo de género que, a pesar de citar sus mecanismos y sus ideales, mina su poder opresivo y abre las posibilidades hacia nuevas configuraciones de género” (Solana, 2013, p. 164). Solana analiza el potencial subversivo de éstos dentro de la teoría de Butler en su *Género en Disputa* (2007), texto en el que se muestran “los múltiples procedimientos del régimen jurídico-político contemporáneo encargado de la producción del género, el sexo y el deseo” (Solana, 2013, p. 161). A su vez, Loi (2017) retoma a Butler, quien considera a estos performances como un dispositivo que, a través de la puesta en escena

puede servir para dinamitar la idea esencialista de lo femenino y lo masculino: si uno de los géneros puede repetir e imitar los actos del otro se hace evidente el carácter construido de los roles y las identidades de género. De esta manera el drag, se convierte en un recurso que puede ser usado de diferentes maneras y que reorganiza y cuestiona el sistema de los géneros (Loi, 2017, p. 44).

En el marco de los debates de los performances disruptivos del género podemos ubicar de manera yuxtapuesta a las identidades trans²⁹, el travestismo³⁰, el *drag*, entre otros términos. Sin embargo, son distintos entre sí y tienen su propia agencia política y formas de disruptir el género. Vale decir que estos debates sobrepasan mi investigación, por lo que continuaré

²⁹ Las personas trans viven una identidad de género distinta a la asignada en su nacimiento.

³⁰ El travesti es aquél cuya expresión de género es discordante con su sexo biológico; sin embargo, no siempre es concordante con su identidad de género.

centrándome en la definición del *drag*. Se suele usar este término para nombrar una práctica subversiva conformada por un hombre que imita y exagera características femeninas al alterar su apariencia por medio de maquillaje, pelucas, esponjas en los glúteos, etcétera. En la presente tesis no se usará esta definición, puesto que limita la práctica del *drag* a una crítica masculina de los roles impuestos a la mujer por el género binario y excluye otras corporalidades, discursos y performances, ya que existen diversas identidades que practican el *drag*, es el caso de personas no binarias, mujeres y hombres cisgénero, así como personas trans; también, existen diversos mensajes que se buscan transmitir por medio del *drag* y no se limitan a exponer la performatividad del género. Es importante mencionar que en esencia el *drag* desborda lo binario, por lo que utilizar términos como “hombre” o “mujer” dentro de la definición de éste sería contradictorio. Ofrecer una definición concreta del *drag* es una tarea complicada, pues tiene una naturaleza que no permite estandarizar su práctica; no obstante, a lo largo del capítulo exploraré a detalle una lista de elementos con el objetivo de presentar aquellos que nos permitan esclarecer en qué consiste.

Existen diversas teorizaciones sobre el *drag*, como las que provienen de *Drag Performance and Femininity: Redefining Drag Culture Through Identity Performance of Transgender Women Drag Queens* de Dougherty (2017), quien argumenta que el género no es un “ser”, sino un “hacer”; es un conjunto de acciones que los sujetos interiorizan a lo largo de su vida. Esta performatividad se logra entrever desde el *dragqueenismo*, pues para la autora la práctica ayuda a desnaturalizar el género al hacer evidente la artificialidad de éste y los estereotipos y roles que existen en nuestra sociedad a raíz de él. A pesar de que este enfoque del *drag* es el más utilizado por la mayoría de los académicos que escriben sobre el tema, no es el único, pues esta práctica también tiene enfoques performáticos y paródicos acerca de la religión, partidos políticos, valores estéticos, ideas sobre la sexualidad, o simplemente tener como fin hacer reír al público. Dentro de la academia existen otro tipo de puntualizaciones del *drag* que no giran en torno al género, como las de Lorenz (2012), que considera al *drag* como un set de métodos artísticos que desafía fundamentos de las teorías sobre el cuerpo, teoría del arte, epistemología, etcétera. También existe la descripción de McGlotten (2015), quien hace hincapié en que dicha actividad no se reduce al travestismo, sino que es una forma de crítica social por medio de la expresión estética.



Ilustración 11. *Agatha Toro*. Fuente: Instagram.

Las *drag queens*, en su mayoría, son hombres que realizan un travestismo sin necesariamente tener el propósito de ser vistos con una identidad femenina o desear tener un cuerpo de mujer cisgénero³¹. Aunque también existen mujeres cisgénero y trans que realizan el *dragqueenismo*, así como *drag kings*, que son individuos de cualquier género que se apegan a expresar una imagen con características atribuidas a la masculinidad. Incluso existen *drag creatures*, cuya expresión visual no se apega a uno u otro género, y en ocasiones ni siquiera semejan a un actante humano³². Considerando la diversidad anterior, se podría decir que el *drag* es una práctica artística apegada al performance³³, donde los individuos se apropian de

³¹ Persona que se identifica con el género que le fue asignado al nacer.

³² En el marco de esta tesis entrevisté y observé únicamente a *drag queens*. Las razones e implicaciones teórico-metodológicas se explican a detalle en las conclusiones.

³³ El performance es un concepto que Taylor (2011) usa para referir a una especie de arte que puede surgir en cualquier lugar y momento, donde solo es necesario el cuerpo del artista y un mensaje por expresar. Es un acto de intervención efímero y no necesita de espacios específicos para existir, sino solo al performancero y a su público. A su vez, el performance se caracteriza “como un acto que nunca se da por primera vez, como una

distintas corporalidades, usando el cuerpo como instrumento de arte. Sin embargo, lo que diferencia al *drag* de otros performances es que se juega con el cuerpo desde la disidencia genérica, que no necesariamente emula otro género, sino que se juega con las identidades que puede tener el ser humano: mujer, hombre, sin género, todos los géneros. Las posibilidades del *drag* son infinitas.



Ilustración 12. *Yovska*. Ejemplo de *drag creature*. Fuente: Yohomo.

Dentro del *drag* no sólo existen las categorías *drag queen*, *drag king* o *drag creature* que se mencionaron anteriormente. En algunos casos, se utiliza el prefijo “*bio*” para destacar que el individuo se identifica con el género que se pretende representar, por ejemplo, una mujer cisgénero o trans que hace *dragqueenismo* sería considerada una “*bio queen*” en algunos círculos. No obstante, aunque es importante enunciar las diferentes corporalidades dentro de la práctica, el clasificar en grupos dependiendo del género o sexo del actante es contraproducente y va en contra de las ideas subversivas y anti-binarias del *drag*.

conducta que es es de por sí comportamiento repetido (*twice-behaved behavior* o “comportamiento ejecutado dos veces”). Esta repetición es lo que le da al performance su fuerza simbólica” (p. 34).



Ilustración 13. *Paper Cut*. Fuente: Instagram.

Una vez presentadas algunas diferencias entre categorías de *drag*, y regresando al eje central de este apartado, vale la pena precisar qué es *drag* y qué no lo es. Para solventar este dilema, nuevamente sale al relucir la influencia que actualmente ha tenido el programa *La Más Draga* (LMD) en la redefinición de esta práctica en México. Esta emisión de telerrealidad es de los pocos concursos que de manera innovadora ha incluido mujeres cis, mujeres trans y hombres cis que realizan *drag king*, *drag creatures*, entre otros tipos de *drag*. También se han presentado en el programa imitadoras y “travestis”³⁴. Esto no ha venido sin discusiones, puesto que muchos espectadores del programa opinan que no cualquiera que diga ser *drag* lo es, y que deben existir elementos específicos para considerarlo como tal. También hay quien sostiene que nadie tiene autoridad para definir esta práctica y que todo cabe en ella.

Por las razones expuestas no hay un consenso acerca de lo que significa ser *drag* o los elementos necesarios para denominar a alguien con este término. Si no podemos definirlo simplemente como un travestismo que hace uso de la exageración de los atributos considerados de uno u otro género entonces ¿qué es *drag*? Este cuestionamiento recuerda a otro famoso, controversial y muy actual debate: ¿qué es el arte? Para los fines que aquí

³⁴ Los espectadores de LMD suelen usar este término para referirse a aquellas *drags* que no cuentan con un personaje definido.

perseguimos es apropiado unir ambas controversias puesto que el *drag* obtiene gran parte de sus elementos de las prácticas artísticas, ya que se compone de la pintura, la música, la danza y, sobre todo, del teatro y el performance.

Para Davis (2013), existen diversas maneras en que se puede definir algo: haciendo uso de ejemplos, enumerando todas las cosas que pertenecen dentro del término en discusión, legislando cómo se usará o explicarlo de manera esencial. Esto último refiere a determinar un concepto por medio de la identificación un grupo de propiedades que requieren estar presentes para que se manifieste la categoría en cuestión, por ejemplo, una viuda es una mujer cuyo esposo falleció y quien no se ha vuelto a casar. Para que exista una viuda deben estar presente esas tres condiciones. Sin embargo, en el *drag*, como en el arte, al intentar encontrar este grupo de propiedades mínimas se suele cometer el error de enumerar algunas que no todos los casos poseen, o que no son exclusivas del concepto a definir, como pensar erróneamente que el *drag* debe incluir un travestismo o un espectáculo paródico.

Kamber (1998) argumenta que las definiciones basadas en propiedades o particularidades inherentes sólo pueden existir en conceptos sin muchas alteraciones con el paso del tiempo. Así, el arte (y de forma parecida el *drag*) tiene un futuro impredecible y un presente cambiante, por lo que no podría ser definido de ese modo. Para Danto (1964) una pieza de arte no puede volverse tal si no hay un espacio preparado para que se le acepte; es decir, Picasso podría haber hecho una obra de arte al pintar su corbata, pero en un tiempo anterior este acto no hubiera funcionado ni se hubiera considerado una pieza artística pues sería inconcebible. El arte depende del contexto histórico en donde es creado. De forma parecida podemos observar el artículo de Young (2016) sobre Duchamp, cuya pieza del urinal no habría sido considerado arte años atrás. Para este autor, al observar los *readymades*³⁵ que popularizó Duchamp se puede deducir que cualquier objeto tiene potencial de ser arte pero no todo lo es. El mundo del arte autoriza y reconoce a ciertos artistas, mensajes y objetos, y a otros no. *Fountain* es arte porque se le llamó de tal forma, se le exhibe como tal y su mensaje

³⁵ El término *readymade* fue usado por primera vez por Marcel Duchamp, y refiere a obras de arte creadas de objetos manufacturados para un uso práctico, como un urinal o una llanta.

es reconocido y aceptado por los miembros de la escena artística y la población en general, gracias a la historicidad que tuvo el mundo del arte hasta ese punto.



Ilustración 14. *Fountain* de Duchamp. Fuente: Wikipedia.

Otro ejemplo mencionado por Andina (2017) es el caso de Dan Flavin, cuya obra de arte constaba de luces de neón hechas de plástico. Esta pieza en exhibición formaba una escultura de luz, pero se desmanteló para su transporte. A cada una de sus piezas constitutivas en el aeropuerto se les categorizó como objetos utilitarios por carecer de cualidades estéticas. Después de esto prosiguió una disputa entre la galería y la Unión Europea, en la que el juez acordó que el trabajo de Flavin se consideraría una obra de arte cuando la instalación estuviera colocada y encendida. Con esto observamos de nuevo la importancia de un consenso y reconocimiento del objeto de arte. El juez a su vez creó una paradoja, pues las luces se vuelven objeto utilitario al no ser “ocupadas”; sin embargo, al ser usadas y

encendidas se vuelven un objeto de arte. Realmente, las luces son solo luces, pero lo importante es el mensaje que nos ofrecen y por esto las reconocemos como arte.



Ilustración 15. *Untitled* de Dan Flavin. Fuente: Artnet News.

Si yo colocara luces en mi casa y las volviera una escultura, probablemente nadie las consideraría una pieza artística. Todo puede ser arte, pero no todo lo es. Asimismo, todo puede ser *drag*, pero no todo lo es. Importa la enunciación por parte del actante, el reconocimiento del espectador que considera eso un espectáculo *drag*, así como el mensaje transmitido. Una persona que fue a pintarse la cara en una feria no estaría practicando el *drag*, tampoco si un individuo decidiera vestirse de *drag queen* para *Halloween* con todos los elementos visuales preparados. Sin embargo, si una *drag* —enunciada y reconocida— decide maquillarse en una feria y así asistir a un espectáculo sería *drag*, puesto que tiene el propósito de serlo, es reconocida como tal, expresa un mensaje al público y realiza un performance.

La corbata hipotética de Picasso, el urinal y las piezas de luz no son arte en sí mismas, sino que requieren de un contexto estético, un mensaje, el consenso de la comunidad y la enunciación del artista. Así, el *drag* no es el maquillaje, la peluca o los tacones sino que requiere de un propósito y contextos estéticos y políticos específicos. Mann (2017), en su artículo sobre *Fountain* de Duchamp (*How Duchamp's Urinal Changed Art Forever*), menciona una opinión que salvaguarda la definición de esta obra como pieza de arte, diciendo que el artista tomó un artículo de la vida diaria y lo colocó en un contexto donde su significancia útil se perdiera ante un nuevo punto de vista, creando así un nuevo *pensamiento* para el objeto. Así también funciona el *drag*: crea pensamientos nuevos para los vestidos, los zapatos, las corbatas, los maquillajes, los chistes y los espectáculos.

Todos nacemos desnudos y el resto es drag

Después de presentar las no-definiciones del *drag*, considero importante añadir un acercamiento ontológico de la práctica. Norman (2018) une la frase célebre de *RuPaul*: “todos nacemos desnudos y el resto es *drag*”, con las ideas de Goffman (1981) acerca de la teoría del performance. El primer autor se hace la pregunta: ¿podrá ser que todos estamos haciendo *drag* en nuestras interacciones sociales? Aunque en esta tesis se respondió que todo tiene el potencial de ser *drag* pero no todo lo es, se analizará esta idea que se popularizó dentro de la comunidad gracias al célebre *Ru*. Para Goffman, el performance de la vida diaria consta en entrar a una situación social, colocarnos una máscara, vestirnos y comportarnos de cierta forma para actuar un papel determinado, con el propósito de influenciar a los demás para que nos perciban de una manera específica. Este performance es la raíz de nuestras interacciones sociales; la vida es una constante sobre cómo somos percibidos por los demás, y para Norman hay una equivalencia en las palabras que menciona *Ru* al decir que “todos nacemos desnudos y el resto es *drag*”.

Para Norman (2018), *RuPaul* se acerca a una ontología del *drag*, al establecer que este arte se encuentra en todos lados y que todos lo practicamos en el momento en que ponemos un pie frente al mundo. Pero este argumento es parcial, pues no considera los elementos necesarios para que exista el *drag*, como la autoenunciación y el reconocimiento del observador. Norman argumenta también que en la vida diaria no realizamos *drag* pues está

ausente la dimensión paródica, y concluye con que si el *drag* lo es todo y todo es *drag* entonces el *drag* no es nada, la totalización vacía de sentido a esta práctica ya que elimina sus factores políticos y estéticos, pues si estuviera en todos lados no tendría ningún factor característico ni subversivo.

A pesar de los cuestionamientos a la propuesta de *RuPaul*, esta idea es importante para comprender el proceso de subjetivación por el que pasan las *drags* y la forma en que no sólo deconstruyen el género, sino también presentan a las interacciones de la vida cotidiana como un acto al exagerar las interacciones que tienen con el público o entre las mismas *drag*. Por ejemplo, suelen existir peleas y “bufes” entre *drags* dentro del antro. Dentro de ese performance y durante ese momento la enemistad es real, pero una vez fuera de *drag* puede existir una cordialidad. Al pensar en Goffman recordamos que las *drags* no son las únicas personas con un personaje, puesto que nunca damos una imagen auténtica de nosotros mismos y siempre estamos haciendo un performance dependiendo de la situación en la que nos encontramos, las *drags* sólo son más explícitas en ello.



Ilustración 16. *Ssuculenta*. Ejemplo de *drag* abstracto. Fuente: Instagram.

Categorizaciones del *drag*

Ahora que se argumentó por qué no puede existir una sola definición del *drag*, se plantearán otras de sus conceptualizaciones que no se enfocan en un binarismo de género. Lorenz (2012)

establece que el *drag* puede ser dividido en tres tipos: el *drag* radical, el transtemporal y el abstracto, aunque a mi parecer no todo el *drag* podría ser categorizado en estas tres maneras. El primer tipo alude al *drag* que no se reduce a hacer una transformación a una figura de hombre o de mujer, que generalmente se conforma de imágenes ininteligibles o difíciles de leer y reconocer; es decir, no intenta hacer una referencia directa a algo existente en la realidad, sino que se vale de códigos visuales ambiguos para realizar su personaje *drag*. El *drag* transtemporal se define por un acuerpamiento cronopolítico donde se “establecen temporalidades que contrarrestan, interrumpen o desplazan un desarrollo económico o científico avanzado o un curso de vida heteronormativo” (p. 23). Finalmente, el *drag* abstracto refiere a cuerpos que no muestran una figura humana; sin embargo, no son tan difíciles de leer o de entender como los del caso del *drag* radical. En este punto entra el *drag* alienígena, tranimal³⁶, etcétera. Además, en esta categoría se suelen hacer uso de objetos, prótesis, o de edición de fotografía.



Ilustración 17. Leigh Bowery. Ejemplo de *drag* radical. Fuente: i-D Magazine.

Existen otras categorizaciones que tampoco dependen del sexo o género del practicante, sino del estilo visual o de espectáculo de cada *drag*. Existen infinidad de tipos de *drag*, como las

³⁶ Estilo de *drag* que busca deconstruir el *drag* comunmente conocido, que generalmente se conforma de imágenes ininteligibles y no humanas.

reinas oscuras, que se apegan a una estética y temas inspirados en el horror³⁷; las *drags* de comedia, que se enfocan en hacer reír a un público; los *club kid*, inspirados en la tribu urbana de los noventas; las reinas de belleza que son generalmente las que logran “pasar” por una mujer cisgénero; tranimal, andróginos, etcétera. Aunque muchas deciden denominarse de una u otra manera, no es obligatorio, ya que las clasificaciones también limitan y no responden al sentido abierto e indefinible del *drag*, pues con ellas se matiza su sentido transgresor.



Ilustración 18. Alexis 3XL. Ejemplo de *drag* transtemporal. Fuente: Ulisex! Mgz.

Elementos del *drag*

Si bien existen muchos tipos de *drag*, su práctica evidencia la existencia de algunos elementos característicos que se tratarán a continuación. El más importante de estos es el

³⁷ En Estados Unidos existe un *reality* enfocado a este estilo llamado *Dragula* que tiene prácticas subversivas como el proceso de eliminación que consiste en retos en los que las concursantes tienen que enfrentar miedos, como ser enterradas en un ataúd o entrar a una casa embrujada.

personaje. Para *Superperra*, existían tres tipos de *drag*: el homónimo, el alter/ego y el personaje. El primero se refiere a los casos en que el creador es el mismo dentro del *drag*, sólo que con maquillaje. El segundo trata de una hipérbole del creador, lo que éste quisiera ser y no es, o es de forma diluida en su vida diaria y el *drag* ayuda a manifestar. El último alude al *drag* que es un ente completamente distinto al creador, con una historia y personalidad diferentes. A pesar de que en la práctica los personajes no siempre son fáciles de catalogar en uno u otro tipo, y con frecuencia se sobreponen, estos nos ayudan como conceptos analíticos para caracterizar este arte.

Los creadores drags del tipo personaje suelen hacer uso de recursos teatrales que tienen como objetivo producirle un pasado, un presente y un futuro. Para esto se reflexiona en diversas vertientes, como aprender a ver la vida a través de los ojos del personaje, pensar si es contemporáneo o de otra época, qué haría en una situación determinada, qué es viable para éste, cómo es física y emocionalmente, cómo huele, cuál es su historia de vida, sus miedos y esperanzas, en qué se parecen y se diferencian del "creador" y sus datos concretos como el nombre, la edad, sus padres, su dirección de casa, sus hobbies, entre muchos otros detalles.

Cuando entré a clase de teatro dije que me llamaba *Mac*, pero que no tenía pies ni cabeza, me visto de mujer y ya. Me dijo [el profesor]: “cuando estés en *drag*, quiero que me hagas una lista de cincuenta cosas de las que *Mac* hablaría”. De tacones, restaurantes, bares, hombres, diseñadores... Revisó la lista y dijo: ¿qué diseñadores usas? *Mac* hablaría de tales diseñadores porque los conocí, me vistieron... Son puras mentiras, el *drag* es una fantasía. Pero cuando *Mac* se pone, me comporto como si *Mac* tuviera las posibilidades de vestir diseñador. Si lo plasmo en un escenario van a decir: “ah, ya entendí por qué *Mac* siempre viste de tul, joyas... Porque es acaudalada”. Pero si ando *zarapastrosa* y digo: “yo viajo mucho”, no concuerda. Estas clases eran para eso. Necesitaba estudiar para demostrarlo³⁸.

Para lograr entrar en personaje, sobre todo en el caso del *drag* que alude a ese tipo de caracterización, existen diversas formas y ritos que los actantes ponen en práctica. Por ejemplo, pueden existir acciones específicas necesarias para “invocar” a la *drag* o algún objeto que se requiera para sentirse en personaje. Para Gómez García (2002), un rito es algo actuado en clave simbólica, una secuencia de actos que están cargados de simbolismo

³⁸ Testimonio obtenido de entrevista con *Oye Mac* en 2020.

culturalmente codificado. En un rito es más significativo lo que no se dice que lo que sí, y pronto veremos que el proceso de creación del personaje *drag* es largo y cuidadoso, por lo que los signos visuales que se utilizan para transformarse no pueden ser arbitrarios y tienen una carga simbólica.

En la presente tesis se considera que el proceso de conversión de una *drag* es ritual, pues tiene un potencial de transformación social muy importante en la vida de las personas que participan de él. Según Wojtkowiak (2018), los rituales en el mundo globalizado ya no pueden ser identificados únicamente como religiosos, sino que son parte del dominio de la cultura y también se han impregnado de la individualidad que impera en la sociedad actual globalizada. Con esto ha sido necesario reinventar los rituales añadiendo elementos que expresen la singularidad de las personas que lo realizan y que hacen cuestionamientos de preferencias personales. Estos rituales en la era globalizada se crean para ocasiones especiales y ya no necesariamente representan a una cultura o creencia particular, por lo que la transformación *drag* cabe en este concepto.

El ritual de transformación *drag* tiene algunas discrepancias con la definición totalizadora de Wojtkowiak (2018), pues en su acepción la transformación generada por un ritual de paso no puede ser revertida; en cambio, en el caso de las drags esta transformación es temporal y se revierte al eliminar el maquillaje, la peluca y la indumentaria. Otra diferencia en estos rituales es que en la definición de la autora el acto ritual necesita la colaboración colectiva, algo que no sucede en el caso del ritual de transformación *drag*, pues tiene la particularidad de ser hermético y generalmente no permitir espectadores. Pero se puede pensar que la colaboración colectiva de este ritual recae en la aceptación y afirmación del público al ver a la *drag*, reconocerla y al llamarle por el nombre del personaje y los pronombres elegidos.

La dimensión simbólica que perfila como rituales a los procesos para transformarse en *drag* es la distancia estética. Según Wojtkowiak (2018), dicha distancia sucede cuando los elementos del ritual no son percibidos en términos de sus atributos pragmáticos sino en sus asociaciones simbólicas, trascendiendo el uso cotidiano de los objetos y acciones. En la transformación de la *drag*, el vestido, la sombra de ojos, el delineado o la peluca, no son los objetos que se observan día a día sino el medio para transformarse e invocar al personaje.

Depende de cada practicante el cómo se logra convocar a la *drag* al cuerpo. Existen individuos que deciden tener un proceso que siempre lleva el mismo orden, con un silencio sepulcral para canalizar las actitudes necesarias y corporalidades del personaje e imaginar que con cada capa de maquillaje se invoca algo nuevo en la piel. Otros no tienen una rutina o proceso específico, pero sí requieren de un objeto, como los tacones o un perfume especial, para sentir el personaje en el cuerpo. Para entender la forma en que se da el acuerpamiento del personaje *drag*, podríamos hacer una analogía de estas transformaciones con los debates sobre el chamanismo y las conversiones de actores humanos en entidades no-humanas, ya que ambas son similares en el sentido que:

No es que la persona a (humano) se convierta en la persona b (jaguar), sino que a deviene a y b (humano-jaguar). Más que la transformación, lo que se busca es la multiplicación. En los cantos chamánicos amerindios, el enunciador se desdobra: se transforma en varios de sus propios antagonistas e interlocutores, y así dialoga con otros aspectos de su persona; se identifica con objetos que usa, como las varas con plumas (*muwíeri*) de los chamanes huicholes o con sus propios adversarios (Neurath, 2017, p. 39).

La *drag* no deviene como tal al separarse de su creador, sino que se transforma en una *drag*-creador, con lo que multiplica así las identidades dentro del cuerpo a diferencia de, por ejemplo, la actuación en el teatro, en donde los actos van separados de la identidad de la persona que los realiza. Sin embargo, el canalizar un personaje *drag* también va de acuerdo al recurso teatral de *La Diana*, en el sentido que le otorga Donnellan (2005). Esta metáfora refiere al punto central que se emplea para apuntar en el tiro con arco, y en el teatro se utiliza para referir a un centro al cual apuntar para así obtener una reacción emocional por parte del actor, y con ello se logra que una actuación funcione de verdad. Para ejemplificar este proceso, si un actor requiere sentirse enamorado de su compañero, observa sus ojos y funciona como *Diana*, haciendo que sienta el mismo cariño que tiene su personaje. Sin embargo, este recurso es activo y constantemente se transforma, por lo que de forma continua debe seguirse buscando. Al día siguiente el actor necesitará ahora observar la nariz del compañero, o escuchar el timbre de su voz para tener el sentimiento deseado. También transforma al actante y es éste quien elige qué característica es la correcta y podrá ayudarle según las circunstancias de un momento determinado. No importa qué *Diana* utilice el individuo, es un elemento importante para canalizar al personaje *drag*.

En el proceso creativo del *drag* no sólo es relevante canalizar al personaje sino prolongar el tiempo que vive dentro del cuerpo del practicante. En el acto es importante mantenerlo por toda la duración del performance *drag*, que no es únicamente cuando se realiza un espectáculo arriba de un escenario, sino que comienza cuando se empiezan a maquillar y a acuerpar, y termina cuando se retiran el maquillaje y las pelucas. Así, el acto de performance tiene un intervalo de consumación que puede durar el tiempo que sea necesario; pero, no se es *drag* toda la vida y no sucede siempre en el cuerpo de los individuos, sino sólo cuando se invoca a la *drag* por medio del ritual que cada persona decide otorgarle a su personaje.

En el marco de performance existen también espacios de resguardo temporales que potencian los ritos de paso entre el creador y el personaje, como el cuarto de vigilancia del antro *Lulú's* en Chihuahua, que funcionaba como vestidor para las *drags* y en el cual podían entrar para quitarse los tacones y descansar, acomodarse las fajas y esponjas o retocar el maquillaje y el aura estética de la *drag*. Todo lo anterior se hacía en privado escondiéndose de la mirada de los espectadores para que no se rompiera la fantasía con el público.

Una ventaja que las practicantes encuentran cuando crean un personaje ajeno a la condición de subjetividad del creador es que puede existir un distanciamiento emocional al acuerparlo. Algunos entrevistados mencionan que al volverse *drags* sus problemas personales desaparecen por esas horas e incluso pueden hacer cosas que no se atreverían en su vida diaria fuera de su personaje *drag*. También existe el lado opuesto, pues a veces las *drags alter/ego* u homónimas terminan siendo afectadas por las propias inseguridades del creador dentro de la práctica. Este tipo de conflictos pueden suceder en cualquier tipo de personaje y uno no es mejor o más conveniente que otro.

La separación entre el personaje y creador también resultó relevante en las entrevistas que realicé en el marco de esta investigación, pues en algunos casos se hizo la aclaración que la entrevista sería con el yo “fuera de *drag*”, interlocución que sería muy diferente si entrevistara al yo “en *drag*”. En algunos casos se me ofreció hacer la entrevista en ambos sentidos; es decir, tanto dentro como fuera de *drag*, con el objetivo de notar la diferencia de opiniones. En otros se decidió hacer la entrevista enteramente en *drag* para que se pudieran hacer reflexiones distintas. Las personas que practican *drag* generalmente se refieren al

“otro” en tercera persona, y algunas frases para denominar al otro son “mi creador”, “quien me presta su cuerpo” o “la persona con la que comparto cuerpo”³⁹.

Dicha separación también se manifiesta a partir del nombre, que también es relevante dentro de las categorizaciones del *drag*, pues es vital que éste refleje la personalidad o el propósito del personaje *drag*. Es importante que sea único y lo más diferente posible. Cada vez es más frecuente que las *drags* vean a su personaje como una marca a vender, por lo que la originalidad funciona para ser reconocidas. Suele pasar que cuando una *drag* tiene un nombre similar a otra, aunque sean de partes diferentes del país, se piensa que probablemente son familia, puesto que el apellido de la *drag* frecuentemente denota una dinastía, ya que se suele heredar de madres a hijas. El apellido puede otorgar un prestigio muy importante para la carrera de la *drag* y es un elemento que sustenta una estructura relacional de parentesco que desarrollaré en el siguiente capítulo.

Al establecer las autodenominaciones siempre se busca que sea un nombre muy particular para evitar confusiones. Algunos suelen responder al gusto de la “creadora”, con apellidos de sus artistas favoritos; otros constan de juegos de palabras como *Deborah La Grande*, *Sharon Needles* (que suena a *sharing needles* y es una referencia al uso de drogas inyectables) o *Kimmy Bomba*. Al respecto de su nombre este practicante me comenta lo siguiente:

Kimmy Bomba es un juego de palabras de un juguete aquí (Yucatán) que se llama *Kimbomba*. Yo siempre quise un nombre diferente, que solo fuera mío⁴⁰.

Al elegir un nombre se busca que hable sobre la personalidad de la *drag*, como *Palmira del Mar* cuyo personaje es una sirena de Tijuana, o *Electra Walpurgis* cuyo personaje es un extraterrestre. También es muy frecuente que las *drags* en el país elijan nombres y apellidos anglosajones o europeos, cosa que recibe fuertes críticas por parte de otras *drags*, quienes opinan que hay que conservar la mexicanidad lo más posible. La mediatización puede llegar a borrar los nombres contestatarios que eligen algunas, pues hay otros nombres que son palabras altisonantes o algún albur, lo cual suele ser un problema al trasladarse a *realities* importantes como *RuPaul’s Drag Race*, en particular está el caso de *Alaska*, concursante de

³⁹ Testimonios obtenidos de trabajo de campo en 2019 y entrevistas realizadas a lo largo del 2020.

⁴⁰ Cita obtenida de entrevista con *Kimmy Bomba* en 2020.

la quinta temporada que tuvo que eliminar su apellido original que usaba en su trayectoria fuera de la televisión: *Thunderfuck*.

El proceso de elegir un nombre propio deconstruye y cuestiona las funciones que se le otorgan al apelativo personal por parte de la cultura hegemónica. Según Maureira Solís (2009), en nuestra cultura la función del nombre propio se guía por una lógica binaria en la que la sociedad impone símbolos, normas y valores a partir de la diferencia sexual. En este sistema existen nombres masculinos y femeninos, los cuales refuerzan estereotipos y normalizaciones de que cada parte binaria tiene sus responsabilidades dentro de la comunidad. Estos roles pueden identificarse tanto en la concepción del cuerpo, como en la estructura del sistema lingüístico. Para la autora, esta es la primera característica que se rompe en la nominación travesti y en este caso también en la *drag*, pues los practicantes escogen de forma anormal sus nombres, con la nominación de su mismo género, otro género, sin género, lo que imposibilita imaginar qué es lo que están denominando dichos apelativos. El establecimiento de la forma como te darás a conocer en la escena *drag* es una continuación del performance que expone de manera hiperbólica el artificio de los signos lingüísticos y los muestra como lo que son: una máscara.

El *drag* y su elección del nombre cuestiona la “función del nombre del padre”, mencionada por Maureira Solís (2009), que actúa otorgando un nombre como acto de transmisión e inscripción en el “otro”, proceso en el que el progenitor se privilegia frente a la madre al hacer que el hijo cargue con las identificaciones familiares y los lazos sociales simbólicos paternos para toda la vida, por sobre las identificaciones maternas. También, otro elemento del nombre propio mencionado por la autora es la linealidad biográfica que propone una narración de la historicidad del individuo. Sin embargo, en la nominación travesti y *drag* se rompe este relato familiar y se encuentra uno distinto, por medio del cual se cuestionan las lógicas normativas que marcan la filiación mediante el padre. Ahora no cuentan con el nombre del padre que engendró sino el de la madre *drag* que enseña las “tecnologías de la esponja”, definidas en los siguientes párrafos.

Con base a lo anterior, un elemento fundamental del personaje es el propio cuerpo, que funciona como receptor de elementos para la caracterización y como espacio performático donde el *drag* cobra vida. No sólo el maquillaje, el vestuario o el nombre hacen a la *drag*,

sino también la corporalidad, la forma de hablar y de moverse logran que, tanto el actante como el público, identifiquen otro individuo haciendo un uso performático del mismo cuerpo. Para acuerpar al personaje, la *drag* hace uso de lo que Martínez (2019) denomina la “tecnología de la esponja”, término que se refiere a un conjunto de efectos que recaen en el cuerpo, las conductas y lo social. El propósito de dicha tecnología, también conocida bajo el nombre de transtética, es llevar al cuerpo a su plasticidad extrema, por medio de la técnica del montado⁴¹, la colocación de un pene falso, el *chucky*⁴², las fajas, el *binding*⁴³, el maquillaje, la conducta del personaje, etcétera. Estas técnicas permiten a la *drag* dislocar el género y mostrar su artificialidad, al obviar los elementos corporales que lo naturalizan imperativamente.

Mediante las “tecnologías de la esponja” se puede “pasar” a la forma deseada. Este término es usado en la comunidad travesti y trans para denominar cuando alguien logra ser percibido por las demás personas de la forma en que el individuo decida. Usualmente se refiere a lograr ser reconocido como mujer u hombre cis. Sin embargo, en la comunidad *drag* no sólo se “pasa” de un género a otro, sino también pueden ser percibidos con formas monstruosas, andróginas o de fantasía. Para Martínez (2021) todo arte es político y el modificar el cuerpo por medio de tecnologías forma parte de un acto artístico. Al realizar esto se problematiza el propio cuerpo, con la posibilidad de crear mediante éste antagonismos contra-hegemónicos (2019), o por el contrario, perpetuar ideas hegemónicas. De esta forma el cuerpo de la *drag* se transforma en un espacio performático durante la duración del acto, mientras se encuentre la existencia del personaje en el cuerpo del creador.

Existen tantas formas de la “tecnología de la esponja” como *drags* en el mundo. Pero en este capítulo nos enfocaremos sólo en detallar algunas de ellas. El primer elemento técnico a tratar es el de la indumentaria, que incluye vestuario, accesorios, zapatos o cualquier otro objeto que decore al personaje. En el caso del vestuario, en los últimos años cada vez más *drags* recurren a diseñadores para crearlos a la medida, e incluso existen profesionales orientados

⁴¹ Técnica para esconder el pene.

⁴² El uso de esponjas en el cuerpo para crear la figura deseada. Se recomienda revisar el video “¿CÓMO HACER EL CUERPO DRAG QUEEN?” del canal PAM SASHAA en Youtube.

⁴³ Ocultar los pechos con vendas u otros materiales.

mayoritariamente a realizar vestuarios para los practicantes de esta disciplina artística, como *Aviesc Who*, quien también fue ganadora de la tercera temporada de LMD.

Hay algunos casos en los que las *drags* realizan su indumentaria por sí mismas, quienes suelen hacer uso del poder del “hechizo”; es decir, se toma la indumentaria de la vida diaria o materiales de bajo costo y con “magia” los transforman para que parezcan una adquisición bella y de gran valor monetario⁴⁴. Lo importante de este proceso no es el dinero en sí, sino el demostrar que se tienen las capacidades de “hechizar un objeto”. Por ejemplo, hacer un vestido elegante con tela barata de Parisina, o crear aretes, collares y anillos con cartón y hojas de papel dorado. Este recurso es una cualidad que requiere de gran habilidad y práctica, la cual suele aprenderse con el método de prueba y error, la socialización entre pares o la enseñanza por parte de las más versadas, generalmente por una madre *drag*. Para que el hechizo cobre vida y esté presente en el performance *drag*, tiene que pasar desapercibido por el público y no debe ser reconocido como tal, sino que realmente tiene que cumplir el propósito de simulación ante los espectadores. Después de generar el impacto deseado, la *drag* puede revelar que se trata de un embrujo para recalcar sus habilidades como hechicera; sin embargo, suelen mantener en secreto el proceso por el cual transformaron las prendas. *Dodi Maleanta* observa que “el *drag* es mucho hechizo, creatividad de hacer un atuendo que impacte, aunque lo hiciste con cien pesos”. Así mismo, *Januba* opina: “costear los vestuarios te sale en un ojo de la cara, pero con hechizos lo armas”⁴⁵.

La “tecnología de la esponja” tiene otro elemento que es relevante en la práctica del *drag*: el empleo de pelucas. Éstas pueden ser de diversos precios; las más costosas son las llamadas “*lace front*” que dan el efecto de ser el propio cuero cabelludo y parecen más reales. Sin embargo, también existen hechizos para hacer que las pelucas baratas se vean caras, así como existen drags que utilizan pelucas hechas de papel o *foami*, u otras más subversivas que deciden ir con la cabeza rasurada o con el propio cabello. Al igual que la creación de los atuendos, el performance del cabello ha empezado a especializarse y desarrollarse por un

⁴⁴ Se sugiere revisar el video “Drag para las que tienen menos” del canal Margaret Y Ya en Youtube.

⁴⁵ Testimonios obtenidos de entrevistas realizadas en 2020.

agente externo al creador del personaje, ya que es común que las pelucas sean arregladas por personas que no son la propia *drag queen* sino peluqueros profesionales.

Junto con los arreglos en el cabello, también encontramos otro tipo de indumentaria que ayuda a materializar al personaje *drag*: especialmente guantes, pestañas y zapatos. Los primeros suelen incluir uñas largas integradas y están creados para los hombres que hacen *drag queen* y que no pueden o no quieren vivir su vida cotidiana con uñas largas pero sí quieren que su personaje las tenga. Las segundas son pestañas falsas que crean las mismas *drag* y que son mucho más tupidas que las que venden en tiendas de artículos cosméticos, para crear un efecto dramático. Los terceros generalmente son tacones tanto en el caso de las *drag queens* como en el de los *drag kings*, aunque hay *drags* que optan por usar tenis o zapatos de cualquier tipo, e incluso hay algunos personajes que van descalzos.

A pesar de que cada vez más es más común mandar a hacer el vestuario con diseñadores profesionales o a peinar pelucas con estilistas o personas con un conocimiento especializado, en la tecnología de una *drag* hay un componente que no puede seguir esa ruta, ya que es el único elemento que siempre debe ser realizado por la propia *drag*: el maquillaje. En cualquier concurso, si el maquillaje fuera realizado por alguien más sería motivo para señalar fraude, e incluso en algunos casos como el del programa *Quiero Ser Tu Coach Drag* se les pedía a los concursantes que llegaran con anticipación al lugar para maquillarse ahí. En las audiciones de la tercera temporada de LMD se anunció que quien no se maquillara por sí sola sería descalificada. Cualquier otro elemento visual de la *drag* puede ser adquirido por terceros, y aunque es mejor visto que se tenga la habilidad del “hechizo”, la única destreza necesaria que debe tener siempre una *drag* es la del maquillaje.

El maquillaje es el elemento más característico de la *drag*, pues muestra su estilo y esencia. La crítica más común que se realiza a las *drags* que han surgido durante el *boom* de esta práctica es que todos los rasgos nuevos creados con sus cosméticos son parecidos entre sí, por lo que resultan irreconocibles unas de las otras. La razón se debe, en parte, a que la mayoría tienen las mismas referencias de *RuPaul’s Drag Race* o LMD, lo cual refleja un proceso fundamental dentro del *drag* que es “encontrar tu rostro” o descubrir las facciones que hacen al personaje propio. La *drag* puede pasar una larga temporada cambiando su estilo de maquillaje hasta que logra encontrar la cara que le siente bien a su personaje. Asimismo,

se realizan críticas a aquellas que cambian su cara en todo momento, pues es una señal de que no han encontrado ese rostro que las caracteriza y para la comunidad esto indica que un personaje *drag* es débil, pues todavía no descubre su forma y corporalidad.

El rostro es culturalmente una de las partes más importantes del cuerpo y “son los polos del sentimiento de identidad personal”. Le Breton (1995) escribe sobre la importancia del rostro y aclara que, para que un individuo tenga sentido socialmente, requiere un conjunto de rasgos que permitan diferenciarlo y para “expresar sin ambigüedad la diferencia entre un hombre y otro” (p. 143). Dicha expresión es vital para inscribir la distinción individual de cada uno de nosotros, por lo que hacerlo cambiar de forma a través del ritual de transformación *drag* otorga al actor la posibilidad de acuerpar un nuevo ser, y de ahí la importancia de encontrar los rasgos específicos que identifiquen al personaje.



Ilustración 19. *Milk*. Fuente: Escandala.

No hay una buena o mala manera de realizar un rostro *drag* y los hay de distintos tipos dependiendo del propósito performativo del practicante. Existen drags que se deciden por un estilo “*clown*” o exagerado; otras prefieren la estética “*fishy*” para asemejarse a las mujeres

cisgénero; hay algunas que se hacen una ceja enorme, como el caso de la mencionada *Margaret Y Ya*; otras que se hacen la ceja delgada y alta, como *Divine*; otros estilos “antiestéticos” o sin forma, como el caso de *Yolandeando con Yolanda*, que va por una forma *campy* de subvertir el maquillaje; casos en donde se usa el maquillaje para hacer referencia a obras específicas como a pinturas de Picasso o Remedios Varo; algunas se deciden por realizar labios gruesos, labios gordos, pómulos marcados o no, otras que no se quitan la barba y la hacen parte del rostro *drag*, *drag kings* que se dibujan la barba; recursos como joyería, papel maché para dar textura al rostro, pupilentes, prótesis... Todo cabe dentro de la práctica, pero para la comunidad lo más relevante es que tu rostro sea sólo tuyo.



Ilustración 20. *Yolandeando Con Yolanda*. Fuente: Instagram.

En algunos casos la *drag* utiliza signos dentro del maquillaje para referir algún mensaje en particular, como es el caso de las *Hermanas Vampiro*, que con sus colores metálicos y azules aludían al triunfo de lo sintético y la era espacial; estos recursos visuales eran complementados con sus trajes intergalácticos ataviados con colores llamativos, o el caso de la inspiración de las formas en la cara de *Babilonia* que refieren al estilo de Tamara de

Lempicka, artista del Art Decó. Por lo anteriormente expuesto, el maquillaje es uno de los elementos más importantes de la “tecnología de la esponja”, pues es una herramienta útil para lograr pasar por el género o la criatura que se desea y también para transmitir el mensaje elegido.



Ilustración 21. *Babilonia*. Fuente: Facebook.



Ilustración 22. Tamara de Lempicka. *L'écharpe bleue*, 1930. Fuente: Masdearte.com

Los pasos para aplicar los cosméticos son diversos y dependen de cada quién, pero un elemento constante en cualquier maquillaje *drag* suele ser eliminar la ceja para crear un

lienzo en blanco y lograr inventar formas nuevas de la cara. A través del manejo de sombras y luces se origina una estructura ósea diferente, sobre todo en el caso de los individuos que desean pasar como el género que no es el propio, como los hombres que realizan *dragqueenismo* o las mujeres que realizan *dragkingismo*. Esto se logra al usar varias capas de lápiz adhesivo y polvos traslúcidos. Después de ese paso todo puede variar dependiendo de la persona, aunque las técnicas y estilos en torno al maquillaje suelen aprenderse por medio de la madre *drag*.

En ese sentido, menciono otros elementos del *drag* que citaba *Superperra* (comunicación personal), y cuyos neologismos fueron creados por Marquet y Lizárraga son: la *draguería* (lugar donde se encuentran las drags), *dragardía* (las categorías estéticas de lo *drag*), *dragma* (el *drag* en acción, *drag* y drama unidos), *draguedad* (lo inherente al *drag*), *draguicidad* (géneros dramáticos, artísticos o literarios que usa el *drag* para poner en práctica el performance). Estos elementos nos ayudan a desarmar el performance *drag*; sin embargo en este texto sólo se tratará la *dragardía* puesto que refleja con más precisión los mensajes que se transmiten por medio del performance *drag*.

Existen diversas categorías estéticas de las que hace uso el *drag* que se agrupan en el concepto de *dragardía*. Como se mencionó anteriormente, se suele enfocar en la sensibilidad estética del *camp* que, entre otras cosas, tiene la capacidad de cuestionar y revertir la jerarquía estética de belleza/fealdad. Dentro de esta sensibilidad se hace uso de lo bello, lo sublime, lo feo y lo grotesco, entre otras categorías. Por ejemplo, desde lo grotesco podemos observar las *drags* más “estereotípicas”, quienes exageran sus rasgos faciales, cabello, cuerpo, para ser una exageración de la mujer.

[lo grotesco es] la categoría estética que deforma la realidad acentuando aspectos ridículos y extravagantes. Con una cierta comicidad a la que no le faltan la acidez y la amargura. En lo grotesco coexisten elementos incompatibles, incluso tendentes a lo monstruoso. Otros rasgos que posee son la falta de armonía, su desproporción y su exageración. Utiliza una naturaleza confusa, una mezcla híbrida (...) Puede mover a la risa, pero no una risa ligera sino más bien inquietante, tiene que ver con lo feo, pero en su conjunto resulta grotesco. Pero esta deformidad que nos presenta el pintor entronca también con lo absurdo (Naufragia, 2020).

Por el contrario, lo feo es más difícil de definir pues, según Umberto Eco (2007), siempre se define en oposición a lo bello y lo que difiere de un modelo ideal cambia dependiendo del

momento histórico y las transformaciones estéticas en la sociedad. Esta categoría suele ocasionar efectos negativos en la actitud y sentimientos de las personas que la observan. Para Iudin y Rosental (1965) “en lo feo, la esencia humana se contradice a sí misma, se manifiesta bajo un aspecto deformado e inhumano” y suele relacionarse con la maldad.

Tanto lo feo como lo grotesco siguen en una estrecha relación con lo *camp*, que puede transformar los temas serios en algo frívolo, aunque también puede operar en sentido contrario y pasar de la frivolidad a una situación seria. Para Eco (2007), lo *camp* refiere a algo exagerado con un aspecto marginal y vulgar, siempre alejado de lo natural y cercano a lo artificial y excéntrico. Asimismo, acota que la manifestación extrema del *camp* es observar algo y pensar que es hermoso porque es horrible. Tal objeto transforma lo que solía ser feo en un objeto que otorga placer estético. Dicho autor menciona que el *camp* no intenta transmitir que lo bello es feo y que lo feo es bello, sino que ayuda a deconstruir nuestra inconsciente jerarquía estética. Por medio de lo *camp*, entonces, la *drag* puede utilizar lo grotesco y lo feo a su favor, al lograr que el espectador encuentre un placer estético en ellos.

Lejos de lo *camp* se encuentra la belleza, que es todo aquello que tiene armonía y se relaciona con lo “bueno”. Dentro del *drag* la belleza suele referirse a “pasar” como una persona cisgénero. A partir de la masificación de esta práctica se han ido perdiendo las categorías estéticas subversivas y la comunidad *drag* se ha apegado a lo bello cada vez más. Es importante mencionar que para esta tesis no hay categorías mejores o peores que otras. Sin embargo, sin la contraparte de lo bello se pierde un discurso político importante que existió en el *drag* desde sus inicios.

Existen otros elementos que giran en torno a la performatividad del *drag* que van más allá del personaje. Por ejemplo, “el perreo” que se mencionó en el capítulo uno y que también es llamado “bufe”, es conocido como el hermano *gay* del albur, siendo este último un reto comunicativo basado en formas lingüísticas que tienen un doble sentido con alto contenido sexual, mientras que el “bufe” es una pelea corporal-discursiva que se mantiene en el terreno de lo simbólico, siempre con el propósito de demostrar quién es “la más perra” al enfocarse en un sometimiento cultural. Calder (2014) considera al “bufe” como el arte del insulto ritual y un acto performativo del discurso. Se realiza con un ritmo distinto al del habla normal, que ayuda al oyente a diferenciar un marco performativo en la actitud de la *drag queen*, esto para

que la contraparte no se sienta agredida o en peligro al crear un ambiente cordial dentro de las bromas e insultos. Marquet (2020) asume que el “perreo” o “bufe” es un intercambio verbal violento en donde la *drag queen* se burla del interlocutor buscando la admiración del público. Este autor no lo considera un acto aislado, sino un acontecimiento de resistencia al mofarse de los estereotipos del sistema heteronormativo que oprimen a la comunidad LGBT. Asimismo, argumenta que el “perreo” es una estrategia de supervivencia en “heterolandia”⁴⁶.

En el *drag* podemos encontrar componentes políticos. Para reflexionar este punto retomo el trabajo de Campos Bertorelli (2015), quien menciona que el *drag* es "el tejido conectivo entre lo político y lo performativo [...]. Algo como un *show* de *drag queens* produce efectos tan reales como los que puede generar una reunión de política partidaria, una intervención legal, o una protesta organizada, entre otras”. Vale decir que los componentes políticos del *drag* no son siempre contestatarios. Dougherty (2017) menciona que en el *drag* se observan dinámicas de clase, raza, género y sexualidad, tanto en formas de resistencia como en esquemas de reproducción de prácticas opresivas. Por su parte, Hueso (2009) argumenta que la parodia a la que suele recurrir el *drag* se conforma de una paradoja, pues se crea un dualismo entre la repetición conservadora y la diferencia revolucionaria. El performance *drag* solo será subversivo si el actor tiene este propósito y si los asistentes lo perciben de esta manera, por lo que no puede decirse que siempre es contra-hegemónico. Con este tema se puede retomar lo dicho anteriormente acerca del binarismo arraigado dentro del *drag*, que limita la propia práctica:

Luego hay cosas que se vuelven normatividad y limitan la experiencia en el *drag* para todos (...) Sí somos muy políticas y transgresoras, pero no tanto. Existe la heteronormatividad. Hay que mantenernos en los roles de lo binario. [Dicen que] si una mujer hace *drag* no es *draga*, es una *bio queen*⁴⁷.

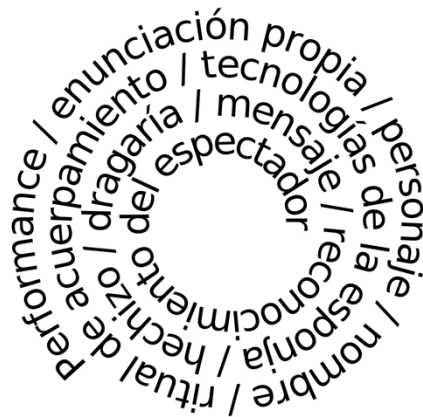
También se puede retomar el tema de la pérdida de la sensibilidad estética en el *drag* a partir de su masificación, que puede observarse en la exigencia del público y de las practicantes por la belleza hegemónica en los personajes:

⁴⁶ Término frecuentemente utilizado por Antonio Marquet para diferenciar el imaginario heterosexual del homosexual (este último conocido como el *Imperio Marica*).

⁴⁷ Testimonio obtenido de entrevista con *Agatha Toro* en 2020.

Me parece curioso ahora que dicen: necesariamente tiene que tener peluca, tacones... Hacer algo a nivel técnico no te da necesariamente eso que es el *drag*. Tiene que ver con la forma y el fondo: ¿para qué te deconstruyes?, ¿qué quieres decir? No tiene que ver con un género u otro, sino cómo se conjuntan estos signos para generar otras perspectivas. Me dicen que una *drag* no saldría con una peluca despeinada, ¿por qué no? [...] No creo que se deba dar arbitrariamente una estética o una imagen porque estética es política. El queen tiene que ver con una consciente elección de todos los signos⁴⁸.

Por último, deseo presentar en forma de espiral todos los elementos que constituyen el *drag* y que mencioné en este capítulo. Esta imagen pretende mostrarlos sin un orden preestablecido ni una jerarquía entre ellos. También, es importante mencionar que esta representación es una puntualización de unidades relevantes que no es cerrada, sino continua y que no pretende definir lo indefinible, precisamente porque la imposibilidad de clasificación forma parte del potencial disruptor del *drag*.



Ilustraci3n 23. Esquema de la no-definici3n del *drag*. Fuente: Elaboraci3n propia

⁴⁸ Testimonio obtenido de entrevista con *Ed3n de la Noche* en 2021.

3. Dragando el parentesco

En los capítulos anteriores procuré ofrecer un conjunto de elementos que constituyen la práctica del *drag*, aunque como se advirtió, ésta se compone de diversas actividades, narrativas y performances que la establecen como no-definible. Sin embargo, una parte medular que podría articular los diversos elementos alrededor del *drag* y su continuidad es el parentesco. Particularmente, la manera que tienen estos artistas para crear lazos comunitarios y de apoyo entre ellos, así como para transmitir información y conocimientos acerca del *drag*. Para ello, realizaré una presentación de las perspectivas del parentesco en la antropología; después haré una breve historicidad de las familias *drag* y analizaré las funciones que comparten con el parentesco tradicional y la transmisión de capitales que tiene lugar dentro de esta dinámica; finalmente argumentaré por qué considero que estas relaciones dentro del *drag* pueden ser consideradas como una forma de parentesco.

Perspectivas del parentesco antropológico

Parkin y Stone (2007) en su libro *Antropología del parentesco y de la familia*, señalan que el parentesco se ha considerado parte constitutiva de la organización social de las sociedades que estudiaron los antropólogos desde los inicios de la disciplina, y ha sido vinculado a muchos de los desarrollos fundamentales de ésta. Ambos autores explican que este campo de estudio involucra relaciones que, desde una perspectiva del discurso occidental, siempre están relacionadas a un vínculo biológico surgido por un nacimiento o por un matrimonio. Sin embargo, esta concepción no es compartida por la visión del parentesco antropológico, como podemos ejemplificar con Lévi-Strauss, quien lo define como característicamente cultural “en la medida en que se desvía de lo biológico” (Parkin y Stone, 2007, p. 44). En nuestras sociedades existen lazos que no están ligados a “la sangre”, por lo que Parkin y Stone argumentan que si un antropólogo social se enfoca en el parentesco únicamente desde el plano biológico perdería otras relaciones sociales y sus interpretaciones resultarían en múltiples malinterpretaciones. En esta tesis se piensa que el enfocarse en el parentesco sólo desde las alianzas matrimoniales y descendencia también restaría profundidad a los análisis antropológicos.

Existen investigaciones en el campo del parentesco que no necesariamente estudian relaciones surgidas como lazos simbólicos a través de un matrimonio o nacimiento, definidas por Pitt Rivers (1976) como pseudo-parentescos, es decir, “relaciones existentes entre personas a las que se aplican términos de parentesco (o términos derivados del lenguaje del parentesco), sin que dichas relaciones se deban a los principios de la descendencia o del matrimonio” (p. 1). Para Rivers las sociedades poseen reglas para determinar las relaciones entre parientes, pero los vínculos nacidos del pseudo-parentesco tienen la particularidad de depender sólo de la voluntad individual. Así, en el pseudo-parentesco existen tres tipos de lazos: *i*) los que hacen uso del sentido figurado y subrayan una cualidad determinada de una persona al asociarla con un término de parentesco específico, como cuando a un anciano se le refiere con la palabra “abuelo” para expresar diferencia de edad; *ii*) luego están las costumbres en las que se confiere a una persona cercana la posición de pariente, que también se conoce como parentesco ficticio; *iii*) finalmente, las instituciones que se parecen al parentesco y tienen analogías a éste, pero con una naturaleza distinta, también llamadas formas ritualizadas de amistad. La familia *drag* recaería en este último tipo.

Un ejemplo del pseudo-parentesco es la relación entre la amistad cotidiana y las relaciones de parentesco en la Amazonia, que fueron estudiadas por Santos-Granero (2007), en su artículo *Of fear and friendship: Amazonian sociality beyond kinship and affinity*. En este texto se muestra cómo individuos que no están emparentados entre sí, tienen una relación amistosa a la que se refieren con términos de parentesco. El autor hace una crítica a la antropología clásica del parentesco, pues advierte que este tipo de relaciones se han ignorado por el énfasis exagerado de la consanguineidad dentro de la antropología. Dentro de los grupos que estudió Santos-Granero en el Amazonas se suelen usar imágenes y metáforas derivadas de los conceptos de parentesco y afinidad, para describir amistades personales con otros. Estos vínculos en muchos casos son equiparados y están al nivel de las relaciones consanguíneas o de afinidad, pero vale decir que no transforman amigos en parentesco, sino que el lazo de amistad

Toma preeminencia sobre los vínculos existentes de afinidad o consanguinidad, lo que indica que la relación ha entrado en un plano superior de confianza e intimidad. En este sentido, se podría afirmar que, al menos en ciertas sociedades nativas amazónicas, es la amistad más que la afinidad potencial lo que estructura y engloba el parentesco. En estas sociedades, la gente espera que sus parientes

más cercanos y afines se comporten como amigos, en lugar de esperar que sus amigos se comporten como parientes cercanos y afines (Santos-Granero, 2007, p. 14).

Los estudios de este tipo de amistades en las sociedades amazónicas evidencian que algunos grupos tienen el propósito de crear relaciones sociales donde no existe ninguna, con fines económicos, políticos o místicos, pero sobre todo, con la intención de densificar las esferas de relaciones seguras que se tienen con otros individuos. Como se verá más adelante, una dinámica similar ocurre entre los practicantes del *drag*. En la presente tesis se opta por analizar estas dinámicas de amistad como una forma de parentesco, descartando la posibilidad de encasillarlas como pseudo-parentescos o para-parentescos; la elección de esta perspectiva se argumentará más adelante.

Inicio de las familias subversivas

La mayor influencia en la escena del *drag* en México para que existieran las familias *drag* son las *houses* o “casas”, que se crearon dentro del *ballroom* en Estados Unidos. En esta práctica —conformada en su mayoría por personas de la diversidad sexual y de género— se realizan diferentes tipos de competencias que involucran baile (mayoritariamente *Voguing*⁴⁹), caracterización, pasarelas y *lipsync*⁵⁰. Los asistentes a este tipo de espacios de esparcimiento solían pertenecer a grupos estigmatizados por causa de su color de piel, nacionalidad, orientación sexual, identidad de género, estado seropositivo, etcétera.

Las fiestas de *ballroom* nacieron en los años treinta y eran organizadas en sus inicios por hombres homosexuales blancos, aunque tenían participantes de diversas razas. Para Leon Roberts Frank (2007), estas fiestas reflejaban la naturaleza interracial de Harlem del momento. Sin embargo, en estos espacios también existían relaciones de desigualdad, prestigio y jerarquía entre los asistentes, pues los participantes negros rara vez ganaban algún premio. Por esta razón, *Crystal LaBeija* —quien era un importante miembro de la comunidad *ballroom*— fundó los primeros *black balls* en 1960, después de un conflicto sucedido en un

⁴⁹ Estilo de baile nacido en los *balls* del Harlem en los ochentas.

⁵⁰ Práctica que consiste en mover los labios en sincronía con una pista, que puede ser una canción, monólogo, etcétera.

concurso de belleza en el que Crystal perdió y, consecuentemente, acusó a este tipo de espacios de favorecer a las personas blancas.



Ilustración 24. *Crystal LaBeija*. Fuente: Them.

Después de iniciar los *black balls*, *Crystal LaBeija* fundó la primera *house* o casa, llamada la *House of LaBeija*, que se conformaba por miembros de la comunidad del *ballroom*. Lawrence (2011) en su artículo *Listen, and you will hear all the houses that walked there before: A history of drag balls, houses and the culture of voguing*, hace un relato del nacimiento de esta estructura comunitaria basada en la amistad, el apoyo y la transmisión de conocimientos. En sus inicios estas casas representaban una unidad doméstica de vivienda para sus miembros en donde socializaban, se cuidaban entre ellos y se preparaban para los *balls*, practicando y aprendiendo nuevos pasos de baile con ayuda de los miembros de la casa. Poco después de la *House of LaBeija* surgieron la *House of Wong*, la *House of Dior*, la *House of Dupree*, por mencionar algunas. Años más tarde, las casas se multiplicarían en número hasta llegar a ser incontables expandiéndose internacionalmente, pues tanto la comunidad *voguera* como la *drag* han continuado con la tradición de hacer “casas propias” o “familias” lideradas por una madre, para que sus miembros pueden refugiarse y aprender sobre las dinámicas y técnicas necesarias para participar en un *ball* o realizar un *performance drag*.

Un aspecto importante de estas casas es que en sus inicios funcionaron como orfanatos de jóvenes desplazados por sus familias que los echaban de sus hogares por no querer aceptar

su estilo de vida, orientación sexual, identidad de género, entre otros factores que los ponían en situaciones de vulnerabilidad. Lawrence (2011) recalca que el inicio de los *black balls* surgió al mismo tiempo que la intensificación del movimiento de los derechos civiles y el movimiento de liberación gay, por lo que las casas fueron muy importantes al crecer el circuito de los *balls*, así como la hostilidad hacia personas de color y *queer* en Nueva York. Dentro de este ambiente vulnerable fue importante la existencia de alianzas familiares y amistades entre los participantes (Roberts Frank, 2007).

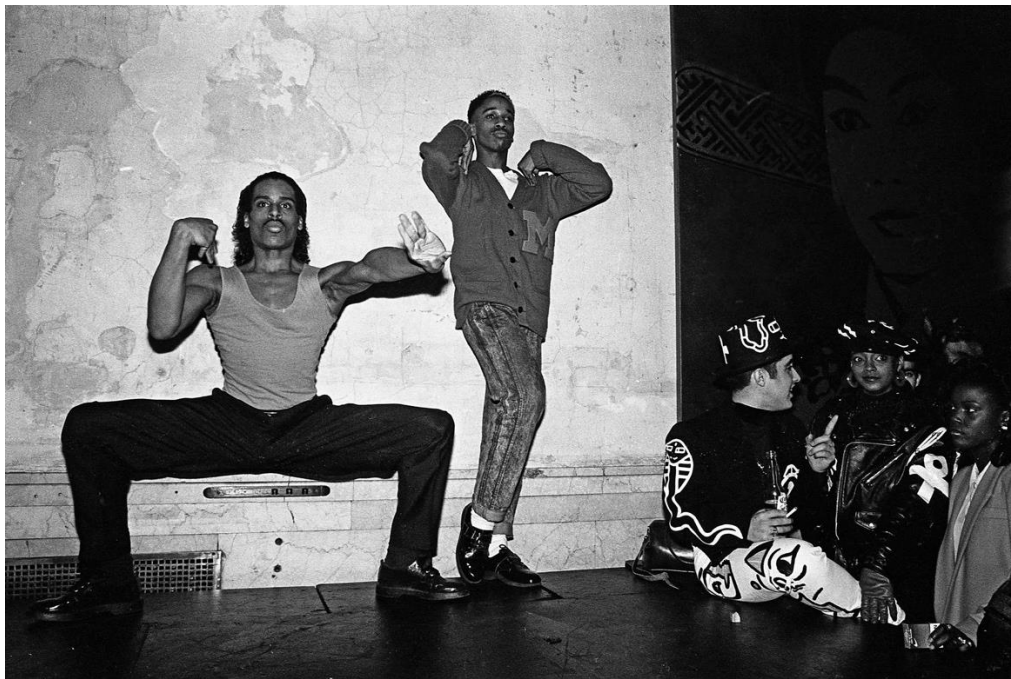


Ilustración 25. Foto de los inicios del *ballroom*. Fuente: Vogue Australia.

Roberts Franks (2007) menciona que en los setentas y ochentas las casas fueron un fenómeno emergente causado por el contexto socioeconómico y político que vivía Nueva York, derivado de la gentrificación de vecindarios urbanos, la disminución del apoyo económico y servicios sociales a las juventudes en situación de calle, el aumento del desempleo, la epidemia del SIDA, entre otros conflictos. Por esto, las casas

Se convirtieron en redes alternativas de parentesco que seleccionaban a una "madre" y un "padre" como líderes (los "padres" podían ser de cualquier género) y los "hijos" como su cuerpo general de miembros. Las "casas" fueron una recreación literal de "hogares", en el sentido de que estos grupos se convirtieron en familias de la vida real para individuos que podrían haber sido exiliados de sus hogares de nacimiento (Roberts Frank, 2007).

La estructura familiar de las casas llegó al *mainstream* y se masificó por dos vertientes: la primera surge desde el *drag* del Harlem, que era popular dentro de los *balls* aunque no exclusivo de éstos, y que retomó este tipo de estructura comunitaria dentro de su práctica artística. Se continuaron reproduciendo las *houses* o familias de forma frecuente, y al popularizarse el *drag*, también se masificó su estructura del parentesco, por lo que no es raro encontrar casas dentro de *realities* como *RuPaul's Drag Race*. La segunda vertiente nace del crecimiento de la cultura del *Voguing* y *ballroom* durante la década de los noventa, puesto que se volvió más relevante en el *mainstream* después del documental *Paris is Burning* (Livingston, 1990) y la famosa canción de Madonna: *Vogue*. Los *balls* entonces cruzaron fronteras y llegaron a diversas partes del mundo, así como sus casas.

No hay un consenso sobre cómo llegó la inspiración de las familias *drag* a México, pero algunas personas de la práctica opinan que fue gracias a la presencia de estas estructuras dentro de los referentes del *drag* en la cultura popular, como en *RuPaul's Drag Race*. Esta ventana de exposición ha sido el medio para que las personas del país conozcan qué es el *drag* y cómo funcionan sus dinámicas internas, al grado que han asimilado junto a esta práctica la existencia de familias célebres como la *Haus of Edwards*, cuyos miembros han participado en múltiples temporadas del programa. Las familias *drag* mexicanas tomaron como referencia la escena del *Voguing* y sus “casas”, que tuvo mucha influencia en el país. Es el caso de la *House of Machos*, fundada en 2013 por Any Funk⁵¹, y *House of Apocalipstick* iniciada por Franka Polari⁵² en el bar “La Purísima” de la Ciudad de México en 2015 (Quesnel, s.f.).

En la página oficial de la *House of Apocalipstick* puede leerse el voto de Franka a sus hijas e hijos de la casa, testimonio que retrata en gran medida los propósitos de este tipo de estructuras comunitarias:

Yo, Franka Polari, me congratulo de recibirte en los rangos de *House of Apocalipstick*. Me comprometo a otorgarte algunas de las cosas más valiosas para mí: Tiempo, memoria y palabras, para acompañarte en tu proceso, para que

⁵¹ Any Funk es bailarín y coreógrafo profesional, que fundó la *House of Machos* y fue pionero del *voguing* en México.

⁵² Franka Polari fue pionero del *voguing* en México y fundador de la *House of Apocalipstick*, quien falleció en marzo, 2020. Se recomienda revisar el video “House Of Apocalipstick - Corto Documental”.

encuentres tu voz propia dentro del *ballroom*, no sólo tu estilo y tu nombre, sino también el significado de bailar en comunidad.

"Una vez *Apocalipstick*, por siempre *Apocalipstick*", es lo que solemos decir en la casa. Hoy te recibo con alegría, mañana tal vez partas para encontrar otro camino, también lo aceptaré con dicha, pues sé que las cosas son inmanentes en este mundo transitorio. Si partes de la casa con encono, en silencio, dando la espalda a nuestros valores, espera de mí cortesía, pero no que te vuelva a recibir en la casa o a tenerte estima.

No soy tu maestra, más bien espero que me enseñes, que me hagas ver el mundo a través de tus ojos, de tus experiencias e ideas. Que tus palabras me den piso y me hagan mirar al cielo. Que en tu memoria resuenen mis actos y te inspiren a tender la mano a las siguientes generaciones, aquellas que heredarán un mundo apocalíptico.

Muchas son las hijas que beben mi leche amarga, que abrazan el camino que forjé entre burlas y desprecio, que adornan sus poses al ritmo de mis cánticos; éstas son tus hermanas, hagan de la amistad una forma de vida, aprendan a morderse sin sangrarse, a besarse sin conformarse, a amarse sin lastimarse. Serás una llama del *Apocalipstick*, terror de las buenas conciencias, hechicera de la pista de baile, azote de las adocenadas y heteronormadas. Que se incendie el mundo con nuestras flamas (Polari, s.f.).

En el voto de *Franka Polari* podemos observar algunas de las dinámicas existentes dentro de la familia *drag* o *voguera* (aunque en esta tesis sólo trataremos la familia *drag*):

- i) La transmisión de conocimiento, no sólo de la madre a la hija sino viceversa (“no soy tu maestra, más bien espero que me enseñes, que me hagas ver el mundo a través de tus ojos, de tus experiencias e ideas. Que tus palabras me den piso y me hagan mirar al cielo”)
- ii) El hacer de la amistad una forma de vida (“muchas son las hijas que beben mi leche amarga, que abrazan el camino que forjé entre burlas y desprecio, que adornan sus poses al ritmo de mis cánticos; éstas son tus hermanas, hagan de la amistad una forma de vida, aprendan a morderse sin sangrarse, a besarse sin conformarse, a amarse sin lastimarse”)
- iii) La lealtad (“hoy te recibo con alegría, mañana tal vez partas para encontrar otro camino, también lo aceptaré con dicha, pues sé que las cosas son inmanentes en este mundo transitorio. Si partes de la casa con encono, en silencio, dando la espalda a nuestros valores, espera de mí cortesía, pero no que te vuelva a recibir en la casa o a tenerte estima”)

- iv) El legado de la madre (“que en tu memoria resuenen mis actos y te inspiren a tender la mano a las siguientes generaciones, aquellas que heredarán un mundo apocalíptico”)
- v) El romper con ideas hegemónicas y heteronormadas (“serás una llama del *Apocalipstick*, terror de las buenas conciencias, hechicera de la pista de baile, azote de las adocenadas y heteronormadas. Que se incendie el mundo con nuestras flamas”)

Aunque la historicidad de las casas y sus relaciones sea difícil de mapear, sabemos que en la actualidad existen incontables familias *vogueras* y *drag* en el país que siguen los valores y objetivos mencionados por *Franka*. Por ello, en las siguientes líneas, y con base en mis datos de campo, detallaré la conformación de algunos de estos espacios y las relaciones de parentesco que en ellos se desarrollan.

Parir una familia *drag*

La familia o casa *drag* puede nacer de muchas formas. La más común es que surja a partir de una *drag* experta que se vuelve la madre cuando toma bajo su tutela a una *drag* menos experimentada o que recientemente se inicia en la práctica. También puede surgir a través de la organización de varias *drags* que deciden formar una familia al unirse como hermanas mediante una estructura más horizontal. Finalmente, hay casos en los que una hija *drag* ya cuenta con experiencia y los beneficios de unirse a una casa no giran en torno a la transmisión de conocimientos, sino a formar parte de una red de confianza y prestigio proveniente de la familia a la que ingresa.

La decisión de formar este tipo de estructura comunitaria surge de diversas maneras, pero comúnmente nace después de una relación previa de amistad y admiración entre la protectora y la protegida. La decisión de conformar una familia con determinada *drag* no suele depender de quién tiene más conocimiento en la práctica, sino del afecto que se siente por la persona previo a la existencia del lazo parental, parecido a como solía ser en sus inicios en la cultura *ballroom*, tal como menciona *Agatha Toro*, madre de la *Haus* que lleva su apellido:

La *Haus of Toro* comenzó con *Katrina*. Empezó con esta amistad que teníamos fuera del *drag* (...) El decir que soy su mamá no es colgarme el milagrito porque todas se hicieron solas. Pero son personas por las que me preocupo, siento un afecto sincero, quiero saber que están bien. Quiero compartir mi trabajo con

personas con las que me intereso. Fue muy natural la manera en que se formó la casa (...) Soy quien pone en movimiento todo. Soy la cabeza pero más allá de asesorarlas o cambiar su *drag*, soy yo quien enciende la locomotora para que trabajen, y uno que otro consejito⁵³.



Ilustración 26. *Haus of Toro*. Fuente: Instagram.

También, con las ideas de *Dodi Maleanta* podemos observar la importancia de la admiración mutua a la hora de crear una casa *drag*:

A mi hija la conocí cuando gané un concurso. Me dijo: “te admiro mucho, me encantó tu *show*”. Nos empezamos a seguir en redes y fue a verme al bar. Me dijo que quería hacer *drag* y le dije: “vente pa’ca, yo te doy tu *Gerber* de *glitter*”. Está encontrando su cara, yo quedé de boca seca porque hizo un *show* en el escenario abierto. Le di una peluca y un montón de cosas. Hizo su revelación y se queda en pezonera, liguero y corset. Dije: sí, es mi hija. Es muy *Maleanta*, una

⁵³ Testimonio obtenido de entrevista realizada a *Agatha Toro* en 2020.

desfachatez del cabaret. Se hace maquillajes culeros pero ese es su concepto. No le enseñé, coincidimos en muchas cosas. [...] Más que ser mi hija tenemos mucha empatía.⁵⁴

Los sistemas de clasificación dentro de la familia *drag* son muy importantes para el funcionamiento de la dinámica al interior de una casa. Generalmente, no existe la figura del padre dentro de estas estructuras comunitarias, y la figura de la madre *drag* puede ser acuerpada por personas de cualquier género o edad. Lo más importante para conformar esta figura es la experiencia, el conocimiento y los capitales que puedan transmitir a sus hijas. Esta figura de la madre, fundamental en la estructura familiar *drag*, recuerda al arquetipo de Jung⁵⁵ (2003), que refiere a una figura con cualidades como “la autoridad mágica de la mujer; la sabiduría [...]; todo lo que es benigno [...] que guarda crecimiento y fertilidad” (p. 16). En el arquetipo de Jung también puede existir un lado negativo que contendría “lo secreto, escondido, oscuro; el abismo, el mundo de los muertos, cualquier cosa que devore, seduzca y envenene, que es terrorífico e inescapable como la muerte” (p. 16). Sin embargo, la figura materna en el *drag* suele mantenerse como un ser benéfico que ayuda, enseña la “tecnología de la esponja”⁵⁶, apoya, transmite capitales y contribuye a transformarlos simbólicamente para tener una mejor presencia en el campo del *drag*. Al respecto vale la pena citar los siguientes testimonios:

Oswaldo (Superperra) ve, descubre, crea, corrige, cree, echa a andar, exige. Oswaldo es una madre que da a luz, alimenta y echa a volar a sus polluelas (Marquet, 2017).

Tener una (o dos) mamás *drag* tiene varias similitudes a tener una mamá biológica. Te ayuda a formarte como persona, aunque lo hace con muchísima más libertad. Te enseña las bases para que traces tu propio camino. También te acompaña en momentos importantes de la vida. Si la comparamos con las familias de antaño, también tienes un chingo de hermanas y hermanos y con

⁵⁴ Testimonio obtenido de entrevista realizada a *Dodi Maleanta* en 2020.

⁵⁵ Fler (2009) explica que los arquetipos son estructuras sin forma que organizan parte del inconsciente colectivo. A través de ellos tenemos la capacidad de controlar y mediar las experiencias que vivimos los seres humanos. Es decir, son patrones y modelos innatos de tipos de personalidades en el inconsciente colectivo que influyen el comportamiento humano. Toda la conciencia está entrelazada con los arquetipos, pues están “grabadas en la psique colectiva de la raza humana por virtud de la repetición sin fin” (p. 15), al grado que son innatos y completamente inconscientes, por lo que no pueden ser percibidos intencionalmente. Sin embargo, existen las imágenes arquetípicas, que representan la manifestación reconocible de éstos.

⁵⁶ Tecnologías con las que las *drags* logran transformar y moldear su cuerpo para ser percibidas por el público de la manera en que desean.

algunos ni alcanzas a convivir. También puede pasar que una mamá se equivoque. No hay un guión pre-escrito de cómo llevar las dificultades de la vida y un error no determina tu calidad humana. No somos nadie para juzgar situaciones ajenas. Gracias a mis mamás *drags* porque con su amistad y amor me ayudan a poner en perspectiva constante lo que quiero y no quiero tener en mi vida *drag*. Y porque sí, *las Durango* son unas chingonas⁵⁷.

Un elemento importante de las familias *drag* es el vocabulario que se utiliza dentro de éstas. Generalmente se hace uso de términos de la familia tradicional y de la reproducción biológica para referir a los procesos que viven al tener este tipo de estructura comunitaria. Algunos de estos son:

- Adoptar: refiere a cuando se comienza a tener hijas. Tal como lo expresan algunas *drag* entrevistadas: “Luego empecé a hacer *Vogue*, conocí mi familia *voguera* y me adoptaron”⁵⁸. “De manera personal la adopción es más un proceso de reconocimiento del otro, primero es amistad y relacionarte con la persona, ver cómo se puede trabajar juntos”⁵⁹.
- Parir o dar a luz: se utiliza cuando comienzan los lazos del parentesco y sirve para oficializarlos. Se usan indistintamente del término “adoptar”, aunque “parir” suele usarse más en el caso de comenzar la relación en una etapa temprana de la *drag*, particularmente en sus comienzos. Así es común que se enuncie: “me gustaría parirla [a esa persona]”⁶⁰, “me di un descanso de parir”⁶¹, “ya hasta soy bisabuela porque [mis hijas] están pare y pare”⁶², “ahí voy dando a luz”⁶³.
- Abortar: marca el término de la relación de parentesco con un individuo. Como lo ejemplifican los siguientes testimonios: “Eso pasó con una hermana mía, (...) decidió abortarse porque no tenía el mismo interés que nosotras por la visión del *drag*”⁶⁴. “Sí me ha tocado ver que abortan [a una *drag* de una familia]”⁶⁵.

⁵⁷ Texto obtenido de la página de Facebook de *Eva Blunt*.

⁵⁸ Testimonio obtenido de entrevista a *Kimmy Bomba* en 2020.

⁵⁹ Testimonio obtenido de entrevista realizada a *Agatha Toro* en 2020.

⁶⁰ Testimonio obtenido de entrevista realizada a *Dodi Maleanta* en 2020.

⁶¹ Testimonio obtenido de entrevista realizada a *Kimmy Bomba* en 2020.

⁶² Testimonio obtenido de entrevista realizada a *Agatha Toro* en 2020.

⁶³ Testimonio obtenido de entrevista realizada a *Aleandrag* en 2020.

⁶⁴ Testimonio obtenido de entrevista realizada a *Yul D’Lirio* en 2020.

⁶⁵ Testimonio obtenido de entrevista realizada a *Aleandrag* en 2020.

- Bautizar: acción en donde se le asigna el nombre a la hija *drag*, aunque esto no sucede en todos los casos. Un ejemplo de bautizo se puede constatar en el siguiente relato:

“La drag del taller se llama La Fina. [...] Su nombre drag es porque se llama José, su nombre femenino es Josefina... La Fina. [...] Me dijo: “te voy a bautizar, luego si quieres te lo cambias. Fue Rafael (su nombre de varón), Rafaela, Drag Ella”⁶⁶.
- Salpingo/amarrar las trompas de falopio: se utiliza cuando deciden no tener más hijas *drag*. Tal y como lo manifestó una entrevistada al ser rechazada por una madre: “Quería ser hija de *Lana Boswell*. Yo le insistía pero se ligó las trompas”⁶⁷.

Funciones de una familia drag

La familia *drag* continúa reproduciéndose aunque no exista el mismo contexto del Harlem en el que nació en los setenta; es decir, una situación vulnerable experimentada por ser parte de las identidades LGBT y/o por ser una persona de color. Como se ha dicho, por estas razones frecuentemente eran echados de sus casas, lo que los orillaba a buscar una estabilidad familiar y una estructura similar a la que tenían anteriormente para procurarse seguridad, amor y apoyo. Hoy en día las familias *drag* no suelen ser sustitutas de la familia biológica, y generalmente ya no viven juntas como solían hacerlo en los inicios del *ballroom*. No obstante, si ya no existe la misma necesidad de refugio habría que preguntarse las razones de su permanencia e interpretar si se reproducen por reafirmar una costumbre.

Siguiendo lo establecido por Villanueva Jordán (2014), las familias *drag* continúan reproduciéndose para garantizar nuevas funciones que principalmente corresponden a la transmisión y transformación de capitales. Estos, como lo precisa Bourdieu (1987), son el social, el económico, el cultural y el simbólico. Cada uno es una fuerza dentro de un campo que incluye bienes materiales y simbólicos que son dignos de ser buscados, disputados o negociados en una estructura social llamada campo. Para Bourdieu (1986),

⁶⁶ Testimonio obtenido de entrevista realizada a *Drag Ella* en 2020.

⁶⁷ Testimonio obtenido de entrevista realizada a *Agatha Toro* en 2020.

El capital, que, en sus formas objetivadas o encarnadas, tarda en acumularse y que, como capacidad potencial de producir beneficios y de reproducirse en forma idéntica o expandida, contiene una tendencia a persistir en su ser (p. 249).

El drag y la acumulación de capital social

Según Bourdieu (1986), el capital social se configura a partir de la suma de recursos potenciales que están ligados a la posesión de relaciones de mutuo reconocimiento, como la amistad o la pertenencia a un grupo, pues les otorgan a sus miembros un capital colectivo. Los beneficios de estar en dicho grupo son la base de su existencia, pero ello no significa que se persigan conscientemente; es decir, que los seres humanos busquemos siempre relacionarnos con los demás con el propósito de obtener un beneficio en forma de capital. Estas redes de conexiones no existen de forma natural, ni siquiera a nivel del parentesco, sino que son producto de un esfuerzo constante que es necesario para mantener y crear relaciones duraderas y útiles “que aseguren ganancias materiales o simbólicas” (p. 22). La densidad de capital que posee un individuo depende de la red de conexiones a su disponibilidad y del capital económico, cultural y simbólico que tienen las personas con las que se conecta.



Ilustración 27. *Familia B&W*. Fuente: Instagram.

Dentro de la práctica del *drag*, la manera más efectiva en la que se obtiene el capital social es el pertenecer a una familia, pues al hacerlo se crean múltiples redes de conexiones sociales al obtener amistades con los otros miembros de la familia o con miembros de familias aliadas, así como relaciones laborales con los dueños de algún bar que conocen la trayectoria de otros miembros de la dinastía. Sobre esto, Villanueva Jordán (2019) menciona

[Las familias *drag*] coadyuvan a sumar recursos reales o potenciales concernientes a la posesión de una red duradera de relaciones de reconocimiento mutuo más o menos institucionalizadas. Este tipo de capital no se restringe a las relaciones que las *drag queens* establecen entre pares, sino que asimismo se extiende para incluir a los amigos y seguidores con los que cuentan en las redes sociales (por ejemplo, *Facebook*) (p. 406).

La importancia de densificar las redes de capital social en la práctica del *drag* sale a relucir en el testimonio de *Agatha Toro*, quien hace referencia a la forma en que algunas personas

quieren disminuir el esfuerzo de crear una carrera *drag* fructífera mediante la estrategia de “entrar” en una familia ya establecida

Muchas quieren formar parte de la casa y se acercan para adoptarlas. La cosa es que no nos cerramos en ayudar con algún consejo o maquillaje, pero es complicado formar parte de *las Toro*, porque tenemos esta política implícita de que somos gente que quiere trabajar y no nomás “figurar”. Es más sencillo llegar con *las Toro* que ya tienen su chamba y “órale, ya me les pesco”. Y ya no quieren trabajar. Para ser una *Toro* tienes que ser chambeadora y carismática⁶⁸.

En cuanto a la importancia de los entramados sociales como medios para acceder a más espacios reconocidos en donde se realiza la práctica del *drag*, vale la pena retomar los testimonios de *Mai Queen* y *Alendrag*:

Cuando recién tuve a *Lalita* la jalaba a cualquier evento al que yo fuera⁶⁹.

[La madre] nos apoya, nos escucha. (...) El 31 vamos a estar en un antro que ella nos invitó a participar. Es una persona que te abre puertas⁷⁰.

El drag y la acumulación de capital económico

El capital económico, bajo el esquema de Bourdieu (1986), es el repertorio de recursos manejados por un actor dentro del campo social que se miden desde el marco de la economía; es decir, los medios de producción, el dinero, bienes y servicios, entre otros. Este tipo de capital no está oculto y existen formas objetivas de saber cuando alguien lo tiene o no. En el caso de la familia *drag*, existe una fuerte transmisión de capital económico entre sus integrantes. Si bien Villanueva Jordán (2019) argumenta que estos recursos no son relevantes dentro de la práctica, puesto que es difícil obtener un ingreso importante, sí existen otro tipo de objetos que funcionan como transmisión de capital económico; es el caso del préstamo de maquillaje, vestuarios, zapatos, entre otros objetos necesarios para las “tecnologías de la esponja”. Este apoyo mutuo generalmente ocurre dentro de la familia y está restringido a sus miembros. También, existen casos en los que, si una *drag* de la familia logra entrar a un

⁶⁸ Testimonio obtenido de entrevista con *Agatha Toro* en 2020.

⁶⁹ Testimonio obtenido de entrevista con *Mai Queen* en 2020.

⁷⁰ Testimonio obtenido de entrevista con *Aleandrag* en 2020.

concurso importante, los demás miembros le prestan sumas de dinero para que pueda conseguir sus vestuarios o le ayudan a su realización. Al respecto de los entramados de apoyo que proveen capital económico, podemos mencionar los siguientes testimonios:

Tengo una hija y le he regalado tres pelucas con las que empecé y sé que le van a ayudar. Cuando empecé me hubiera gustado que alguien me hubiera aportado o prestado. Tampoco se puede dar algo que no tienes pero si tengo la oportunidad puedo⁷¹.

Yo ya sabía maquillar, sé peinar, pero no sé nada de vestuario y ella [la madre] es una chingona para hechizar vestuarios. En ese sentido me ayudó mucho. Nos ayuda en cuestión de vestuario y en la debilidad que tenemos. Yo no coso⁷².

Aquí está una de mis hermanas *drag*. (...) Ella hace vestuarios. En una familia *drag* nos complementamos⁷³.

Le presto algunas cosas. No nada más tengo que enseñarte yo, tú puedes ayudarme con el maquillaje. Está padre este intercambio⁷⁴.



Ilustración 28. *Mai Haus*. Fuente: Instagram.

⁷¹ Testimonio obtenido de entrevista con *Ivy Oberlin* en 2020.

⁷² Testimonio obtenido de entrevista con *Oye Mac* en 2020.

⁷³ Testimonio obtenido de entrevista a *Aleandrag* en 2020.

⁷⁴ Testimonio obtenido de entrevista a *Yotic Ojo Duro* en 2020.

El drag y la acumulación de capital cultural

El capital cultural es uno de los más importantes en el marco de nuestro análisis, pues según Bourdieu (1987), en esta categoría pueden existir tres formas: el estado incorporado, que está ligado al cuerpo; el estado objetivado, que se encuentra en materiales como cuadros, libros, instrumentos musicales, entre otros; y el estado institucionalizado, que incluye títulos escolares o certificados, los cuales garantizan que la persona es poseedora de cierto capital cultural. Para el autor, este tipo de capital implica poseer un “transformador en ser, una propiedad hecha cuerpo que se convierte en una parte integrante de la ‘persona’, un hábito” (p. 2), y no puede ser transmitido instantáneamente, sino que requiere de tiempo de aprendizaje, con excepción del capital cultural objetivado, que sí puede pasar de una mano a otra en cualquier momento. Sin embargo, la importancia de este tipo de capital cultural recae en su relación con el capital de forma incorporada; es decir, si alguien es dueño de un libro no significa que éste constituya un capital cultural pues si la persona no lo ha leído, podría ser únicamente considerado capital económico. Es por lo que el capital cultural objetivado depende de su relación con el incorporado.

En el *drag*, como en cualquier otro campo, lo más importante para obtener capital cultural es el tiempo y la dedicación del individuo. Debido a que sus formas de transmisión y adquisición son muy soterradas en comparación con las del capital económico, su manifestación en el marco de los campos se da mediante formas simbólicas, que le permiten “ser irreconocible como capital y reconocido como competencia legítima” (Bourdieu, 1987, p. 18). En el caso de las familias *drag*, el capital cultural se transmite al enseñar cómo acuerpar el *drag* con los elementos mencionados en el capítulo dos, que incluyen las “tecnologías de la esponja”: técnicas de maquillaje, creación de vestuario, bailes, manejo corporal, actuación, destreza en *lipsync*, construcción del personaje, entre otros elementos. Al compartir simbólicamente la “tecnología de la esponja”, en muchos casos se puede ver el parecido físico entre miembros de una misma familia, pues tienen técnicas similares para caracterizarse, como lo muestran los siguientes testimonios:

Le enseñé maquillaje [a su hija] (...) Tiene su estilo pero mis hijas siempre van a ser muy bonitas, eso es esencial para que sean mis hijas⁷⁵.

[Mi hija] se parece a mí, pero siento que es normal porque fue mi hija desde que empecé y hacía las cosas a mi paso. Ella fue buscando su personaje. (...) Dicen que yo maquillo a mis hijas así pero yo nunca he maquillado a ninguna de las dos, les enseñé a hacerlo. Pero como les doy mi técnica ellas aprenden así. Nunca les digo qué hacer sino las oriento⁷⁶.

Titania, que es mi madre *drag*, nos enseñó maquillaje, a ponernos esponjas para las caderas, las pelucas, el show. (...) Mis referentes cuando llegué al concurso eran de *RuPaul*. Quería ser bonita y hacer *splits*. Pero mi madre, *Titania Monster*, es monstruo. Nos decía: “cárgate más y más”. Mi *drag* entonces no va a la variante de ser muy bonita sino monstruosa⁷⁷.

⁷⁵ Testimonio obtenido de entrevista con *Ivy Oberlin* en 2020.

⁷⁶ Testimonio obtenido de entrevista realizada a *Mai* en 2020.

⁷⁷ Testimonio obtenido de entrevista realizada a *Drag Ella* en 2020.



Ilustración 29. *Titania Monster*. Fuente: Instagram.



Ilustración 30. *Drag Ella*. Fuente: Instagram.

Para Villanueva Jordán (2014), el capital cultural de la *drag* está, en principio, incorporado. Las drags requieren un “saber hacer” específico en afán de ser consideradas y reconocidas. Por ello, son relevantes las habilidades de las “tecnologías de la esponja”, y también tener conocimiento de diversos temas de interés general (artísticos, políticos o de la cultura *pop*), con el objetivo de realizar buenas referencias, construir un personaje completo y ser capaz de llevar a cabo críticas sociales a través del performance. En la adquisición y reproducción de los elementos simbólicos asociados a la práctica del *drag*, la familia cumple un papel fundamental. Asimismo, existen otras maneras de obtener tales conocimientos, como los cursos y talleres que realizaba *Superperra*, en donde no sólo se enseñaban las “tecnologías de la esponja”, sino la teoría necesaria para constituir las “identificaciones del personaje” (Prada, 1978)⁷⁸ y performance *drag*.

Al no existir entornos institucionalizados de instrucción del *drag* y definidos por la lógica mercantil, Villanueva Jordán (2014) discrepa de Bourdieu cuando plantea la importancia del capital económico en la enseñanza. En el caso del *drag*, éste no es determinante para el acceso al conocimiento, sino que depende de la disposición de otra *drag* para transmitirlo. Tampoco tomaría lugar un intercambio de capitales, por lo menos en un primer momento, pues la hija *drag* no cuenta con los medios, ni culturales ni simbólicos, para retribuir dicho conocimiento. En algunos casos, desde antes de oficializar una relación de parentesco ya existe un aprendizaje, mientras que en otros casos la adopción es necesaria antes de comenzar con la transmisión de capitales.

El proceso de transformación de capitales en el drag

Después de la acumulación de capitales continúa otra fase de la producción y reproducción de éstos en los campos, que es su transformación. Para Villanueva Jordán (2019), esta reconfiguración se produce en la medida en que los capitales apropiados puedan significar prestigio y reconocimiento para los actores que se mueven en determinados entramados

⁷⁸ Este autor retoma la clasificación de Todorov sobre la noción de personaje y amplía la discusión, considerando que éste se configura a partir de varias categorías como son: la distinción entre persona y personaje, la relación entre personaje y visión, personaje y atributos, y personaje y psicología; así como los vínculos entre el personaje y el autor. Dichas categorías ayudan a entender al personaje como una manifestación discursiva particular que se constituye como un sistema semiótico.

sociales. Para ejemplificar este supuesto, el autor señala que cuando una *drag* utiliza una marca de maquillaje extranjera puede significar que tiene dinero para comprarla (capital económico) o que alguien se lo proporcionó (capital social); si se maquilla y pasa por un ritual de paso al acuerpar a la *drag* significa que tiene las técnicas necesarias (capital cultural). Sin embargo, en este proceso de transformación de capitales falta precisar que, al ser reconocida, no sólo como *drag*, sino como una excelente y notable practicante, obtiene prestigio (capital simbólico). Retomando las reflexiones del autor vale la pena mencionar que

En el *dragqueenismo* no existen procesos lineales de transformación de capitales, ya que sus posesiones no entran en los intercambios del comercio usual. Se trata de activos que tienen un valor apreciable de forma exclusiva entre *drag queens* y cuya dinámica de intercambio llega a ser ampliamente sofisticada y, a la vez, sutil. Esto significa que aquello que se aprecia entre las *drag queens* no tiene el mismo valor fuera de su comunidad de práctica (Villanueva, 2019, p. 409).

Los capitales que otorga la familia pueden ser traducidos al capital simbólico, que es un concepto relacional, “un modo de enfatizar ciertos rasgos relacionales del capital en general” (Fernández Fernández, 2013, p. 35). Este proceso es inseparable del *habitus*, pues requiere del reconocimiento de los demás tipos de capital “por parte de unos agentes sociales que disponen de determinadas categorías de percepción y valoración” (p. 36). Para Fernández Fernández, este tipo de capital sólo se genera en un campo concreto y en relación con los recursos eficientes en él, pues en cada campo hay formas específicas en las que los individuos luchan por obtener o mantener sus capitales. El autor menciona que cualquier tipo de capital se puede transformar en simbólico cuando es comprendido según las categorías de percepción del campo en cuestión y que dependen del reconocimiento de los demás individuos. En consecuencia, el capital simbólico es obtenido en un campo al ser acreedor de recursos significativos específicos que son reconocidos como valiosos por los demás actores del entramado.

Dentro de las familias *drag*, el capital simbólico se puede representar por medio del apellido que muchas veces se le otorga a la hija. En los casos en los que no se hereda el nombre, se puede conocer por medio de redes sociales cuáles son los miembros de una dinastía *drag*, y ese entramado de relaciones otorga un prestigio importante. En las audiciones de diversos concursos *drag* como *La Más Draga* (LMD), se pide que menciones si eres miembro de alguna casa. ¿Esto dará peso en la decisión? No se sabe a ciencia cierta, lo que sí se sabe es

que en las tres temporadas han entrado personas de familias importantes de México. Por ejemplo, por parte de la familia *Y Ya*, de *Margaret Y Ya*, siempre ha habido por lo menos una concursante en las tres temporadas transmitidas. Otros casos de acumulación y transformación de capital simbólico los encontramos en los siguientes testimonios recopilados durante el trabajo de campo

Decir en Cuernavaca: soy una *Toro*, sí tiene peso. Todas han contribuido a eso al trabajar, volantear, compartir experiencias. Eso nos ha dado peso y prestigio dentro del *drag* en Cuernavaca (...) Hay gente que lo ve como una empresa o "me conviene", hay gente que lo ve para colgarse de lo que ya tienes⁷⁹.

La familia crea una falsa aristocracia y no me lo tomé muy en serio (...) Hay un discurso de prestigio y legitimación, es legitimarse y colocarse en un sitio o un lugar, cortar caminos. Decir "yo soy hijo de *Pixie Pixie*" y de ahí ya tienes 50,000 seguidores⁸⁰.

Vi la oportunidad de que nos acompañáramos. Para mí es un acompañamiento. Yo no adoptaría a alguien que no conozco, es mi imagen, mi trabajo, mi nombre. Quiero que los miembros de mi familia se sientan identificados y tengan una ética de trabajo, tener el factor T [de la *House of Toro*]⁸¹.

La acumulación de capital social también puede generar efectos negativos en el individuo inmerso en la dinámica de la familia *drag* y reproducir conductas que merman el desarrollo social de cualquier actor dentro de un campo. El ser parte de una familia que ya cuenta con renombre no sólo otorga prestigio, sino también una responsabilidad de hacer un trabajo lo suficientemente bueno y mantener el apellido en alto.

Sentía una exigencia mayor. Me daba miedo. Como familia *drag* tienes cierto nivel, la familia *drag* es lo que está reluciendo más (...) Tienes que llenar unos tacones muy grandes⁸².

⁷⁹ Testimonio obtenido de entrevista realizada a *Agatha Toro* en 2020.

⁸⁰ Testimonio obtenido de entrevista realizada en 2020.

⁸¹ Testimonio obtenido de entrevista realizada a *Agatha Toro* 2021.

⁸² Testimonio obtenido de entrevista realizada a *Drag Ella* en 2020.

“Repetir la figura de la mamá educando a las hijas”

Es importante mencionar que no todos los individuos que practican el *drag* tienen afinidad por estructurarse en una forma comunitaria de parentesco, pues algunas personas opinan que no llega a deconstruir los roles hegemónicos de la familia tradicional ligados al heteropatriarcado, sino que los reproduce, como observamos en los siguientes testimonios.

A la madre nunca le vas a poder levantar la voz ni cuestionar. Ni la reina de Inglaterra tiene esa claridad tan grande. Es reproducir estructuras heteropatriarcales; de disidencia sólo llevan el nombre porque reproducen conductas misóginas (...) Entre ellas se solapan: supe de familias en las que más de un miembro ataca a personas *trans* pero son respaldadas por su familia.⁸³

Las *Waters* teníamos un pacto que sigo respetando. Pensábamos que (...) burlándonos de la idea heteropatriarcal decíamos que no queríamos repetir esos patrones de la familia y de la mamá. No nos gustaba. Nuestra hermandad se conformaba de cuestiones de parecernos en la estética, era de carnalas. Cosas que nos unían, como el mar, el arte. Una es artista plástica, la otra bailarina y yo teatrera. No queríamos tener una familia y dejar un legado porque nosotras somos las “supremas” (...) ¿Por qué otra vez repetir la figura de la mamá educando a las hijas?⁸⁴

Como se mencionó en el capítulo dos, la parodia no implica necesariamente una crítica a los regímenes de poder, sino que dentro del *drag* también se observan dinámicas opresivas de género, clase y sexualidad. El cuestionar las normas hegemónicas por medio de un performance *drag* no necesariamente implica su subversión o deconstrucción. Foucault (2007) menciona

No hay que imaginar un universo del discurso dividido entre el discurso aceptado y el discurso excluido o entre el discurso dominante y el dominado, sino como una multiplicidad de elementos discursivos que pueden actuar en estrategias diferentes (...) Los discursos, al igual que los silencios, no están de una vez por todas sometidos al poder o levantados contra él. Hay que admitir un juego complejo e inestable donde el discurso puede, a la vez, ser instrumento y efecto de poder, pero también obstáculo, tope, punto de resistencia y de partida para una estrategia opuesta. El discurso transporta y produce poder; lo refuerza pero también lo mina, lo expone, lo torna frágil y permite detenerlo (...) No existe el

⁸³ Testimonio obtenido de entrevista realizada en 2020.

⁸⁴ Testimonio obtenido de entrevista realizada a *Palmira del Mar* en 2020.

discurso del poder por un lado y, enfrente, otro que se le oponga. Los discursos son elementos o bloques tácticos en el campo de las relaciones de fuerza (pp. 122-124).

Por estas razones, es importante retomar el tema de la hegemonía al momento de analizar este tipo de prácticas que en la superficie pueden parecer subversivas, puesto que hay que recordar lo complicado que es cambiar una visión del mundo normalizada en los individuos. Dentro de estos procesos existen paradojas, pues consisten en una dinámica comunitaria que cobija y dota de capitales a los individuos, mientras que no puede desmarcarse de reproducir lógicas estructurales como la discriminación, la desigualdad de género y el clasismo, por mencionar algunas.

El parentesco en el *drag*

En esta tesis se considera a la familia *drag* como una forma de parentesco, pues es la categoría que mejor sirve para entender estas dinámicas dentro de la práctica. Pero esta estructura de relaciones y clasificaciones entre las *drag* no puede analizarse de la misma manera como se realizaría en el parentesco tradicional, pues de hacerlo así no mantendríamos el sentido de transgresión que implican las dinámicas comunitarias que existen dentro de esta práctica artística. Por ello, se retoma la propuesta de Marilyn Strathern, quien “traza una estrategia que descarta los ‘conceptos convencionales de las ciencias sociales’ para imaginar «cómo sería un ‘análisis’ indígena si tomáramos en serio la idea de que estos isleños podrían estar sustentando su propia teoría de la acción social»” (Strathern, 1988, citado en Corsín Jiménez, 2019, p. 7). Strathern busca mostrar la naturaleza contextualizada de los constructos y prácticas de los propios grupos, no sólo para reemplazar conceptos exógenos con su contraparte indígena, sino “más bien, la tarea es transmitir la complejidad de los conceptos indígenas en referencia al contexto particular en el que se producen” (Strathern, 1988, p. 8). Bajo este enfoque, en el presente texto se analizará la familia *drag* como parte de un parentesco que sólo puede ser explicado a través de su lógica interna y no utilizando las acepciones construidas en el marco de las reflexiones antropológicas.

Considero a la familia *drag* como parentesco conforme a la crítica de Rapp (1987), quien argumenta que las familias nucleares dirigidas por un hombre son aceptadas como la norma

por los antropólogos. Cualquier otro patrón de parentesco divergente se observa como perteneciente a un estatus menor, una excepción a la regla e incluso algunas veces es considerada una imitación. Asumir de manera acrítica este enfoque impide percibir dinámicas en donde pueden existir innovaciones dentro del entendimiento social del parentesco. Weston (1991) argumenta que regularmente las familias *queer* se analizan desde una jerarquía, en donde los lazos genéticos tienen un lugar primario y el “parentesco ficticio” uno secundario. Estas relaciones se describen como “parecidas” a la familia; es decir, “similares a, y probablemente imitativas de las relaciones que presumiblemente sí constituyen el parentesco (...) Este tipo de argumentos implícitamente toman a las relaciones consanguíneas como el punto de inicio” (pp. 391-392). Por tanto, la familia *drag* no se entiende aquí como un reemplazo o imitación de una familia tradicional, sino que en sí misma conforma una forma de parentesco que tiene un peso significativo en las relaciones sociales de las personas que practican y viven cotidianamente el *drag*.

En lo que respecta a las funciones de la familia *drag*, éstas pueden ser interpretadas mediante el concepto de casa establecido por Levi-Strauss, donde

Una casa se perpetúa por sí misma a través de la transmisión de su nombre, sus bienes y su línea real o imaginaria. Esta línea puede ser considerada como legítima, tan larga como continua, y puede asimismo expresarse en el lenguaje del parentesco, de la afinidad, o de ambos. Estos lazos sociales —sean reales o ficticios— entre sus miembros se refuerzan por las actividades dedicadas al mantenimiento de las propiedades de la casa (Pool Cab, 2017, p. 101).

Pool Cab (2017) menciona que sería útil considerar a la casa como un “grupo corporado que tiene funciones específicas: la casa puede ser descrita como una unidad ritual, económica y política” (p. 102). Bajo este enfoque el parentesco se asume desde una perspectiva bourdieana “como el producto de estrategias (consientes o inconscientes) orientadas hacia la satisfacción de intereses materiales y simbólicos y organizados por referencia a un determinado juego de condiciones sociales y económicos” (Bourdieu, 1977, citado en Pool Cab, 2017, p. 102).

Ahora bien, hoy día las familias *drag* no constituyen una unidad doméstica, como sucedía en las *houses* del Harlem, o una perpetuidad constante como la casa de Levi-Strauss. Sin embargo, sí tienen una estructura familiar que cumple con algunas funciones a nivel ritual, económico y político, como la protección del individuo, la creación de alianzas con otras personas y grupos, la transmisión de capitales y la reproducción de la práctica del *drag* a

través de la enseñanza de las “tecnologías de la esponja”. Pero la impronta de la familia *drag* es que sigue manteniendo su sentido transgresor, al no reproducir las prohibiciones normativas de la estructura familiar tradicional, pues como menciona Butler (2000), este proceso de normalización busca “regular la sexualidad a través de la sanción y el tabú” (p. 72). Así, dentro del *drag* no existe el incesto. Si bien no es frecuente que la madre *drag* establezca relaciones sexo-afectivas después de establecer una relación de parentesco, este tipo de prácticas no están prohibidas y mucho menos son mal vistas por la comunidad *drag*. En el mismo sentido, es común que surja el parentesco *drag* de relaciones sexo-afectivas ya existentes. Esta dinámica puede observarse dentro de una de las familias más reconocidas de México, las *Durango*, donde la madre *drag* *Bárbara Durango*, mantenía una relación sexo-afectiva con su hija *Cordelia Durango*. Asimismo, una de sus hijas, *Eva Blunt*, está casada por el civil con su hija *drag*: *Amondi Blunt*⁸⁵. Otra evidencia de este tipo de prácticas transgresoras lo encontramos en el siguiente relato

Mi mamá es *Macarena* pero es mi marida. Nos ayudamos entre los dos. Entre ambos hemos crecido. Yo tengo más la idea de verme estéticamente perfecta. Él ya tiene más experiencia en escenarios. Lo complementamos, es algo que nos unió⁸⁶.

La familia *drag* no reproduce los tabúes del parentesco tradicional. Sin embargo, sí reproduce aspectos negativos de éste, como la construcción de desigualdades dentro de la unidad familiar y estructura de parentesco. Para interpretar la forma en que el parentesco reproduce relaciones de clase, prestigio y jerarquía en el marco de estructuras comunitarias igualitarias, retomo las reflexiones de Godelier (2011) en su trabajo *La producción de grandes hombres*, en donde muestra cómo entre los baruya de Nueva Guinea los hombres subordinan a la mujer por medio de una estructura de parentesco basada en formas de intercambio matrimonial y rituales específicos, los cuales a su vez construyen diferenciaciones y relaciones de jerarquías entre los hombres baruya dependiendo de sus clanes. Bajo estas ideas, se puede establecer que en las familias *drag* el parentesco no sólo cohesiona y fortalece los vínculos sociales, sino que también reproduce relaciones de clase, prestigio y jerarquía. Aunque en la práctica muchas familias tengan una relación horizontal y procuren enseñarse y ayudarse entre todas,

⁸⁵ Se recomienda revisar el video “La primera boda drag en México” de AnimalMX.

⁸⁶ Testimonio obtenido de entrevista realizada a *X-Angel* en 2020.

sí existe una jerarquización que puede observarse al reflexionar quién puede ser la madre y quién puede ser la hija. Estas posiciones dentro de la estructura se dan por causa de los capitales con los que cuenta el individuo, no sólo el cultural sino también el social y, sobre todo, el simbólico. Quien tenga mayor reconocimiento dentro de la práctica del *drag* será quien pueda contar con la autoridad para ser madre de alguien.

Las jerarquías entre las familias *drag* se han intensificado a lo largo de los años, después de que la estructura familiar *drag* ha tomado fuerza al masificarse la práctica. La potencia de dicha estructura se ha generado porque las nuevas participantes buscan lazos de apoyo, conocimiento y amistad dentro de una industria cultural que se vuelve cada vez más competitiva. La misma masificación que contribuye a la popularidad de las familias *drag*, también exagera las jerarquías dentro de ellas, ya que algunas *drags* tienen puestos de gran poder y mucha fama a partir de su participación en concursos como LMD o gracias a su popularidad en redes sociales. Actualmente, al interior de la práctica toma fuerza la jerarquía y no la transgresión de las estructuras familiares. La masificación del *drag* ha transformado la manera en la que se relacionan las drags, tanto entre ellas como con el público. Tal contradicción la desarrollo con mayor detalle en el siguiente capítulo.

4. El *drag* y la muerte de la noche

A lo largo de la tesis se analizaron las dinámicas comunitarias que existían dentro del *drag* al practicarse en un escenario y con un público. Sin embargo, en este apartado profundizaré sobre la situación del *drag* a lo largo de la pandemia. Para ello, retomo algunos debates sobre la antropología de la noche y describo mi observación de campo dividida en dos fases: antes (*offline*⁸⁷) y durante la pandemia (*online*), a través de la descripción de algunas postales etnográficas que describen el contexto en que estaba inmerso el *drag* antes de la pandemia y durante ésta. El interés por la antropología de la noche no sólo recae en que la práctica del *drag* ha existido en su mayoría en este horario, sino por los efectos en la temporalidad de la vida nocturna al transcurrir la pandemia de COVID-19, la cual ha modificado todos los aspectos de la vida social al imponer una dinámica diferente en la mayoría de nuestras actividades cotidianas y de entretenimiento.

Es importante destacar que mi trabajo de campo se enfocó en las actividades formales que realizaron las drags y las dinámicas de los establecimientos nocturnos para sortear la situación precaria que ocasionó el COVID-19. Sin embargo, también existieron diversas actividades clandestinas, como la apertura de los antros sin permisos de gobierno o fiestas masivas con *shows drag*, mismas que no se tratarán en esta tesis. Vale decir que mis observaciones *in situ* fueron realizadas en la Ciudad de México (CDMX), mientras que las observaciones virtuales fueron hechas con drags de todo el país, ya que en el proceso de digitalización se borró no solo la temporalidad de la práctica, sino también los límites geográficos.

⁸⁷ Concepto retomado de los análisis sociodigitales de Bárcenas y Presa (2019), quienes mencionan que cuando nos situamos epistemológicamente en la perspectiva de la etnografía digital/*online*, es importante asumir que tanto la dimensión en línea (*online*) como la fuera de línea (*offline*) están integradas en el entramado de prácticas sociales.

A.C. (Antes del COVID)

La vida nocturna

Para contextualizar a los estudios de la noche, es relevante citar a Straw, Gwiazdzinski y Maggioli (2020), quienes narran que la emergencia de los estudios de la noche se volvió evidente al aparecer “una variedad de objetos hasta entonces estudiados con poca referencia a la noche [que] se revelaron como parte de ella, implícita o explícitamente” (pp. 3 - 4). Tales elementos pueden ser las actividades de sueño, los bares, los teatros, la seguridad de las mujeres en el espacio público, etcétera. Los autores aclaran que ninguno de estos temas pertenece exclusivamente a la noche, aunque han sido recientemente repensados y analizados en términos de su conexión con lo nocturno.

La noche crea connotaciones distintas en el comportamiento y las actividades de las personas. Melbin (1978) argumenta que el tiempo, así como el espacio, es parte del nicho ecológico que ocupa una especie. El tiempo no puede experimentarse sin estar en un lugar determinado; el espacio no puede experimentarse sin hacerlo en un momento específico. Estos dos elementos conforman nuestra vida. A su vez, define *asentamiento* como un espacio que se habita, ya sea en un lugar o en el tiempo, que es ocupado por personas. En cambio, *frontera* es un patrón con poca ocupación, localizado entre dos asentamientos más densamente poblados. Para el autor, la noche sería una frontera de tiempo que es vivida más frecuentemente por personas jóvenes, individuos que sienten alivio al experimentar el anonimato que otorga la noche, personas que buscan evitar las limitaciones sociales que existen a la luz del sol, individuos estigmatizados, entre otros. Mercado (2018) retoma los postulados de diversos autores, como Hobbes, Lister y Hadfield, para quienes la noche conforma un tiempo-espacio liminal en donde las normas y disciplinas diurnas se transforman al relajarse los reglamentos. Así, el comportamiento de las personas obedece a “otras convenciones menos rígidas, y surge un principio de juego y hedonismo” (p. 165).

Straw *et al.* (2020) mencionan el trabajo *Blue Chicago* de David Grazian, quien estudia los establecimientos nocturnos de música blues. A lo largo de esta obra, el autor crea conceptos nuevos e importantes para entender a la noche como el *nocturnal self*, que es la identidad que uno elige al salir a la noche y participar en la vida social nocturna, es “una forma especial de

presentación del yo asociada al consumo de la vida nocturna” (Grazian, 2005, p. 21). Straw *et al.* indican que ésta no es una máscara en el sentido Goffmaniano, que sería un personaje que va cambiando según el escenario en donde nos encontremos y la interacción que tengamos, sino que está ligado al concepto de “capital nocturno” —establecido por Grazian—, que refiere al concepto de capital cultural de Bourdieu, pero exclusivamente enfocado a espacios nocturnos.

Las personas pueden competir por todo tipo de recompensas intangibles que se vuelven más atractivas por su significado que por su valor económico (...) Puede comenzar la competencia por lo que el fallecido sociólogo francés Pierre Bourdieu llamaría capital cultural —o quizás en este caso capital nocturno— (Grazian, 2005, p. 21)⁸⁸.

Otros autores como Becerra Pozos (2018) utilizan conceptos como “nocturnidad” para definir la atmosfera frecuentemente encontrada en la noche

“Nocturnidad” será toda aquella significación social, cultural, temporal y espacial que se configura de manera compleja con quienes participan de ella, la noche en su sentido lúdico, transgresor, normativo y permisivo en el que naturalmente la noche llega al término de cada día, pero la efervescencia de la nocturnidad se manifiesta con mayor dominio durante los fines de semana y también puede generarse en el tiempo diurno (...) Mucho de su sentido de espacialidad está en su oposición a lo diurno, el espacio que se hace diferente en los significados que las prácticas poseen (Becerra Pozos, 2018, pp. 7 y 8).

Estas ideas que configuran a la noche como una atmósfera fértil para el tipo de dinámicas que crea la práctica que se estudia en la presente tesis, también son compartidas por las propias *drags*, tal como relata *Babilonia* en este testimonio

En un antro, en *El Marra* o donde sea, a las once o doce de la noche, tienes a la gente entonadita, el calor del cuerpo; si vas con un ligue estás cachondón, o vas ebrio en desamor. Empieza la música (...) A mi me gusta que la música truene con la atmósfera previa del lugar, si había reggaetón que de repente suene ranchero y Lucha Villa. Tienes la mesa puesta, la gente está en el canal adecuado para que subas al escenario y sucedan cosas. El día no ofrece esa magia, o no en esas circunstancias. Lo que disfruto del teatro, de la danza, del *drag*, es el intercambio energético entre el espectador y el ejecutante. La complicidad que se construye entre ambas partes. Y todo está bajo el amparo de la noche. El

⁸⁸ Traducción propia.

cabaret sucede en la noche también. Lo diurno no me acaba de gustar tanto. Hasta los *teibols*, pues. Afloran diferente las pasiones, de día tu te imaginas en la terraza de tu habitación en playa del Carmen con tu interés amoroso, afloran otro tipo de pasiones. No es este ambiente, la experiencia colectiva que ofrece la noche. Muchas de las danzas primitivas religiosas y rituales de iniciación eran nocturnos. La noche es algo que como humanos nos provoca cosas. Parte de la concepción mística del mundo, durante el día los animales comen y cazan, y los humanos trabajan. La noche es históricamente el tiempo del ocio, coqueteo, desafanarse de la realidad del día. Hay una carga ahí bien grande. Los musicales son de noche, no vas a ver *Hoy No Me Puedo Levantar* o *Cats* a la una de la tarde⁸⁹.

Por las razones anteriormente mencionadas, la práctica del *drag* siempre estuvo anclada a la noche, puesto que es una atmósfera propicia para llevar a cabo performances y actividades subversivas. Sin embargo, desde su masificación, esta práctica ya comenzaba a desbordarse hacia actividades diurnas, como *shows* en cafés o plazas, contrataciones para comerciales o series de televisión, entre otras. Quienes participaban en este tipo de eventos nocturnos eran las *drags* que contaban con una trayectoria más larga o que eran más conocidas, por lo que aquellas que llegaban a trabajar en el día eran un grupo reducido y, en su mayoría, las demás continuaban laborando exclusivamente en la noche. También es importante mencionar que el *drag* ya existía en la virtualidad antes de la pandemia, sobre todo en la plataforma *Instagram* en donde se hallaban practicantes de este arte que contaban con miles de seguidores y eran una gran influencia en la comunidad. No obstante, la importancia de las redes sociales para la práctica del *drag* ha aumentado considerablemente durante la pandemia de COVID-19.

⁸⁹ Testimonio obtenido de entrevista realizada a *Babilonia* en 2020.



Ilustración 31. *Drag Queen Story Hour*. Fuente: Yucatán En Corto.

Las actividades diurnas asociadas al *drag* no solían estar presentes en ciudades más pequeñas o con un menor número de drags, pues en estos lugares la población suele tener un menor conocimiento y entendimiento de la práctica. Por ejemplo, el evento para niños *Drag Queen Story Hour*, originado en Estados Unidos y posteriormente replicado en Monterrey, Nuevo León, que consiste en leer cuentos a niños mientras se está en *drag*, fue fuertemente criticado e incluso amenazado de enfrentar un procedimiento legal en contra de las organizadoras, aludiendo que las drags “pervertían” a los niños. Afortunadamente, este tipo de eventos no se detuvieron e incluso se replicó por todo el país, llegando a Jalisco, CDMX, Yucatán, entre otros estados. Al día de hoy existen diversos intentos y triunfos por conquistar nuevos espacios en torno a esta práctica, como podemos observar a través de las experiencias de *Palmira del Mar*

Cuando llego a Chihuahua dije: “hay más oportunidad [de encontrar nuevos espacios] porque aquí no se ve tanto”. Le escribo a gente de Chihuahua que ya conocía, preguntando por algún bar, café, restaurant que esté abierto con dueños LGBT o aliados. “No, aquí no existe nada de eso. Hay un bar pero está cerrado”. ¡No! Más allá del bar, no podemos atenernos a un bar. Cuando esté abierto pues es nuestro centro pero hay que ir más allá (...) Recuerdo que una amiga de Chihuahua me habló de *Momposina*, le comento a mi novio y dijo: “es el café favorito de una amiga (...) los dueños son super lindos, los conozco, puedo hacer una reunión” (...) Me dicen que sí (...) La primera vez que salí en *drag* dije: “no quiero ir a la zona de los bares LGBT. Me interesa que otra gente me vea, que se

cuestionen qué pedo conmigo”. En un bar *gay* esto es normal. En esos lugares donde no entrabamos dije: “ahí tengo que entrar”. He tenido la fortuna que en donde me he acercado me han dicho que sí. Hay que intervenir los lugares⁹⁰.

Una vez que situé al *drag* dentro de la noche, en las siguientes líneas retrataré cómo era el *drag* antes de la pandemia y en su modo presencial, apoyada de mis datos de trabajo de campo en una de las veces en que asistí a *México Talento Drag* (MTD)⁹¹. Esta iniciativa *drag* tenía lugar en el Centro Cultural “El Foco” y su horario era un poco más temprano que los demás *shows drag* de la CDMX: mientras los demás solían comenzar a la una de la mañana, éste tenía un formato más familiar y comenzaba a las ocho de la noche aproximadamente. Generalmente, los eventos relacionados con el *drag* son en espacios nocturnos donde sólo asisten jóvenes; sin embargo, en este espacio llamaba la atención que en la audiencia se observaran muchas familias, parejas de casados, señores e incluso personas de la tercera edad.

El lugar en donde se realizaba este espectáculo era un foro pequeño, con un escenario cuadrado en el que tres de los cuatro lados estaban dispuestos para los asientos de los espectadores. MTD también realizaba concursos *drag*, y cuando éstos tenían lugar, las juezas se sentaban en cada esquina del escenario. En el piso de arriba del teatro, donde el público no podía entrar, estaba el vestidor para las drags, así como el *DJ*, quien ponía las pistas que usaban para dar sus espectáculos. Antes de que comenzara la programación, se podían escuchar las pisadas de las drags preparándose para sus *shows* arriba de nuestras cabezas. El foro contaba con un recibidor en donde las personas podíamos esperar antes de entrar al lugar, y también era la zona donde vendían los boletos.

Los concursos y *shows* drags suelen tener temáticas para unificar de alguna manera todos los espectáculos de las participantes, y el día en que asistí a MTD el tema era “noche mexicana”, puesto que se acercaba el Día de la Independencia. Por esta temática, el lugar estaba ambientado con música regional en las bocinas y los colores de la bandera de México en las luces. Dentro de la comunidad *drag* han existido diversas iniciativas que tienen el propósito de resaltar la mexicanidad dentro de su práctica, no sólo a través de este tipo de temáticas

⁹⁰ Testimonio obtenido de entrevista realizada a *Palmira del Mar* en 2020.

⁹¹ Este día de trabajo de campo lo realicé en septiembre de 2019.

sino con drags que únicamente dan *show* haciendo danza folclórica, o programas como *La Más Draga* (LMD), quienes tienen un gran número de referencias a la cultura popular mexicana.



Ilustración 32. Noche mexicana de MTD. Fuente: Facebook.

La noche mexicana de MTD tenía como conductora a *Superperra*, quien no perdió tiempo para realizar varios chistes dirigidos a los espectadores, como cuando dijo: “esta es una noche mexicana, ¿y las demás?, ¿son rusas?”. Después, le hace burla a dos muchachas que llegan tarde. Una de ellas es rubia, por lo que le dice: “si ya te chingaste el cabello, qué no te vas a chingar el tiempo”. Este tipo de *bufe* a la audiencia es frecuente no sólo en los *shows* de *Superperra*, como se mencionó en el capítulo uno, sino que es parte de la atmósfera que crea el *drag* y de las interacciones que éstas buscan con las personas que asisten a sus espectáculos, ya que estos intercambios son vitales para crear una conexión con el público y para que conozcan más al tipo de personaje que la *drag* interpreta.

Fiel a su performance, en la noche mexicana de MTD *Superperra* regalaba *shots* de tequila a los espectadores de la zona que fuera más ruidosa y aplaudiera más, y aunque estuvieran presentes muchas familias, hacía una gran cantidad de chistes con referencias y contenidos sexuales. Durante su monólogo transgredía los roles de género y rompía con la historia oficial

de la Independencia Mexicana, al decir que Hidalgo era una *drag* a la que se le había olvidado la peluca, que “la mujer [Josefa Ortiz de Domínguez], como siempre, fue de chismosa, porque le daba el culo a otro: a Aldama”, y que le parecía gracioso cómo el símbolo de los criollos era la Virgen de Guadalupe, mientras el de los españoles era la Virgen del Carmen: “es como si me viera en el espejo y dijera: ¡pártele la madre!”.

Después de varias bromas del estilo, *Superperra* pregunta al público “¿De qué nos reímos más los mexicanos?” Alguien de los espectadores responde: “de la muerte”. La respuesta fue acertada, y con esto, presenta el show de *Edén de la Noche*, quien entra al escenario con flores de cempasúchil, un chal encima del cuerpo que sostiene con la mano, encorvada y con maquillaje de catrina. Su comportamiento recuerda a una anciana, caminando lento, hace un *lipsync* de la canción “Dios nunca muere”, mientras continuaba con esa corporalidad de anciana frágil. Luego, echa el chal para atrás y se descubre que era el fondo de un vestido que tiene puesto, dorado y largo. Su comportamiento corporal se transforma y es más fluido y juvenil. Luego, toma una boa de papel maché y comienza a bailar con ella, moviéndola como serpiente. Después toma una chamarra a la que le adhirió dos abanicos de papel maché en los brazos, que se abren con su movimiento.



Ilustración 33. *Edén de la Noche*. Fuente: Facebook.

Al final de su *show* tomó una corona de papel maché que se abre y cae a su alrededor como cascada. Con cada revelación de su vestuario, el público aplaudía, y, al terminar, le aplauden mucho más. Sobre este performance, que también realizó en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, *Edén de la Noche* explica que es una reinterpretación del poema *Muerte Sin Fin* de Gorostiza, a través de una reinterpretación mediante colores y materiales de papel que están inspirados por Astrid Haddad: “la reina de los *reveals*⁹²”. Las revelaciones de este tipo son posibles en un *show* presencial, mientras que en un *show* digital no existe el mismo impacto, por lo que no son tan utilizados en esta modalidad.

Después del *show*, *Superperra* usa esta experiencia para argumentar y bromear diciendo que el *drag* en el teatro genera una experiencia diferente a la que se vive en un bar, pues el

⁹² Recurso usado en la práctica del drag que consiste en una revelación de vestuario para sorprender al público, como una peluca debajo de otra, cambio de vestuario, etcétera.

ambiente es menos diluido y pueden realizarse otras cosas, como “no drogarse”. Con este comentario de *Superperra* podemos comprender la importancia del contexto para los espectáculos que realizan las drags. No es lo mismo, ni se puede dar el mismo *show* ni se tendrá el mismo público en diferentes espacios, ya sean presenciales o digitales.

En este pequeño fragmento etnográfico podemos notar las diversas interacciones posibles para la práctica del *drag*, al tener lugar en un espacio con público en vivo; las maneras en que bromearon con los espectadores, los aplausos por parte del público, y las actividades de relajación (como el regalar bebidas alcohólicas). El público se vuelve participante de los *shows*, ya sea mostrando gusto o disgusto, siendo partícipes de la práctica del *drag* al contribuir del *bufe*, etcétera.

D.C. (Después del COVID)

La virtualidad emergente

Las dinámicas entre público y *drags* a través de los espectáculos en establecimientos nocturnos se interrumpieron a consecuencia de la pandemia de COVID-19. Ante la emergencia sanitaria tuvieron que cerrar miles de comercios y esta situación coyuntural ha ocasionado “la peor crisis laboral desde 1995” (El Economista, 2021) pues eliminó 650,000 empleos formales, y uno de los sectores más afectados por este conflicto fue el de la vida nocturna, con al menos 2,600 antros y bares cerrados en la CDMX⁹³. Por ello, analizaré las distintas estrategias que han tomado tanto las drags como los establecimientos para conseguir sobrellevar la situación; particularmente, profundizaré en cómo la transformación de las prácticas artísticas hacia otras actividades enfocadas al valor de cambio, se han agravado al transcurrir la pandemia de COVID-19.

A pesar de la popularidad que vive el *drag* en la actualidad, con la pandemia se ha vivido un difícil proceso, ya que los semáforos rojos y naranjas cerraron cualquier espacio en donde existía la práctica. La falta de condiciones para dar *shows* al público por causa del COVID-19 tuvo efectos diferenciados. Hay muy pocas drags que ganaban el suficiente dinero a través de sus espectáculos como para considerarlo un trabajo fijo, ya que sus ingresos más

⁹³ Cifra proporcionada por Expansión Política en julio de 2020.

importantes vienen de sus empleos diurnos, como profesores, diseñadores, estilistas, entre otros. Así, el aspecto económico de su vida no fue el más afectado, sino la dimensión identitaria y creativa. Muchas veces los establecimientos nocturnos LGBT son el único espacio en donde los individuos pueden expresarse de la forma que desean a partir de su expresión artística y de género. Como menciona un entrevistado:

Pasaron ya como siete meses desde la última vez que se abrió el bar, y (...) es un golpe muy fuerte. Ya toda la energía y creatividad para crear personajes, trajes y maquillajes se vuelve energía que se va acumulando, y como ya no lo haces te vas deprimiendo⁹⁴.

Vale decir que también existe un pequeño número de *drags* que veían en la práctica su único ingreso, o al menos uno significativo, por lo que la falta de espectáculos significó un golpe duro a su economía.

Al no tener oportunidad de trabajar en espacios nocturnos para sobrellevar sus necesidades artísticas y económicas, la comunidad *drag* se trasladó con gran ímpetu a los espacios virtuales a través de iniciativas autogestivas. La actividad digital más frecuente consistió en grupos de personas que participaban con un *clip* corto haciendo *lipsync* o *sketches*⁹⁵ dentro de su hogar para después juntar todos en un solo video de *Youtube* donde podían recibir propinas de los espectadores virtuales al colocar el link de su *PayPal* o su número de cuenta bancaria; otras iniciativas recibían todas las propinas en un fondo común para después repartirlas entre las participantes a partes iguales. La cantidad de iniciativas fue muy grande, pues no sólo existieron proyectos nacionales e internacionales sino estatales y algunos impulsados por núcleos familiares. También tuvieron diversas temáticas, como *Dark Web* del colectivo *Suicidrag* con un enfoque más oscuro, o *Mestizx* que tenía el propósito de “colocar sobre la mesa de diálogo, la reivindicación del ser mexicanx, del sentirnos orgullosos de nuestras raíces y al mismo tiempo, abrir diálogos de introspección y de lucha” (Mestizx, 2020).

⁹⁴ Testimonio obtenido de entrevista realizada a *Jois Castillo* en 2020.

⁹⁵ Video corto de ficción humorística.



Ilustración 34. Cartel de Corona *Dragital*. Fuente: Instagram.

Existieron propuestas digitales con un carácter más prestigioso en donde no era fácil integrarse, pues quienes participaban contaban con notable fama en redes sociales. Estos foros virtuales garantizaban un gran número de asistentes, como lo fue el caso de *Corona Dragital* organizado por *Margaret y Ya* con más de 30,000 espectadores por edición⁹⁶. Sin embargo, la mayoría de las iniciativas virtuales daba oportunidad a cualquier *drag* que quisiera participar en ellas, sin importar su trayectoria o tiempo en la práctica. Al pensar en el cierre de establecimientos nocturnos fue fácil imaginar que la comunidad *drag* mermaría mucho en el número de miembros, pero lo sorprendente es que ocurrió lo contrario, puesto que los nuevos espacios digitales más amables con las principiantes ocasionaron que un gran número de personas se decidiera a incursionar en esta práctica artística, al grado que en estas

⁹⁶ Se sugiere ver el video “Margaret Y Ya presenta: Corona Dragital 6” en Youtube.

iniciativas las *baby drag* —la manera en que se denomina a una persona comenzando su vida artística en esta práctica— fueran mayoría.

También existieron otros tipos de iniciativas digitales que consistían en concursos virtuales por medio de Facebook, que contaban con la misma dinámica que los concursos presenciales. Las participantes, aproximadamente quince en la mayoría de los casos, enviaban un video con la temática de esa semana; después la página a cargo del proyecto subía un solo video por concursante con su espectáculo y los comentarios de las juezas. Luego, a diferencia de los concursos presenciales en los que las dos concursantes con menor calificación se enfrentan en un *lipsync* para conservar su lugar, sólo se eliminaba a una de ellas con respecto a las críticas recibidas.

Aunque las propuestas digitales aumentaron con el paso de los años y encontraron su apogeo dentro de la pandemia de COVID-19, es importante mencionar un elemento en común del *drag* y el teatro: su necesidad de realizarse ante el público. Como se dijo en el capítulo uno, la *drag* es *voyerista*, es decir, requiere de un observador para existir. Aunque en el formato digital se puede llegar a un número de espectadores mucho mayor a los que se encontrarían en un antro, esto no satisface las necesidades histriónicas de la práctica del *drag*, puesto que la experiencia queda reducida a dar un espectáculo frente a una cámara. Por esto, aunque los proyectos virtuales ayudaron a sobrellevar los problemas económicos, así como la necesidad creativa ocasionadas por la pandemia, no lograron del todo llenar las expectativas de un *show*, tanto de las drags como del público, lo que derivó en que fueran insuficientes, tal como lo expresa *Babilonia*

Creo que el teatro no es teatro en línea, es otra cosa. Fotonovela o no sé, pero teatro no es. La experiencia teatral requiere el intercambio, risas y aplausos del público. Veías a Ofelia Guilmáin en las novelas, actriz dramática tremenda, y decías ¿esa loca qué tiene, qué le dieron? En cambio, la veías en teatro y esa energía funcionaba completamente diferente. Igual con Ofelia Medina, no es lo mismo verla en la tele que en teatro (...) En vivo puedes ver el cambio, la reacción de la gente y ver si tienes que hacer ajustes, sacar algo de improvisación para encaminar el asunto. En video es imposible, no hay forma de responder a la gente⁹⁷.

⁹⁷ Testimonio recuperado de entrevista *Babilonia* en 2020.

En torno a los concursos por internet realicé una investigación en la que revisé aproximadamente cien videos; sin embargo, para comprender mejor los efectos de la difuminación de la noche al comenzar la masificación multitemporal del *drag* por su incursión a la vida digital, describiré únicamente un *show drag* virtual de la misma persona que realizó el *show* citado anteriormente: *Edén de la Noche*, quien hizo un video posteo el 27 de abril de 2020 para concursar en *Icónica Drag Virtual*, cuyo objetivo era realizar un personaje. *Edén* decidió caracterizarse como la Reina Isabel. Elegí este video pues logra reflejar las transformaciones entre los espectáculos *online* y *offline*, puesto que fueron llevados a cabo por la misma persona. En dicho *show*, *Edén de la Noche* tenía un vestido blanco, una peluca plateada, una tela azul cruzada en el pecho y un rayo pintado en la cara, como David Bowie.

El video como tal no constituye un *show* de baile, sino que es un registro audiovisual tipo monólogo mientras se está caracterizando a la integrante de la realeza. Así, la *drag* comienza imitando los manierismos de la Reina Isabel, diciendo que hay vacuna del COVID para todos... “para todos aquellos que estén dispuestos a donar sus propiedades a la corona”. Luego, recibe una llamada de Donald Trump, con quien comenta que ya se murieron los pobres y los viejos por la enfermedad, y alegremente dice que sólo nos quedamos con la población económicamente productiva. También, recibe una llamada de Lady Diana, quien le dice que ya regaló todas las vacunas a los pobres. Este monólogo en tono de burla buscaba criticar la manera en que los gobernantes estaban reaccionando ante la pandemia.



Ilustración 35. *Edén de la Noche* en *Ícónica*. Fuente: Facebook.

El video de *Edén* termina e inmediatamente después comienza la retroalimentación por parte de las juezes: *Juliana Lewa*, *Titania Monster* y *Drag Mystique*. En este caso, le dijeron que el tono de su voz fue correcto y que su idea fue apropiada, pero que el cabaret es muy duro y celoso, por lo que había que ensayar mucho. Los comentarios de los juezes, y los posteriores comentarios del público en el chat del video son las únicas interacciones que recibió *Edén* ante su espectáculo. En esta forma de *show drag* digital ya no está presente una respuesta inmediata por parte del público ante los chistes y las actitudes de la *drag*, y eso puede modificar la manera en que ésta realiza el espectáculo. A partir de la digitalización del *drag*, también se borraron las barreras temporales en donde se mantenía la práctica, con lo que vale la pena citar el testimonio de *Edén de la Noche*:

El año pasado fue hacer un chingo de videos, me pasaba hasta cuatro días completos en una edición. ¡Qué más daría por estar en un pinche escenario! Ahora sólo tengo la cámara y nadie más, no ves a la gente cómo reacciona. El publico no miente: o lo capturas o no (...) En la noche suceden tantas cosas, me gusta mucho la película de *Los Caifanes*. Los personajes empiezan a ir por la ciudad en la noche y empieza el numero de variedades. Salen seres muy extraños que sólo tienen lugar en las luces artificiales y la clandestinidad relativa. Las ficheras, las *vedettes*. Hay algo que pasa en la noche. Ahora en la digitalidad puedo ver el video a la hora que sea, puede cambiar mi perspectiva pero no el video⁹⁸.

⁹⁸ Testimonio obtenido de entrevista realizada a *Edén de la Noche* en 2020.

La creación de los *shows* que acontecen en mundos sociodigitales implica muchas dificultades que no están presentes en un *show* presenciales, con lo que podemos citar los siguientes testimonios:

Ese video fue grabado en dos días oficialmente, pero las tomas son de un día. Yo inicié a hacer *drag* en CDMX y estoy acostumbrado a este clima. He hecho *drag* en Acapulco pero con aire acondicionado y no la sufrí ese día. Esta vez que me las tuve que ver con mis manos (...) Tuve que ver un *Airbnb* que no estuviera caro y pudiera pagar. Me maquillaba y me escurría todo. Un día tardé cuatro horas en maquillarme, se me derretía todo y estaba colapsando. Terminé y me cambié, llegué al lugar y se me cayó la sombra. Hay segundos donde salgo con abanicos, eso se usó de ese día porque es una toma lejana y no se veía que traigo la cara deshecha. Me habían dicho: “te voy a llevar a un lugar super bonito”: era una laguna llena de basura, —no me puede estar pasando, lo tengo que entregar pasado mañana—. Mi amigo fue de que: “hay que quedarnos otro día más”. Ese día me levanté super temprano, estaba pegado al aire acondicionado. No podíamos grabar a las doce. Teníamos que grabar al atardecer pero antes que atardezca (...) Yo lo que decía era: mientras logre pagar todo lo que invertí, me doy por bien servido. El dinero que junté fue para cubrir el vestido, peinado y casetas⁹⁹.

Es muy diferente un *show* digital y presencial. Hay olores, texturas, puntos de vista a tomar en cuenta. En el *show* digital los planifico como videos musicales. Un *show* presencial lo hago en comedia o bailar. Le meto sonidos distintos, distintos gestos – más marcados. En el presencial debe ser maquillaje duradero y lo duradero no siempre es bonito¹⁰⁰.

Las iniciativas digitales fueron numerosas durante las primeras semanas de la pandemia. Sin embargo, a partir de la segunda mitad del 2020 el *drag* consiguió volver a la vida *offline*, pues antros LGBT como el *Marrakesh* y *Rico Club* decidieron sumarse al programa REABRE como una estrategia de supervivencia, en donde se permite que este tipo de establecimientos vuelvan a operar bajo la figura de restaurantes en un horario vespertino. Por esto, los proyectos virtuales que sirvieron para que las *drags* se dieran a conocer en diversos estados del país y que funcionaron como refugio, tanto a *drags* nuevas como experimentadas, tuvieron un corto periodo de vida. Al abrir los bares y antros en el interior de la República, una parte de la comunidad se volvió a acercar a los lugares LGBT para expresar su *drag*, ya sin sentir la necesidad de manifestarse por medios digitales y haciendo

⁹⁹ Testimonio obtenido de entrevista realizada a *Kyra del Mar* en 2020.

¹⁰⁰ Testimonio obtenido de entrevista realizada a *Yul D'Lirio* en 2020.

que estos proyectos *online* desaparecieran poco a poco. Incluso el *show* digital más popular del país, *Corona Dragital*, actualmente sólo tiene eventos presenciales.

La reapertura de antros y bares

Algunos establecimientos que lograron abrir como restaurantes contrataron a un número reducido de *drag queens* para que pudieran dar *show* algunos días al mes, lo que ocasionó que desaparecieran los espacios de expresión de las *drags* recién nacidas, pues generalmente se eligió a las que tenían una trayectoria conocida, ya que éstas cuentan con una audiencia que les es fiel y probablemente asistiría a ver sus *shows*. Esto puede observarse en el siguiente gráfico con los seguidores de las *drags* que frecuentemente han sido contratadas para dar espectáculos durante la pandemia, todas con más de 10,000 admiradores.

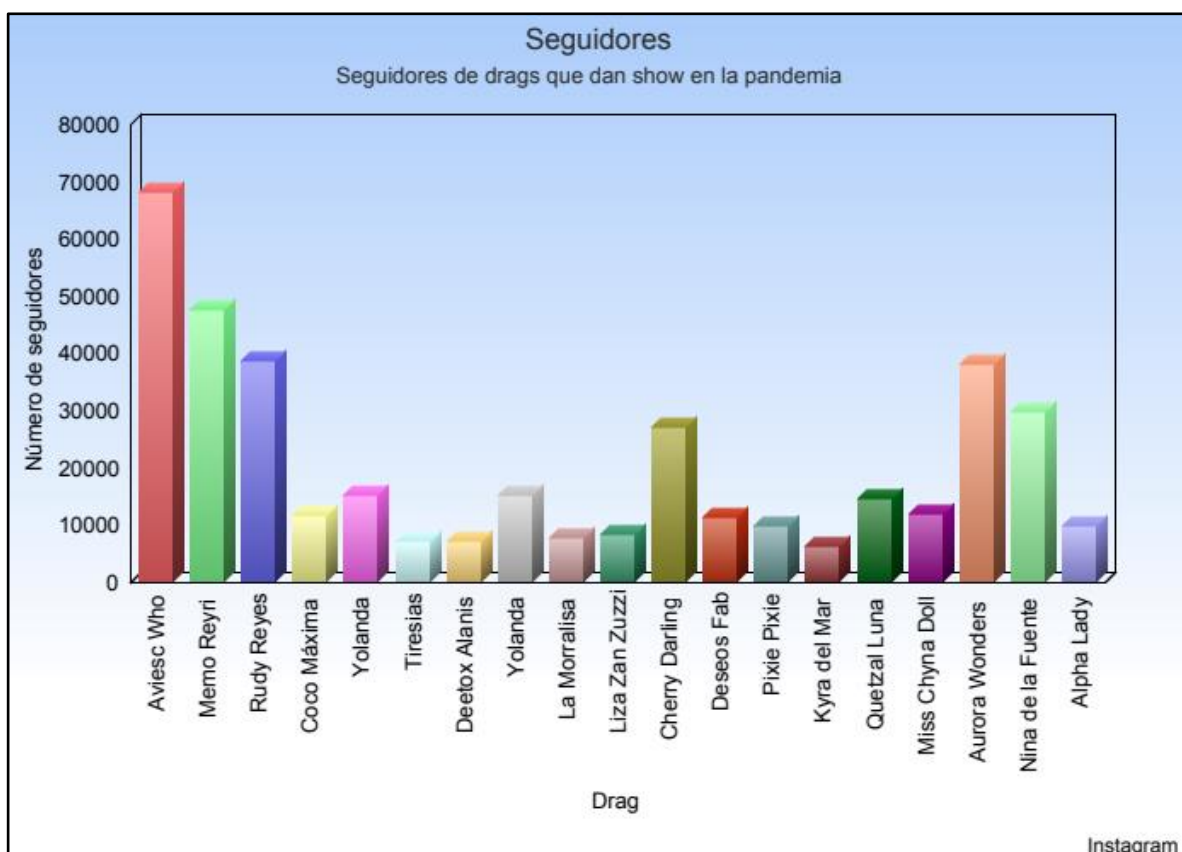


Ilustración 36. Gráfica de seguidores en *Instagram*. Fuente: Realización propia (octubre de 2020).

Los espacios presenciales para poder dar un espectáculo al público significaron lugares seguros de expresión artística para un grupo reducido y un ingreso económico importante para las *drags* contratadas, aunque su pago fue reducido significativamente por causa del

pequeño aforo permitido, llegando a ganar hasta 70% menos de lo que recaudaban anteriormente por una jornada mayor. No sólo resultó necesario trabajar más horas, sino que también requirieron adaptar su atuendo, maquillajes y peluca, pues los “accesorios” necesarios para protegerse del COVID-19 complicaban la elección de indumentaria. Se decretó como obligatorio el uso de careta, por lo que necesitaron encontrar maneras de colocarse la peluca de una forma que no estorbara a ésta. También, se comenzaron a usar cubrebocas decorados o combinados con la ropa y el maquillaje para mantener el estilo del personaje.



Ilustración 37. Cartel de Corona *Dragital* presencial. Fuente: Instagram.

Al pensar en los efectos corporales de la práctica del *drag*, así como el pequeño pago que reciben, es importante reflexionar brevemente sobre la precariedad que se vive en los trabajos nocturnos, como nos recuerda Becerra Pozos (2018): debemos reparar en el lado mercantil de la noche, usualmente precarizante y capitalista. El autor argumenta que, si bien no hay

labor que no cuente con cierto grado de carga performática, afectiva y emocional, en el trabajo de interacción directa que tiene lugar en los bares, y en este caso, en el papel de las *drags* en la vida nocturna, dichas cargas son fundamentales para ejercer este tipo de labores. Más adelante se tratará con mayor detalle la carga performática que viven los cuerpos *drags* en sus labores económicas durante la pandemia.

Volviendo al tema de los *shows*, la manera de impartirlos también sufrió cambios, pues las *drags* solían dar espectáculo caminando cerca de las mesas de los clientes e interactuando con ellos. Sin embargo, en la nueva normalidad eran obligadas a mantenerse arriba del escenario o en una zona indicada y lejana al público. Otra diferencia entre los *shows* pre y durante la pandemia es que, en 2020, los asistentes obligatoriamente debían consumir alimentos y permanecer sentados durante todo el tiempo que estuvieran en el establecimiento, excepto cuando requirieran ir al sanitario, mientras que antes los clientes solían estar alcoholizados y generalmente se posicionaban cerca del escenario, gritando emocionados y pidiendo fotos, abrazos o besos a las *drags*.

La falta del tipo de interacciones que permitía la noche se convirtieron en recuerdos nostálgicos por parte de las “showseras”, pues la noche permite ciertos comportamientos y sensaciones que un restaurante a las tres de la tarde no proporciona. Los cambios no sólo fueron causados por las reglas de la nueva normalidad: en experiencia de las *drags* que han tenido oportunidad de dar *show* vespertino, la magia no es la misma cuando asistes a un espectáculo nocturno a cuando ves a una *drag* en un restaurante aún con la luz del sol. En palabras de Kant (2003):

La noche es sublime, el día es bello. En la calma de la noche estival, cuando la luz temblorosa de las estrellas atraviesa las sombras pardas y la luna solitaria se halla en el horizonte, las naturalezas que posean un sentimiento de lo sublime serán poco a poco arrastradas a sensaciones de amistad, de desprecio del mundo y de eternidad. El brillante día infunde una activa diligencia y un sentimiento de alegría. Lo sublime, conmueve; lo bello, encanta (p. 47)

Las formas y comportamientos comunitarios existentes en los espacios nocturnos son de gran importancia para las sexualidades diversas. Robert Hollands y Paul Chatterton (2003) mencionan que la vida nocturna siempre ha tenido gran importancia en las corporalidades LGBT, ya que permite expresar y reafirmar identidades y orientaciones sexuales alternativas. Esto se ha reconfigurado en los tiempos diurnos impuestos por el COVID-19, pues desde una

dimensión identitaria no es suficiente abrir los espacios de diversión, sino que también es necesario replicar en el día la experiencia de la vida nocturna, lo que algunos establecimientos han logrado al hacer uso del mayor símbolo de la vida nocturna LGBT: las *drag queens*. Como se mencionó anteriormente, algunos decidieron contratar a un número reducido de *drags* para que dieran *show*; sin embargo, otros espacios que, si bien ya contaban con espectáculos *drag* antes de la pandemia, en la “nueva normalidad” optaron por contratar a sus trabajadoras como meseras de los restaurantes temporales, con la condición de que dieran servicio en *drag*.

Ser mesera encarnando al drag

Retomemos lo expuesto en el Capítulo 2 acerca de los elementos del *drag*, puesto que al entrar a una lógica exclusiva de consumo dentro de los antros convertidos a restaurantes, la cúspide de la comercialización del *drag*, se generan un serie de conflictos en torno a esta práctica, ya que los elementos que lo conforman y que se mencionaron en dicho capítulo no son compatibles con un trabajo tan exigente como el de ser mesera, como se verá en las siguientes líneas que giran en torno de la información obtenida de mis diálogos con algunas *drags* que pude entrevistar y que realizaban esta labor.

Comencemos con el elemento básico: el personaje. El conflicto existente al laborar atendiendo en un bar es fuerte, ya que las *drags* generalmente crean una persona muy diferente a ellas fuera de *drag*, a veces con características inalcanzables, como personas millonarias o de un contexto totalmente diferente; por ejemplo, extraterrestres o monstruos. Por esto, surge una disyuntiva al trabajar de meseras, pues en condiciones “normales” su personaje nunca se pondría a atender una mesa. Es como si en el teatro de pronto pusieran a cocinar a Hamlet. No va en su personalidad, en su historia, en sus pensamientos, no cabe dentro de las personalidades que muchas crean, por lo que hay una ruptura con el personaje y la suspensión de realidad. El cliente ya no piensa que la *drag* es un ente elevado al verla en el escenario y se pierde esa experiencia sublime al tener a una *drag* llevándote tu comida y bebida, lo que podemos observar a través del testimonio de *Babilonia*.

A mí no me representa ningún reto artístico, creativo o escénico el meserear en *drag* o estar en la puerta invitando gente. Hay gente que sí, que le digan “que bonita te ves” sí le llena el alma de júbilo, pero a mí no. El estar en *drag* sin poder

abordar escénicamente los temas que me interesan abordar se vuelve desgastante¹⁰¹.

Otro de los elementos que se reconfiguran bajo la nueva modalidad laboral son las “tecnologías de la esponja”, pues éstas dificultan en gran medida el nuevo trabajo. La labor performática del cuerpo es más pesada y también se realiza por jornadas más largas de tiempo. El uso del *chucky*, de la técnica del montado, del *binding*, de las fajas, el maquillaje pesado, las pelucas grandes, los tacones de gran tamaño, el esfuerzo por mantener la corporalidad del personaje en las actitudes y la voz, fuerzan muchísimo al cuerpo y dificultan el trabajo más de lo normal. De esta forma, no sólo sufre estragos la práctica del *drag* y sus personajes, sino que también se ve afectado el cuerpo. Dentro del performance *drag* siempre hay un elemento de incomodidad corporal a través de la transestética; sin embargo, estos procesos dolorosos que se dejan pasar con fines artísticos aumentan bajo un propósito alrededor del capital, en el que a la *drag* se le reconfigura como ornamento para un establecimiento de comida. Podríamos inferir que su labor como meseras trastoca el lugar performático que ocupaban antes en la práctica del *drag*, donde fungían como entidad principal en el performance del lugar nocturno, y ahora tienen un papel de reparto en el restaurante, ayudando al proceso de consumo de comida y no enarbolando los propósitos estético-políticos propios del artista, como lo ejemplifica el siguiente testimonio de *Jois*.

No es lo mismo estar trabajando con maquillaje y en personajes de noche que de día. De día la gente te ve todo el detalle de todo y hay gente que entra y no sabe que el bar es *gay*. Ven a mi amiga y a mí, hay gente que se ha parado y se ha ido, o que nos preguntan: “¿es un bar *gay*?”, les decimos que sí y se quedan. Hay gente que no se va pero está con su cara de “¿qué mamada es esta?”. Estando tan expuesto visualmente es difícil trabajar. Igual está divertido, llama mucho la atención (...) Hacer comida es pesado. Atendiendo gente con comida es diferente a sólo llevar alcohol, incluso para nosotros. Termino más cansado ahorita que cuando bailaba. Cuando me toca el piso de arriba, subo y bajo por cada cosa por nueve horas seguidas. Aunque sólo sea un piso, en botas me duelen un chingo. Subo cientos de veces. Los primeros días tiré tacos o a veces, por no tener cuidado, tengo cadenas y collares y al entregar las cosas las metía en los vasos o comida. Los maquillajes, estarte retocando pues te piden usar mascarilla y tu ya traes una máscara de maquillaje o brillos o lo que sea. No te escuchan bien

¹⁰¹ Testimonio obtenido de entrevista realizada a *Babilonia* en 2020.

cuando les dices el menú (...) Es muy sofocante. Estar aguantando el *bufe* de que está la gente de malas. Ya no descansas. Pero todos aguantamos hasta el final¹⁰².

Al trabajar de meseras cambia la dinámica del *drag* y pasa a segundo plano la parte teatral, narrativa y performática de estas artistas, orillándolas a cubrir únicamente una labor estética en los establecimientos. Esto agudiza la pérdida del simbolismo que dota al *drag* de un carácter político e identitario e implica una carencia de oportunidades para expresarse de maneras creativas o teatrales, puesto que el *drag* en estos entornos se reduce a ser un atractivo visual para los clientes. Al no tener permitido dar *show* se despoja al *drag* de su potencial dramático, narrativo e incluso político, dejando sólo el elemento más comercializable que es el visual. Por esto, las practicantes mencionan que aumenta el nivel de dificultad al realizar su trabajo. Otra problemática surge del entorno económico, pues las drags que trabajan como meseras reciben un pequeño pago por una jornada mucho más larga que la realizada antes de la pandemia al dar *shows*, aunque el trabajo de ser mesera se dificulte en mayor medida al tener que realizarse en *drag*, con tacones altos, peluca grande y varias capas de maquillaje.



Ilustración 38. Jois, *Hostess* de El Marra 2.0 durante pandemia. Fuente: Chilango.

Las reconfiguraciones arriba expuestas le han dado trascendencia a un argumento ya existente en los tiempos pre-pandemia mencionado anteriormente: de qué manera el

¹⁰² Testimonio obtenido de entrevista realizada a *Jois Castillo* en 2020.

consumismo del *drag* afecta su esencia artístico-política, bajo el argumento de que el ingreso a las industrias culturales provocaba que el *drag* perdiera su valor simbólico y de subversión. Al observar a la *drag* como ornamento de un establecimiento de comida podemos darnos cuenta de las fuertes consecuencias que se viven en la práctica provenientes de la comercialización de ésta.

Los actos de subsistencia de las *drag queens* también podrían ser considerados como un acto de resistencia por parte de éstas, tanto para no perder sus ingresos económicos, como para continuar propagando la práctica artística del *drag* en espacios públicos, aún cuando las maneras en que existía estaban perdidas por ese momento. Es un acto de resistencia económica y política. Sin embargo, también es un acto de resistencia subjetiva, puesto que es una expresión de la nostalgia por el pasado perdido y el aferramiento a ese tiempo que tienen las personas de la comunidad LGBT. La *drag* en este entorno funciona para el cliente como una conexión con la vida anterior a la pandemia por el que siente nostalgia. Este sentimiento ante la falta de la noche es un aspecto importante para la comunidad *drag* en la actualidad, pues provoca que un gran número de personas continúe consumiéndolo, aunque no sea en las condiciones normales, y ayuda a la resistencia que impone la comunidad *drag* por sobrevivir.

Para Angé y Berliner (2015) la nostalgia es un anhelo por lo inalcanzable del pasado pero que no sólo funciona como apego a él, sino que puede llegar a ser políticamente subversivo y una alternativa para enfrentar el cambio, y argumentan que la nostalgia es una forma de memoria subalterna que tiene un potencial de empoderamiento y resistencia. Este sentimiento se expresa con la añoranza al pasado, a los lugares donde se compartieron vivencias que dotaban al individuo de un sentido de identidad y comunidad, conformando un espacio donde se sentía bien. Al perder estos lugares, se tienden a recrear. Davis (1979) considera que la formación de identidad, su mantenimiento y reconstrucción pertenecen a la experiencia nostálgica. La continuación o reconstrucción de la identidad refiere a imágenes y aprensiones que hacen posible que nos reconozcamos a nosotros mismos, en conjunto con el yo del pasado perdido. Con tales sentimientos de aprensión a estas imágenes, el presente o el futuro puede parecer menos aterrador y más asimilable.

Tanto los restaurantes que contrataron drags como meseras, como los restaurantes que sí ofrecen *shows drag*, podrían ser considerados como *lieux de mémoire*, que Sunita Nigam (2021) define como:

Describir entidades tangibles (monumentos, museos, edificios, lugares, equipamiento urbano) o entidades intangibles (canciones, performances, refranes, prácticas) que sirven como símbolos para una herencia comunal en una era moderna en la que desaparecen los milieux de memoria colectiva (entornos de memoria colectiva basados en rituales sociales encarnados) (p. 169).

Los *lieux de mémoire* pueden referir a lugares, conceptos u objetos con significancia en la memoria colectiva de un grupo. Por ello, los espacios sobrevivientes a la pandemia pueden ser considerados lugares de memoria de la vida nocturna LGBT, lo que constituye un referente importante para las sexualidades e identidades diversas.

Es importante rescatar el impacto de la nostalgia no sólo en la resistencia individual sino en las estrategias para el consumo por parte de establecimientos y marcas. Wang (2016) argumenta que la nostalgia está alineada con los incentivos del sistema económico, siendo de los más eficientes, ya que genera un confort emocional en las personas al consumir cosas que alivian de dicho sentimiento, por lo que están dispuestos a pagar más dinero para tener consuelo, y también construyen lealtad en los clientes. Sin embargo, aun cuando (o si) la práctica del *drag* y la vida nocturna vuelvan a la normalidad, y la nostalgia ya no sea la razón principal para acudir a establecimientos que ofrezcan espectáculos, podría ser que algunos lugares lo continúen implementando en el futuro, ya que tuvo éxito entre los clientes y conformaría un nuevo tipo de comercio enfocado a las personas LGBT.

Transformaciones en el drag

A lo largo de la pandemia la práctica del *drag* ha pasado por diversos entornos en los cuales puedo expresarse a manera de supervivencia y resistencia, como las iniciativas digitales o la apertura de antros convertidos en restaurantes, ambos con mucha fuerza y espectadores por causa de la nostalgia ante la falta de vida nocturna que vive la población en general, y sobre todo, las personas de las diversidades sexuales y de género. En este momento de coyuntura podemos observar los efectos que ha tenido la comercialización y masificación de la práctica del *drag*, así como su consecuente precarización.

Ahora bien, podemos preguntarnos: ¿la pérdida de la temporalidad nocturna cambió al *drag*? Dentro de esta tesis puedo decir que sí. El *drag* ha cambiado sus contextos en los que existía, sus maneras de interactuar con las demás y con el público, sus ingresos, sus maneras de crear *shows*, e incluso la manera en que se organizan concursos y espectáculos grupales. El *drag* es cambiante, así como el arte. Esta práctica busca adaptarse poco a poco a los contextos que ha logrado abrir, y ahora está llegando a los restaurantes con mayor fuerza incluso que antes de la pandemia. También, es importante recalcar que sí puede existir una pérdida de la dimensión estético-política del *drag* al realizar ciertas actividades. Sin embargo, podemos concluir que ésta también es una forma de resistencia y de propagación de la práctica aún en las situaciones más adversas. La práctica del *drag* definitivamente tomó un nuevo ritmo post-pandemia, y será interesante estudiarlo fuera de este estado de emergencia en donde se pueda observar más detalladamente cómo se han modificado las interacciones, los tipos de *shows*, si se siguen haciendo actividades digitales o se descartarán completamente.

Conclusiones

Construí el tema de la presente tesis, las consecuencias artístico-políticas de la masificación del *drag* en México, a partir de contextualizar esta práctica desde su surgimiento, que estuvo fuertemente marcado por los debates sobre la contracultura que se vivían en los entornos de la vida nocturna LGBT y *underground* en las ciudades del país. Después, se siguió la trayectoria que el *dragqueenismo* transitó para convertirse en una industria cultural con presencia en todo México, y que es comercializado por diversas empresas hoy en día. Considero que es relevante para las discusiones antropológicas el comprender los cambios y continuidades socioculturales de esta actividad artística; por ello, los objetivos de mi investigación fueron: reconstruir históricamente el *drag* antes y después de su masificación, recuperar las diversas narrativas sobre sus no-definiciones y elementos constituyentes, así como analizar el establecimiento de relaciones de parentesco entre familias *drag*. Finalmente, es imposible omitir el contexto durante el cual se trabajó esta investigación, en el marco de la pandemia de COVID-19. Esto modificó el proyecto inicial diseñado para implementarse *in situ* y modificó mi metodología y grupos de estudio.

La estrategia de investigación para atender la problemática arriba expuesta combinó diversos enfoques metodológicos. En ese sentido, la tesis no se suscribe a una etnografía clásica, sino que ensambla: *i*) interpretaciones basadas en la recuperación y análisis de las narrativas de diversos actores clave que se recopilaron por medio de entrevistas; *ii*) viñetas históricas, realizadas a partir de las vivencias de un personaje emblemático en la escena *drag* en México (*Superperra*), que sirvieron para trazar la ruta cronológica y comparar sus puntos de vista con otras fuentes de investigación documental y testimonios, así como viñetas que relatan la expansión de la práctica a todo el país; y *iii*) datos etnográficos construidos a través del trabajo de campo *in situ* y en los entornos sociodigitales durante la pandemia del COVID-19.

La tesis se compone cuatro capítulos. El primero, *Trayectorias del dragqueenismo en México*, es un acercamiento a la historia del *drag* en el país, así como al contexto en el que se encuentra en la actualidad. En estas páginas se reconstruyen los inicios de esta práctica en el país a partir de sus precursoras, las *Hermanas Vampiro*, así como la emergencia de programas de entretenimiento como *RuPaul's Drag Race* y *La Más Draga*, los que

contribuyeron al *boom* del *drag* y su masificación. En ese sentido, se analiza cómo esta última ha contribuido a diluir los discursos políticos y estéticos que tenían presencia originalmente en el *drag*; por ejemplo, la pérdida del uso del *camp* como una burla a la belleza hegemónica. También, se relata cómo el *boom* de los concursos *drag* en Ciudad de México (CDMX) favoreció a la transmisión de esta práctica a las metrópolis del país, así como su consecuente llegada a los entornos estatales.

El segundo, *Dimensiones del drag*, recupera múltiples definiciones y categorizaciones del *drag*. Se enmarca a la práctica del *drag* dentro de los debates de los performances de género, y se le separa del travestismo y de las identidades trans. En este capítulo realizo un análisis a partir de la pregunta: ¿por qué el *drag* no puede definirse como un concepto cerrado? Para ello, comparé los debates que rodean a la práctica del *drag* con los que giran en torno a la definición de arte. Después, mencioné algunas formas en las que las practicantes y espectadores han categorizado al *drag*, a partir del uso de términos como *drag queen*, *drag king*, *drag creature*, *bio queen*, etcétera. Finalmente, busqué explicar la práctica, no conceptualizándola, sino encontrando elementos que suelen estar presentes cuando se habla de *drag*, como las tecnologías de la esponja, el maquillaje, vestuario, entre otros elementos asociados a la construcción de un personaje.

El tercer capítulo, *Dragueando el parentesco*, articula las perspectivas de los estudios sobre el parentesco en antropología con la conformación e inicio de familias subversivas entre las practicantes de *drag*. Este diálogo permite tender puentes sobre las relaciones de parentesco, como un ámbito en donde no sólo podemos observar términos y actitudes, sino redes y jerarquías entre familias. También se exploran los significados y capitales que se juegan y transmiten dentro de estas estructuras comunitarias. Se hace una breve reconstrucción histórica del inicio de las familias *drag* en Estados Unidos, y su consecuente transmisión a México. Después, se narra la manera en que surge una familia *drag*, y se expone el vocabulario que la conforma, como “parir”, “abortar”, “adoptar”, entre otros. Finalmente, se expone una crítica presente en algunas practicantes del *drag*, que opinan que estas estructuras reproducen las dinámicas de la familia tradicional.

Por último, el capítulo cuatro, *El drag y la muerte de la noche*, presenta una reflexión respecto al componente de “nocturnidad” en que comúnmente acontece el *drag* y cómo las prácticas

de la noche (en bares, antros u otros establecimientos) se modificaron por las restricciones epidemiológicas derivadas del COVID-19. Un elemento significativo en este apartado es que los tiempos de la investigación permitieron capturar el *antes* y *después* de la contingencia sanitaria. En el apartado de antes del COVID, se expuso cómo la práctica del *drag* estaba anclada a la noche de forma muy fuerte, y se expusieron algunas razones por las que esto podría ocurrir, así como el hecho de que, por causa de la masificación, un pequeño número de *drags* ya comenzaba a trabajar fuera de la noche y de los establecimientos LGBT, para comenzar a laborar en la televisión, obras de teatro, cafés, entre otros espacios. En el apartado que se investigó durante el COVID, se relatan tres formas en las que las practicantes del *drag* lograron continuar trabajando: *i*) las iniciativas de *shows* y concursos digitales; *ii*) la reapertura paulatina de antros y bares LGBT en forma de restaurantes; y *iii*) trabajar como meseras en restaurantes LGBT.

Derivado de lo anterior, encuentro que hay cuatro problemáticas que se deben tratar con detalle para evidenciar los hallazgos de la presente investigación, los cuales expondré a continuación.

La no-definición del drag

Esta problemática gira en torno a la imposibilidad de definir al *drag* con un concepto estático, puesto que para cada practicante éste significa algo distinto. Una opinión bastante común tanto con los practicantes del *drag* como con los espectadores, es que nadie puede decir qué es *drag* y qué no lo es, ni tampoco se le puede decir a alguien si lo está haciendo bien o mal, puesto que esta práctica es personal para cada uno y los individuos le pueden dar el sentido que se acomode más a ellos. A pesar de que no hay consensos sobre qué es el *drag* como un todo, en esta tesis se plasmó una operativización de la práctica para estudiarse desde la antropología.

Recordando el recorrido histórico que se siguió en el primer capítulo del documento, se puede ver cómo fue modificándose la manera en que las personas realizaban *drag* en el país, así como sus objetivos y conceptualizaciones. Se pasó de una definición bastante concreta y una lista más o menos consensuada de qué es lo que se requería para ser una *drag*, al nacimiento de la industria cultural que existe actualmente, en donde el concepto queda ambiguo y se repite que “todo cabe en el *drag*”.

Un punto importante e indiscutible es que esta práctica puede considerarse dentro de los debates de performances disruptivos en torno al género, aunque esto no significa, como se retrató en la tesis, que siempre deba incluir un travestismo. Dentro del *drag* caben diversas corporalidades y tanto hombres o mujeres cisgénero, personas trans, y todas las identidades pueden realizarlo. No sólo se busca una imagen feminizada, sino que también existen personajes que se apegan a lo masculino, a lo andrógino, a lo animalístico, monstruoso, entre muchas otras estéticas. Por esto, en este trabajo se hizo énfasis en la importancia de no conceptualizar al *drag* con una definición binaria o relacionada a un travestismo, puesto que esto va contra la naturaleza subversiva del *drag* que desborda las categorías de hombre y mujer. Sin embargo, en esta investigación sólo me acerqué a lo que suele llamarse *drag queens*; es decir, en su mayoría entrevisté a hombres cisgénero cuyos personajes se adscriben a una estética feminizada. La razón es que los individuos con estas identidades son los que han sido el foco de la masificación de la práctica. Una línea de investigación a futuro podría acercarse a las mujeres que realizan *drag*, o a los personajes que no se apegan a una imagen de “mujer”, y entender por qué estas figuras no han sido coptadas por la industria cultural.

El *drag* no puede definirse en un listado de elementos o como una categoría cerrada, pero puede concluirse que no se trata de “un ser”, sino de “un hacer”. No es una identidad como la que experimenta una persona trans, sino una actividad que las personas llevan a cabo. Sin embargo, esta práctica juega con las identidades que se asocian a un cuerpo, desafiando las concepciones socialmente establecidas sobre éste, el arte, la sexualidad, entre muchas otras ideas hegemónicas.

La necesidad de historizar el drag descentradamente

A lo largo de la investigación sentí la necesidad de descentralizar al *drag*, ya que suele estudiarse y darle foco a esta práctica en ciudades grandes, como Guadalajara, CDMX y Monterrey. Esto es entendible, ya que hay un mayor número de practicantes, concursos y lugares donde el *drag* tiene lugar, sin embargo, como se expuso en esta tesis, la práctica ha llegado a todos los rincones del país gracias a programas masivos como *RuPaul's Drag Race* y *La Más Draga* (LMD), y a la expansión de concursos como *La Carrera Drag de la Ciudad de México* y otros similares. La presencia del *drag* en entornos estatales se demostró a través de las iniciativas digitales que se conformaron durante la pandemia de COVID-19, y que se

estudiaron en el capítulo cuatro de esta tesis. Al desanclar al *drag* de un espacio físico, hubo la oportunidad de que practicantes de todo el país pudieran participar en un mismo concurso o show. También, puede observarse la expansión del *drag* al ver el lugar de origen de las participantes de LMD, comparándolas de la temporada uno a la cuatro: en la primera, todas provenían de la CDMX; en la cuarta, hay participantes de Ensenada, Chihuahua, Zacatecas, Guadalajara, entre otras ciudades.

Para mi investigación fue importante acercarme a las practicantes de todo el país, sobre todo cuando mi objetivo era estudiar la masificación. Al hacerlo, no sólo debía estudiar su epicentro, sino también los entornos en donde este proceso de crecimiento de la industria cultural estaba teniendo efectos. También, fue muy necesario para comprender las dificultades que se viven en lugares más pequeños y con menor conocimiento del *drag* por parte de los dueños de antros y bares, como la falta de pagos o de un trato digno.

Si bien mi plan inicial no era hacer una investigación descentralizada, sino que iba a estudiar los entornos *drag* de la CDMX, la pandemia me dio la oportunidad de cambiar a una metodología netnográfica, que me permitió acercarme a personas de diversos estados del país, y me hizo comprender la importancia de voltear nuestra mirada hacia otros lugares. Es importante identificar cómo las participantes le dan vida a la práctica y la adecúan a sus contextos, lo cual podría ser una posible línea de investigación futura. En esta tesis no se analizó a profundidad cómo se apropian del *drag* dependiendo del entorno en el que existe; sin embargo, pude observarlo en diversas ocasiones a través de mis entrevistas. Por ejemplo, cómo algunas *drags* de Oaxaca toman una fuerte inspiración de las *muxes*. No obstante, también pudo observarse lo contrario: cómo la masificación ha hecho uniforme las maneras de hacer *drag* en diversos sentidos, como el uso del mismo tipo de música para hacer *show* (canciones que provienen muchas veces de LMD o de artistas extranjeras), o la elección de nombres anglosajones para sus personajes, entre otros.

Estructuras comunitarias subversivas

La creación de parentesco dentro del *drag* permite adaptar o resignificar los análisis clásicos del parentesco, pues las unidades básicas de socialización que construyen las practicantes funcionan como familias, lo que las convierte en el escenario ideal para estudiar términos y actitudes que devienen en relaciones de clase, prestigio y jerarquía.

En estas estructuras comunitarias subversivas existen algunos elementos que se reproducen desde las familias tradicionales, como el vocabulario que se utiliza para expresar la creación de un vínculo de madre e hija, en donde se dice que se “adoptó” o se “dio a luz” a alguien. Otra dinámica similar es la transmisión del mismo apellido que pasa de madres a hijas, aunque esto no es necesario en todos los casos. Este tipo de conformación de una familia es una forma de subvertir las estructuras tradicionales y la manera en que pensamos qué es una familia. La impronta transgresora más importante de la familia *drag* es que no cuenta con la prohibición del incesto, y se rehúsa a reproducir estas prohibiciones normativas de la familia tradicional.

La familia *drag* no sólo funciona como una subversión de las ideas preconcebidas sobre la familia, sino también como un medio de transmisión de los capitales que se juegan dentro de la práctica. A través de una madre, una hija o una hermana, la *drag* puede hacerse de capitales económicos, sociales, simbólicos y culturales, que pueden otorgarle lo máspreciado dentro de esta práctica: prestigio. Sin embargo, este tipo de estructuras es criticada por practicantes del *drag* quienes opinan que las familias dentro de la práctica sólo reproducen las dinámicas nocivas que existen dentro de las familias tradicionales, y que para que el *drag* sea realmente subversivo deberían eliminarse las concepciones de madre e hijas, puesto que esto crea una jerarquía en las relaciones de amistad y laborales. Esta jerarquía sólo es intensificada por la masificación y del nacimiento del *drag* dentro de la industria cultural, puesto que a través de esto algunas *drags* obtienen más poder que las demás, es el caso de participantes de concursos importantes en el país.

El uso de la etnografía experimental

La última temática importante que quiero tratar en mis conclusiones es el uso de la netnografía como herramienta metodológica en mi investigación. Como resultado de la pandemia de COVID-19, mi trabajo de campo fue dividido en dos momentos: el primero, que logré realizar *in situ* en diversos antros de la CDMX y la ciudad de Chihuahua; y el segundo, que realicé con herramientas digitales. Lejos de ser un impedimento, me permitió obtener datos a los que no habría accedido si mi investigación se hubiera realizado de forma tradicional. También constituyó otra forma de aproximarme a la problemática de investigación de mi interés. Los datos que registré y a los que llegué de forma digital

complementaron los construidos en las estancias de trabajo de campo en los antros y bares antes de la pandemia, lo cual me ayudó a comprender que el mundo virtual no está desvinculado del mundo “real”.

Como ya mencioné, este acercamiento digital me permitió extender mis indagaciones hacia otros entornos subnacionales que no hubiera podido documentar mediante un proceso etnográfico *in situ*. En el tránsito a los mundos digitales y la llegada de la pandemia surgió un tema coyuntural en el que no había pensado al construir mi proyecto de investigación: el proceso que siguió la comunidad *drag* mexicana para tejer redes comunitarias de apoyo y estrategias de supervivencia al sufrir los inevitables estragos económicos y emocionales de la pandemia. A través de mis observaciones en los entornos virtuales, me percaté que las *drag queens* habían sabido adaptarse de diversas maneras a esta difícil situación, pues gran parte de las personas que hacen *drag* se volcaron a los espacios virtuales con iniciativas autogestivas, otras se acercaron a dar *show* en los antros y bares que poco a poco reabrieron durante la pandemia, mientras que otras comenzaron a trabajar de meseras.

A través de mi aproximación netnográfica me di cuenta de que, a pesar de que podría haber mermado la práctica al ya no existir la vida nocturna, surgieron más practicantes de diversos entornos del país y se desplegaron redes de solidaridad de apoyo por todo México, además de un gran número de estrategias autogestivas digitales. Esta investigación podrá dar pie a futuras investigaciones con estos acercamientos. La etnografía digital fue una herramienta vital para mi tesis, ya que en los mundos virtuales ocurren gran cantidad de procesos e interacciones dentro del *drag* que no se presentan en la vida *offline* y que son igual de importantes que los que se podrían observar *in situ*.

Referencias

- Andina, T. (2017). *What is Art? The Question of Definition Reloaded*. Leiden: Brill.
- Bárcenas Barajas, K., & Presa Carreño, N. (2019). Desafíos de la etnografía digital en el trabajo de campo onlife. *Virtualis: Revista de cultura digital*, 1.
- Becerra Pozos, J. C. (2018). Productores y productoras de nocturnidad: subjetividad y diferencia de género en la práctica, requerimientos y riesgos del trabajo realizado en bares de la Ciudad de México. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo* (4).
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Itaca.
- Berliner, D., & Angé, O. (2015). *Anthropology and Nostalgia*. Nueva York: Berghahn Books.
- Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. En J. Richardson, *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* (pp. 241-58). Westport: Greenwood Press, Inc.
- Bourdieu, P. (1987). Los Tres Estados del Capital Cultural. *Sociológica*(5), 11-17.
- Bourdieu, P. (2002). La cultura está en peligro. *Criterios La Habana* (33), 365 - 374.
- Butler, J. (2000). *Antigone's Claim: Kinship between life and death*. Nueva York: Columbia University Press.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Calder, J. (2014). *'Let's talk about Reading!': The role of rhythm in drag queen ritual*. Chicago: Stanford University.
- Calderón, O. (2018, Abril 28). *Apreciaciones lúdicas sobre "La más draga"*. Recuperado en mayo de 2020 de Vampirujeando: <http://vampirujeando.blogspot.com/2018/05/disertaciones-draconianas-apreciaciones.html>
- Campos Bertorelli, J. (2015). *Pre-proyecto: Resiliencia y manejo de condiciones materiales en drag queens*. Uruguay: Universidad de la República.
- Centro Nacional de las Artes. (2019). *Segundo Encuentro de Estéticas de Ciencia Ficción*. Recuperado en marzo 2021, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=RAupbqrBvGg&pbjreload=10>
- Corsín Jiménez, A. (2019). En relación: una entrevista con Marilyn Strathern. *Disparidades. Revista De Antropología*, 74(1), 1-24.

- Danto, A. (1964). The Artworld. *Journal of Philosophy*, 571-84.
- Davies, S. (2013). Definitions of art. En B. Gaut, & D. Lopes, *The Routledge Companion to Aesthetics* (pp. 213-222). London: Routledge.
- Davis, F. (1979). *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*. Nueva York: The Free Press.
- Donnellan, D. (2005). *The actor and the target*. Londres: Nick Hern Books.
- Dougherty, C. (2017). Drag Performance and Femininity : Redefining Drag Culture through Identity Performance of Transgender Women Drag Queens. *Cornerstone: A Collection of Scholarly and Creative Works for Minnesota State University, Mankato*, 1-99.
- Duffy, B. E. (2017). *(Not) Getting Paid to Do What You Love*. Connecticut: Yale University Press.
- El Economista. (2021). *La peor crisis laboral desde 1995; pandemia borró 650,000 empleos*. Recuperado en octubre 2021 de El Econimista: <https://www.eleconomista.com.mx/empresas/La-peor-crisis-laboral-desde-1995-pandemia-borro-650000-empleos-20210112-0079.html>
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.
- Escandala . (2020). *Hablando de Oswaldo Calderón en SexProVoz*. Recuperado en mayo de 2020 de Facebook: <https://www.facebook.com/escandalamx/videos/1857373654395048/?v=1857373654395048>,
- Fleer, B. E. (2009). *The application of Jungian archetypes to the analysis of character in three early plays by W. B. Yeats*. Missouri: Emporia State University.
- Fernández Fernández, J. M. (2013). Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu. *Papers. Revista de sociología*, 98(1), 33-60.
- Foucault, M. (2007). *Historia de la Sexualidad. I: la voluntad del saber*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- García Arnau, A. (2019). Adorno, Horkheimer y la «industria cultural»: La construcción de una crítica de la superestructura. *Tendencias Sociales. Revista de Sociología*, 3(3).
- Godelier, M. (2011). *La Producción de Grandes Hombres*. Madrid: Akal.
- Godoy Domínguez, M. J. (2017). Midcult and mass art in contemporary society. *Daimon Revista Internacional de Filosofía* (70), 115-129.
- Goffman, E. (1981). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Grazian, D. (2005). *Blue Chicago: The Search for Authenticity in Urban Blues Clubs*. Chicago: University of Chicago Press.

- Gómez García, P. (2002). El ritual como forma de adoctrinamiento . *Gazeta de Antropología*, 1.
- Hechizo Gdl. (2020). *Mestizx*. Recuperado de Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=iGPfBW5_5z8&t=1329s
- Hollands, R., & Chatterton, P. (2003). *Urban nightscapes: Youth cultures, pleasure spaces and corporate power*. Nueva York: Routledge.
- Hoke, H. (2017). *Bleaching: Hierarchy and Commercialization in Contemporary Queer Club Culture*. Richmond: University of Richmond.
- Hueso Fibla, S. (2009). Laberintos teóricos de lo camp. *Actas del II congreso Internacional "Cuestiones críticas"*, 1-17.
- Jung, C. G. (2003). Psychological Aspects of the Mother Archetype. En C. G. Jung, *Four Archetypes* (pp. 7-18). London: Routledge.
- Kamber, R. (1998). Weitz Reconsidered: A Clearer View of Why Theories of Art Fail. *British Journal of Aesthetics*, 33-46.
- Kant, I. (2003). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* . Los Angeles: University of California Press.
- Killick, E., & Desai, A. (2010). Introduction: Valuing Friendship. En E. Killick, & A. Desai, *The ways of friendship: Anthropological perspectives* (pp. 1-19). Nueva York: Berghahn Books.
- Lamas, M. (2000). Diferencias de sexo, género y diferencia sexual. *Cuicuilco*, 7(18), 1-24.
- Lawrence, T. (2011). "Listen, and you will hear all the houses that walked there before": A history of drag balls , houses and the culture of voguing. *Soul Jazz*, 3-10.
- Le Breton, D. (1995). El rostro y lo sagrado: algunos puntos de análisis. *Religiologiques*, 12, 49-64.
- Lexico. (s.f.). *Queen*. Recuperado en marzo 2021 de Lexico: <https://www.lexico.com/definicion/queen>
- Livingston, J. (Director). (1990). *Paris is Burning* [Motion Picture].
- Loi, M. (2017). *Cuerpo y cultura visual en la deconstrucción de los roles de género*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Lorenz, R. (2012). *Queer Art: A Freak Theory*. Bielefeld : Transcript Publishing.
- McGlotten, S. (2015). The Political Aesthetics of Drag. *Metropolitics*, 1-5.
- Mann, J. (2017). *How Duchamp's Urinal Changed Art Forever* . Recuperado en mayo de 2021 de Artsy: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-duchamps-urinal-changed-art-forever>

- Marquet, A. (2017). *Oswaldo Perpetuamente Superperra*. Recuperado en mayo de 2021 de Elegebeteando: <https://elegebeteando.wordpress.com/2017/04/02/oswaldo-perpetuamente-superperra/>
- Martínez, B. (2021). Drag y resistencia afectiva. *DESOBEDIENCIAS*. Santo Domingo: Catinga ediciones.
- Maureira Solís, I. (2009). La deconstrucción del nombre propio en la nominación travesti. *Alpha*(29), 155-165.
- Melbin, M. (1978). Night as Frontier. *American Sociological Review*, 3-22.
- Mercado-Celis, A. (2018). Gobernanza de la economía nocturna en la Ciudad de México. En P. L. (Eds.), *Gobernando la Ciudad de México: lo que se gobierna y lo que no se gobierna en una gran metrópoli* (pp. 161-200). Ciudad de México: El Colegio de México.
- Naufragia. (2020). *Pintoras latinoamericanas: Tres pinceladas grotescas desde un valle en gestación*. Recuperado de Naufragia: <https://es.naufragia.com/pintoras-latinoamericanas-grotescas/>
- Navarrete, S. (2020). *La vida nocturna de la CDMX en riesgo por el coronavirus*. Recuperado de Expansión Política. <https://politica.expansion.mx/cdmx/2020/07/04/la-vida-nocturna-de-la-cdmx-en-riesgo-por-el-coronavirus>
- Neurath, J. (2017). Ser más que uno. *Revista de la Universidad de México*, 34-41.
- Nigam, S. (n.d.). Interpretando la ciudad: el renacimiento del burlesque de Montreal vs el Quartier des Spectacles. En A. Mercado-Celis, & E. Hernandez Gonzalez, *Estudios de la noche urbana y la economía nocturna en las ciudades de México, Estados Unidos y Canadá*. Ciudad de México: UNAM-CISAN.
- Norman, O. (2018). Can Drag become a philosophical object? From the LGBT+ minority to a general philosophical concern. *FSU MAP Conference*. Tallahassee: Florida State University.
- Parkin, R., & Stone, L. (2007). Introducción general. En R. Parkin, & L. Stone, *Antropología del parentesco y de la familia* (pp. 41-70). Madrid: Editorial Universitaria Ramon Areces.
- Pitt Rivers, J. (1976). Seudoparentesco. *Enciclopedia Internacional de Ciencias Sociales*, VIII, 1-9.
- Polari, F. (n.d.). *Voto de Franka Polari*. Recuperado en abril 2021 de House of Apocalipstick: <https://tipographo.github.io>
- Pool Cab, M. N. (2017). La sociedad casa como modelo explicativo de la organización social, identidad y política entre los mayas del período clásico. Evidencias y reflexiones. *XII*(1), 95-117.
- Prada, R. (1978). El estatuto del personaje. *Semiosis*, 25-45.

- Quesnel, A. (s.f.). *CDMX, ciudad del voguing*. Recuperado en abril 2021 de OCA: <https://cdmx.guiaoca.mx/es/contenido/cdmx-ciudad-del-voguing/>
- Rapp, R. (1987). Toward a Nuclear Freeze? The Gender Politics of Euro-American Kinship Analysis. En J. Fishburne Collier, & S. Junko Yanagisako, *Gender and kinship: essays toward a unified analysis* (pp. 119-159). California: Standford University Press.
- Riedel, S. (2018). *A Brief History of How Drag Queens Turned Against the Trans Community*. . Recuperado de Them: <https://www.them.us/story/how-drag-queens-turned-against-the-trans-community>
- Roberts Frank, L. (2007). *There's No Place Like Home: A History of House Ball Culture*. Recuperado en abril de 2021 de TransGriot: <https://transgriot.blogspot.com/2008/02/theres-no-place-like-home-history-of.html>
- Rosental , M., & Iudin, P. (1965). *Diccionario filosófico*. Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos.
- Sánchez Dromundo, R. A. (2007). La teoría de los campos de Bourdieu , como esquema teórico de análisis del proceso de graduación en posgrado. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 9(1), 1–21.
- Santos-Granero, F. (2007). Of fear and friendship: Amazonian sociality beyond kinship and affinity. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 13, 1-18.
- Sidi, W. (2018). *"I'm so into voguing right now" An exploration into drag culture's shift from fringes to mainstream*. . Leeds: University of Leeds.
- Solana, M. (2013). Pornografía y subversión: una aproximación desde la teoría de género de Judith Butler. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, 20(62), 159-179.
- Strathern, M. (1988). *The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*. Londres: University of California Press.
- Straw, W., Gwiazdzinski, L., & Maggioli, M. (2020). The emerging field of "night studies": steps towards a genealogy. En W. Straw, L. Gwiazdzinski, & M. Maggioli, *Night studies: regards croisés sur les nouveaux visages de la nuit* (pp. 19-28). Grenoble: Editions Elya.
- Taylor, D. (2011). Introducción. En D. Taylor, & M. Fuentes, *Estudios avanzados de performance*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Taylor, V., & Rupp, L. (2004). Chicks with dicks, men in dresses: what it means to be a drag queen. *Journal of Homosexuality*, 113-133.
- Villanueva Jordán, I. (2014). *Poética y política del dragqueenismo limeño: discursos y performance legitimadores*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Villanueva Jordán, I. (2019). "Ni con los tacones más altos estás a mi altura". El dragqueenismo limeño y la transformación de capitales. En W. Hernández Breña, *Género en el Perú: nuevos enfoques, miradas interdisciplinarias* (pp. 399-419). Lima: Fondo Editorial.

- Wang, G. (2016). *Future of nostalgia: How might we use nostalgia to improve psychological resilience in a fast-changing world?* Ontario: OCAD University.
- Weston, K. (1991). Families We Choose. En K. Weston, *Families We Choose: Gays, Lesbians, and Kinship* (pp. 390-411). Nueva York: Columbia University Press,.
- Wojtkowiak, J. (2018). Towards a psychology of ritual: A theoretical framework of ritual transformation in a globalising world Joanna. *Culture & Psychology*, 1-17.
- Young, D. (2016). *It is and it isn't*. Recuperado de aeon: <https://aeon.co/essays/how-can-duchamp-s-fountain-be-both-art-and-not-art>
- Zarur Osorio, A. (2011). El fenómeno gay contemporáneo, de lo moralmente inaceptable, a segmento del mercado. *Gestión y Estrategia*(40), 51-63.