

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



**Reality show y discurso de género: una mirada a la teoría de la
performatividad de género en el reality show Rupaul's Drag Race**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADA EN
COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL**

AUTORA

JIMENA ALEJANDRA MENDEZU ROSAS

ASESOR

GUILLERMO VASQUEZ FERMI

Lima, Junio, 2020

Resumen

Esta investigación tiene como objeto de estudio al *reality show Rupaul's Drag Race*, el cual es analizado a partir de la teoría de la performatividad de género de la filósofa estadounidense Judith Butler, donde la autora toma como ejemplo a la performance *drag* para mostrar que el género es se performa, es decir, que se construye y da la ilusión de ser una esencia a través de los actos performativos. Para Butler, las *drag queens* imitan y actúan el género para hacer su performance, por lo que evidencian esta performatividad. Mediante el análisis del discurso, analizaremos bajo una mirada cualitativa-deductiva siete capítulos del *reality show* para reconocer si se cumple o no la performatividad del género en ellos; además de identificar en qué segmento de la estructura narrativa del programa se muestran más y quiénes son los personajes dentro del *reality* que más se acercan a este concepto. Finalmente, como conclusión principal hallamos que la teoría de la performatividad se cumple, en su mayoría, en el *reality show Rupaul's Drag Race* y que son las *drag queens* que se acercan más a este concepto a través de lo expresado verbalmente por ellas en la ejecución de los desafíos principales del programa y la presentación de sus personajes en la pasarela. Estos dos segmentos coinciden dentro de la estructura narrativa del programa, con el segundo acto de acuerdo al Paradigma de Syd Field, justo en donde se ubica la confrontación del relato y la toma de decisiones por parte de los personajes, siendo cada uno de ellos el primer y segundo nudo de la trama.

Palabras clave: género, *drag queen*, performatividad, performance, *reality show*, televisión, *Rupaul's Drag Race*.

Agradecimientos

A mamá Jessica, papá Hugo, hermanas y abuelas por todo su apoyo.

A mi asesor y profesor Guillermo por su paciencia y genuina orientación.

A mis amigas por todo su aliento y energía.

A Dante, por cada café y tanto amor.



Índice

Introducción	i
Capítulo 1. Planteamiento del problema	1
1.1 Planteamiento y delimitación del tema de investigación.....	1
1.2 Justificación.....	6
1.3 Estado de la cuestión.....	11
1.4 Preguntas de investigación e hipótesis.....	18
1.5 Objetivos de la investigación.....	19
Capítulo 2. Marco teórico	20
2.1 El <i>reality show</i> y <i>Rupaul's Drag Race</i>	20
2.1.1 El <i>reality show</i>	20
2.1.2 <i>Rupaul's Drag Race</i>	39
2.2 Sexo y género.....	45
2.2.1 Sexo.....	45
2.2.2 Género.....	46
2.3 <i>Drag</i>	51
2.3.1 Breve historia del <i>drag</i>	57
2.3.2 Conociendo más sobre el <i>drag</i>	61
2.4 Sexo, género y <i>drag</i> en Judith Butler.....	65
2.4.1 Sexo y género en Judith Butler: El sexo no es a la naturaleza lo que el género a la cultura.....	66
2.4.2 La teoría de la performatividad de género y el <i>drag</i>	69
Capítulo 3. Diseño metodológico de la investigación	78
Capítulo 4. Análisis del programa	84
4.1 “Aquí viene la novia” Temporada 02 – Episodio 05.....	84
4.1.1 Personajes del episodio.....	84
4.1.2 Síntesis y estructura narrativa del episodio.....	85
4.1.3 Análisis del episodio.....	88
4.2 “Vida, libertad y estilo” Temporada 03 – Episodio 09.....	95
4.2.1 Personajes del episodio.....	95

4.2.2 Síntesis y estructura narrativa del episodio.....	95
4.2.3 Análisis del episodio.....	99
4.3 “Revista <i>drag</i> ” Temporada 04 – Episodio 07	106
4.3.1 Personajes del episodio.....	106
4.3.2 Síntesis y estructura narrativa del episodio.....	106
4.3.3 Análisis del episodio.....	110
4.4 “Perfume de una reina” Temporada 05 – Episodio 08	115
4.4.1 Personajes del episodio.....	115
4.4.2 Síntesis y estructura narrativa del episodio.....	116
4.4.3 Análisis del episodio.....	119
4.5 “ <i>Glamazon de Colorevolution</i> ” Temporada 06 – Episodio 07	127
4.5.1 Personajes del episodio.....	127
4.5.2 Síntesis y estructura narrativa del episodio.....	127
4.5.3 Análisis del episodio.....	130
4.6 “Juego de Imitaciones” Temporada 07 – Episodio 07	137
4.6.1 Personajes del episodio.....	137
4.6.2 Síntesis y estructura narrativa del episodio.....	138
4.6.3 Análisis del episodio.....	140
4.7 “Reinas <i>New Wave</i> ” Temporada 08 – Episodio 04... ..	150
4.7.1 Personajes del episodio.....	150
4.7.2 Síntesis y estructura narrativa del episodio.....	151
4.7.3 Análisis del episodio.....	155
Conclusiones generales.....	161
Bibliografía.....	166
Anexos.....	172

Introducción

En esta investigación nos centraremos en un tipo de contenido audiovisual en boga como es el *reality show*, específicamente, el programa estadounidense *Rupaul's Drag Race* (RPDR), el cual cuenta con once temporadas hasta el momento y es presentado por una de las *drag queens* más famosas del mundo: Rupaul. Este *reality show* retrata la competencia de *drag queens* por llevarse una serie de premios, que incluye una suma en efectivo de 100 mil dólares y el título de convertirse en la próxima Súperestrella *drag* de Norteamérica.

Este programa de televisión será analizado a partir de la teoría de la performatividad de género de la filósofa estadounidense Judith Butler, una de las investigadoras más importantes de los estudios de género y la teoría *queer* en la actualidad, quien postula que el género se performa, en tanto se imita y es constituido por actos performativos que dan la apariencia de una esencia. Esta esencia hace que percibamos al género con un núcleo interno y que el binarismo de género (feminidad y masculinidad) sea legítimo y hegemónico, excluyendo otros tipos de género que no calzan en este modelo.

Como objetivo principal proponemos identificar y analizar la evidencia de la teoría de la performatividad en el discurso de RPDR y como objetivos específicos, identificar y analizar en qué segmento de la estructura narrativa del programa se evidencia más la performatividad del género y cuál(es) de los personajes se acercan y alejan más de este concepto. La hipótesis que sostenemos es que el *reality show Rupaul's Drag Race* evidencia la teoría de la performatividad de género a partir del discurso verbal expresado por las participantes, jurado y conductor del programa, en mayor medida en los segmentos de la estructura narrativa que corresponden a la confrontación de los personajes.

La metodología que aplicaremos será de un enfoque cualitativo-deductivo usando la técnica del análisis del discurso bajo el paradigma funcionalista, donde veremos los enunciados del discurso verbal utilizados en los capítulos del programa. Para ello, se han considerado en la muestra de análisis siete capítulos del programa que va desde la temporada dos hasta la temporada ocho.

En el primer capítulo conoceremos la delimitación y justificación del problema de investigación, y en el segundo capítulo abordaremos el marco teórico sobre *reality show* y *Rupaul's Drag Race*, además de los conceptos de sexo, género, *drag* y la teoría de la

performatividad. Más adelante, en el tercer y cuarto capítulo presentaremos el diseño metodológico de la investigación y el análisis de los capítulos respectivamente. Finalmente, expondremos las conclusiones halladas durante la investigación, siendo la principal conclusión la evidencia de la teoría de la performatividad de género en *Rupaul's Drag Race*, manifestada generalmente a través de la performance de las *drag queens* en determinadas secciones de lo que vendría a ser el segundo acto de la estructura narrativa de este *reality show*.



Capítulo 1. Planteamiento del problema

1.1 Planteamiento y delimitación del tema de investigación.

El entretenimiento se encuentra hoy omnipresente en los medios de comunicación de masas; lo encontramos en todas partes a través de distintos formatos, ya sea en la radio, la televisión o la prensa. “Los medios de comunicación han producido su identidad como máquinas narrativas y han encontrado en la lógica del entretenimiento su modo de relato. Los medios de comunicación habitan y producen la cultura del entretenimiento” (Rincón, 2006, p.42). De este modo, se ha desarrollado una lógica del entretenimiento que Omar Rincón (2006) define como “la estrategia narrativa preferida para producir seducción, conformidad, afectos y saberes” (p. 43).

La televisión es uno de los medios de comunicación que más ha incorporado la lógica del entretenimiento, es por eso que, constantemente, surgen nuevos formatos televisivos que pretenden satisfacer esta “necesidad” del espectador. Uno de los que más representa las características de la lógica del entretenimiento¹ es el *reality show*. Según Saló:

El *reality show* se caracteriza por hacer de la realidad un espectáculo televisivo. Una realidad que se basa en la vida cotidiana de la gente común, que traspasa las barreras de la intimidad para convertirse en un producto catódico que inunda las parrillas de las cadenas de televisión de medio mundo. (Saló, 2003, p.16)

En la mayoría de los *reality shows*, los protagonistas son personas no famosas que compiten para conseguir un objetivo (desde obtener una gran suma de dinero por convivir con extraños en una casa en un determinado tiempo hasta tener el título del mejor diseñador de Estados Unidos) a través de desafíos o situaciones que les impone el programa de acuerdo a la temática principal del *reality*; así, es un común denominador que el factor competencia sea el que rige y conduzca el guión del programa.

Los *reality shows* hacen uso frecuente del recurso de la cámara “escondida”, la cual registra todo lo que los personajes afrontan en el programa (desafíos, actividades de grupo, competencias, encuentros) y las interacciones de ellos con los otros participantes, lo que le permite “saberlo todo” y poder mostrar cualquier situación que le sirva para producir el drama o simplemente exhibirlo a la audiencia. En efecto, el *reality show* siempre está en búsqueda el

¹ Sobre estas se va a profundizar en el capítulo 3 de este texto.

drama, explorando entre las relaciones de los personajes y su convivencia mezclado con el espíritu de competencia entre ellos. Dovey (2000) considera que los *reality shows* tienden a ser más descriptivos que argumentativos y su objetivo es producir una empatía, una cierta intimidad y una proximidad emocional entre los espectadores y los protagonistas (Citado en Mateus, 2012, p.382)².

A lo largo de los años, en el Perú se ha tenido una oferta diversa de *reality shows*, desde el *El Desafío del Inca*, *reality* de competencia – aventura que tenía como sede el Cusco y reunía a un grupo de aventureros “comunes” que tenían que pasar por desafíos de supervivencia relacionados a la cultura incaica, hasta otros que tenían una temática más clásica como *La Casa de Gisela* o *La Casa de Magaly*, los cuales se asemejaban al formato “Gran Hermano” y trataban sobre un grupo de participantes, desconocidos entre sí, que vivían encerrados en una casa y donde semanalmente uno era eliminado por elección de sus compañeros. Por otro lado, se han desarrollado *realities* de competencia como *Superstar*, *Bailando por las Estrellas* o *Master Chef Perú*, los cuales se basaban en una competencia de talentos como la danza, el canto o la cocina entre un grupo de participantes amateurs.

En la actualidad, en el Perú, tenemos algunos *reality shows* como *Esto es Guerra*, *El Artista del Año* y *Yo soy*. Su casting está conformado tanto por personajes públicos como por personas comunes que con el paso del tiempo han adquirido fama gracias al programa y que, incluso, les ha abierto puertas hacia otros formatos como las miniseries o sitcoms peruanas. Si bien estos programas son de formato concurso, los llamamos *reality shows*, ya que la competencia suele centrarse en los conflictos entre los participantes, además de contar con una cámara escondida en sus salas de ensayo, en los camerinos, entre otros. Incluso, estos conflictos suelen salir del plano del programa y escapan a otros medios como el internet, la prensa, programas televisivos magazine o noticieros del mismo canal u otros.

Sin embargo, varios de estos contenidos televisivos no han sido originales en nuestro medio, ya que muchos de estos formatos han tenido como referencia el exterior o se han adquirido como franquicias en el Perú. Ejemplo de ello es el *reality* de cocina *Master Chef Perú* que fue franquicia del programa *Master Chef* de origen británico y fue conducido por el chef peruano Gastón Acurio.

²El texto original está en portugués. Las traducciones de los textos en portugués de este capítulo han sido hechas por mí.

En el plano internacional, como, por ejemplo, en Estados Unidos, se tiene más variedad de oferta de *reality shows* en cuanto a temática; entre los más conocidos encontramos a *American Next Top Model*, *Survivor*, *Project Runaway*, *Fear Factor*, *Master Chef*, entre otros, varios de los cuales han tenido su versión peruana. Todos ellos comparten la característica de competencia entre los participantes y que sus protagonistas son gente común que busca salir a la fama por ser coronada en una categoría específica. Volviendo al ejemplo de *Master Chef*, en este *reality* la competencia trata sobre chefs amateurs que compiten por llevarse el título del mejor *Master Chef* de Estados Unidos, obteniendo el primer lugar, una gran suma de dinero y el título de chef profesional.

Como el *reality show* tiene como base el registro de “la realidad” puede elegir dentro de una diversidad de temáticas. Uno de los *reality shows* que destacan en Estados Unidos y que es considerado como uno de los mejores es *Rupaul’s Drag Race* (Business Insider, 2016)³. “Tanto ha sido el chaparrón [abundancia de cosas] que hoy estamos ante un fenómeno televisivo mundial llamado *Rupaul’s Drag Race* donde hombres travestidos poseen el arte de sorprender y entretener a los espectadores” (El País, 2016). Lo interesante de este *reality* es que trata sobre la comunidad *drag*, la cual casi no había tenido visibilidad en los medios de comunicación de masas, de hecho es el primer programa televisivo de *drag queens* en Norteamérica (Edgar, 2011, p.134)⁴. Uno de los logros de *Rupaul’s Drag Race* es haber llevado a la subcultura *drag* a lo “*mainstream*” (The Guardian, 2017)⁵. Este *reality show* es de formato competencia donde un grupo de 9 a 15 *drag queens* compiten por llevarse el título de la próxima Súperestrella *drag* de Norteamérica a través del cumplimiento de arduos desafíos que las retan a sí mismas en tiempos cortos y en temas que a veces pueden no ser de su *expertise*, con la finalidad de demostrar que tienen todo lo necesario para llevarse ese título. Así, en cada capítulo del programa, las dos *drag queens* con menor calificación son finalistas a su eliminación del *reality*⁶.

³ El texto original está en inglés. Todas las traducciones de los textos en inglés de este capítulo han sido hechas por mí.

⁴ El texto original está en inglés.

⁵ El texto original está en inglés.

⁶ Las dos *drag queens* con menor calificación compiten entre sí para salvarse de la eliminación a través de un *lypsinc* de una canción escogida por la producción del *reality*. Solo una vez, en la temporada 11 del *reality*, pasaron a eliminación seis *drag Queens*, quienes tuvieron que hacer *lypsinc* a la vez.

Además, el programa se transmite eventualmente en VH17, uno de los canales privados más populares de Estados Unidos. Incluso, el año pasado RPDR8 obtuvo ocho nominaciones a los premios Emmy, entre ellas en la categoría de mejor *reality* de competencia (hornet.com, 2018).

En cada capítulo del programa, las *drag queens* nos muestran las diferentes características de su profesión y las particularidades de cada una respecto al *drag*, a su vez, el *reality* invita a que las concursantes nos cuenten cómo fue su proceso de incorporación al *drag*, cómo vienen llevándolo a cabo y los conflictos personales y sociales, que tuvieron que pasar para llegar a ser *drags queens*.

Rupaul's Drag Race tiene 11 temporadas (desde el 2009) al aire y tres temporadas de la versión del *reality*, donde compiten las mejores *drag queens*, *Rupaul's Drag Race All Stars*. Es dirigido por la reconocida *drag queen*, cantante y actriz Rupaul, quien es una de las primeras *drag queens* en llegar a la fama en Estados Unidos destacándose como la primera súpermodelo *drag* del mundo. Fagner comenta que:

En una sociedad marcada por el racismo y la discriminación hacia la comunidad gay, Rupaul Charles, afroamericano y homosexual, impulsó el imaginario estético y las subculturas *drag queen*, además que, acumula una trayectoria profesional de dirección y actuación en producciones de cine, televisión y radio, grabación de discos y dúos musicales, coordinación de campañas sociales y compromiso con la comunidad LGTBI (Fagner, 2015, p.1)9.

Esta investigación tendrá como objeto de estudio al *reality show Rupaul's Drag Race*, el cual será analizado a partir de una de las teorías más posmodernas de género: la teoría de la performatividad de género de la filósofa estadounidense Judith Butler. En esta teoría, Butler identifica a la práctica del *drag* como un ejemplo de que el género se performa, es decir, que el género se imita y se actúa. “El género no es algo que se es naturalmente ni que se elige voluntariamente sino algo que se actúa socialmente” (Nahir, 2014, p.7). Para Butler, el género vendría a ser una serie de actos repetitivos que no tiene un origen ni es natural y que se normaliza a través de estas actuaciones o roles que tomamos, de acuerdo al género que queremos tener o exponer. Con esto se conecta al *drag*, ya que las *drag queens*, en su mayoría,

7 Desde la primera temporada hasta la octava fue transmitido y producido para Logo TV (por la productora americana *World of Wonder*), canal privado de temática gay. A partir de la novena temporada (2017), se transmitió por VH1.

8 Siglas que hacen referencia a *Rupaul's Drag Race*, en algunos casos llamaremos así al programa.

9 El texto original está en portugués.

tienen como base al género femenino¹⁰ para realizar su performance *drag* con el fin de exhibir una performance artística de entretenimiento. El *drag* es capaz de actuar la feminidad, transgrediendo modelos tradicionales construidos socialmente, y que no tienen origen en un núcleo interno de las personas, es por ello que la identidad que está fuera del *drag* no es más auténtica que lo que se está imitando. Según Butler (2007), el drag se burla del modelo de género y de la noción de una verdadera identidad de género (p. 256). Con ello, podría pensarse que el *drag* puede ser misógino o se burla de las mujeres, sin embargo, de acuerdo a la filósofa, “la parodia *drag* se burla no de las mujeres sino de la idea misma de algo original o natural. Dentro de este marco teórico performativo, todos los géneros imitan algo, y ese algo es una serie de ideales o normas reguladas y sancionadas socialmente, no una verdad del género oculta en el interior del sujeto” (Citado en Nahir, 2014, p.7). Así, el género no tiene un origen ni una esencia: los géneros se pueden imitar, por lo que no se tienen géneros legítimos ni mejores. Butler señala que al naturalizar el género, se condenan otros tipos de género que no encajan en el género binario heteronormativo.

De este modo, se pretende identificar y analizar de qué manera se evidencia la teoría de la performatividad de género en el discurso del *reality show Rupaul's Drag Race*. La hipótesis que tenemos es que el *reality show Rupaul's Drag Race* tiene un discurso, expresado verbalmente por los participantes, jurado y conductor del programa, que evidencia permanentemente la teoría de la performatividad de género¹¹. Asimismo, otro de los objetivos de este estudio es identificar y analizar en qué segmento de la estructura narrativa del programa se producen con mayor incidencia los discursos ligados a la teoría de Butler. Por último, otro objetivo secundario será identificar y analizar cuáles de los protagonistas (participantes, conductor o jurado) del *reality show Rupaul's Drag Race*, evidencian a través de su discurso, la teoría de la performatividad de género en mayor medida y cuáles son aquellos que se alejan más de este concepto.

Respecto al circuito de comunicación en esta investigación, en primer lugar, se tiene como emisor a la producción del programa *Rupaul's Drag Race*, la cual es realizada por la productora *World of Wonder* para VH1. El mensaje es la búsqueda de la próxima Súperestrella *drag* de Norteamérica dentro de un grupo de participantes a través de desafíos semanales. Referente al

¹⁰ Con género femenino, nos referimos a las percepciones y creencias construidas socio-culturalmente acerca del rol femenino, que se han transformado en actitudes, comportamientos, atributos y formas de ser.

¹¹ Con discurso del *reality show Rupaul's Drag Race*, nos referimos a lo que se dice en el programa, es decir, los diálogos, testimonios y todo lo hablado por parte de los personajes del *reality (drag queens, Rupaul y jurado)* a lo largo del capítulo del programa.

receptor, este es un público internacional. Asimismo, el código usado es el lenguaje audiovisual y, el canal es la televisión y el contexto es Estados Unidos 2009-2016.

Por último, el enfoque que tendrá esta investigación es cualitativo-deductivo, haciendo uso de la herramienta del análisis del discurso y teniendo como unidad de análisis a los capítulos del medio (en total siete) desde la segunda temporada (2010) hasta la octava temporada (2016) del *reality show*.

1.2 Justificación del tema

Hoy en día, vivimos en un mundo globalizado en cuanto al acceso de la televisión. Nos encontramos inmersos por distintos tipos de programas que vienen de afuera y que capturan nuestras atenciones, ya sea por sus producciones más espectaculares debido a su mayor presupuesto o por la apertura hacia otras temáticas más variadas. En el Estudio sobre consumo radial y televisivo 2015 de ConcorTV, la telenovela de origen turco *Las mil y una noches* ocupaba el sexto puesto de programas de televisión más vistos (ConcorTV, 2015), siendo el único producto extranjero dentro de los programas más vistos. De hecho, con las nuevas plataformas como Netflix, HBO Go y Amazon Prime, se tiene una amplia oferta hacia productos globales.

Esto puede suceder, porque en el Perú los programas de televisión no son tan variados en cuanto a temáticas. A su vez, todavía conservan un estilo tradicional en cuanto al tratamiento de problemáticas sociales como la desigualdad de género, la discriminación, la violencia, entre otros. Aun cuando hoy en día, el tema de desigualdad de género es una discusión de mayor envergadura en la sociedad y se encuentra más presente en la agenda social y cultural, específicamente, el tratamiento del género tanto en programas de ficción como no ficción suele ser de corte tradicional y conservador, ya sea en el guión del programa o en los personajes, quienes representan roles de género que suelen estar basados en estereotipos. Según Dettleff, Cassano y Vásquez (2016), la representación femenina en las ficciones televisivas peruanas ha seguido el modelo mariano, el cual está asociado a valores virginales y, de amor y respeto por la familia (p. 415). Esto no quita que haya habido excepciones y que, últimamente, en la ficción peruana haya una convivencia entre los personajes marianos y, como lo señalan los últimos autores mencionados, otros modelos femeninos más empoderados que se alejan del modelo mariano y que representan a mujeres emprendedoras y jóvenes con proyectos propios de vidas (Dettleff, et al., 2016). Por otro lado, “la homosexualidad, lesbianismo, transexualismo,

bisexualidad, entre otras, son identidades de género que desde la construcción heteronormativa fueron negadas y aisladas del sistema”, y que hoy en día han aparecido muy poco en la ficción televisiva peruana. Dettleff, et al. (2016). Los investigadores peruanos Dettleff, Cassano y Vasquez concluyen que, en el caso peruano aun cuando se están dando reconfiguraciones en la representación de la identidad femenina y masculina, “todavía la visibilización de las distintas sexualidades, cuerpos y géneros reproduce, con mucho énfasis, mandatos del sistema patriarcal heteronormativo” Dettleff, et al. (2016).

Como lo mencionamos anteriormente, desde el 2016 hasta el 2019 entre los temas más debatidos en la agenda social se encuentran desigualdad y violencia de género. Particularmente, desde el 2017 el tema de desigualdad de género ha sido bastante discutido por el reclamo de un sector de la población quienes han denunciado una supuesta imposición de la “ideología de género” en la currícula escolar que ha liderado el Ministerio de Educación cuando en realidad lo que se ha promovido es la igualdad de género. Esta problemática evidenció que todavía vivimos en una sociedad machista con fuerte discriminación hacia las otras orientaciones sexuales. En el estudio “Nuestra voz persiste: Diagnóstico de la situación de personas lesbianas, gays, bisexuales, transgénero, intersexuales y queer en el Perú” se mostró que aproximadamente el 88% de la población LGTBIQ ha sido víctima de violencia o discriminación por ser una persona LGTBIQ (#No tengo miedo, 2016).

Dentro de este contexto, la importancia de estudiar este tema radica en la exposición que tiene este producto audiovisual para visibilizar grupos sociales, en este caso, nos habla de la comunidad *drag*, la cual es un grupo social que no suele ser visible en medios masivos de comunicación y que aún no tienen un reconocimiento de su profesión.

¿Por qué es interesante analizar específicamente un *reality show* de *drag queens*? Creemos que el *reality show* tiene la capacidad de evidenciar las confrontaciones del individuo con la sociedad. En primer lugar, los *reality shows*, sin pretender ser ejemplos de racionalidad, recorren la emocionalidad, la identificación y la fuerza afectiva de las imágenes para inducir procesos de cuestionamiento acerca de las sociedades en las que vivimos (Matheus, 2012)¹². En *Rupaul's Drag Race*, las *drag queens* nos cuentan cómo es que viven su profesión y las confrontaciones que tienen que pasar por tener esa profesión. El *reality show* es un formato

¹² El texto original está en portugués.

que al tener como fuente la realidad se ve inmerso por una línea emocional mucho más que el sentido racional¹³. Con esto, el *reality* puede tener más posibilidades, a diferencia de otros formatos, de conectar con el espectador a través de sentimientos y emociones haciendo que los temas que toca se vuelvan más sensibles y que nos permita cuestionarnos o no acerca de los prejuicios que se tienen sobre la comunidad *drag*¹⁴.

A esto se le suma que el *reality* es uno de los formatos que más fortalece la cultura de las celebridades, donde todos podemos convertirnos en una celebridad y ser admirados por la audiencia. Por tanto, el espectador podría tener más conexión con los protagonistas, porque son gente común y los percibe más cercanos. Gloria Saló (2003) menciona que “el *reality* produce una nueva relación entre el público y la televisión, y esa gente común se convierte en la protagonista (ya no solo de los programas concurso) más allá de la diversidad de temas y lenguaje que ofrece un género tan diverso como el *reality*” (p.16-17). El *reality show* toma gente común como protagonistas de su espacio, les provoca situaciones que los hacen retarse a sí mismos y con los demás concursantes, con la promesa constante de que si triunfan, podrán convertirse en celebridades y dejar su vida pasada (que algunas veces está llena de peripecias). Esta promesa es una de las características que el *reality* tiene, la de hacer que los participantes crezcan y mejoren su vida antes del programa; muchas veces siendo la causante del interés del espectador por seguir a su participante favorito hacia el triunfo.

Ahora bien, Jordi Busquet (2012) menciona tres tipos de fama presentes en la sociedad mediática que parten del perfil del personaje, en este sentido, Busquet llama “élite sin poder” a los personajes notorios en los campos del arte, la ciencia, el deporte y espectáculo que, pese a que no tienen ningún poder (a diferencia de los personajes que ocupan cargos de alta responsabilidad u otros), consiguen un protagonismo mediático que podría generar que se vuelvan referentes para una parte de la sociedad. Este tipo de fama se diferencia de la “fama igualitaria” que menciona Busquet (2012) refiriéndose a aquellas personas que se convierten en celebridades simplemente por su presencia más o menos frecuente en los medios de comunicación y que suele ser poco duradera, despegándose del concepto origen de que la fama se obtiene gracias a la excelencia, talento y mérito. Para este último tipo de fama, Busquet toma como ejemplo el caso de las “celebridades” que generan los *realitys shows* como *El Gran*

¹³ El *reality show* nos muestra una “telerrealidad”: realidad construida por la producción del programa que busca siempre el drama.

¹⁴ Con esto no quiero decir que todo lo que veamos en la televisión tenga influencia en nosotros como lo planteaba la teoría de la aguja hipodérmica.

Hermano. De esta manera, *Rupaul's Drag Race* se alejaría de este último concepto y por el contrario, lo ubicaríamos dentro los tipos de programas que generan una “élite sin poder”, dado que las participantes *drag queens* del *reality* compiten por demostrar que tienen todas las habilidades y talentos para ser la próxima Súperestrella *drag* norteamericana, como diría Rupaul, la elegida deberá tener “*charisma, uniqueness, nerve and talent*” (carisma, originalidad, coraje y talento en español). Así, algunas de las *drag queens* más talentosas se terminan convirtiendo en referentes e ídolos para las aspirantes a las próximas temporadas e incluso para la comunidad *drag* de Norteamérica y del mundo. Como señala Rivière (2009) en el texto de Busquet, “el personaje mediático transformado en icono y celebridad actúa como un símbolo: es embajador de valores y modelos sociales y creador de opinión en todos los terrenos – desde la estética hasta la ética” (Citado en Busquet, 2012, p.19). De hecho, se dice dentro de esta comunidad que uno de los mayores objetivos de las *drag queens* es participar en el programa de Rupaul, ya que, por ejemplo, al ser participante de este programa, formas parte de la “élite *drag*”, dándole una notoriedad única a tu carrera como artista. Rivière (2009) afirma que “por medio de la fama, el individuo se transforma en su representación, un hecho ligado al prestigio, la reputación y el concepto social de excelencia” (p.120), y como lo manifiestan Mills y Bordieu, también estrechamente unido a los conceptos de élite, autoridad y jerarquía social” (Citado en Riviere, 2009, p.120).

En efecto, muchas de las *drag queens* participantes del programa se convierten en estrellas, teniendo sus propios *shows* a nivel mundial o siendo parte de giras mundiales con otras *drag queens* estrellas del *show*, a veces sacando discos musicales hasta incluso una película (por ejemplo, Bianca del Rio). Asimismo, esta percepción traspasa fronteras: en el documental “Mala Mala” (2014), April Carrion y Zahara Montiere, ambas *drags queens* portorriqueñas, mencionaban que la mayoría de las *drags* de Puerto Rico tenían como gran meta participar en el programa, siendo April la que lo consiguió.

Rupaul's Drag Race identifica ese atributo y lo refuerza mostrando en sus capítulos testimonios de vida de las *drag queens* de cómo han construido su carrera, de lo que significa para ellas estar en el programa, y cómo es que viven y enfrentan su lucha hacia la corona. Es así que, el *reality show* otorga una visibilidad única a los participantes, porque se trata de gente común y no personajes públicos¹⁵. Samuel Mateus sostiene que:

¹⁵ Con excepción de algunas participantes que se han presentado en el programa y que cuentan con muchos seguidores en redes sociales como Instagram.

Por otro lado, es como si este recorte de la realidad de la estética documental que opera en los programas televisivos de realidad tornase ciertas cuestiones cotidianas más susceptibles de ser problematizadas, tanto por los participantes, como por los propios espectadores. La audiencia puede, de este modo, reflejarse no sólo en las cuestiones implicadas por el documental o el *reality show*, sino también, en el modo posible que cada individuo tiene de responder a las diversas solicitudes (sociales, profesionales, económicas, culturales) con que se ve confrontado en la contemporaneidad¹⁶ (2012, p.382).

Más aún, cuando es un producto que se analizará desde una teoría posmoderna de género que busca romper con esos ideales de género binario de hombre y mujer innatos, y también de la heterosexualidad como lo esencial del ser humano, con la finalidad de abrir el diálogo hacia el reconocimiento de otros tipos de género y orientaciones sexuales totalmente válidas. “A lo largo de todo ‘El género en disputa’, Butler se embarca en una labor genealógica cuyo fin es demostrar cómo los discursos sobre el género y la sexualidad han naturalizado una forma heterosexista de entender la masculinidad y la feminidad basándose en una normativa que Butler denominará “matriz heterosexual” (Nahir, 2014, p.7). La teoría de la performatividad de género nos invita a cuestionarnos acerca de las normas regulatorias de sexo y género imperantes en la sociedad y por sobre todo, abre una puerta para que no se discrimine lo “anormal” o lo que, dentro de la visión hegemónica de género, no tiene congruencia entre sexo, género y cuerpo. Hemos nacido con esta idea de que el género solamente tiene dos formas (masculino y femenino) y que el heterosexualismo es lo “normal”, cuando en realidad como bien dice Rupaul (2014), “*We are born naked and the rest is drag*”: Hemos nacido desnudos y el resto es *drag*. Es decir, nosotros performamos el género día a día. Cada programa de *Rupaul’s Drag Race* nos dice algo del género a través de su discurso *drag*.

Por último, *Rupaul’s Drag Race* cuenta con bastante popularidad a nivel global pero también a nivel nacional (La República, 2017; Cosas, 2017), lo que abre la posibilidad de que esta investigación pueda ser tomada como referente para próximas investigaciones en el tema. En la actualidad, tiene un amplio grupo de seguidores peruanos, el cual se fortaleció, a partir de la llegada de artistas *drag* del *show* a Lima, ciudad que durante el 2017, recibió casi mensualmente una *drag queen* famosa del programa. Incluso, en el 2018, una *drag queen* del

¹⁶ El texto original está en portugués.

reality salió en un magazine de un canal de televisión privado de la señal abierta. A pesar de que, más que presentar a la *drag queen* como artista se la usó como caricatura, ya lo podemos considerar como un paso a nivel nacional. Si algo le debe la comunidad *drag* a Rupaul es que los ha visibilizado y los está volviendo dentro de lo “*mainstream*” o lo “normalizado”.

1.3 Estado de la cuestión

Sobre el *reality show*, formato del objeto de estudio analizado en esta investigación, distintos autores han estudiado el formato con la finalidad de identificar y presentar sus principales características, dado que es un formato “nuevo” dentro de los estudios televisivos.

François Jost (2005) comenta que la tele-realidad (refiriéndose al *reality show*) no nació desde cero, sino que, es un formato que se ha gestado a partir de la evolución de la televisión. Para el autor (2005), la tele-realidad fue una etapa iniciada por los productores de la intimidad, desde los *reality shows* a los *docu-soap* y de los *docu-soap* siendo esta última denominación la usada para *Big Brother* o *Gran Hermano* (en español) de la productora holandesa Endemol¹⁷.

Jost (2005) menciona que el acto de anclaje del *reality show* como formato fue con *Gran Hermano*, aunque esto no significa que haya sido el primero¹⁸. Por ejemplo, las normas de producción del *reality* se popularizaron con *The Real World* (1992-), estableciendo una serie de convenciones de edición y filmación que combinan narrativa en serie, estilo de cámara verité y segmentos confesionales en primera persona mientras que hace que la producción sea lo más invisible posible minimizando la naturaleza construida del programa que apela a lo "real" (Mittel, 2010)¹⁹. Al finalizar el artículo “Lógicas de los formatos de la telerrealidad” de Jost, podemos concluir que *Gran Hermano* marcó la pauta para los demás realities que vinieron en su generación (2005).

La mayoría de autores coincide en que el *reality show* ha tomado los estilos y formas de distintos géneros, pero las ha transformado de manera creativa e innovadora. De este modo, es un formato que tiene de todos los géneros, pues toma características de ellos, las mezcla o las adapta a él.

¹⁷ Al programa *Gran Hermano* se le ha asignado distintos nombres para tipificarlo. Gloria Saló (2003) comenta que es “un programa que ha sido denominado con múltiples vocablos: *human show*, psicodrama, *docu-show*, *watercooler show*, *reality-concurso*... Todas estas denominaciones no hacen más que confirmar que un nuevo género televisivo ha nacido y que el desconcierto es tal que ni si quiera se ponen de acuerdo en cómo definirlo...” (p. 105).

¹⁸ “El origen del género como tal se produce en los años 80 [refiriéndose al *reality show*], aunque encontramos varios antecedentes tanto en la televisión americana con “*This is your life*” (1952), como en la europea, y más concretamente en la alemana con “*Dossier xy*” (1967) [...] El desarrollo del *reality* en el mercado americano en los años 80 pasa por “*Misterios sin resolver*” (1987), “*America’s most wanted*” (1988) y “*Cops*” (1988) (Saló, 2003, p.18-19).

¹⁹ El texto original está en inglés.

Uno de ellos es Samuel Mateus (2012) quien identifica al *reality show* como un género²⁰ híbrido por la confluencia e intersección de múltiples géneros televisivos integrando, componiendo y re-adaptando los elementos constituyentes de otros géneros como el documental, el concurso o el *talk show*. El autor brasileño reconoce esta característica como positiva, porque le permite tener una fluidez de género que mejor lo define en cuanto a género televisivo específico (2012)²¹. En su texto sobre el *reality show*, Mateus (2012) argumenta que lo que es propio de este género es la apropiación de elementos de otros géneros televisivos que no se limita a reunir un conjunto heterogéneo de elementos, pero que en su trabajo de adaptación, procede a una síntesis ecléctica de esos elementos, a los cuales les quita su identidad inicial y los transforma en un conjunto de marcas estilísticas muy particulares que concurren hacia la definición del género de los *reality shows*²².

No obstante, Gloria Saló (2003), investigadora española, lo caracteriza como un formato que pertenece al género entretenimiento donde se pretende hacer de la realidad un espectáculo televisivo, de tal manera, que las barreras de la intimidad se pierden, dado que se basa en la vida cotidiana de la gente común quienes terminan siendo los protagonistas.

Asimismo, es importante destacar que dentro de este formato se pueden ubicar tipos de programas, los cuales ofrecen una variedad de temas y lenguajes como por ejemplo, la solidaridad y los buenos sentimientos, el concurso, lo testimonial y las relaciones personales (Saló, 2003) que finalmente confirman, sostiene Lobatón que “la realidad está gobernada por los sentimientos mucho más que los pensamientos racionales” (Citado en Saló, 2003, p.18)

Acerca de *Rupaul's Drag Race*, se han realizado distintos trabajos estadounidenses y latinoamericanos (en especial brasileños) que vinculan el programa con temas como género, raza, sexualidad, origen y temas sociales, como las políticas *queer*, el transexualismo y el SIDA. Algunos de ellos, reconocen a *Rupaul's Drag Race* como un programa que maneja su propio concepto de *drag* y que privilegia, en efecto, un modelo de *drag queen*.

²⁰ Aunque reconocemos que no hay una única forma de distinción entre géneros y formatos televisivos (usualmente los autores europeos se refieren a géneros televisivos mientras que los latinoamericanos los llaman formatos televisivos), en esta investigación usaremos el término formato para nombrar al *reality show*.

²¹ El texto original está en portugués. Las traducciones de los textos en portugués de este capítulo han sido hechas por mí.

²² El texto original está en portugués. Las traducciones de los textos en portugués de este capítulo han sido hechas por mí.

Por un lado, Felipe Gonzales Silva del Master de Estudios de Televisión y Cine de la Universidad de Glasgow hace una investigación acerca del programa, el cual es vinculado con las políticas gay y *queer* de Estados Unidos. El autor se cuestiona acerca de cómo las políticas de los participantes, definen, complican, alivian o negocian la tensión entre las políticas *queer* y las políticas gay, hacia un establecimiento de las prácticas deseadas del *drag* por *Rupaul's Drag Race* (2015)²³. A su vez, se cuestiona si es que el *show* fuera establecido más cercano a las políticas gay, aún sería posible encontrar posibilidades *queer* en su texto (2015)²⁴. Para responder a esas preguntas, Gonzales (2015) identifica varias formas en las que el *show* puede ser leído como un espacio de concurso para su propia versión de *drag*, así como, su propio significado y valor, de esta manera, analiza dos características presentes en el programa: la tensión entre masculinidad y feminidad, y el “*sleaziness*” y limpieza del *drag* en el *show*²⁵.

Por otro lado, el brasileño Joseylson Fagner Dos Santos realiza un artículo para el XVII Congreso de Ciencias de la Comunicación del Nordeste de Brasil, el cual tiene como propuesta desarrollar una reflexión sobre cómo se articulan las identidades y los significados acerca de la experiencia *drag* en las diferentes visualizaciones que componen los medios de comunicación de masa tomando como punto de partida el programa *Rupaul's Drag Race* (Fagner, 2015)²⁶. De esta manera, vincula al programa con temas de género, identidad sexual y visibilidad social, teniendo como base la visibilidad social construida en la proyección de los personajes por el programa. Para su texto, el autor hace un análisis cualitativo de contenido de dos temporadas (2012 y 2014).

Asimismo, Eir-Anne Edgar realiza un ensayo sobre el programa vinculándolo con la representación *queer* y del *drag*. En este ensayo, la investigadora señala que el hecho de que no se repitan las normas de género en la performance *drag* no significa necesariamente que el *drag* sea subversivo o empoderador. La autora norteamericana se refiere a *Rupaul's Drag Race* como un programa donde se enmarca “el *drag* exitoso”, el cual depende de la capacidad del artista para desplegar nociones de feminidad a través de actuaciones de normas de género (Edgar, 2011)²⁷. A su vez, Edgar (2011) sostiene que el programa se basa y hace referencia a una historia *queer* anterior como un método de validación de construcciones de *drag* permitidas, además de que el programa despliega estratégicamente la iconografía asociada con

²³ El texto original está en inglés. Las mayoría de las traducciones de los textos en inglés de este capítulo han sido hechas por mí.

²⁴ El texto original está en inglés. Las mayoría de las traducciones de los textos en inglés de este capítulo han sido hechas por mí.

²⁵ El texto original está en inglés. Las mayoría de las traducciones de los textos en inglés de este capítulo han sido hechas por mí.

²⁶ El texto original está en portugués. Las traducciones de los textos en portugués de este capítulo han sido hechas por mí.

²⁷ El texto original está en inglés. Las mayoría de las traducciones de los textos en inglés de este capítulo han sido hechas por mí.

la historia *queer* y el entretenimiento como un medio para situarse dentro del continuo histórico *queer*²⁸. La investigadora reconoce que el programa es único en su medio debido a su temática, que muestra una diversidad de identidades y prácticas *queer*, sin embargo, se cuestiona acerca de la representación que se hace de estas identidades, concluyendo que en el caso de *Rupaul's Drag Race* no se recompensa ni reconoce la complejidad de las interpretaciones *drag*, quedándose en ser simple entretenimiento (Edgar, 2011)²⁹.

De manera similar, Sara Tucker en su tesis de maestría de las artes, realiza un análisis de las primeras cuatro temporadas del programa donde explora la manera en que se aplica el discurso de raza, género, sexualidad, peso y origen de las participantes. Tucker cree que en vez de subvertir los estereotipos hegemónicos que giran en torno a las características antes mencionadas, *Rupaul's Drag Race* refuerza estos estereotipos a través del distinto tratamiento de sus participantes, pese a que manifiesta superficialmente un deseo de revaloración de la comunidad *drag*, gay, transexual y *queer*. Según Tucker (2013)³⁰, es posible que los intentos del programa de ser subversivo fueran vencidos por los sistemas hegemónicos que rigen el espectáculo, ya que el *show* es producido por “Logo TV” [canal dirigido a la comunidad LGTB de la señal privada de Estados Unidos], el cual pertenece a Viacom [uno de los más grandes conglomerados mediáticos del mundo] y se espera que el *show* se adhiera a las expectativas y limitaciones propias de un programa del formato *reality show*. A lo largo del estudio, la autora hace un análisis de los distintos personajes del programa vinculando su participación y las valoraciones que recibe tanto del jurado como de las otras participantes con alguna característica de su persona. Por ejemplo, Tucker hace un especial análisis del tratamiento de las participantes *plus-size* en el *show* indicando que el programa maneja el estereotipo de belleza tradicional, donde quien es más delgada (o) es mejor y es por ello, que nunca ha habido una participante *plus-size* dentro de las tres finalistas³¹.

Ahora bien, dado que este programa es estadounidense, es necesario fijarse en las concepciones de género y lo relacionado a ello dentro de este contexto. Como ya se ha mencionado a la filósofa Judith Butler anteriormente, en los párrafos siguientes se tocarán a otros principales investigadores e investigadoras de género que también tienen una visión vanguardista hacia lo que se ha establecido como un modelo tradicional de género.

²⁸ El texto original está en inglés. Las mayoría de las traducciones de los textos en inglés de este capítulo han sido hechas por mí.

²⁹ El texto original está en inglés. Las mayoría de las traducciones de los textos en inglés de este capítulo han sido hechas por mí.

³⁰ El texto original está en inglés. Las mayoría de las traducciones de los textos en inglés de este capítulo han sido hechas por mí.

³¹ En el momento que fue escrito el texto, todavía no se tenía a una participante *plus-size* dentro del top 3 de finalistas, sin embargo, en la temporada 7 y 10 se dio.

Una de ellas es Joan Scott, quien rechazaba en su texto “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en 1986³², la idea de una oposición de dicotomía de género, es decir, la visión de la oposición entre varón y mujer en el género, por el contrario, Scott (1996) sostenía que, siguiendo la definición de deconstrucción de Jacques Derrida, su crítica significaba “el análisis contextualizado de la forma en que opera cualquier oposición binaria, invirtiendo y desplazando su construcción jerárquica, en lugar de aceptarla como real o palmaria, o propia de la naturaleza de las cosas” (p.286). El enfoque que le da la autora al concepto de género lo llama analítico y se basa en los sistemas de relaciones sociales o sexuales; la historiadora prefiere ver procesos en vez de partir por conceptos universales y generales, además, de atribuir al género como “una forma primaria de relaciones significantes de poder” (Scott, 1996, p.289).

Por otro lado, Judith Halberstam también se impone contra la idea de la dicotomía sexual; en su libro “Masculinidad Femenina” (2008)³³ tiene como idea principal el rechazo hacia la concepción de la masculinidad como exclusivamente de hombres y por el contrario, plantea un reconocimiento de una diversidad de masculinidades, y una multiplicidad de géneros donde la dicotomía de género no existe. “Dado que en realidad muy pocas personas cumplen con los requisitos establecidos para el varón y la mujer, el género puede llegar a ser muy impreciso y por tanto, puede desplegarse de forma múltiple a través de un sistema binario” (Halberstam, 2008, p. 43). Lo que Halberstam plantea es una preferencia de género en vez de un binarismo de género obligatorio, es decir, al nacer, no hay por qué encasillarse en alguno de los dos géneros, sino, debe ser una elección propia permitiendo poder elegir cualquier tipo de género.

En cuanto a los estudios del *drag*, fue la antropóloga norteamericana Esther Newton la pionera en tocar esta temática. Newton presentó una definición del *drag* que resultó un poco polémica para los autores futuros como Judith Butler. Esta tensión partió de los supuestos de Newton acerca de la simplificación del *drag* como “un hombre vestido de mujer”, ante ello, la filósofa estadounidense, Judith Butler (1999), argumenta que el *drag* no es simplemente una persona que actúa el opuesto de su género, sino un producto no finalizado de tres dimensiones de corporalidad significativa: sexo anatómico, identidad de género y performance de género (como

³² El artículo original en inglés fue escrito en el año 1986, sin embargo, en esta investigación el texto fue extraído de la fuente mencionada en la bibliografía, la cual tuvo lugar en 1996.

³³ La fuente revisada en esta investigación refiere a Halberstam, J. (2008) *Masculinidad Femenina*, traducción de Javier Saéz.

se cita en Gonzales, 2015). De esta manera, la convergencia entre estos tres factores manifestaría la identidad de la *drag queen*.

Por otro lado, Jessica Strübel-Scheiner (2011), explica que las *drag queens* no son travestis, pues un travesti es generalmente un hombre heterosexual con un fetiche patológico por la vestimenta de las mujeres³⁴. Las *drag queens* son performadoras y según el diccionario online Merriam-Webster's, muchas prefieren el término performadoras de feminidad, especialmente aquellas quienes realizan personificaciones de celebridades (Citado en Strübel-Scheiner, 2011, pp.13)³⁵. Una *drag queen* se identifica como un hombre que no tiene deseo por vivir como una mujer ni convertirse en una mujer, de esta manera, ellas no deben ser confundidas con los individuos transexuales quienes sí viven como mujeres y tratan de convertirse físicamente más femeninas (Strübel-Scheiner, 2011)³⁶. Asimismo, la autora plantea una interesante visión del *drag* indicando que este proporciona una máscara, especialmente para el hombre gay introvertido. Fuera del *drag*, las *drag queens* pueden rehuirse de acercarse a los hombres, sin embargo, con su máscara, el *drag* provee una fuerte cobertura que hace que la *drag queen* incluso pueda coquetear con los hombres heterosexuales. En este caso, el *drag* proporciona un sentido de seguridad que las protege en contra de otras personas (Strübel-Scheiner, 2011)³⁷.

Es en esto último en lo cual profundiza Sven Oostrik en su tesis del máster "*Doing Drag: From Subordinate Queers to Fabulous Queens Drag as an Empowerment Strategy for Gay Men*", en la cual el investigador se cuestiona acerca de cómo el *drag* puede ser una estrategia de empoderamiento de los hombres gay, basándose principalmente en la teoría de Keith McNeal³⁸, la cual señala que el *drag* puede ser una manera para que los hombres gay confronten al sistema que los margina. En el texto, el autor define al *drag* y sus cualidades diferenciándolo de otros tipos de personificación y hace un recorrido histórico sobre el mismo centrándose en la personificación femenina teatral. Posteriormente, con la finalidad de explicar por qué la masculinidad se considera marginada, Oostrik se basa en la teoría de masculinidades y sus relaciones de poder de Raewyn Connel. Finalmente, para demostrar la estrategia del *drag* como

³⁴ El texto original está en inglés. Las mayoría de las traducciones de los textos en inglés de este capítulo han sido hechas por mí.

³⁵ El texto original está en inglés. Las mayoría de las traducciones de los textos en inglés de este capítulo han sido hechas por mí.

³⁶ El texto original está en inglés. Las mayoría de las traducciones de los textos en inglés de este capítulo han sido hechas por mí.

³⁷ El texto original está en inglés. Las mayoría de las traducciones de los textos en inglés de este capítulo han sido hechas por mí.

³⁸ En esta teoría, McNeal explica cómo la posición marginada de los hombres homosexuales en el mundo occidental puede conducir a un doble vínculo: por un lado, se les considera femeninos por su orientación sexual, mientras que al mismo tiempo su sexo biológico crea expectativas culturales y demandas con respecto a su masculinidad. Argumenta que el *drag* puede ser una forma de tomar represalias contra este sistema (Oostrik, 2014)

empoderamiento, el autor se basa en Judith Butler (1990) quien señalaba que la *drag queen* se burla del sistema del esencialismo de género (Citado en Oostrik, 2014, pp.7)³⁹.

Por otro lado, la autora brasileña Ana Paula Vencato efectúa para su tesis de maestría del Departamento de Antropología Social de la Universidad Federal de Santa Catarina, una descripción y análisis de la práctica *drag* a través de su trabajo de campo con las *drag queens* de la Isla de Santa Catarina, ahondando sobre su corporalidad y performance, y teniendo como supuesto principal de la investigación de que la corporalidad *drag* se construye en escena en relación con otros cuerpos, es decir, con las otras *drag queens*. Entre sus enunciados principales, Vencato (2002) está de acuerdo con Jatene en que cuando las *drags*⁴⁰ se montan, montan un personaje y añade, que es a través de su corporalidad que ese personaje puede ser representado/presentado en/al público⁴¹; es decir, a través de la intervención de su cuerpo, las *drag queens* materializan su personaje y lo presentan al público, con el uso fundamental de maquillaje, accesorios y atuendos. Además, en este escrito cuenta su experiencia de convivencia con las *drags*⁴², identificando al camerino como un espacio principal en la construcción de la identidad de la *drag queen*. Cabe resaltar que para introducir el concepto de *drag*, la investigadora hace una clasificación de lo que ella llama “transgéneros” definiéndolos como el agrupamiento de diferentes modos de travestismo, que se da a nivel de deseo, pero que pasa a ser efectivamente reconocido y manifestado en los discursos sobre este cuando acontece el cross-dressing (Vencato, 2002)⁴³, así, explica acerca del travestismo, transexualismo y el *drag*.

Por otro lado, en el Perú en el 2014, Iván Villanueva presentó su tesis de la maestría de Estudios Culturales, “Poética y política del *dragqueenismo* limeño: discursos y performances legitimadores”, investigación donde trató al fenómeno del *dragqueenismo* como “un trabajo de representación al que recurren una comunidad de sujetos homosexuales (las *drag queens*) para acceder de manera legítima al espacio heteronormativo” (Villanueva, 2014, p.2). Cuando habla de proceso de representación, se refiere a la labor de las *drag queens* de crear significados de manera comunitaria y a cómo estos significados demuestran su importancia en sus interacciones cotidianas, además de cómo esperan que este tipo de representación sea

³⁹ El texto original está en inglés. Las mayoría de las traducciones de los textos en inglés de este capítulo han sido hechas por mí.

⁴⁰ Abreviación de *drag queens*.

⁴¹ El texto original está en portugués. Las traducciones de los textos en portugués de este capítulo han sido hechas por mí.

⁴² Inclusive, la autora es montada como *drag* por una *drag queen* de la Isla a la cual acompaña.

⁴³ El texto original está en portugués. Las traducciones de los textos en portugués de este capítulo han sido hechas por mí.

consumida (Villanueva, 2014). El autor hace un estudio desde una mirada cultural, llevando su tratamiento de la performance *drag queen* hacia una práctica cultural y social, más que simplemente de entretenimiento, y prestando atención a los procesos micropolíticos de subsistencia de los sujetos (Villanueva, 2014). De modo que, le otorga significados de representación a la comunidad *drag* que les genera sentido de pertenencia hacia un todo, sosteniendo que esta es una práctica que pertenece a la cultura popular. La metodología llevada a cabo por Villanueva, se basa en la descripción, entrevistas, observación participante e incluso, acompañamiento a cuatro *drag queens* de Lima. Cabe destacar que, en este texto, uno de los conjuntos teóricos en los que se sostiene Villanueva para analizar el *dragqueenismo* como generador de significados de representación es la noción de performatividad de Judith Butler, la cual le permitiría “problematizar la ejecución en escena de la *drag queen* y su potencial subversivo frente a la heteronormatividad” (Villanueva, 2014, p.8).

1.4 Pregunta de investigación e hipótesis

Pregunta de investigación	Hipótesis
¿De qué manera se evidencia la teoría de la performatividad de género en el discurso del <i>reality show Rupaul's Drag Race</i> ?	El <i>reality show Rupaul's Drag Race</i> tiene un discurso, expresado verbalmente por los participantes, jurado y conductor del programa, que evidencia la teoría de la performatividad de género, en mayor medida en los segmentos de la estructura narrativa que corresponden a la confrontación de los personajes.

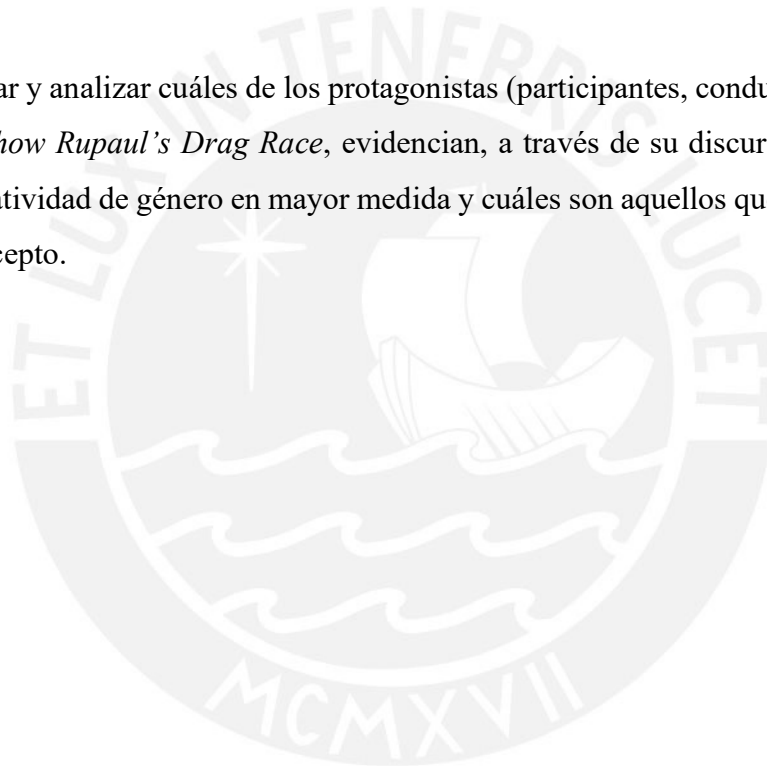
1.5 Objetivos de la investigación

Objetivo general

- Identificar y analizar de qué manera se evidencia la teoría de la performatividad de género en el discurso del *reality show* *Rupaul's Drag Race*.

Objetivos específicos

- Identificar y analizar en qué segmento de la estructura narrativa del programa se producen con mayor incidencia los discursos ligados a la teoría de Butler.
- Identificar y analizar cuáles de los protagonistas (participantes, conductor o jurado) del *reality show* *Rupaul's Drag Race*, evidencian, a través de su discurso, la teoría de la performatividad de género en mayor medida y cuáles son aquellos que se alejan más de este concepto.



Capítulo 2: Marco Teórico

2.1 El *reality show* y *Rupaul's Drag Race*

2.1.1 El *reality show*

La televisión ha ido evolucionando, pasó de la era de la paleotelevisión⁴⁴ a la neotelevisión, una era se caracterizó por el ingreso de las cadenas privadas en la programación televisiva. De esta manera, estos canales empezaron a convivir con los contenidos de las cadenas estatales (que eran casi los únicos antes de ese momento), generándose una competencia por la atracción de publicidad entre ellas (Cabrejos, 2007).

Es en esta etapa donde la televisión comienza a cuestionarse su carácter informativo y opta por incorporar elementos del entretenimiento, lo cual le daría buenos resultados de atracción de audiencias. Este cambio de enfoque genera que ya no se le dé mucha cabida a contenidos de corte educativo ni propagandístico, por el contrario, se privilegian los contenidos de entretenimiento y socialización (Cabrejos, 2007), las cadenas privadas compiten por captar la mayor cantidad de espectadores, y los límites entre lo informativo y lo entretenido se tornan grises. Con ello, en la neotelevisión surgen formatos que no pueden ubicarse dentro de un solo género. Según Cinthya Cabrejos:

Junto con la proliferación de estos programas de entretenimiento y los programas contenedores (que mezclan en sus contenidos diferentes géneros televisivos) se hizo cada vez más ambiguo el problema de la veracidad de los enunciados: la dicotomía entre ficción e información desaparecía porque su diferencia ya no radicaba en presentar la verdad objetivamente o presentar un contenido a manera de espectáculo (Cabrejos, 2007, p.28).

El tratamiento de lo real tenía otro toque, los noticieros se ocupaban más de la imagen y de la instantaneidad, dejando de lado la transmisión de la verdad objetiva, para pasar a emitir noticias con un corte más espectacular y de *show*. Por el lado de los formatos de entretenimiento, se empezó a usar el carácter espectacular para tratar temas de la “realidad”. Ejemplo de ello son los *talk shows*, programas donde se tratan problemas “reales” de vida protagonizados por personas comunes que son invitadas al programa para contar sus historias, mediados por un

⁴⁴ “Término empleado por José Ángel Cortés en su libro “La estrategia de la seducción: la programación en la neotelevisión”, para referirse a aquel período de la televisión controlado todavía por el Estado, donde no entraban a tallar intereses del mercado y muchos menos se hablaba del público como audiencia que pudiese ser cuantificada y atraída por las diferentes ofertas televisivas que vayan acorde con sus características e intereses personales” (Cabrejos, 2007, p.24).

presentador que funciona como una especie de asesor o juez del caso. Los panelistas asisten a los *talk shows*, a veces a modo de confesionario público para que el conductor los guíe y ayude a resolver sus problemas. De este modo, se trata la “realidad”, porque son personas comunes con historias “reales”, pero, al presentarse en televisión, se combina con drama y sensacionalismo con la finalidad de conectar con las emociones del público espectador.

Es en este contexto donde aparece el *reality show*, el cual, según Lorenzo Vilchez (1995) “representa, sobre todo, el cambio de institución televisiva en relación con el nuevo protagonismo de la gente común” (1995), ya que en el *reality show*, los protagonistas suelen ser personas comunes que visibilizan sus historias, las cuales deben ser atractivas para la televisión⁴⁵. Al igual que otros programas, la mayoría de investigadores concuerda que el *reality show* no puede ser categorizado dentro de un gran género, dado que tiene de todos los géneros. Similar a Vilchez (1995) y Cabrejos (2017), para Wenceslao Castañares, el *reality show* es producto de la neotelevisión y no puede ser asignado dentro de un género porque:

Un *reality show* incluye procedimientos semejantes a los informativos: noticias sobre determinados hechos (aunque estos pertenezcan muchas veces a la insignificante vida cotidiana), documentales, conexiones en directo, avances de agenda y hasta enviados especiales o conexiones con corresponsales en el extranjero. De los programas de variedades (a los que habría que considerar hasta la aparición de los *reality shows* la más acabada muestra de lo televisivo) ha conservado, en lo formal, los procedimientos sintácticos mediante los cuales se unen los distintos bloques que lo constituyen, y, en el aspecto temático, el espectáculo de la conversación que hace posible, e incluso exige, el consejo y la confidencia. De los telefilmes, la reconstrucción de historias de vida que llevan a cabo actores o, en algunas ocasiones, los mismos protagonistas. De los concursos, el protagonismo de la gente corriente y la presencia cómplice del público. De las telenovelas, con las que han compartido los éxitos de audiencia, el gusto por lo melodramático y la retórica del exceso sentimental. Y, por último, en alguno de ellos encontraremos también la publicidad, bajo cuyo mecenazgo se han hecho realidad algunos de los sueños de los protagonistas. Por todo ello no resulta exagerado decir, como advertíamos más arriba, que el *reality show* cubre todo el espectro de la programación televisiva (Castañares, 1995, p. 86).

Es así que el *reality show* es una confluencia de distintos elementos de los demás géneros y formatos televisivos, de los cuales no solamente toma algunas características, sino los integra

⁴⁵ Sobre las características profundizaremos más adelante.

a su estructura y los adapta a él. Samuel Mateus (2012) menciona que el *reality show* se caracteriza por la confluencia e intersección de múltiples géneros televisivos, integrando, componiendo y readaptando los elementos constituyentes de otros géneros como el documental, el concurso o el *talk show*⁴⁶. Mateus (2012) atribuye la hibridez del *reality show* como una apropiación de géneros televisivos, que no se limita a reunir un conjunto heterogéneo de elementos, sino que en su trabajo de adaptación, procede a una síntesis ecléctica de esos elementos a los cuales les retira su identidad inicial y los transforma en un conjunto de marcas estilísticas, muy particulares, que concurren hacia la definición de lo que son los *reality shows*⁴⁷.

Esta adaptación puede incluir la manera que funcionan las técnicas o elementos de los demás géneros. Sobre este punto, el investigador norteamericano Jason Mittel sugiere que:

Así como los programas de televisión de la realidad utilizan técnicas de una serie de precedentes genéricos, estos dispositivos llevan consigo un conjunto de suposiciones y asociaciones que se dibujan selectivamente en el clúster de TV de la realidad. Si bien los juegos muestran una clara influencia en una gran cantidad de *reality shows*, los enlaces discursivos a los juegos se activan estratégicamente y se niegan según sea necesario. *Survivor*, a menudo, minimiza las raíces de su juego para proporcionar una mayor sensación de legitimidad, importancia y drama humano al espectáculo, al mismo tiempo que destaca que "es solo un juego" como fuera necesario para calmar a los críticos y fanáticos entusiastas que buscan estropear la competencia⁴⁸ (Mittel, 2004, p.198).

Es decir, el *reality show* es selectivo en cuanto al tratamiento del elemento o técnica que ha tomado de otro género y/o formato, buscando aprovechar esta característica de la mejor manera posible para su desenvolvimiento como *reality show*.

Por esta hibridez, se puede caer en la conjetura que el *reality show* no es un formato legítimo. En cuanto a esto, Jason Mittel (2004) propone que la característica unificadora central del *reality show* como género no es ningún elemento textual, sino la amplia circulación de la etiqueta genérica de *reality show* como categoría, lo que nos permite dar sentido a estos programas y sus asociaciones culturales⁴⁹. Por el contrario, su hibridez constituye un factor

⁴⁶ El texto original está en portugués. Las traducciones de los textos en portugués de este capítulo han sido hechas por mí.

⁴⁷ El texto original está en portugués. Las traducciones de los textos en portugués de este capítulo han sido hechas por mí.

⁴⁸ El texto original está en inglés. La mayoría de las traducciones de los textos en inglés de este capítulo han sido hechas por mí.

⁴⁹ El texto original está en inglés. La mayoría de las traducciones de los textos en inglés de este capítulo han sido hechas por mí.

positivo y justamente es esa fluidez de género lo que mejor lo define en cuanto a género televisivo específico (Mateus, 2012)⁵⁰.

Para María Dolores Cáceres (2007), los *reality show* “no encajan en la noción tradicional de género, por lo que es frecuente hablar de formatos o programas contenedores –macrogéneros para algunos autores-, para dar cuenta de la hibridación que los caracteriza y la dificultad de su clasificación” (p.4). No obstante, Katherine Aguirre (2017) afirma que el *reality show* es un género, ya que es la mezcla de distintos formatos tanto de contenidos informativos como entretenimiento, en el cual se reconoce a lo real, sincero e íntimo, lo que da pie a que se lo diferencia como un género de la espectacularidad (p.17).

Pero, ¿qué es el *reality show* y cómo funciona? El *reality show* es un formato televisivo que documenta “la realidad” a modo de espectáculo, donde tiene a protagonistas que suelen ser personas no públicas, por lo que cualquier persona real puede acceder a la fama y que puede ser llevado en diversas temáticas como competencia, documental, experimento, aventura, cambios extremos, entre otros. Entre los programas *reality* más conocidos mundialmente encontramos a *Survivor*, *Big Brother*, *America Next Top Model*, *Fear Factor*, *American Idol*, *The Voice*, *Master Chef*, *The Bachelor*, *Supernanny*, *Keeping up with the Kardashians*, *My Super Sweet 16*, entre otros. La propuesta del *reality show* es que puede tener distintos tipos de tratamiento de la realidad ya sea desde el registro de la competencia entre personajes no públicos hasta centrarse en una transformación documentada de un protagonista como ocurre en el *reality* Cambio Extremo.

En este sentido, la realidad pasa por un tratamiento que tiene como fin su espectacularización, lo que constituye su principal característica; es así que el *reality* busca mostrar la realidad llevándola hacia la emotividad y el drama. “La dramatización de lo emocional ha impactado en los espectadores y se ha convertido en la primera razón para mirarlos [refiriéndose a los *reality shows*]” Malur, Laskshmikantha y V. (2014)⁵¹. En el *reality show*, todo debe ser llevado a lo espectacular, desde construir espacios vistosos y espectaculares donde los protagonistas lleven a cabo la competencia hasta enormes escenarios glamorosos para que realicen su performance.

⁵⁰ El texto original está en portugués. Las traducciones de los textos en portugués de este capítulo han sido hechas por mí.

⁵¹ El texto original está en inglés. La mayoría de las traducciones de los textos en inglés de este capítulo han sido hechas por mí.

Ahora bien, cuando hablamos de la espectacularización de la realidad no nos referimos a la realidad en sí, sino a la realidad televisiva y más específicamente, a la realidad que representa el *reality show*. Horacio Pérez-Henao (2010) explica que de por sí, lo que sale en pantalla excluye al hecho espectador del hecho real, por tanto, el hecho se irrealiza, así, desde esta perspectiva, queda zanjada, en parte, la confusión sobre el reclamo de realidad al *reality show*. De la misma manera, Pérez-Henao afirma:

Hemos de tener presente que si bien el *reality* parece dar cuenta de un mundo afilmico, la sustancia diegética ha sido alimentada por un mundo profilmico. O sea, en gran medida lo que el espectador recibe ha sido propiciado para efectos del relato televisivo (Pérez-Henao, 2010, p.105).

Dicho de otra manera, la realidad que nos presenta el *reality show* está mediada por sus ojos televisivos que seleccionan los pedazos de realidad, y los ajusta a la narración y enfoque del programa, que por lo general, como lo habíamos mencionado anteriormente, son llevados a lo emotivo, al drama, al *show*, al conflicto, etc.

A continuación, pasaremos a profundizar acerca de algunas de las características que comparten los *reality shows*.

2.1.1.1 Características del *reality show*

Antes de pasar a describir algunas de las características del *reality show*, explicaremos cinco rasgos particulares del *reality show* que identifica Lorenzo Vilchez (1995):

La información

Como lo menciona Rosa Alvarez, la información juega un papel clave en la nueva televisión. Se genera una demanda de mayor credibilidad y se tratan los relatos informativos a modo de *reality*, a través de la recreación de situaciones reales por los géneros de ficción, siendo protagonizados por gente común y no expertos. En este sentido, se trabajan con estrategias del periodismo decimonónico de credibilidad, periodicidad y creación de opinión “incidiendo esta vez en *news values* no políticos como la violencia individual, la justicia popular, los conflictos generacionales, las costumbres sociales, etc.” Esta transformación de los programas de información a *reality* responde no al cansancio de la audiencia por la información, sino a la

demanda de mayor credibilidad, debido a que la realidad ha sido trastocada por dueños de esa información (industria publicitaria, actores políticos, empresas mediáticas).

El rescate de la oralidad

Si bien en los *reality* se trabaja con la “realidad”, lo que se trata más es de contar una buena historia que sea creíble. Los protagonistas tienen la posibilidad de transmitir sus historias de vida en la televisión; para lo cual, deben pasar por diferentes filtros por el equipo de producción, quienes serán los jueces de si el candidato posee el carisma necesario y si su historia es lo suficientemente buena como para dramatizarla en televisión. Como menciona Vilchez(1995), referente al protagonista, “si es demasiado inhibido no sirve, si es racionalmente estructurado, tampoco porque ni uno ni otro dejará aflorar las emociones de su historia.” La idea es que ese personaje con su historia genere un arcoíris de emociones que enganche con el espectador, el dramatismo no sobra en esos espacios, se crean las condiciones necesarias para que afloren las emociones: la llegada de una persona relacionada a la historia, un video de alguien importante para el protagonista, una llamada a distancia, la confesión de alguien emitida “en directo”. Todo vale, con tal que impulse estas emociones.

Por ejemplo, los *reality shows* presentan situaciones concebidas a propósito para la televisión -como Gran Hermano y modalidades posteriores- o cuando menos, reconstruidas en el plató de televisión, para que los sujetos muestren en público su arrepentimiento, demanden perdón, se reconcilien con su pareja o relaten en directo, los detalles íntimos de su existencia (Cáceres, 2007, p.12).

Manipulación

Ya no se le puede pedir a la televisión una verdad objetiva ni un reflejo verdadero de la realidad. Justamente, el éxito de las estrategias de la neotelevisión radica en la promesa de legitimidad, aceptabilidad y credibilidad. Para explicar esta característica, Lorenzo Vilchez menciona el ejemplo de la eutanasia de Cornelis Van Wendel, que fue emitida en vivo por la televisión europea, mostrando la inyección mortal realizada por el médico y que “lleva a la televisión al límite del espacio de la mediación porque afecta a la praxis misma del espectador”, en este caso, una persona común ha decidido morir y emitir su muerte a través de la televisión, “se ha pasado de mostrar la muerte en directo a la muerte solicitada por televisión”.

Como sugiere Vílchez (1995), “estos programas crean una estructura contractual que transforma la competencia exclusivamente voyeurística del espectador tradicional en un sujeto capaz de hacer/rechazar una acción. En términos de teoría pragmática esta situación se llama manipulación, cuyos efectos son la provocación, la intimidación o la seducción” (p.). De esta manera, se establece una relación de manipulación entre el espectador y la televisión. Son ellos, los espectadores, quienes tienen ahora la posibilidad de participar en el programa a través de sus casas, ya sea con una llamada, su votación online para elegir al ganador del *reality*, un *hashtag* en Twitter para manifestar su apoyo a su participante favorito, la difusión de sus opiniones en redes sociales mostradas en vivo, entre otros.

A esto último, Daniel Maestre Delgado (2005) lo llama una “gran farsa de la democracia televisiva”, dado que por un lado presenta el discurso muy tocado del “tú decides”, un paradigma de la participación en la televisión. Por otro, en base al perfil medio del participante del *reality*, esta falsa democracia televisiva da la idea de una suerte de igualdad de oportunidades para obtener el acceso a la fama, lo que se asemejaría con el éxito social.

La fechoría y la mediatización de la carencia

Los *reality shows* tratan acerca de una carencia, de una falta de algo que necesita ser reestablecido en pantalla, la cual parte de un alejamiento, para luego pasar a una búsqueda y reparación por parte del héroe protagonista. Por tanto, el *reality show* trata de la crisis y mediatiza la crisis. Cuando el protagonista relata y dramatiza su historia, el conductor del programa se muestra y se interpone entre las partes del problema para armonizar o revelar el secreto. “Los temas de la nueva televisión son siempre los mismos: la carencia como estado existencial, la falta de un ser querido, la privación de un bien moral; es decir, un drama”.

La cuestión de la verdad

La verdad que presenta el *reality show* es como la verdad de la televisión: subjetiva. La verdad no es enteramente verdad, la televisión es una productora de la verdad. Como sugiere Vílchez(1995), “los *reality show*, al igual que cualquier texto o enunciado lingüístico, pueden relacionarse con la verdad en el sentido de la correspondencia o en el sentido de la coherencia”. La verdad, en realidad, es una cuestión de lenguaje más que de origen. El protagonista cuenta

su historia a través de la imagen, que es donde se produce la verdad. “La verdad del *reality show* expone al sujeto a los efectos del real (declarar, buscar, delatar, exhibirse). Los protagonistas no profesionales del *reality show* juegan a la ofensiva y por ello mismo están sujetos, ellos y los directamente afectados por los acontecimientos, a los contragolpes del programa” (Vilchez, 1995).

En cuanto a este tema, María Dolores Cáceres (2007), profesora de Teorías de la Comunicación de la Universidad Complutense de Madrid, sostiene que, al tener como principal característica la espectacularización de la realidad, los *reality shows* se alejan de la realidad y se convierten en una construcción social y mediática que puede estar compuesta por valores e ideología (p.4). Justamente, como sugiere R. Debray (1994: 304) “a propósito de la era visual, lo real no se convierte automáticamente en verdadero” (Citado en Cáceres 2007, p.13). Cáceres (2007) añade que estos acontecimientos que presenta el *reality show* no son verdaderos ni falsos, sino mediáticos (p.13).

Humberto Eco (1986) coincidiría con la afirmación de Vilchez que la neotelevisión es productora de la realidad; según el investigador, al diluirse la dicotomía información/entretenimiento de la neotelevisión, la televisión se transforma “de un vehículo de hechos (considerado neutral) en aparato para la producción de hechos, es decir, de espejo de la realidad, pasa a ser productora de realidad” (Citado en Cabrejos, 2007, p. 29).

Para Castañares (1995), esta es una característica de la neotelevisión que tiene una imposibilidad de mostrar algo que no está condicionado (en el sentido kantiano del término) por las propias formas de la representación. En este sentido, “la realidad no es ya el contenido sino la forma misma de la representación” (Castañares, 1995, p.88). Con ello, el investigador vincula esta inviabilidad con la propuesta de los *reality shows*. Así, Castañares manifiesta:

Ya no se tiene una realidad opuesta a la ficción, sino una hiperrealidad [...] como tampoco hay ya verdad, porque representación y representado son la misma cosa. Es en este marco de las representaciones en el que, según Guglielmi, cobra su auténtico sentido la propuesta de los *reality shows*. Se trata de mantener “el ojo fijo” de la televisión sobre la realidad de la familia, de la calle, de los tribunales, de los sucesos de la vida cotidiana, de todo aquello que resulta familiar y próximo (Castañares, 1995, p.88).

Aún así, el *reality show* siempre se jacta de ser un formato que muestra la realidad a sus espectadores, siendo esta la promesa en la que recae su atracción. “La tele-realidad se desmarca ostensiblemente de la ficción, fundándose en la promesa de una restitución sin igual de la realidad” (Jost, 2005, p.55)⁵². Los *reality shows* buscan brindarle al espectador la idea de que todo el conflicto y drama que muestra el programa ocurre en la realidad y que a diferencia de la ficción, no está guionizado ni construido por ningún equipo de producción⁵³. Además, que lo que está mostrando les sucede a personas reales y por tanto, sus emociones y sentimientos son verdaderos.

Sin embargo, como afirma María Dolores Cáceres (2007), “se trata de una realidad espectacularizada (condición necesaria para que tenga cabida en la programación de entretenimiento que caracteriza la televisión actual), es decir, con un tratamiento que utiliza técnicas de recreación, dramatización, guionización y reconstrucción, que a veces los aproxima a la ficción y los aleja de la realidad. La realidad solo tiene atractivo para la audiencia con el aderezo de lo dramático, lo inusual, lo extremo, lo llamativo, lo escabroso, lo emotivo, en suma, lo espectacular” (p.5). La cuota de dramatismo lo pone el equipo de producción del programa, todo es “espectacularizable”, solo debe ser una buena historia creíble como mencionaba Vilchez.

a. *Los protagonistas y su exposición*

El *reality show* es uno de los formatos que más produce la cultura de las nuevas celebridades, ya que le da la oportunidad a gente común de salir a la fama, por tanto, cualquiera puede tener acceso a ella. Sin sus participantes, el *reality* no funciona, ya que justamente al promover la idea de que se trata de “personas reales” necesita de sus historias, sus relaciones e interacciones, y sus emociones y sentimientos para poder armar el *show* de la realidad. Es por ello que, para integrar el casting de un *reality* de personas no públicas, los postulantes deben pasar por exigentes filtros que suelen tener convocatorias masivas. En esta etapa, los productores y guionistas deben ser muy rigurosos para escoger a los futuros participantes, quienes les darán las historias a mostrarse en los capítulos del programa.

⁵² A lo largo de todo el artículo de François Jost “Lógicas de los formatos de la tele-realidad”, el autor se refiere a los *reality shows* como un formato del género de la tele-realidad. Jost (2005) llega a este término mencionando que “la realidad constituye la raíz de los formatos ligados a lo que se ha convertido ya en un género” (p.55). Así, la internacionalización de *Big Brother* se presenta como una oportunidad para el autor de cuestionarse acerca de los nombres que se le ha dado a este género, siendo en un principio, *Big Brother* catalogado como un “real-life docusoap” para luego ser conocido, de manera global, como un formato perteneciente a los *reality shows*. En tanto, en ese contexto, los productores de la cadena M6 de Francia forjaron para el lanzamiento del *Big Brother* de ese país un nuevo término: tele-realidad (Jost, 2005). “En este caso, se ponía el acento en la ruptura, mientras que el término *reality show* remitía a la continuidad en tres emisiones relativamente diferentes que dicho término designaba: Chi l’Ha Visto, Perdu de vue; Rescue 911, La Nuit des héros ; Crimewatch, Témoin n° 1 (Jost, 2005, p.55).

⁵³ Sobre este punto, se profundizará más adelante.

Cuando el *reality show* es una competencia de talentos, suele pasar que se revelan nuevos artistas, dando a entender que puede hacer realidad el sueño de muchos de convertirse en celebridad. “Los *reality shows* han provisto de una plataforma para que las personas muestren su talento, empiecen sus carreras y tengan una idea de su propio potencial” Malur et al. (2014)⁵⁴.

De este modo, Horacio Pérez-Henao comenta que los participantes de los *reality shows* se convierten en personajes, no obstante:

No son estrictamente homologables a los personajes de los relatos de ficción. Los concursantes son personas por fuera de la televisión. Pero la teatralidad incorporada por los participantes al saberse mirados por la cámara hace que, de cierta manera, pongan a un lado su personalidad para dar paso al desempeño de papeles dramáticos, es decir, convertirse en personajes (Pérez-Henao, 2010, p.87).

La idea es que estos personajes muestren sus sentimientos y su “yo real”, exponiendo su vulnerabilidad, lo que los hace verse más humanos ante la audiencia a pesar de que están en cámaras. Parte del atractivo de mirar y monitorear el *reality show* se deriva de observar y evaluar los momentos en que el rendimiento de la televisión se agrieta y la “persona interna” o el “verdadero yo” se revela (Biressi y Nunn, 2005)⁵⁵. La espontaneidad junto a los momentos de intimidad aparentemente desprotegidos se convierte en cifras de un verdadero yo que opera en una micro-palabra producida (Biressi et al.,2005)⁵⁶. Esto no quita que, dado que es telerrealidad, el acercamiento de la televisión hacia las personas puede caer en una banalización de los sentimientos que podría conllevar a una burla, falta de empatía o inverosimilitud por parte del espectador. Sobre esto Castañares afirma:

No menos rechazo produce el exceso al que suele conducir el abuso de los ingredientes espectacularizadores y melodramáticos tan características del género y cuya consecuencia es la hipertrofia de los comportamientos afectivos. El intento de acercamiento a los personajes, de hacerles más y más transparentes, de revelar sus más íntimos secretos, se ve acechado por un doble peligro. El primero es sólo un riesgo: que lo trágico resulte cómico, que lo que debiera producir compasión, produzca burla. El segundo es casi inevitable: que esa hipervisibilidad elimine todo

⁵⁴ El texto original está en inglés. Las mayoría de las traducciones de los textos en inglés de este capítulo han sido hechas por mí.

⁵⁵ El texto original está en inglés. Las mayoría de las traducciones de los textos en inglés de este capítulo han sido hechas por mí.

⁵⁶ El texto original está en inglés. La mayoría de las traducciones de los textos en inglés de este capítulo han sido hechas por mí.

pudor y aparezca en todo su esplendor esa “obscenidad blanca” tan característica de lo incansablemente (Castañares, 1995, p.88).

Indudablemente, el volver *show* a la realidad, produce que el *reality* se maneje dentro de límites nebulosos entre la empatía, la no verosimilitud, y la verdad de los sentimientos y emociones de los personajes que se muestran; sin duda, esto también puede conducir a promover más el morbo y voyeurismo televisivo que algunos autores relacionan con el *reality show*. Por ejemplo, Gerard Imbert (2003) en su libro “El zoo visual” expone que en este formato se da una hipertrofia del ver no solamente por las temáticas que se tocan, sino también por el afán del programa de querer captar los momentos explosivos o de emoción in situ, buscando permanentemente el efecto pasional y el lado compasional. Imbert (2003) plantea que la televisión es el medio que más promueve el voyeurismo en el gozo de la imagen a través del ojo de la cámara. De esta manera, se trata de ver todo sin ninguna barrera sobrepasando todos los límites de privacidad. Así, sostiene el autor, que el *reality show* es el mejor formato donde se plasma este voyeurismo, dado que “demanda un reconocimiento de lo individual, de lo micro-social, de lo aparentemente *in-significante*, consagrando al mismo tiempo una prepotencia de lo particular, rompiendo así con un cierto individualismo” (Imbert, 2003).

Pese a ello, consideramos que el mostrar a personas reales en vez de personajes ficcionados es un atractivo del *reality show*, porque permite que fluya mejor la identificación y el sentido de cercanía del espectador con los personajes. Al respecto, María Dolores Cáceres (2007) sostiene que, referente a los *reality shows*, “se trata de programas que parten de la realidad (no de la ficción) y que sus protagonistas son sujetos comunes como nosotros, lo que les confiere verosimilitud y facilita procesos de proyección e identificación” (p. 5-6).

b. Temáticas y tipos

Los *reality shows* suelen tener temáticas livianas, juveniles y diversas, el contenido en estos espectáculos es fresco y en vivo en comparación con otros programas Malur et al. (2014)⁵⁷. De la mano con ello, para Omar Rincón (2006), el *reality show* es el género de lo light y del espectáculo y “expresan el modo predominante de narración de la sociedad del entretenimiento” (p.80). Esto se debe a la característica permanente del *reality* de mostrar los sentimientos y emociones por encima de lo racional, lo que le permitirá llegar de

⁵⁷ El texto original está en inglés. La mayoría de las traducciones de los textos en inglés de este capítulo han sido hechas por mí.

manera más fluida al drama. Para Lobatón, “la realidad está gobernada por los sentimientos más que por los criterios racionales (Citado en Saló, 2003, pp.18).

Como lo mencionamos anteriormente, las temáticas son diversas, tratando temas como, por ejemplo, las relaciones amorosas y de convivencia (*The Bachelor – Big Brother*), documental (*My Super Sweet 16 – The Nanny*), competencia de talentos (*American Idol – Project Runway – The Voice*), procesos de cambio (*Cambio Extremo*), aventura (*Fear Factor – Survivor*), ayuda social (*Vidas Extremas - Vale la pena soñar*), entre otros.

En cuanto a los tipos, podemos decir que una gran parte de los *realitys* maneja una dinámica de concurso, que varía de acuerdo a la temática de la competencia, ya que se puede tratar de un concurso de talentos, el cumplimiento de desafíos de riesgo para la obtención de un premio como un viaje todo pagado, una competencia de aventura y supervivencia, competencia de convivencia, etc. En los *reality* de competencia, “se construye un escenario fantástico o irreal que alberga a un grupo de personas (o equipos) que no se conocen entre sí y van a competir a lo largo de varias semanas por un único premio” (Cabrejos, 2007, p. 64). Para el registro de esta competencia, podemos encontrar a los *realities* que transmiten en vivo semanalmente o diariamente (Esto es Guerra o Combate) la competencia en un lapso de dos horas y donde se suele tener un jurado que evalúa durante ese lapso la performance mediante puntaje (El Gran Show, La Voz, *American Idol*), además de la votación del público quienes tienen la posibilidad de votar por su participante o dúo favorito. Por otro lado, tenemos a los *reality* de competencia que graban el concurso en una locación fuera del alcance del público y que emiten semanalmente los capítulos de duración de una hora, generalmente, donde en cada capítulo un concursante es eliminado (*Master Chef, America Next Top Model, Project Runway*)⁵⁸.

Asimismo, el *reality* se puede desarrollar sin la necesidad de un concurso y más relacionado a lo documental y testimonial, mostrando a un protagonista (o protagonistas) que pasa por un proceso de cambio o un evento importante en su vida como, por ejemplo, el *reality* de MTV *My Super Sweet 16*, donde se retrataba el proceso de organización de fiestas glamorosas de adolescentes norteamericanas.

⁵⁸ Clasificación tomada como referencia de Cabrejos, 2007, p.63-64.

c. ¿Guión?

Por otro lado, aunque pueda parecer que los *reality shows* no se escriben o no tienen guión, estos programas, sí cuentan con departamentos de guión. Un estudio de los canales de cable de Estados Unidos a la altura de *Queer Eye for the Straight Guy* (serie de TV) encontró que los *reality shows* representaron el 39 por ciento de trabajos de escritura - esto para un género supuestamente natural, sin guiones, que es en realidad creado una y otra vez en entornos altamente competitivos que trabajan en contra de la negociación colectiva y la expresión de intereses colectivos en el lado de la producción, incluso cuando los propios textos fetichizan la trascendencia individual (Miller, 2010, p. 161)⁵⁹.

Laura Ferrari (2009), Directora de Guión del *reality American Idol*, comenta que en el *reality show* no se parte de un guión, sino se llega a un guión, de esta manera, “el guionista se convierte así, simultáneamente, en un productor creativo, un productor periodístico, alguien que puede mirar de conjunto e imaginar la totalidad del programa, y alguien que puede inducir o provocar determinadas situaciones que nos sirvan para generar momentos televisivos, que es lo que se busca” (p.102). De hecho, una de las funciones principales que puede tener el guionista en un *reality* es buscar historias de los protagonistas que valgan la pena contar. La guionista menciona que, antes de partir a cada destino en *American Idol*, los cuestionarios de las entrevistas eran elaborados por el equipo de guión, creando preguntas sencillas que le permita identificar mejor lo que desea encontrar, para luego revisar estas entrevistas y encontrar “pequeños tesoros a la hora de construir los personajes” (Ferrari, 2009, p.102). Laura Ferrari (2009) expone que el trabajo del guionista en un *reality show* es arduo y creativo, y que tiene como objetivo buscar que el protagonista diga lo que el guionista quiere que diga sin que este se dé cuenta. Por ello, se puede pensar que lo que dicen los participantes en los testimonios es espontáneo, sin embargo, muchas veces es inducido por una buena pregunta o un comentario creativo.

Algo que resaltar que menciona Ruggero Eugeni (2005) en cuanto a las estrategias de la narrativización del *reality*, es que algunos formatos de la tele-realidad construyen un nuevo tipo de *narrative design*, como lo llama el autor, en tanto, a diferencia de una telenovela o una película donde el significado narrativo es almacenado a largo plazo en un texto y en una estructura lineal, lo que se tiene es que “el significado narrativo se “produce” dentro de un grupo de textos (los segmentos de un *talk show*), que a su vez depende de otro grupo de textos

⁵⁹ El texto original está en inglés. La mayoría de las traducciones de los textos en inglés de este capítulo han sido hechas por mí.

(los segmentos vivos), los cuales presentan series de eventos aún no narrativizados”(Eugeni, 2005, p.87), por lo que el término “realidad” no significa, en ninguno de estos casos, reproducción de una parte del mundo “real”, sino más bien, simulación de los procesos de “narrativización” de los eventos que integramos en nuestra experiencia de vida “real” (Eugeni, 2005). Por tanto, se tienen algunos momentos que sí son programados por el guionista pero que dependen de los “segmentos vivos” que no son narrativizados y que es donde se entretajan los procesos que representan la experiencia de realidad dentro del programa.

d. *Interacciones con la audiencia y stakeholders*⁶⁰

En cuanto a cómo se comportan los *reality shows* con la audiencia y sus principales *stakeholders*, es muy frecuente que los conflictos de los *realitys* con mayor audiencia se conviertan en temas frecuentes a ser tocados en otros medios como la prensa, el internet y otros programas o secciones televisivas como los TV magazines, los bloques de “Entretenimiento” de los noticieros mañaneros y de mediodía, por lo que se suele crear una red de rebote de estos dramas y conflictos.

Al respecto, podemos vincular este efecto del *reality show* con lo que Anita Biressi y Heather Nunn (2005) llaman “*Event TV*”, término que se refiere a televisión que atrae grandes audiencias y que forma parte del discurso popular de la vida diaria⁶¹. Para las autoras este puede ser un atributo muy importante del éxito de ciertos *realities* que dependen de este discurso diario. Según Couldry (2002), la promoción de la conversación produce la anticipación, elabora evaluaciones continuas y juicios retrospectivos de los cuales depende el éxito comercial del programa (como se cita en Biressi et al., 2005)⁶².

En la mayoría de *reality shows* de talentos, por ejemplo, el público es quien tiene la decisión final del eliminado del episodio. En torno a ello, se crea una conversación digital entre los espectadores del programa sobre quien merece irse en el episodio y quién no, esta se ve soportada en diversas plataformas como los *Fan Pages* de Facebook del programa, *Fan Pages* de sus fans, grupos de Facebook que reúnen a los seguidores del *reality*, Twitter, Instagram, entre otros. Justamente, Laura Ferrari (2009) refiere a esto como un efecto de que el espectador

⁶⁰ Por *stakeholders* nos referimos a las personas u organizaciones que tienen interés por los *reality shows*, ya sea la audiencia, los medios u otros programas de comunicación que interactúan con el formato.

⁶¹ El texto original está en inglés. La mayoría de las traducciones de los textos en inglés de este capítulo han sido hechas por mí.

⁶² El texto original está en inglés. La mayoría de las traducciones de los textos en inglés de este capítulo han sido hechas por mí.

se siente con un gran poder de decisión de aportar o interferir en la realización del sueño del protagonista, participando con mensajes de texto o llamadas para votar por su favorito, sin saber que esto es parte de un gran negocio. Esto se relaciona con lo que habíamos comentado de la apertura hacia la intimidad de otros que produce el *reality show*, lo que podría generar la creencia del espectador de poder verlo todo y de no solo emitir juicios acerca de las decisiones que toma el personaje en el programa, sino, de ser partícipes del futuro del protagonista en el mismo, Omar Rincón (2006) sostiene que el *reality* “expresa el deseo generalizado de ser dios, de verlo todo, de vigilar a todos y mirar en la vida íntima del otros” (p.77).

Sin duda, esto va de la mano con una fuerte estrategia de marketing; la gestación del “*Event TV*” comienza antes de la producción y depende sustancialmente de estrategias de marketing efectivas, aunque su éxito debe ser visto como proveniente de mecanismos informales de chismes y recomendaciones de boca en boca (Biressi et al., 2005). De hecho, las estrategias de marketing tienen como base la conversación pública que genera el programa y la promoción constante de las historias de los personajes.

2.1.1.2 Estructura narrativa y *reality show*

Estructura narrativa: una breve aproximación al Paradigma de Syd Field

La estructura narrativa es el esqueleto que construye el guion para producir la historia dramática, la cual dará sentido y guiará toda la trama en un relato y específicamente en un producto audiovisual.

En “La Poética”, Aristóteles plasmó la estructura dramática, dividiéndola en tres partes fundamentales de todo relato: planteamiento, nudo y desenlace. De esta manera, muchos autores que tratan sobre el relato y el guion basan su propuesta de estructura narrativa en lo sostenido por el autor griego, caracterizando algunos segmentos importantes para ellos.

En esta investigación para explicar la estructura narrativa, nos vamos a basar en lo que propone el guionista estadounidense Syd Field en su escrito “El libro del guion”, principalmente, ya que lo usaremos como esquema para nuestro análisis sobre en qué segmento se evidencia más la performatividad de género de Butler.

Field (1979) define la estructura dramática como: “una disposición lineal de incidentes, episodios o acontecimientos relacionados entre sí que conducen a una resolución dramática” (p.15). De esta manera, llama a su propuesta de estructura narrativa “el Paradigma”, donde expone los tres actos que, de acuerdo a lo que indica, debería conformar todo guion.

En el primer acto, Field (1979) sostiene que se plantea la historia, se presentan a los personajes, las escenas, el tema y la acción dramática. Este acto constituye las primeras diez páginas del guion, las cuales, según Field, son las más decisivas, ya que un lector, a través de ellas, puede saber si la historia funciona o no (p. 61). La idea es que en estas diez páginas se enganche al lector o espectador con la historia. De acuerdo al autor (1996), los fundamentos principales del primer acto son:

1. ¿Quién es el protagonista? ¿De quién habla su historia?
 2. ¿Cuál es la premisa dramática? ¿De qué trata su historia?
 3. ¿Cuál es la situación dramática? ¿Cuáles son las circunstancias que enmarcan la acción?
- (Field, 1996, p.67)

En resumen, en el primer acto, que corresponde al planteamiento, se debe presentar al protagonista(s), determinar la premisa dramática y la situación dramática. En este sentido, el guion debe tener una dirección, es decir, seguir una línea de desarrollo determinada (Field, 1996, p.68). Al final del primer acto, encontraremos el primer nudo de la trama, el cual el autor lo define como “un incidente o acontecimiento que se <<engancha>> a la acción y la obliga a describir un giro en otra dirección. Es lo que hace avanzar la historia” (Field, 1979, p. 101). Es decir, este nudo hace que la historia vaya por otro camino planteándole al personaje un objetivo.

El segundo acto corresponde a la confrontación del personaje, va desde el primer nudo de la trama hasta que el personaje se enfrenta y supera (o no) todos los obstáculos que se le presentan para conseguir el objetivo principal. Según Field (1979), una vez que se conozca cuál es la necesidad del personaje, en esta parte el guionista crea todos los obstáculos que puedan impedir la consecución del objetivo. Es el segmento con más tiempo en el guion y empieza desde el primer *plot point* hasta el segundo *plot point*.

Luego de que el personaje ha tomado decisiones y se ha enfrentado a situaciones con obstáculos para poder lograr su objetivo, se presenta este segundo nudo de la trama, en el cual tendremos

otro giro, que nos llevará hacia la resolución, uniendo el final del segundo acto con el tercer acto.

Por último, en el tercer acto se presenta la resolución del conflicto, aquí conoceremos si el personaje finalmente consiguió su objetivo y qué pasa con él.

De esta manera, vemos que Field identifica estos momentos para esquematizar cómo se produce un relato a partir de un personaje(s), a quién se le plantea un objetivo hasta llegar a una resolución final.

Estructura narrativa del reality show

Como habíamos comentado anteriormente, el *reality show*, a pesar de que sea de un género de no ficción, sí cuenta con un guion, que suele ser producido a partir de la investigación y exploración de historias que valgan la pena contar. Esto sucede, porque el *reality* cuenta con una narrativa. De acuerdo a Horacio Pérez-Henao (2010):

“Hemos de entender por narrativa todo aquello que diga o presente una historia, bien sea en texto escrito, imágenes, representaciones o la combinación de éstas. Así, una novela, un drama, una película, ciertos programas televisivos o una tira cómica entran en la categoría de narrativa. Y toda narración entraña una story, cuenta un relato, y el relato entendido, a su vez, como una secuencia de eventos que involucran unos personajes” (p.55).

De este modo, vemos que el *reality show* cuenta también una historia con personajes de la vida común, quienes generalmente luchan por un objetivo; por ejemplo, en un *reality* tipo concurso de talentos, los personajes se enfrentan por ser el mejor para llevarse el premio final; en un *reality* de relaciones amorosas, se presenta la historia previa de los participantes y luego nos muestran el encuentro entre los personajes, ya que el objetivo final es tener una relación, de este modo en el encuentro se pone a prueba la química en la pareja, lo que puede generar drama y tensión.

Recordemos que una de las principales características del *reality show* es su potencial para reproducción del conflicto y el drama, lo que alimenta a las historias de ficción. Con personajes de la vida común, que normalmente, se encuentran fuera de su zona de confort, la convivencia

y la competencia con los demás participantes los vuelve muy propensos al drama, a estar en desacuerdo con el otro, a expresar sus emociones sin filtro. Esta lucha que vemos no solo es con los otros, sino con ellos mismos, en tanto se ponen a prueba en una situación donde no habían estado antes, alejados de sus casas y viviendo el día a día la espectacularidad de la televisión mezclada con la exigencia de la competencia. Según Rincón (2003), “(la convivencia) es el mejor tema televisivo, porque en ella aparecen las pasiones, el poder, el amor, el sexo, la traición, la ternura y las vidas íntimas con todas sus contradicciones” (p. 28). Esto no solo aplica a los reality de competencia, también puede aplicar para los reality tipo documental o de procesos de cambio como *My Super Sweet 16* o *Cambio Extremo*, ya que en estos casos, el drama proviene más de la lucha del participante con el contexto y con ellos mismos. En *My Super Sweet 16*, por ejemplo, a la protagonista se le suelen presentar una serie de obstáculos para la realización de su fiesta soñada: una locación no disponible, unos muebles que no pudo conseguir, un video que iban a proyectar y que no funciona en la prueba. En este caso, son obstáculos del contexto en los que generalmente está vinculada la producción del programa, ya que ellos se encargan de generar la historia.

Ahora bien, hemos revisado algunos autores que comentan acerca de la estructura narrativa del *reality show* analizando casos particulares de *reality shows*. Tal es el caso de Mercé Oliva Rota (2012), quien hace un análisis de la estructura narrativa de los *realities* de transformación; según lo que se señala, este tipo de *realities* mantienen la estructura clásica de Aristóteles de los tres actos: planteamiento, nudo y desenlace (Aranda y de Felipe, 2006 en Oliva, p.1790). Así, al principio vemos el estado inicial de los participantes que tienen un problema ya sea físico, de un cambio de comportamiento u otro, mostrándonos un diagnóstico. En el segundo acto, el personaje lucha por conseguir su objetivo, en este caso, los que pueden ayudar al personaje son el panel de expertos, quienes se convierten en sujetos de acción para conseguir el objeto de valor del personaje que lo necesita (Oliva, 2012, p. 1791). En esta parte la autora hace una diferenciación de dos modelos de *realities* de transformación, de acuerdo “a la capacidad de acción que se le dé al participante en su propio proceso de transformación” (Oliva, 2012, p. 1791). Presenta el modelo caritativo y el modelo educativo; en el modelo caritativo, el personaje es totalmente pasivo y el programa se encarga de hacer el cambio, en el modelo educativo, el programa capacita al participante para que pueda conseguir su objetivo y transformarse a sí mismo.

Para el autor español Oscar Estupiñan (2010), el discurso del *reality* se asemeja al de un relato de ficción tradicional donde se tiene un inicio, un nudo (que él llama continuo), un clímax prolongado y un desenlace con un ganador. De esta manera, si bien se configura como un relato de ficción, es en el uso de su discurso cuando el mensaje que emite se vuelve una realidad ficcionada (p. 298). Esto lo hace, porque finalmente, como ya lo habíamos mencionado, lo que vemos en el *reality* es una telerrealidad.

A diferencia del lenguaje del cine, “el lenguaje televisivo exige una lógica estructural y un interés dramático mucho mayor. Sánchez-Escalonilla (2001:52) afirma que «la lógica estructural permite unificar las historias a través de la estructura clásica de planteamiento-nudo-desenlace, mientras que el interés dramático apela a las emociones y al conflicto»” (En Puebla Martínez, Magro y Fernández, 2018, p. 111). En lo televisivo hay un mayor foco en el drama y las emociones, la combinación de estos con la estructura clásica nos permite visualizar y estructurar la narrativa de los *reality show*.

Ahora bien, de acuerdo a Brignardello (2009), los *reality shows* tipo concurso como Gran Hermano encajan en la estructura clásica del relato, siguiendo una curva narrativa que va aumentando hasta el final, pero a su vez, “presenta además una gran complejidad narrativa, ya que implica el surgimiento en su seno de múltiples micro-relatos que se agrupan dentro de la estructura contenedora del concurso. Estas narraciones múltiples, que pueden pensarse como subsidiarias respecto al relato principal, suelen ser sin embargo el eje central de cada una de las emisiones” (Brignardello, 2009, p. 6). De esta manera, lo que sostiene Brignardello es que si bien en este tipo de *reality* se conserva la estructura clásica a nivel macro, son los micro-relatos los que a partir del retrato del día a día constituyen lo central de cada capítulo dejando en segundo plano el objetivo principal, el cual es el premio de la temporada. De esta manera, como habíamos comentado anteriormente, en el guion se van construyendo momentos que salen a partir de la convivencia y la interacción de los participantes en el programa.

Y hoy, ¿Cómo estamos? ¿Qué se viene para el *reality show*? El *reality show* suele ser un formato criticado por los investigadores de televisión, principalmente por la irrupción de la intimidad consensuada de sus personajes y de la búsqueda constante de mostrar o generar el conflicto, lo que puede inducir a una conversación pública impulsada por el morbo y chisme de la audiencia. Como lo mencionan Biressi y Nunn:

Varias de las características comunes del *reality show* han desencadenado acusaciones de "embrutecimiento" y, en términos más generales, ha sido considerado por algunos comentaristas culturales como un síntoma de una cultura en declive. El léxico de emotividad, intimidad, inmediatez y lo cotidiano del *Reality TV* (gran parte derivado de telenovelas y las formas confesionales como los programas de chat diurnos) y su énfasis en el sector privado, previamente feminizado, del hogar, las relaciones y las industrias de servicios lo aleja del ideal Reithiano de la televisión pública⁶³(Biressi y Nunn, 2005, p.24).

El *reality* es un formato que no puede escaparse de la posibilidad de caer en lo banal, dado que, como lo dicen los autores anteriormente mencionados, sus características de emotividad y dramatización combinadas con la exposición de la intimidad, y su pretensión de inmediatez y cotidianidad, lo llevan a estar en un límite con lo que se considera "barato" y de fácil entretenimiento. La salida para escapar de esto puede estar en tratar temáticas de corte social, cultural y por qué no, de educación hacia las audiencias, visibilizando y dándole voz a grupos sociales que no suelen ser expuestos en televisión. Los *reality shows*, considerados como formatos de nuevas ideas, deberían intentar aventurarse en aquellos conceptos que imparten más acerca de los valores humanos de la vida (Malur, et.al, 2014)⁶⁴.

A continuación, pasaremos a describir a un *reality de show* norteamericano que ha puesto en pantalla a una parte importante de la comunidad LGTBI de Norteamérica: la comunidad *drag*; el *show* viene emitiéndose desde el 2009 hasta la actualidad y ya tiene once temporadas al aire y cuatro temporadas de la versión del *reality*, donde compiten las mejores *drag queens*, *Rupaul's Drag Race All Stars*.

2.1.2 *Rupaul's Drag Race*

Conducido y co-producido por la legendaria *drag queen* Rupaul, *Rupaul's Drag Race* es un programa de televisión estadounidense bajo el formato de *reality show* de concurso que consiste en la competencia de un grupo de *drag queens* que pasan por desafíos semanales con el objetivo de llevarse el título a la próxima súper estrella *drag* norteamericana, además de una suma de dinero⁶⁵ y algunos premios más. Rupaul cumple también el papel de *coach* y jurado principal junto con los otros jueces Michelle Visage, Ross Mathews y Carson Kressley.

⁶³ El texto original está en inglés. La mayoría de las traducciones de los textos en inglés de este capítulo han sido hechas por mí.

⁶⁴ El texto original está en inglés. La mayoría de las traducciones de los textos en inglés de este capítulo han sido hechas por mí.

⁶⁵ La suma de dinero ha ido aumentando a lo largo de las temporadas desde los 20 000 hasta los 100 000 dólares.

El *reality* es producido por *World of Wonder* y transmitido en la señal privada de cable norteamericana en el Canal VH1 (a partir de la temporada 9); en las anteriores temporadas fue transmitido por Logo TV, canal privado de temática gay.

Rupaul's Drag Race cuenta hasta el momento con once temporadas, que se desarrollan anualmente y cuatro ediciones de “*All Stars*”, formato que reúne a las mejores *drag queens* de anteriores temporadas. Cada temporada se lanza a inicios de cada año y tiene una duración al aire de aproximadamente catorce semanas (dependiendo del número de *drag queens* de la temporada), habiéndose elegido previamente el casting de las *drag queens* participantes.

Al final de cada capítulo, una *drag queen* es eliminada por los jurados. De este modo, las *drag queens* deben mostrar su carisma, singularidad, valentía y talento (en palabras de Rupaul) a través de distintos desafíos que ponen a prueba sus habilidades en la actuación, el baile, canto, *lip sync*, costura, maquillaje, pasarela, entre otros.

Rupaul's Drag Race es un *reality de show* de concurso, ya que tiene como hilo narrativo principal la competencia entre las *drag queens* por llevarse la corona y el premio al ser la “*America's Next Drag Superstar*”. En el *reality*, se registra, mediante la cámara escondida, todas las actividades que las *drag queens* realizan para llevar a cabo los retos impuestos, además, la interacción con Rupaul, la convivencia entre ellas, los conflictos que puedan surgir, entre otros. A su vez, en la segunda media hora del programa (generalmente) se da lugar a la pasarela del capítulo, donde las *drags* muestran sus mejores atuendos de acuerdo a la temática, y Rupaul junto con los jueces evalúan y deliberan la performance de las participantes en el capítulo.

El espacio principal de grabación es un estudio que se asemeja a un “atelier” donde las *drag queens* se transforman y realizan todas sus tareas, a este lo llamaremos el Taller. Asimismo, las participantes no son *drag queens* famosas, sino, han tenido que pasar por una serie de filtros para ser una de las elegidas; muchas de ellas, al salir del programa saltan a la fama, llevando a cabo giras mundiales para los fans del *show*. Además, si bien trata sobre “la realidad” de las concursantes, el *reality* tiende a ir hacia lo dramático, mostrando las emociones y conflictos de las *drag* en su andar en el *reality*, la cual se torna difícil, no solo por la dura competencia, sino por el aislamiento, ya que conviven durante casi tres meses alejadas de sus casas y familias. Para profundizar en las emociones, el *reality* incorpora en su narración audiovisual testimonios

de las *drag queens*, que funcionan como intervenciones mientras se narra el capítulo, en estos testimonios comentan acerca de los momentos del capítulo, su actuación y la performance de las demás participantes.

Rupaul es la máxima estrella del programa, además de ser el jurado más importante, puesto que tiene la última palabra respecto a la *queen* eliminada del capítulo y finalmente, la ganadora de la temporada. Las *drag queens* lo admiran y la gran mayoría lo ven como un coach, debido a su trascendencia y aporte a la cultura *drag*.

Seguidamente, se hará una descripción de los bloques de *Rupaul's Drag Race* con la finalidad de que se presente la estructura del mencionado *reality*.

2.1.2.1 Estructura del programa

Hemos dividido cada episodio del programa en siete bloques, los cuales hemos diferenciado principalmente por secuencias y contenido del *reality*

a. Bloque I Inicio del episodio y ejecución del mini desafío⁶⁶

Al inicio del capítulo, vemos a las *drag queens* entrando al Taller, lugar de trabajo de las *drags* similar a un atelier, después de la última eliminación, para comentar acerca de la decisión del jurado. Este suele ser un momento de “tensión” televisiva, dado que algunas participantes comentan acerca de su performance y de sus compañeras, y si estaban de acuerdo con el *feedback* que les daba el jurado, además de la decisión de la ganadora y la eliminada del capítulo. Se suele cerrar la escena con un conflicto entre algunas *queens*, que se origina por desacuerdos en la visión de cada una sobre la competencia y cómo la están llevando.

Es un nuevo día y las *drag queens* ingresan al Taller y las vemos conversar. Luego, Rupaul aparece en un monitor del Taller y las *drag queens* corren hacia este para escuchar el acertijo que les da. Rupaul entra al Taller, saluda a las *drag queens* y si es que el episodio lo contiene, presenta el mini desafío de la semana, el cual es una tarea simple y que no requiere de tanta preparación a diferencia del desafío principal. Las participantes se preparan y ejecutan el mini

⁶⁶ El mini desafío no siempre sucede en todos los episodios.

desafío seleccionando Rupaul a la ganadora o ganadoras, quien(es) se llevará(n) un premio o tendrá(n) un beneficio para el desafío principal.

b. Bloque II Presentación del desafío principal

Posteriormente, Rupaul anuncia el desafío del episodio, el cual es un reto de mayor dificultad y que tiene un tiempo más prolongado de preparación. Si el desafío es grupal, se conforman los grupos y las *drag queens* empiezan su preparación para el desafío. Los desafíos principales suelen tener distintas temáticas que podemos reconocer en categorías que ponen a prueba a las participantes: actuación, canto, impro, *styling* y diseño. Estos también pueden ser tanto individuales como grupales. Normalmente, los desafíos de *styling* tienden a ser personales, ya que es común que las participantes tengan que construir y diseñar indumentaria de acuerdo a una temática que se les asigna: por ejemplo, un reto podría ser hacer un vestido de material de papelería o crear un *outfit* de terror.

c. Bloque III Preparación para el desafío principal

Después de que las *queens* conocen el desafío principal, se cierra la escena y vemos una transición hacia el Taller, donde las participantes normalmente se encuentran sentadas o reunidas (si es un desafío grupal) en los muebles del Taller y se están preparando para realizar el desafío. En este bloque suele pasar que Rupaul entra al Taller para hablar con las competidoras sobre su performance y cómo ejecutarán el desafío, finalizando su aparición, generalmente, anunciando la temática del *outfit* del episodio a presentarse en la Pasarela, escenario donde las *queens* desfilan sus indumentarias.

d. Bloque IV Ejecución del desafío principal

En este bloque, se presentan dos opciones de continuación de la narración, la cual depende, principalmente, del tipo de desafío. Es así que, usualmente cuando se trata de un desafío de actuación, este no se lleva a cabo en la Pasarela, por lo que, las *drag queens* salen del Taller y van hacia un estudio de grabación para ejecutar el desafío, ahí normalmente se encontrarán con los jurados del programa quienes las orientarán en sus actuaciones. Generalmente, el *sketch* grabado se expone en la pasarela el día de la eliminación.

e. Bloque V Preparación para la pasarela

Se presenta una transición de cambio de día, y vemos aparecer a las *drag queens* en el Taller. Luego, se maquillan y conversan entre ellas, en esta parte, las *queens* suelen tocar temas de su vida personal y familiar respecto a su profesión como *drag queens*, que a veces implica mucha lucha por parte de ellas para ser reconocidos y respetados como drags. En esta parte se presenta una música que quiere mostrarnos tristeza, reflexión y sensibilidad sobre los casos de las participantes.

f. Bloque VI Pasarela principal

Se ve una transición y aparece Rupaul desfilando en la pasarela, saluda a sus jurados y si es que el desafío se lleva a cabo en este espacio, Rupaul da inicio al mismo. Por el contrario, si no es así, las *drag queens* aparecen una por una desfilando ante los jurados el *outfit* de la semana. En esta parte escuchamos los testimonios en *off* de las participantes y del jurado mientras cada una modela en la Pasarela.

g. Bloque VII Crítica del jurado y desenlace

Posteriormente, Rupaul y los jurados dan retroalimentación a las participantes y las invitan al *Interior Illusions Lounge*⁶⁷ o *Sala de Untucked* (se llamó así a partir de la temporada seis); vemos a Rupaul y los jurados opinar sobre la performance de las *drag queens*. Luego, las participantes regresan a la Pasarela y Rupaul comunica quién es la ganadora de la semana, así como, las dos competidoras que pasarán a eliminación y por tanto, tendrán que hacer el *Lip sync for your life*, actividad decisiva del programa que consiste en hacer una sincronización vocal de una canción para definir cuál de las dos participantes es quien continua en la competencia. Este último momento constituye el clímax del episodio, puesto que es la última oportunidad para que una de ellas pueda quedarse. Una vez que finaliza el *lip sync*, Rupaul comunica la decisión y una *drag queen* es eliminada; las *drag queens* bailan y Rupaul se despide del programa.

⁶⁷ Es una sala *off line*, donde las *drag queens* esperan por la decisión del jurado. Este momento es grabado por la producción, ya que luego de que se emite el capítulo, durante la semana se presenta el capítulo de "*Untucked*", el cual es un resumen de este momento.

Es importante mencionar que, durante todo el capítulo, la narración se intercala con testimonios de las participantes quienes nos cuentan, por ejemplo, cómo se sienten respecto al desafío, cómo lo están llevando a cabo, cómo creen que las otras competidoras lo están realizando, etc. Esta es una técnica que suele usarse mucho en los *reality shows*, Horacio Pérez-Henao (2010) en su texto sobre el *reality* “Cambio Extremo” manifestaba que “los realizadores del *reality show* subrayan muy a menudo el punto de vista de los personajes para cargar de significados particulares los momentos del relato” (p. 67). En *Rupaul’s Drag Race* estos testimonios impulsan a que el *reality* dramatice algunos momentos, manifestando las emociones y sentimientos de las *drag queens* a través de una “fuente directa”.

Otro dato relevante que debemos señalar es que estos testimonios son dados por las participantes bajo sus yo reales, es decir, “sin *drag*”; de hecho durante la mayor parte del tiempo de los dos primeros bloques del programa las participantes están sin sus personajes artísticos de *drag*⁶⁸. Solo en el tercer bloque las vemos “transformadas”, lo mismo sucede con Rupaul, a quien solo vemos en *drag* en este último bloque.

Referente a las locaciones del programa, podemos ver que se tienen como escenarios principales al Taller y la Pasarela. El Taller es el lugar donde las participantes se preparan para el desafío y donde ocurre aproximadamente el 70% del programa. Es una gran sala con espejos, mesas, máquinas de coser, entre otros objetos, donde cada *drag queen* tiene un espacio asignado para su indumentaria. Constituye un espacio de gran importancia para la narrativa del programa, ya que es en él donde el espectador ve el proceso de transformación de participantes a sus personajes *drag*. Además, es el lugar donde ellas se preparan, conviven e interactúan para llevar a cabo los desafíos, ya sea grupales o personales.

Por otro lado, la Pasarela constituye el espacio donde sucede el último bloque del *reality*, el cual es el decisivo para el capítulo, ya que en él es donde sabemos finalmente qué *drag queen* es la eliminada. Este espacio es un gran escenario con luces, elegante, glamoroso y totalmente producido para la realización del espectáculo; además, cuenta con el panel del jurado y un espacio para el público (si es que el episodio lo requiere).

⁶⁸ Mencionamos la mayor parte del tiempo, porque hay algunos desafíos que se llevan a cabo en el primer o segundo bloque del programa.

En la Pasarela, vemos por primera vez a Rupaul en *drag* en el capítulo; a su vez, aquí las *drag queens* desfilan sus mejores *outfits* de acuerdo a la temática que se les da, se presentan los desafíos (si es que lo que requiere) y se lleva a cabo el *Lip sync for your life*.

Las locaciones en *Rupaul's Drag Race* son sumamente importantes para la narrativa del programa, como menciona Fagner (2015), no constituyen meros escenarios en que se pasan las grabaciones, sino, ellas se integran en la trama y forman parte del día a día de las participantes en el *reality*⁶⁹.

Como podemos ver, *Rupaul's Drag Race* es un *reality* de competencia de talento *drag* que lleva más de 11 años al aire y que todavía tiene mucho por mostrar; actualmente reúne seguidores de todas partes del mundo, siendo sus *drag queens* iconos del mundo *drag* que hacen giras mundiales para presentar sus *shows* a sus cientos de seguidores. En el Perú, el programa cuenta en su grupo de fans de Facebook con más de 12 000 miembros, y en el 2017 y 2018 se llevaron a cabo más de quince fiestas en Lima fiestas *drag* donde se presentaron *drag queens* del famoso *reality show*. En el 2018, se presentó por primera vez en el Perú, el tour oficial de *Rupaul's Drag Race*, “*Werq the World*” que congrega a las *drag queens* más famosas del programa.

2.2 Sexo y género

A continuación, se pasarán a describir los conceptos de sexo y género, términos claves de la teoría de la performatividad de Judith Butler, los cuales nos permitirán comparar el significado y características de los mismos con los que plantea dicha teoría.

2.2.1 Sexo

El sexo es una de las principales categorías que ha diferenciado a los seres humanos, cuando se ha hablado de sexo, su más usual referencia han sido los aparatos reproductores de las personas, de esta manera, se suele decir que el sexo es biológico y anatómico; biológico porque los seres humanos nacen con un aparato reproductor determinado, lo que automáticamente los hace pertenecer a un sexo; anatómico, porque está materializado en los cuerpos de los seres humanos. Es así que al tener solo dos “sexos” biológicos y anatómicos, se ha validado una

⁶⁹ El texto original está en portugués. Las traducciones de los textos en portugués de este capítulo han sido hechas por mí.

dicotomía sexual: el sexo masculino y el sexo femenino, concretándose en roles de género de hombre y mujer.

A su vez, el sexo es parte de otra dicotomía de la identidad del ser humano: el sexo y el género, siendo el sexo lo biológico, natural y anatómico, mientras que el género es lo que la sociedad construye sobre la identidad y lo que adquiere el ser humano en su crecimiento. El destacado psicoanalista Robert Stoller, uno de los primeros estudiosos del género, relaciona el adjetivo sexual con la anatomía y la fisiología, mientras que el término género lo reserva para señalar el dominio psicológico de la sexualidad, que abarca los sentimientos, papeles, pensamientos, actitudes, tendencias y fantasías que, aún hallándose ligados al sexo, no dependen de factores biológicos (Stoller en Ana García Mina 2003: 56).

2.2.2 Género

El nacimiento del término género estuvo enmarcado por un contexto, donde primaba la visión de que los modelos impuestos por la sociedad de “ser hombre” y “ser mujer” tenían fundamentos biológicos; había constantes debates feministas acerca de la superioridad del hombre sobre la mujer por razones “naturales”. Ana García-Mina señala que en los inicios del siglo XX:

La masculinidad y feminidad se consideraban categorías ahistóricas y esenciales, correlatos del diformismo sexual. El conjunto de normas, valores, atributos, funciones, comportamientos asignados desde lo social a uno y otro sexo, se consideraban derivados naturales de la biología, se concebían como una realidad opuesta y mutuamente excluyente (García-Mina, 2003, p.14).

Es por ello que a mediados del siglo XX, gracias a los avances de las ciencias biológicas, las ciencias sociales y en el ámbito socioeconómico, la revolución industrial y el movimiento feminista, empiezan a darse discusiones acerca de otros términos que puedan diferenciarse del sexo (García-Mina, 2003).

En este sentido, Ana García Mina (2003) identifica tres personajes principales en el nacimiento del término género. En primer lugar, en 1955, John Money, quien acuñó el término “género”, debido a sus investigaciones sobre la biología social y su poder en el desarrollo psicológico de los individuos, “Money añadió al lenguaje una serie de términos que no se contaban hasta entonces: *gender role*, *gender identity* y *gender identity/role*. Money necesitaba un concepto

vinculado a la realidad del sexo, pero diferente de él, que explicase estas contradicciones. El término elegido fue la palabra género, que en latín (*genus-eris*) significa origen, nacimiento” (García-Mina, 2003, p. 24). Posterior a ello, Robert Stoller, en 1960 profundizó más en el término y distinguió los diferentes componentes psicológicos del mismo, siendo uno de los principales responsables de que la categoría sexo y su intervención en el establecimiento de la masculinidad y feminidad psicológicas comenzara replantearse, y el concepto de género a construirse (García-Mina, 2003). El psicoanalista Stoller escribió sobre “género”, debido a que se encontraba analizando los estudios psicológicos y biomédicos de personas que no se identificaban con su “sexo biológico”, de este modo, se va desdibujando la concepción cultural del género, diferenciándolo de la “naturaleza” anatómica del sexo.

Un poco más adelante, en los años 70, las feministas, incorporaron la categoría género en las ciencias sociales y en los estudios teóricos para usarla como arma de lucha y confrontación, ya que intentaban demostrar que ““la biología no es destino” sino que las identidades socio-simbólicas que se asignan a las mujeres en sus relaciones con los hombres en la organización de la vida en sociedad, al ser culturales, son variables y, por lo tanto, aptas de ser transformadas” (Stolcke, 2004, p. 79). En este lado destacan las feministas Kate Millett y Germaine Greer, quienes tomando como referencia el término “género” de Stoller asociado a connotaciones psicológicas y culturales (Millett en Stolcke, 2004, p. 87), emplean la versión psicoanalítica de género social en su crítica a las doctrinas sobre la subordinación de la mujer (Stolcke, 2004, p. 85). Lo que buscaban Millett y Greer es mostrar la diferencia entre lo que es natural (el sexo) y lo que es construido social y culturalmente.

Por tanto, mientras que el sexo es considerado como biológico y tiene que ver con lo anatómico y lo fisiológico, el género se refiere a una construcción socio-cultural, entendiéndose que no es natural, sino una categoría que adquiere el ser humano durante su crecimiento, producto de la cultura y la sociedad; es decir, todos sus elementos, características e interrelaciones son compuestas por ambas.

De este modo, el ser humano desarrolla una identidad de género que Stoller la define como “esa parte del yo compuesta por un haz de convicciones relacionadas con la masculinidad y la feminidad” (Citado en García-Mina, 2003, p.36). Igualmente, Norma Fuller (2001) reconoce a la identidad de género como “el sentimiento de pertenecer a la categoría femenina o masculina” (p. 22). Ambas autoras solo hacen mención a dos categorías de género para este concepto

(masculinidad y feminidad), sin embargo, nosotros le añadiremos al concepto la opción del individuo de identificarse con otro tipo de género fuera de la masculinidad o la feminidad.

A partir de estas categorías, se han establecido dos roles de géneros asignados y reconocidos por la sociedad: el rol femenino y el rol masculino, los cuales se encuentran compuestos por percepciones y creencias de la sociedad, y la cultura que se han transformado en actitudes, comportamientos, atributos y formas de ser de dichas categorías. Por un lado, el rol femenino es identificado como el rol doméstico, débil y maternal, a diferencia del rol masculino, que es el rol que representa la fuerza y símbolo del trabajo en la familia. La investigadora en temas de sexualidad y género, María Raguz (1995), sostiene que, adecuando roles, espacios y atributos se van generando los modelos y las identidades sociales que operan sobre hombres y mujeres resultando ser un largo proceso que se inicia en la familia, pasa por la escuela y se reafirma en el ambiente social, las instituciones y los medios de comunicación de masas, entre otros (p.5). Es decir, estas identidades y modelos se van desarrollando en las distintas etapas de la vida del ser humano, que poco a poco van teniendo mayor influencia sobre la identidad de las personas y que no solamente pasan por su mundo privado, sino que se van consolidando en los distintos espacios de sociabilidad, como la escuela, el trabajo, entre otros, además de que, muchas veces, son reafirmados por las industrias culturales como los medios de comunicación. De esta manera, se gestan masculinismos y feminismos⁷⁰ que son asociados a los roles de género. La Dra. en Filosofía y Letras, Ana García Mina describe:

Estos modelos estructuran la vida cotidiana a través de una normativa que señala los derechos, deberes, prohibiciones y privilegios que cada persona tiene por el hecho de pertenecer a un sexo determinado. Y aunque el contenido pueda variar en función del contexto étnico, religioso y socioeconómico, se observa como hecho común en casi todas las culturas que el modelo de masculinidad aparece más valorado y goza de mayor prestigio social que el modelo asignado a las mujeres (García Mina, 2003, p. 57).

Lo compuesto por estas construcciones sociales (feminismos y masculinismos) marcan las diferencias que se establecen socialmente entre hombres y mujeres, las cuales se basan en estereotipos, creencias y percepciones que se generan en la sociedad. Estas construcciones producen visiones estructuradas y estrechas que no permiten excepciones en su composición, así, quien transgrede la norma, es visto como extraño o diferente, siendo a veces discriminado

⁷⁰ Actitudes, comportamientos, valores, formas de ser de los roles de género.

y padeciendo de algún tipo de desigualdad por tener otro tipo de identidad de género que no calza dentro de estos modelos.

En relación a ello, Joan Scott (1990), importante investigadora de la teoría de género, describe al género como un elemento constitutivo de las relaciones sociales que comprende 4 elementos interrelacionados:

- a. Los símbolos culturalmente disponibles que evocan diferentes representaciones, que suelen ser contradictorias y funcionan como patrones de identificación a hombres y mujeres (Representaciones sociales del género, ejemplo, María y Eva).
- b. Los conceptos normativos expresados en doctrinas religiosas, científicas, legales, educativas, etc, que establecen un único significado de lo masculino y femenino.
- c. El sistema institucional en el que se crea y forja el género: familia, sistema de parentesco, mercado de trabajo, espacios políticos. Construyen las identidades del género de acuerdo a su composición y su desarrollo diario.
- d. La identidad subjetiva, la cual consiste en la forma en que cada persona interioriza estos mandatos y los hace parte de él, asumiéndolos de manera consciente como inconsciente (Citado en Ruiz Bravo, 1997, p.6).

De esta manera, las construcciones de los feminismos y masculinismos se fortalecen debido a que encuentran referentes en símbolos culturales, conceptos normativos, sistemas institucionales, lo que influye en la mirada de cada persona respecto a su género. El status-quo está inmerso de estos conceptos que nos hacen pensar que eso es “lo normal”, que acentúan las diferencias entre mujeres y hombres, encasillándolos en roles de ser limitados y estrictos, que pueden alimentar el rechazo hacia otras identidades de género no “legítimas”.

Según Patricia Ruiz Bravo:

Los patrones de masculinidad y feminidad son así el doloroso resultado de este complejo sistema de construcción socio-cultural. Los agentes socializadores asignan a hombres y mujeres características polares. Se privilegia la diferencia, se remarca la oposición, las semejanzas se

niegan y ocultan, generan ansiedad y cuestiona. Se sigue en consecuencia que los modelos de identidad propuestos resultan excluyentes y opuestos. Implican también subordinación y relaciones de poder (Ruiz Bravo, 1997, p.7).

Dado que esta es una investigación que tiene como objeto de estudio un programa estadounidense, consideramos necesario describir el concepto de género de autores norteamericanos. Como hemos podido evidenciar, las autoras anteriormente mencionadas coinciden en que el sexo es una categoría biológica y anatómica mientras que el género es una construcción socio-cultural. En este sentido, Judith Butler, una de las más importantes investigadoras norteamericanas de género de la actualidad, difiere de la visión del género como una construcción socio-cultural y diferente del sexo. Especialmente, Butler aborda y profundiza su concepto de género en la teoría de la performatividad que ella plantea, teoría que es muy importante para esta investigación y que explicaremos más adelante.

De este modo, Joan Scott, importante historiadora estadounidense, rechazaba en su texto “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en 1986⁷¹, la idea de una oposición de dicotomía de género, es decir, la visión de la oposición entre varón y mujer en el género, por el contrario, Scott (1996) sostenía que, siguiendo la definición de deconstrucción de Jacques Derrida, su crítica significaba “el análisis contextualizado de la forma en que opera cualquier oposición binaria, invirtiendo y desplazando su construcción jerárquica, en lugar de aceptarla como real o palmaria, o propia de la naturaleza de las cosas” (p.286). El enfoque que le da la autora al concepto de género lo llama analítico y se basa en los sistemas de relaciones sociales o sexuales; la historiadora prefiere ver procesos en vez de partir por conceptos universales y generales, además, de atribuir al género, al igual que Patricia Ruiz Bravo, como “una forma primaria de relaciones significantes de poder” (Scott, 1996, p.289).

Por otro lado, Judith Halberstam también se impone contra la idea de la dicotomía de género; en su libro “Masculinidad Femenina” (2008)⁷² tiene como idea principal el rechazo hacia la concepción de la masculinidad como exclusivamente de hombres y, por el contrario, plantea un reconocimiento de una diversidad de masculinidades, y una multiplicidad de géneros donde la dicotomía de género no existe. “Dado que en realidad muy pocas personas cumplen con los requisitos establecidos para el varón y la mujer, el género puede llegar a ser muy impreciso y

⁷¹ El artículo original en inglés fue escrito en el año 1986, sin embargo, en esta investigación el texto fue extraído de la fuente mencionada en la bibliografía, la cual tuvo lugar en 1996.

⁷² La fuente revisada en esta investigación refiere a Halberstam, J (2008) Masculinidad Femenina, traducción de Javier Saéz.

por tanto, puede desplegarse de forma múltiple a través de un sistema binario” (Halberstam, 2008, p. 43). Lo que Halberstam plantea es una preferencia de género en vez de un binarismo de género obligatorio, es decir, al nacer, no hay por qué encasillarse en alguno de los dos géneros, sino, debe ser una elección propia permitiendo poder elegir cualquier tipo de género.

Como hemos podido ver, las construcciones que hay respecto al género son diversas habiendo algunas coincidencias entre las autoras mencionadas, sobre todo, en la relación del género con el poder y de los patrones de masculinidad y feminidad asociados al mismo, generadores de un encasillamiento en las formas de ser, comportamientos y actitudes “correctas” del género masculino y femenino. Sin duda, estas miradas nos sirven para aterrizar el concepto de género, que definitivamente no es un concepto fijo, sino, continúa transformándose, ya que es parte de la agenda social, por su vínculo con el discurso que legitima la desigualdad de género entre hombres y mujeres. Para la socióloga Leticia Sabsay (2009) el género es un término inestable, así, “quizás la productividad del concepto se sustente justamente, no en una cerrada coherencia monolítica, sino al contrario, en su rica y contradictoria multiplicidad. Podría pensarse que si es que el concepto aún funciona, es gracias al hecho que los feminismos siguen discutiendo qué es el género y cuál es su productividad como herramienta de análisis” (p. 29).

Este término es clave para el análisis de esta investigación, puesto que el género está relacionado al concepto de *drag*, dado que el *drag*, generalmente, es un arte que consiste en la performatividad de un género distinto del artista que lo actúa. A continuación, profundizaremos acerca de este último concepto y sus características.

2.3 Drag

La concepción del *drag* todavía sigue siendo un poco inestable, ya sea por la permanente confusión con el travestismo y el transexualismo, y por los cuestionamientos sobre su esencia al no ser visto como un arte y, por tanto, no ser tomado de manera profesional. De manera general, el *drag* consiste en la performance por parte de un artista masculino o femenino que principalmente actúa, se viste, maquilla como lo que es percibido socialmente como una “mujer” (*drag queens*) o un “hombre” (*drag kings*) con fines artísticos. Aquí debemos hacer una acotación y es que ser *drag queen* va mucho más allá de la representación de una mujer. De hecho, Rupaul comenta que: “*Yo no personifico mujeres ¿Cuántas mujeres conoces que usan tacones de siete pulgadas, pelucas de cuatro pies y vestidos ajustados como piel? Yo no*

me visto como mujer me visto como una Drag queen” (Anónimo 2009 en Céspedes y Flores, 2014). Se trata de una nueva categoría, Céspedes y Flores (2014) comentan que un *drag queen* se viste, maquilla y prepara estéticamente para realizar un *show* que es considerado su trabajo. En ese sentido, un *drag queen* es un artista que, por lo general, realiza desde fono mímica, baile, *shows* de comedia, hasta performances conceptuales.

Según Jessica Strübel-Scheiner (2011), las *drag queens* son *performers* y muchas de ellas prefieren el término personificadoras femeninas, especialmente aquellas cuya performance implica imitación de celebridades. La *drag queen* es una persona que se autoidentifica como hombre y que no tiene deseo de vivir como una mujer ni convertirse en una mujer. A diferencia del transexualismo, su performatividad de género tiene un tiempo determinado y se realiza por fines artísticos y/o de entretenimiento. Por tanto, el *drag* no busca representar una identidad de género, hacer *drag* no se trata de que el individuo se sienta en relación a su propia percepción, ya sea interna o externa, sino que el individuo lo hace como una expresión artística (Amanajás, 2016). De esta manera, el *drag* es un arte con todo un legajo cultural que lo subdivide en tipos y épocas del *drag*, desde los *Club Kids*, hasta las estéticas *drag* posmodernas de hoy.

Esta permanente confusión suele ser perjudicial tanto para las(os) *drag* como para las identidades trans, dado que contribuye al no reconocimiento de estas poblaciones y a su invisibilización social. Como menciona Vencato (2003), al reflexionar acerca de una especie de "invisibilidad" de las *drags* que se hace presente en la confusión con otras formas de transformación de género, la confusión es problemática, pues "cuando diferencias importantes que separan cada una de esas categorías acaban olvidadas, generalmente asociando a esos sujetos "marginales" una carga de juicio moral que los estigmatiza y, en cierto sentido, justifica prejuicios "(Citado en Fagner, 2015, p.2). El investigador peruano Iván Villanueva (2017) encuentra a la diferenciación de la práctica *drag queen* con las identidades trans algo necesario en beneficio tanto de las mujeres trans como para las *drag queens*, puesto que el término “*drag queen*” suele utilizarse de manera ofensiva para referirse, por ejemplo, a las mujeres trans (National Center for Transgender Equality 2014). En este sentido, menciona el autor, esto resulta muy perjudicial para las mujeres transexuales que “buscan hacer conocidas sus

identidades, así como para los sujetos que hallan en el *dragqueenismo* una práctica profesional y artística” (2017, p.99)⁷³.

Anna Paula Vencato (2002) sostiene que lo que diferencia al *drag* de los otros transgéneros⁷⁴, son aspectos como la temporalidad, la corporalidad y la teatralidad. Temporalidad, porque la *drag* tiene un tiempo de montada, otro de desmontada y, otro, donde está realizando el montaje⁷⁵. En cuanto a la corporalidad, a diferencia de travestis y transexuales, los cambios que realizan las *drag queens* en el cuerpo son hechos, de manera general, con trucos y maquillaje. La corporalidad *drag* está marcada por la teatralidad, perspectiva que es importante para comprender a esos sujetos (p.11). Para explicar el tema de la teatralidad, después de hacer una aproximación a través de Marino, Vencato (2002) afirma que son un poco confusos los signos masculinos y femeninos con que la *drag* llama la atención y divierte. El *drag* afina la curiosidad de la audiencia, que en muchos momentos busca aquello que no está en su lugar – un descuido en el maquillaje, una “mal andada”, un pene mal escondido, etc – generando que lo que “está fuera de lugar” cause alguna inestabilidad e incomodidad (p.12).

En suma, las *drag queens* realizan una performance con fines artísticos, a través de recursos y herramientas como el maquillaje, la intervención corporal artesanal, el uso de atuendos y accesorios, entre otros. Respecto a su vestuario y maquillaje, las *drag queens* no necesariamente imitan el mismo estilo convencional del maquillaje y vestuario femenino, sino, suelen exagerarlo con atuendos exuberantes y un estilo de maquillaje que ya tiene un patrón *drag* que se ha ido consolidando a lo largo de la trayectoria del legado *drag*.

Asimismo, en su mayoría, las *drag queens* performan para una audiencia y en un escenario, donde la audiencia conoce que el arte, generalmente, es de un género distinto al que performa. Judith Lorber (2004) añade que esta performance está asentada en la necesidad de una audiencia para poder hacer *drag*, siendo una parte crucial de la performance *drag* que la audiencia “esté en el juego” y sabe que la “mujer” que performa es realmente “un hombre”

⁷³ A lo largo de todo el artículo, Iván Villanueva usa el término *dragqueenismo* para señalar el “conjunto de dinámicas y prácticas de representación de la *drag queen*” (2017, p.99). El autor decide acuñar este término “en principio, a la necesidad de hacer común un sustantivo que le brinde mayor relevancia a la práctica de la *drag queen* y que la diferencie de las identidades trans” (2017, p.99).

⁷⁴ En el texto no queda claro si la autora considera que el *drag* es un tipo de transgeneridad, Vencato (2002) presentó la definición del transgénero, basada en Jayme, quien se fundamenta en Jó Bernardo (2001b), como una agrupación que engloba varios “transgéneros”, los cuales son travestis, transformistas, transgéneros, *drag queens*, *cross-dressers*, transexuales (Citado en Vencato, 2002, p.11). Esta investigación no considera al *drag* como una transgeneridad, ya que la *drag queen* no cambia su género en su vida real, solo personifica o como lo explicaremos más adelante, esta performa un género.

⁷⁵ Para la autora, “montada” significa tener todos los accesorios y el atuendo puesto, es toda la indumentaria que usa la *drag* para performar a una mujer, incluyendo el maquillaje (Vencato, 2005).

(Citado en Oostrik, 2014, p.14). Concordamos en esto con Lorber, ya que consideramos que el público disfruta de esta dinámica de reconocer rasgos y actitudes femeninas en el personaje *drag*, y de sorprenderse con ello. Sin este “saber” de que esa “mujer” que está es un hombre, se perdería un poco la esencia del *drag*, así la performance *drag* se complementa con las reacciones de la audiencia que impulsan a la actuación de la *drag queen*.

Aunque, como señalábamos anteriormente, esto no debe confundirse con que lo *drag queen* sea solamente la personificación auténtica de una mujer, porque es mucho más que eso. Algunos autores mencionan que el *drag* performa un tercer género, que no es totalmente femenino, pero tampoco masculino, sino que la *drag queen* busca performar un género que ha tomado características de la visión hegemónica del género femenino sin buscar totalmente personificar a lo que es validado socialmente como una “mujer”; en muchos casos, las *drag queens* exageran estas características y les dan su toque personal. Uno de estos autores es Jessica Strübel-Scheiner (2011), quien afirma que, la identidad del *drag* no es ni masculina ni femenina, sino más bien un conjunto complejo de características que desafía la visión tradicionalmente polarizada de la sociedad de género. Esencialmente, menciona la autora, la *drag queen* crea una tercera categoría de género en una sociedad donde ser gay significa que el individuo carece de masculinidad y, posteriormente, poder. Por otro lado, Iván Villanueva (2017) sostiene que “la feminidad que se concretiza en el discurso y el cuerpo de la *drag queen* desborda la imagen heteronormativa de la mujer y deja pendiente la masculinidad del sujeto que aparece actuando en una discoteca de ambiente” (p.98).

De hecho, en los primeros estudios acerca del *drag* se planteaba este tema. Esther Newton, antropóloga norteamericana pionera en tocar esta temática, presentó una definición del *drag* que resultó un poco polémica para los autores futuros como Judith Butler. Esta tensión partió de los supuestos de Newton (1997) acerca de la simplificación del *drag* como “un hombre vestido de mujer”, ante ello, la filósofa estadounidense, Judith Butler (1999), argumentaba que el *drag* no es simplemente una persona que actúa el opuesto de su género, sino un producto no finalizado de tres dimensiones de corporalidad significativa: sexo anatómico, identidad de género y performance de género (Citado en Gonzales, 2015, p.7-8). De esta manera, la convergencia entre estos tres factores manifestaría la identidad de la *drag queen*.

Para Iván Villanueva (2017), el concepto de *drag queen* tiene distintas variaciones y no puede tener un solo significado, el autor afirma que “la definición comienza a debatirse entre la

alienación y la interpretación basada en el ámbito que acoge la palabra. Por ello, no basta con aceptar definiciones extraídas de un diccionario, sino que hace falta contemplar prácticas e ideas de las propias *drag queens* para comprenderlas (y no sólo definir las)” (p.100). En su tesis de maestría, Iván Villanueva (2014) aborda el fenómeno del *dragqueenismo* como “un trabajo de representación al que recurren una comunidad de sujetos homosexuales (las *drag queens*) para acceder de manera legítima al espacio heteronormativo” (Villanueva, 2014, p.2). Cuando habla de proceso de representación, se refiere a la labor de las *drag queens* de crear significados de manera comunitaria y a cómo estos significados demuestran su importancia en sus interacciones cotidianas, además de cómo esperan que este tipo de representación sea consumida (Villanueva, 2014). El autor hace un estudio desde una mirada cultural, llevando su tratamiento de la performance *drag queen* hacia una práctica cultural y social, más que simplemente de entretenimiento, y prestando atención a los procesos micropolíticos de subsistencia de los sujetos (Villanueva, 2014). De modo que, le otorga significados de representación a la comunidad *drag* que les genera sentido de pertenencia hacia un todo, sosteniendo que esta es una práctica que pertenece a la cultura popular.

Sobre la propiedad de la palabra *drag*, esta no tiene una traducción en castellano, se puede usar como un sustantivo o un adjetivo. Por ejemplo, se puede decir “ser *drag*” o “estar en *drag*”, es decir, refiriéndonos a una profesión o a un estado. La palabra *drag* ha atravesado el tamiz lingüístico del castellano; es decir, su uso regular mantiene la palabra en inglés y no existe una traducción (Villanueva, 2014). Es por ello que, en esta investigación, usaremos la palabra *drag* tanto para señalar la categoría artística y referirnos a las *drag queens* como para describir un estado o una acción (“estar en *drag*” o “hacer *drag*”).

Otra de las características de la performance *drag* tiene que ver con el estándar de que las *drag queens* deben usar la parodia en sus *shows*. Normalmente, la performance *drag* es entretenida y por sus usos de parodia, de manera frecuente, tiene un fuerte elemento de humor en ella (Oostrik, 2014).

De acuerdo a Anabel Castillo, en la performance *drag* se vislumbran temas de género en tanto se deconstruye y desestabiliza el género binario. La performance tiene una carga política y lúdica que mezcla textos relacionados al género y sexualismo (p. 25). “En este escenario, los Drags se configuran como personajes de una política de transformación de lo femenino y lo masculino, como modelos de disidencia de las normas establecidas sobre género y sexualidad,

que pretenden reconfigurar la política del género” (Castillo, 2014, p.28). Esto es porque al ser “hombres” que se muestran como mujeres, imitan dentro de su performance actos femeninos que podrían parecer que son fieles mujeres, incluso es muy usual que se incorporen estereotipos de género. De acuerdo a Daniel Moreno, los artistas *drag* dentro de su *performance* inician usando el estereotipo como una herramienta de deconstrucción que da cuenta de qué se trata ser un *drag*, haciendo una reinención de los géneros a través de lo performático y teatral (En Castillo 2014, p. 29). Es decir, se parte desde el estereotipo para desestabilizar y reflejar lo frágiles que son estos.

De hecho, el *drag* se enmarca dentro del sistema binario de género y el sistema hegemónico de género, dado que, suele trabajar bajo una dicotomía género: el género femenino y el género masculino, y para su performance suele tomar, generalmente, las percepciones, comportamientos, estereotipos que conforman el rol femenino en la sociedad. [Sobre el *drag*] “Si bien su práctica usual va en contra de la heteronormatividad y ello podría comprenderse como un tipo de agencia o subversión, las estructuras que permiten sus formas de actuar o la negociación de saberes, posesiones y contactos se basan en asunciones que pueden encajar con planteamientos sexistas” (Villanueva, 2014, p.6).

Muchos podrían opinar que, en vez de transgredir el concepto hegemónico de género, lo refuerza y a veces, puede resultar misógino. Sin embargo, las *drag queens*, en realidad, se burlan del sistema hegemónico de género, a través de la exageración de sus gestos y comportamientos con la finalidad de criticarlo. A esto se le podría llamar hiperfeminidad, la cual, Murnen y Byrne (1991) definen como la exagerada adhesión a un papel femenino estereotipado de género (Citado en Strübel-Scheneider, 2011, p.15). Jessica Strübel-Scheneider (2011) afirma que muchas *drag queens* crean sus personajes hiperfemeninos para burlarse de los códigos de género de la sociedad heterosexual. Podría decirse que esto es parte del arte *drag*, que probablemente sin eso, no sería nada. Incluso, Lorber (2004) se pregunta si todavía hay un lugar para el *drag* en la sociedad por el surgimiento de cada vez más fluidas identidades de género. Ella argumenta que, en efecto, lo hay, siempre y cuando exista un comportamiento de género tabú. Mientras haya cosas que los hombres no pueden hacer, decir o vestir, porque son “femeninos”, habrá *drag* (Citado en Oostrik, 2014, p.15). De hecho, una vez Rupaul, una de las *drag queens* más famosas del mundo, mencionó en una red social que los hombres gay no hacen *drag* para burlarse de las mujeres, sino, hacen *drag* para burlarse del

concepto cultural de identidad y que si no entendemos la ironía, entonces, no entendemos el *drag* (Twitter, 2016).

Consideramos que este es un escenario ideal, porque implica que la audiencia y la misma *drag queen* reconozcan el valor de la *performance* respecto a la subversión de las normas de género. Por un lado, puede suceder que la *drag* no sea consciente de ello y use los estereotipos de género, porque lo ha aprendido en su entrenamiento para llegar a ser *drag queen*, sin llegar a cuestionarse el porqué ni para qué de ello. Esto se vincula estrechamente con el elemento de la parodia en la *performance drag*, a quien Judith Butler identificaba como potencial subversivo (Villanueva, 2014, p. 57). Sobre este tema de la parodia *drag* como subversión propuesta por Butler hemos encontrado una discusión que la misma Judith Butler ha tratado de aclarar, ya que muchos autores han atribuido que la posición de la filósofa norteamericana es que todo *drag* sea subversivo, cuando ella lo niega e intenta aclarar en su texto “Críticamente subversiva” que esto no es así necesariamente y que no toda *performance drag* es subversiva.

Ahora bien, las *drag queens* no son necesariamente hombres gay, sin embargo, hay una fuerte relación entre la homosexualidad y el *drag*. Sven Oostrik (2014) sostiene que el *drag* contemporáneo es una prerrogativa gay, pero no exclusivamente. En su mayoría, las *drag queens* pertenecen a la comunidad gay, siendo parte de su lucha por la igualdad de derechos. No obstante, como lo habíamos mencionado anteriormente, las *drags* también deben luchar por el reconocimiento del *drag* como una profesión y un trabajo; su no reconocimiento genera una falta de seriedad de su profesión por parte de la sociedad y que sean invisibles en el mundo artístico hegemónico⁷⁶. Hoy todavía es mal visto que un hombre se vista con ropa o accesorios que supuestamente le “pertenecen” a una mujer. Esther Newton (1979) señala que performar profesionalmente (en público) en ropa de mujer estigmatiza a los personificadores [refiriéndose a las *drag queens*] dentro del mundo gay, al mismo tiempo que los estigmatiza en el mundo del espectáculo.

A continuación, pasaremos a describir el surgimiento del *drag* y sus etapas hasta la actualidad.

2.3.1 Breve historia del *drag*

El *drag* tiene sus antecedentes, a lo largo de la historia, en la personificación femenina en las

⁷⁶ Esto puede deberse a las constantes confusiones del *drag* con otros tipos de transformación femenina: travestismo y transexualismo.

distintas artes y relatos como la literatura, el teatro, la mitología griega, entre otros. Según Garber (1992), desde que ha habido categorías de género, ha habido travestidos (siendo travestidos la palabra preferida para referirse a un personificador femenino) (Citado en Oostrik 2014, p.10). En la literatura, por ejemplo, han aparecido personajes que han tenido que vestirse de mujeres por fines argumentales. En el caso del teatro, hasta casi al final de la edad moderna, no era permitido que las mujeres actúen, de esta manera, si se tenían personajes femeninos, los hombres tenían que personificarlas. Es así que los espectadores estaban acostumbrados a ver hombres que se vestían como mujeres y actuaban como ellas, porque su profesión lo exigía, sin embargo, si salía de ese espacio, era visto como raro y no era avalado por la sociedad.

El nacimiento de la palabra *drag* tiene algunas teorías. Una de las principales trata de que Shakespeare, uno de los más grandes dramaturgos de la historia, cuya obra revolucionaría el modo de ver el arte del actor y la concepción del teatro en el mundo occidental, en el siglo XIX, al diseñar a sus personajes femeninos, en el pie de la página en la que describía tales papeles, lo marcaba con la sigla *DRAG*, vestido como chica (*dress as a girl*), para señalar que ese personaje sería interpretado por un hombre (Amanajás, 2016). Por otro lado, “*queen* sugiere que los personajes a caracterizar hayan sido, en su mayoría, relativos a la realeza” (Anónimo. 2009, 2 en Céspedes y Flores, 2014).

Desde los inicios de la historia hasta el siglo XIX, la personificación femenina había pasado por muchas etapas en muchas culturas, no obstante, en su mayoría, siempre estaba ligada al teatro. Por tanto, su desarrollo había sido paralelo al teatro. Ya en el año 1674, con el permiso del Rey Carlos II de España de que las mujeres pudieran actuar, el teatro y la personificación femenina empezaron a despegarse, sobreviviendo esta última por algún tiempo para luego pasar a no ser necesaria⁷⁷.

Así, el *drag* había sido influenciado sociocultural y políticamente por las distintas épocas, teniendo distintas percepciones entre “aprobaciones” y desaprobaciones por parte la sociedad⁷⁸. Ya desde el siglo XIX, en Londres, los hombres se reunían en establecimientos llamados “Music Hall” en los que podían cantar y realizar pequeñas escenas cómicas (Amanajás, 2016). Mientras tanto en Estados Unidos se instauraban los bares gays, los cuales,

⁷⁷ De acuerdo a Amanajás (2016), la inclusión de la mujer en el teatro fue paulatina al final del siglo XVII y durante todo el siglo XVIII, teniendo papeles banales al principio para luego poco a poco ir tomando papeles actorales más importantes.

⁷⁸ Señalo aprobaciones en comillas, porque esta aprobación nunca fue completa. La aprobación casi siempre apareció en los casos de que la personificación ocurriese en el teatro o alguna otra arte escénica.

al principio, se encontraban en las periferias y constituyeron un lugar para que las *drag queens* hagan sus shows de entretenimiento.

En el inicio del siglo XX, aparece un personaje que se quedaría hasta la década del 70 como figura que representaba la personificación femenina, estas eran las “damas pantomímicas”: personajes que representaban problemáticas pertinentes a las mujeres de aquella sociedad, y se relacionaban mucho con la edad media y la clase trabajadora (Amanajás, 2016).

En los 50, ya se empezaba a forjar una cultura de masas, debido al surgimiento del cine y la televisión en las décadas anteriores, la cual era acogida por la cultura pop. Mediante esa avalancha cultural, las artistas *drag queens* poseían un gran material para comunicarse con su público. Las inspiraciones eran muchas; las grandes divas pop hollywoodianas (Cher, Madonna, Diana Ross, entre otras) y de la música pop fundaron un imaginario irreverente, fashionista y soberbio de la imagen de la mujer. Las *drag queens* no solo hacían sus *shows* en los bares gay, sino también empezaron a aparecer en la radio, la televisión, Broadway, incluso, hasta el cine (Amanajás, 2016). Según Oré (2009), “en los años setenta, el *Drag* se masifica con el boom de la música disco” (en Cépeda y Flores, 2014)

A mediados de los 70, ser gay se tornó un acto político y una vez que el artista era en sí un acto político y social, mas no intencional, la *drag queen* despuntó como uno de los mayores símbolos de lucha por los derechos gay, teniendo en los 80 un resurgimiento en los clubes gay y para aquellos que habían convivido con las *drags* militantes de la década anterior, la *drag queen* se tornó algo esencialmente gay (Amanajás, 2016). Fueron las *drag queens* quienes lideraron en el año 69 la revolución Stonewall, evento donde aproximadamente 200 gays se enfrentaron a 400 policías demostrando su “poder gay”, marcando el inicio de la lucha por los derechos gays (Cépeda y Flores, 2014).

En los 90, la *drag* posee la función de entretenimiento, sea en *lip syncs* (doblar una música de alguna cantante famosa verocilmente o caricatural), *voguing* o en esquinas cómicas abordando principalmente la cultura y el universo gay a través de burlas, ropas conceptuales y magníficas con un dialecto propio de esa comunidad. Sin embargo, no solamente eran entretenimiento, sino que tenían un fervoso activismo político siendo figuras de la lucha de los derechos de la comunidad gay (Amanajás, 2016). Son en esos años cuando la cultura pop llega a su auge en el *drag* con un personaje top model norteamericano (Amanajás, 2016) al cual Baker (1994) se

refiere como un espectacular acto de auto-reinvención y reivindicación *drag*: RuPaul Andre Charles. RuPaul es considerado una de las *drag queens* más famosas y reconocidas en Estados Unidos e incluso, en el mundo. Según Baker (1994), "él creó un personaje - atrevida, fuerte, linda y negra - pero argumenta que su actuación es de un personificador femenino, alegando que él no se parece a una mujer, sino a una *drag queen*: 'Yo pienso que nunca podría asemejarme a una mujer, ellas no se visten de esta forma. Solo las *drag queens* se visten así. [...] Todo es *drag*. sólo que la mía es más glamorosa "(Citado en Amanajás, 2016, p.19). Rupaul fue la primera *drag queen* en sacar un álbum musical (*Supermodel*) estableciéndose como uno de los *hits* musicales de esos tiempos. Además de ser la primera *drag* en aparecer en publicidad. Hasta el día de hoy, Rupaul sigue siendo un icono de la comunidad *drag*. Actualmente tiene un *reality show* que lleva once temporadas continuas en la televisión capitalizando talentos *drag* y llevándolos a la fama.

Hoy en día, el *drag* está lleno de distintos estilos y formas. La cultura *drag* se ha ido forjando, sobre todo en Estados Unidos, diferenciándose en los diferentes Estados de ese país, ya sea en el estilo o en la mayor o menor presencia de cultura *drag*. Los Ángeles y Nueva York suelen ser las ciudades que albergan mayor cultura *drag* dentro de Estados Unidos. El *reality* de Rupaul, "*Rupaul's Drag Race*", ha sido también una gran ventana para la cultura norteamericana *drag* y para su consolidación como fuente de entretenimiento. En Latinoamérica, las más grandes comunidades *drags* se encuentran en Brasil, Chile y Perú. Gracias a una fuerte fanaticada del programa en nuestro país y al uso de las nuevas tecnologías de la información, casi a finales del 2016, resurgieron los *shows drags* en el Perú con la constante llegada de *drag queens* del mencionado *reality*, generando después que se intensificará y que sobre todo se visibilizará la comunidad *drag* local.

En el año 2018, en Lima se tuvieron *shows* mensuales de *drag queens* locales, y se presentaron las *drag queens* más famosas del *reality*. Así, en el 2017, se dio la primera Convención *Drag*⁷⁹ en Latinoamérica organizada por una productora local, contando con la participación de *drags* latinoamericanas y *drags* del *reality show* de Rupaul. Todo ello originó que en el 2017 se considere al Perú "la capital *drag* de Latinoamérica".

⁷⁹ En Estados Unidos todos los años se realiza la Convención *Drag* más importante del país "Rupaul's *Drag Con*" organizada por la productora WOW, la cual también produce "Rupaul's *Drag Race*".

Ahora bien, la práctica *drag* cuenta con características, elementos y asociaciones que la van consolidando a la vez que le permite tener versatilidad, en las líneas siguientes pasaremos a describir algunas de ellas.

2.3.2 Conociendo más sobre el *drag*

Ser una *drag queen* es tomar e interiorizar un personaje que va a ser parte de la vida del artista llegando, a veces, incluso, a ser un alter ego. Muchas de las *drag queens*, tratan su personaje *drag* refiriéndose a este en tercera persona, de hecho, muchos mencionan que es su versión “mejorada”, con características definidas y hasta opuestas de su personalidad en su yo real. Según Brabham (2010), en una entrevista, Rupaul, mencionó que su *reality show* [*Rupaul's Drag Race*] les enseña a las concursantes confianza y empoderamiento y cómo hacerse cargo de su propia feminidad (Citado en Strübel-Schneider, 2011, 13). A partir de lo que hemos podido ver en el programa de Rupaul, algunas *drag queens* cuentan en sus entrevistas que sienten que con su personaje *drag* se sienten más capaces de hacer cosas que no harían en su yo real. Strübel-Schneider (2011) considera que la transformación en un alter ego disfraza al individuo lo suficiente como para permitirles desacatar todas las reglas de conducta e interacción que se espera que cumplan en su persona masculina. Asimismo, Taylor y Rupp (2004) (2005) señalan que si bien los artistas miran su personaje *drag* como una extensión de sí mismos, reconocen que este es claramente una identidad separada de su persona (Citado en Strübel-Schneider, 2011, p.13). Cuando están fuera de *drag*, las *drag queens* realizan sus actividades como cualquier otro artista, por ejemplo, normalmente, solo usan su nombre *drag* para fines netamente artísticos. De acuerdo a Pelayo (2011), “la *performance drag* no olvida la dicotomía exterior-interior, ese juego continuo entre lo natural y lo artificial del que siempre es consciente en cada parte del mecanismo de imitación” (p.170).

Anna Paula Vencato (2002) divide la práctica *drag queen* en tres grupos con diferentes grados de identificación entre la persona y el personaje *drag*. Tomando como muestra a las *drags* que investigó, el primer grupo consiste en aquellas *drag queens* que se identifican mucho con su personaje *drag*, llegando a asumirlo en su vida cotidiana. Un segundo grupo integra a las *drag queens* que se diferencian de su personaje *drag*, pero no tienen problema con el hecho de ser identificados como ellos fuera del escenario. El tercer grupo está conformado por las *drag queens* que se diferencian de su personaje y evitan (llegando a casi excluir la posibilidad) de cualquier identificación. Es posible que haya una vinculación directa con que la

homosexualidad tenga algún peso en la elección por vivir o no la experiencia *drag* en otros momentos (Vencato, 2002).

Como lo mencionamos anteriormente, para construir su personaje *drag*, las *drag queens* hacen uso de vestuarios y accesorios que conforman su *styling drag*. Es común que una *drag queen* tenga atuendos majestuosos y que invierta bastante en ellos. De esta manera, las *drag queens* que no tienen mucho soporte económico tienden a ser vistas como “the cheap queens” [las *drag queens* pobres]. El *styling* suele ser distinto entre las *drags*, algunas optan por tener un vestuario más glamoroso y elegante, otras son más vanguardistas y muestran vestuarios de alta costura, otras no enfatizan mucho en el uso de atuendos exhuberantes y combinan piezas de ropa femenina, etc. El vestuario es pieza fundamental para la representación del personaje *drag*, dice mucho de su personalidad, por lo que “siempre se busca que el vestuario sea lo más vistoso y original posible, pero siguiendo un patrón: los grandes zapatos -en su mayoría similar al de las vedettes-, vestimenta con mucho brillo y resaltando diversas partes del cuerpo, tanto del cuerpo de una mujer como del de un hombre” (Cépeda y Flores, 2014, p.24). A su vez, se le ha atribuido a la indumentaria *drag* un poder de representación de identidad, en este sentido, cobra mucha importancia, no se trata de una simple ropa para vestir y adornar el cuerpo, sino de una creación que es parte de la performance *drag*. “Debido al carácter ambivalente que posee, lo *drag* oscila entre el arte, el performance y el estilo. Así, el vestuario es un dispositivo lleno de significados, centrándose principalmente en el sistema de las representaciones de género que desafía el orden conceptual y lógico del deber ser” (p. 44). Esto último se refiere a que el cuerpo es “transformado” en lo *drag*, no correspondiendo con las normas del “género”. Como habíamos comentado anteriormente, el vestir implica temas culturales y de género, asociándolo como una representación importante de la identidad de las personas y específicamente de la identidad de género.

Por otro lado, desde siempre, la indumentaria *drag* o como lo llama Vencato “el montaje”⁸⁰ se ha alimentado en toda su historia de las distintas corrientes artísticas, además de la permanente influencia de la cultura pop desde las últimas décadas del siglo XX.

El maquillaje también tiene un papel fundamental en el *drag*, a través de él, las *drag queens* materializan a sus personajes *drag*, les dan forma, definen su estilo y se diferencian de otras

⁸⁰ El montaje designa 1) aquello que se carga en la maleta, es decir, trajes y accesorios; 2) trajes y accesorios ya puestos/ montados sobre el cuerpo; 3) maquillaje listo sumado a trajes y accesorios; 4) todo el conjunto que se ve montado sobre/en una *drag* (Vencato, 2002).

drags. Ahora bien, el maquillaje *drag* difiere de un maquillaje convencional de mujer y tiene sus propias técnicas. Es conocido, por ejemplo, que las *drag queens* no usen las cejas que tienen, sino, construyen sus propias cejas lo que complementa su maquillaje de “fantasía”. El tipo de maquillaje será determinante para encasillar a algunas *drag queens* dentro de algunos tipos de *drag*. De acuerdo a Céspedes y Flores (2014), el maquillaje es recargado, con los ojos y cejas resaltadas, pero más aún los labios que son gruesamente delineados. También es importante señalar que las *drag queens* deben saber maquillarse, es decir, ellas mismas deben conocer las técnicas de maquillaje para lograr su personaje *drag*.

En cuanto a la performance, al ser el *drag* un arte influenciado por la cultura pop, la performance *drag* está relacionada con las artes como la danza y el canto. En relación al canto, uno de los iconos clave en la práctica *drag* es el *lip syncing*, que se refiere a la habilidad de cantar en *playback* una canción que debe ser totalmente sincronizada a los labios y a la vez, actuada. Por tanto, es muy usual que los *shows* de *drag* incluyan el *lip syncing* dentro de su espectáculo. Por otro lado, respecto a la danza, se valora mucho que las *drag queens* sepan bailar y que incorporen sus coreografías en los *lip sync*; los *split*, por ejemplo, son reconocidos en el mundo *drag* como piezas diferenciales del acto del baile. Sin embargo, para ser *drag* no es fundamental que las *drag queens* hagan *lip sync* o bailen, de hecho, las *drag queens* que tienen más destreza en estas artes son conocidas como “*lip sync queens*” o “*dancing queens*”. En realidad, la performance *drag* puede incluir una variedad de técnicas artísticas: desde hacer *shows* de comedia, *lypsyncing*, baile, hasta performance conceptuales (Céspedes y Flores, 2014).

Justamente, entre los tipos de *drag* más conocidos, podemos identificar a las “*comedy queens*”, las cuales, como habíamos mencionado anteriormente, usan la mayor cantidad de parodia en sus *shows*. Las “*comedy queens*” suelen realizar *stand-ups comedy* u otros tipos de actuación. Por otro lado, tenemos a las “*glamorous queens*”, las cuales son *drag queens* conocidas por participar en concursos de belleza de sus localidades. Si bien no buscan parecerse totalmente a las mujeres como las *fishy queens*, incorporan la mayor cantidad de elementos femeninos en su montaje y performance. Esther Newton (1979) define a las “*glamorous queens*” como *queens* que no intentan seriamente representar ninguna imagen femenina que no sea la de una “estrella” o una cantante (p.49). Otro grupo lo integran las “*camp queens*”, las cuales son las *queens clowns* que performan *drag* teatral. Según Niles, Schact y Underwood (2004), ellas enfatizan en las ironías de la vida de una forma exagerada y humorística, además que se enfocan

en la subordinación de la mujer y la superioridad del hombre en nuestra sociedad (Citado en Strübel-Schneider, 2010, p.13).

Por otra parte, la profesión *drag* todavía no es del todo reconocida socialmente y, en la mayoría de casos, las *drags* padecen discriminación tanto por su profesión como por su homosexualidad, lo que las impulsa a concebirse como un grupo y a formar comunidades *drag*. En Estados Unidos, en general, los distintos Estados forman comunidades *drag* que casi se convierten en familias, a veces incluso manifestando exclusividad y una especie de rivalidad entre ellos, siendo bastante conocido que cada estado tenga una reputación por la práctica de un tipo de *drag* o porque se destaca en alguno de ellos. Esther Newton explica que:

Debido a su especial relación con el mundo del espectáculo (estigmatizado) y las comunidades homosexuales y por supuesto, porque ellas trabajan juntas, las personificadoras femeninas [refiriéndose a las *drag queens*] se conciben a sí mismas como grupo. Ellas forman redes sociales dentro y entre las ciudades de Norteamérica. Noticias sobre trabajos y el hecho de hacer amigos en otras ciudades es continuamente circulado entre las *drag queens* que visitan las ciudades o que recién llegan a ellas (Newton, 1979, p.7).

En el caso limeño, por ejemplo, la diferenciación con otros grupos impulsa su sentido de comunidad; Villanueva (2014) encontró que “las *drag queens* [limeñas] recurren a una serie de estrategias discursivas que les permiten identificarse como una comunidad distinta de otras comunidades, como aquellas de las transformistas y las travestis de Lima” (p.12).

En suma, el personaje *drag* está lleno de elementos que funcionan como un todo para crear un personaje rico y complejo, con una identidad definida. Ana Paula Vencato (2002) nos brinda una definición de las *drag queens* que consideramos bastante completa. La autora las describe como hechas de maquillaje, texto, modos de ser / estar en medio del público, de performances, de doblajes, de fantasías, de deseos... y el todo es siempre más que la suma de las partes, parafraseando un concepto matemático.

Asimismo, existen tipos de *drag queens* que varían su performance de acuerdo, a una especialidad, no obstante, esto no significa que no haya *drag queens* que prefieran no especializarse en ningún arte o habilidad.

Referente a la comunidad *drag*, este grupo comparte un sentido de pertenencia centrado principalmente en su lucha por su reconocimiento como profesión y como arte. Pese a esta situación, el enorme potencial del *drag* lo hace verse como uno de los artes performativos más auténticos y con amplias posibilidades de seguir creciendo tanto a nivel artístico como de población artística *drag*. Sus características, trayectoria y comunidad están sentando bases para impulsar su visibilidad hacia el mundo artístico, cultural y social. A su vez, siendo un cuestionador permanente de los significados estándares que se gestan del género, nos abre una puerta para seguir desarrollando nuestro sentido de crítica hacia el sistema hegemónico de género. Helen Bode (2003) considera que al elucidar y exponer el hecho de que el género puede quedar fuera de los estrechos límites de las dicotomías de género tradicionales, el *drag* presenta un serio desafío a tales normas. Lo hace al negarse a aceptar la existencia de solo dos géneros, y en lugar de ello, celebrar una profusión de divergencia de género y variación. Justamente, quien profundiza sobre el carácter del *drag* como un ejemplo de que el género se performa y que por tanto, no existen solamente dos géneros es Judith Butler, cuyas conceptos sobre el sexo y género pasaremos a explicar a continuación, para luego centrarnos en la teoría de la performatividad de género y su relación con el *drag*.

2.4 Sexo, género y *drag* en Judith Butler

Judith Butler es una de las filósofas e investigadoras más importantes de los estudios de género, la teoría *queer* y el feminismo en la postmodernidad. Según Fonseca y Quintero (2009), “Judith Butler (2000a) ha ejercido una gran influencia dentro de la teoría feminista y en los estudios *queer* por proponer una concepción del género imitativa y representativa” (p. 47). Es en la teoría de la performatividad de género, donde plantea una nueva visión del género, estableciendo una fuerte crítica de la heterosexualidad obligatoria, el binarismo y la matriz heterosexual.

En esta investigación, la teoría de la performatividad de género de Butler es fundamental, ya que identificaremos y analizaremos si se evidencia en el discurso del *reality show* *Rupaul's Drag Race*. A continuación, se expondrán los conceptos del sexo y género en Judith Butler, lo que dará pie a la explicación de la teoría de la performatividad de género y su relación con el *drag*.

2.4.1 Sexo y género en Butler: El sexo no es a la naturaleza lo que el género a la cultura

“*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*” (1990) de Judith Butler es uno de los libros considerados como fundadores de la teoría *queer*, teoría que defiende principalmente la idea de que los géneros son diversos, que no hay una dicotomía de género esencialista en favor de las identidades de género no reconocidas dentro de la visión hegemónica de género. De acuerdo a Irene Pelayo:

La llamada teoría *queer* es un concepto acuñado a comienzos de los noventa que pone en cuestión las clásicas dicotomías de sexo-género a la vez que vincula el orden jerárquico del género con la heteronormatividad. Esta teoría sostiene que la orientación sexual y la identidad sexual o de género del individuo son el resultado de una construcción social y que, por tanto, no existen roles sexuales biológicamente inscritos en la naturaleza humana, sino sólo formas variables de desempeñar los roles sexuales del individuo (Pelayo, 2011, p.161).

Para Fonseca y Quintero (2009), “*Gender Trouble* es el texto iniciático de la teoría *queer*” (p.47). Es en este texto donde Butler plantea que tanto el género como el sexo son construcciones mediadas por la cultura y la sociedad. De esta manera, para explicar su concepción de género, la autora empieza estableciendo que el sexo es una categoría que, a pesar de que se la ha llamado biológica y que su principal diferenciación con el género es esa característica, no es natural ni innato. Butler (2007) sostiene, que a lo mejor el sexo esté cargado de género, es decir, siempre fue género, por lo que, la diferencia entre sexo y género no existe (p. 55) y complementa con lo siguiente:

En este caso no tendría sentido definir el género como la interpretación cultural del sexo, si este es ya de por sí una categoría dotada de género. No debe ser visto únicamente como la inscripción cultural del significado de un sexo predeterminado (concepto jurídico) sino que también debe indicar el aparato mismo de producción mediante el cual se determinan los sexos en sí. Como consecuencia el género no es a la cultura lo que el sexo es a la naturaleza; el género también es el medio discursivo/cultural a través del cual la naturaleza sexuada o un sexo natural se forma y establece como prediscursivo, anterior a la cultura, una superficie políticamente neutral sobre la cual actúa la cultura (Butler, 2007, pp. 55-56).

De este modo, el género ya no sería el significado cultural de los sexos. El género siempre ha intervenido culturalmente al sexo; como menciona la autora, el género es un aparato de

producción mismo de los sexos entre sí y esto significa que a través del género, el sexo se ha consolidado como prediscursivo, como si fuera natural o una esencia sin ningún tipo de intervención cultural ni social. Ahora bien, esto no significa que para Butler el sexo no exista, “sino que la idea de un “sexo natural” organizado en base a dos posiciones opuestas y complementarias es un dispositivo mediante el cual el género se ha estabilizado dentro del matriz heterosexual que caracteriza a nuestras sociedades” (Della-Ventura, 2016, p.12). De este modo, el sexo sirve como una especie de base natural para la presunción del género binario y de la normatividad de la matriz heterosexual, legitimando la diferenciación de los géneros. Según Soley-Beltrán (2012), “los tópicos o lugares comunes del orden heterosexual hegemónico, que Butler denomina la MH <<matriz heterosexual>> en GD<<El Género en Disputa>>, son estándares normativos de identidad a los cuales nos vemos obligados a conformarnos. Estos estándares definen los límites de la aceptabilidad dentro de la Matriz (p. 64).

En relación a ello, Butler (2002) afirma que el sexo toma al cuerpo para verse materializado en aras de legitimar la matriz heterosexual, “Las normas reguladoras del "sexo" obran de una manera performativa para constituir la materialidad de los cuerpos y, más específicamente, para materializar el sexo del cuerpo, para materializar la diferencia sexual en aras de consolidar el imperativo heterosexual” (p.18). Para Butler el sexo es una norma cultural que gobierna la materialización de los cuerpos:

[El sexo] Una reconcepción del proceso mediante el cual *un sujeto* asume, se apropia, adopta una norma corporal, no como algo a lo que, estrictamente hablando, *se soznete* {se somete}, sino, más bien, como una evolución en la que el sujeto, el "yo" hablante, se forma en virtud de pasar por ese proceso de asumir un sexo; y (5) una vinculación de este proceso de "asumir" un sexo con la cuestión de la *identificación* y con los medios discursivos que emplea el imperativo heterosexual para permitir ciertas identificaciones sexuadas y excluir y repudiar otras (Butler, 1999, p.19).

Al existir el sexo, un cuerpo puede ser viable y se identifica con algo que ya tiene un lugar asignado y que materializa la diferencia sexual binaria. Esta atribución del sexo como biológico y de la identificación del cuerpo con él es creada por la matriz heterosexual, dado que, finalmente, esto produce que solo se acepten ciertas identidades en relación al sexo binario, lo que se traduce en una hegemonía de género, excluyendo a las que no calzan dentro de las que

son validadas por la matriz heterosexual. “El "sexo" no es pues sencillamente algo que uno tiene o una descripción estática de lo que uno es: será una de las normas mediante las cuales ese "uno" puede llegar a ser viable, esa norma que califica un cuerpo para toda la vida dentro de la esfera de la inteligibilidad cultural” (Butler, 2002, p.19).

Es así que el sexo se consolida con el tiempo y con la reiteración de las normas reguladoras generándose una crisis cuando aparece algo que escapa a la norma. Eva Gil (2002), basándose en Judith Butler, menciona que la autora sostiene que es en la interacción con el otro donde nace esta concepción de categoría natural. Según ella, es el otro el que participa en la construcción del sexo como algo natural y dado de antemano; sin el otro, esta categoría ‘natural’ no sería posible, pues a partir de la interacción con el otro, se reconocen las diferencias entre los seres con sexo.

Por otro lado, Butler (2007) afirma que “cuando la condición construida del género se teoriza como algo completamente independiente del sexo, el género mismo pasa a ser un artificio ambiguo, con el resultado de que hombre y masculino pueden significar tanto un cuerpo de mujer como uno de hombre, y mujer y femenino tanto uno de hombre como uno de mujer” (p.55). Es decir, esta relación mimética (como la llama Butler) entre el género y sexo hace que se consolide el binarismo de género, puesto que solo se tienen dos sexos, sin embargo, como ella lo menciona, si el género es desvinculado del sexo, se pueden establecer relaciones diversas entre el género, y el sexo “femenino” y “masculino”.

Por tanto, según Butler, no existen los sexos naturales, por lo que el sexo no es a la naturaleza lo que el género es a la cultura, el sexo siempre ha sido género y ambos están cargados de construcciones culturales.

Definitivamente, esta concepción del sexo es una visión totalmente transgresora, dado que se suele diferenciar al sexo del género principalmente por el supuesto carácter natural del sexo. Quizás para comprender más a fondo esta nueva concepción del sexo y su relación con el género valdría la pena hacerse estas preguntas que usa Eva Gil (2002) en su artículo “Por qué le llaman sexo cuando siempre ha sido género: una aproximación a la teoría de la performatividad de Judith Butler”: “¿Realmente el sexo ha sido siempre de la misma manera? ¿He sido mujer desde el mismo momento que nací o he necesitado un arduo trabajo, mío o de los que me rodean, para convertirme en ella?” (p.6). De pronto, el sexo se convierte en esa

diferencia que se nos impone por nacer con un aparato reproductor determinado, que finalmente es usada para distinguirnos y otorgarnos o no más derechos que el otro sexo reconocido, y que, finalmente, determina nuestras relaciones sociales, legitimando, muchas veces, relaciones de poder y de desigualdad con los demás. De la misma manera, al asignarnos un sexo “automáticamente”, se nos determinó un género en correspondencia a él, un género que quizás inconscientemente hemos tenido que mantener y “performar”⁸¹, y si nuestro género no va de acuerdo a nuestro sexo ni deseo sexual, nuestra identidad no es legitimada. Butler menciona que:

En la medida en que la <<identidad>> se preserva mediante los conceptos estabilizadores de sexo, género y sexualidad, la noción misma de <<la persona>> se pone en duda por la aparición cultural de esos seres con género <<incoherente>> o <<discontinuo>> que aparentemente son personas pero que no se corresponden con las normas de género culturalmente inteligibles mediante las cuales se definen las personas (Butler, 2007, p.71-72).

La disolución de la dicotomía sexo- género, por parte de Butler, introduce la concepción de la autora de que el género se performa. La Socióloga y Doctora en Estudios de Género, Leticia Sabsay, comenta que “la riqueza del pensamiento de Judith Bulter consiste en poner en entredicho la eficacia rotunda de la fuerza performativa que ha naturalizado al sexo, producto y efecto de la matriz heterosexual” (2009, p.45). Es por eso que a continuación pasaremos a explicar de qué se trata esta fuerza performativa del género.

2.4.2 La teoría de la performatividad de género y el *drag*

Ahora bien, si el sexo también es una construcción cultural, ¿qué es el género para Judith Butler? En su libro “El género en disputa”, la filósofa estadounidense, después de haber formulado que el género actúa sobre el sexo culturalmente, se cuestiona cómo es que el género se construye y si esta construcción implica leyes establecidas que determinan límites en la identidad de las personas. Entonces, dentro de este contexto, la autora reconoce prácticas reguladoras que determinan lo masculino y lo femenino, representados como atributos que designan lo que es un “hombre” y una “mujer”, y estas prácticas justamente son las que dan una apariencia de un núcleo de género. “La apariencia de una sustancia constante o de un yo con género (lo que el psiquiatra Robert Stoller denomina <<núcleo de género>>) se establece de esta forma por la reglamentación de atributos que están a lo largo de líneas de coherencia

⁸¹ Sobre la performatividad de género comentaremos más adelante.

culturalmente establecidas” (Butler, 2007, p. 84). De este modo, Butler reconoce esta especie de “núcleo” como súperfluo, ya que no es más que un conjunto de prácticas y atributos que hacen que el género exista:

“En este sentido, género no es un sustantivo, ni tampoco es un conjunto de atributos vagos, porque hemos visto que el efecto sustantivo del género se produce performativamente y es impuesto por las prácticas reguladoras de la coherencia de género. Así dentro del discurso legado por la metafísica de la sustancia, el género resulta ser performativo, es decir, que conforma la identidad que supone que. En este sentido, el género siempre es un hacer, aunque no un hacer por parte de un sujeto que se pueda considerar preexistente a la acción” (Butler, 2007, p. 84).

El género se construye en base a repeticiones de actos performativos, se afirma y establece a través de ellos. Por ello, no posee un núcleo interno anterior a él, se performa constantemente y al hacerlo, genera la ilusión de naturalidad. “No existe una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se construye performativamente por las mismas <<expresiones>> que, al parecer, son resultado de ésta” (Butler, 2007, p.85).

¿Y qué significa actuar performativamente? Según Judith Butler:

En otras palabras, actos, gestos y deseos crean el efecto de un núcleo interno o sustancia, pero lo hacen en la superficie del cuerpo, mediante el juego de ausencias significantes que evocan pero nunca revelan, el principio organizador de la identidad como una causa. Dichos actos, gestos y realizaciones -por lo general interpretados- son *performativos* en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son *invenciones* fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos. El hecho de que el cuerpo con género sea performativo muestra que no tiene una posición ontológica distinta de los diversos actos que conforman su realidad (Butler, 2007, p.266).

El género está compuesto por una serie de acciones que se repiten y performan para ser género, lo que lo hace verse “duradero” o como algo inamovible. “El género es la estilización repetida del cuerpo, una sucesión de acciones repetidas-dentro de un marco regulador muy estricto-que se inmoviliza con el tiempo para crear la apariencia de sustancia, de una especie natural de ser” (Butler, 2007, p.98). Justamente, estas acciones se ubican dentro de límites bastantes restrictivos, las cuales se basan en los modelos de género: feminismos y masculinismos, que

están cargados de formas de ser, comportamientos y actitudes restringidas a la legitimización del género binario.

Para explicar la performatividad en "*Gender Trouble*", Judith Butler (2007) usó como referente la interpretación que Jaques Derrida hizo de "Ante la ley" de Kafka, en ella, "quien espera a la ley se sienta frente a la puerta de la ley y atribuye cierta fuerza a esa ley" (p.17). La investigadora Eva Gil (2002) hace una interpretación clara sobre esta analogía que hace Butler: anticipamos a la naturaleza como ley; como es anticipado, percibimos lo que nos da como más real y nos apropiamos de ello como una ley, de manera que se genera poder y subjetivación. No obstante, para que esa ley de la naturaleza se mantenga, necesita repetición para poder consolidarse y no perderse en el tiempo. Esto es lo que se llama actos performativos.

Y los actos performativos de género, no tienen que ser repetitivos porque sí, sino, tener en su sustento la repetición por la norma. La socióloga Leticia Sabsay (2005) precisa que "junto a la noción de performatividad de Judith Butler, viene la de "repetición de la norma" (que es una de las condiciones de posibilidad de realización de efectos preformativos): sólo la repetición de una norma garantiza la eficacia performativa de la performance (p.9). De este modo, los actos performativos que conforman el género se repiten, porque existe una práctica reguladora detrás, enmarcada en la cultura y la sociedad de la matriz hegemónica de género. Así, la performatividad es movimiento, evolución, transformación en el día a día, que podría renovarse a fin de abrir otras puertas fuera de la heteronormatividad. "La performatividad del género no es un hecho aislado de su contexto social, es una práctica social, una reiteración continuada y constante en la que la normativa de género se negocia" (Sabsay, 2009). Las prácticas reiterativas hacen que el género no sea una esencia, por lo que siempre pueda estar en constante negociación.

De esta manera, la performatividad del género aporta a la deslegitimización de los géneros "puros", dado que el reconocimiento del género mediante actuaciones sociales repetitivas dan cuenta de que "los conceptos de un sexo esencial y una masculinidad o feminidad verdadera o constante también se forman como parte de la estrategia que esconde el carácter performativo del género y las probabilidades performativas de que se multipliquen las configuraciones de género fuera de los marcos restrictivos de dominación masculinista y heterosexualidad obligatoria (Butler, 2007, p.275). Esta es una de las razones por las cuales Butler se embarca en esta labor de reconceptualizar y deconstruir categorías que se habían dado por elaboradas.

La performatividad del género desenmascara la esencialidad y autenticidad de las formas de género consideradas legítimas; a partir de que el género se realiza mediante actos que lo van consolidando, su inquietud lo debilita en cuanto a sustancia sólida, haciendo dar cuenta de su fragilidad y poca razón respecto a los géneros legítimos.

Ahora bien, en “El Género en Disputa” (2007), Butler señala a las “travestidas”⁸²(en referencia a las *drags*) como un ejemplo de la performatividad de género. La filósofa estadounidense considera que las *drag queens*, para construir su personaje *drag*, performan el género femenino tomando como referencia los feminismos que se gestan en la sociedad, con ello, demuestran que pueden ser percibidas fielmente como “mujeres”, para luego, fuera del *drag*, seguir siendo personas del género “masculino”. De esta manera, Judith Butler sostiene que:

En *Mother Camp: Female Impersonator in America*, la antropóloga Esther Newton afirma que la estructura de la personificación⁸³ muestra uno de los mecanismos clave de la invención, mediante el cual se efectúa la construcción social del género. Yo agregaría que la “travestida” trastoca completamente la división entre espacio psíquico interno y externo, y de hecho se burla del modelo que expresa el género, así como de la idea de una verdadera identidad de género (Butler, 2007, p. 256).

Así como la “travestida” genera una imagen unificada de la “mujer” (con la que la crítica no suele estar de acuerdo), también muestra las características particulares de los elementos de la experiencia de género que equivocadamente se han naturalizado como una unidad a través de la “ficción reguladora de la coherencia heterosexual” (Butler, 2007, p. 268 - 269). A esto último nos referíamos con que la *drag queen* incluye en su performance estas características del género que la sociedad ha naturalizado como pertenecientes al género femenino⁸⁴. “Al imitar el género, la travestida manifiesta de forma implícita la estructura imitativa del género en sí, así como su contingencia” (Butler, 2007, p.269).

En su libro “Cuerpos que importan”, Judith Butler (2002) afirma que la heterosexualidad hegemónica está cargada de constantes imitaciones de sus propias idealizaciones, en este sentido, la investigadora sostiene que:

⁸² En “El género en Disputa”, Butler no se refiere con un nombre único hacia las *drag queens*, generalmente las llama “travestidas”.

⁸³ Esther Newton, investigadora pionera de los estudios *drag*, llama a las *drag queens* como “personificadoras femeninas”.

⁸⁴ Anteriormente habíamos explicado que en la performance *drag* se suelen reproducir algunos elementos de la visión hegemónica de género.

Afirmar que todo género es como el travesti o está travestido sugiere que la "imitación" está en el corazón mismo del proyecto *heterosexual* y de sus binarismos de género, que el travestismo no es una imitación secundaria que supone un género anterior y original, sino que la heterosexualidad hegemónica misma es un esfuerzo constante y repetido de imitar sus propias idealizaciones (Butler, 2002, p.184).

Incluso, la autora menciona que la heterosexualidad está asediada por el deseo de mantener y legitimizar incansablemente su pretensión de originalidad y propiedad, estableciendo qué prácticas resultan patológicas y fijando normas para las ciencias (Butler, 2002, p.186).

Butler (2002) establece que, “el travestismo es un ejemplo que tiene por objeto establecer que la “realidad” no es tan rígida como creemos; con este ejemplo me propongo exponer lo tenue de la realidad del género para contrarrestar la violencia que ejercen las normas de género” (p.29). “En la medida en que las normas de género [...] determinan lo que será inteligiblemente humano y lo que no, lo que se considerará <real> y lo que no, establecen el campo ontológico en el que se pueden atribuir a los cuerpos expresión legítima” (Butler, 2007, p.28-29).

Es importante señalar que después de la publicación de la primera edición de “El Género en Disputa”, en su texto “Críticamente Subversiva”, Judith Butler hace la aclaración del malentendido sobre el drag como “el modelo” de su teoría, señalando que no es el ejemplo paradigmático de la performatividad del género (Butler, 2002, p. 63). En este sentido, la autora sostiene que ha habido una opinión equívoca referente a ello:

Llegan a la conclusión de que la performatividad del género equivale a constituir lo que uno es a partir de lo que uno representa. Y por añadidura, que el género mismo puede extenderse más allá de la oposición binaria entre “hombre” y “mujer” dependiendo de lo que uno representa. De esta manera, se considera el *drag* no sólo como el paradigma de la representación del género, sino también como la práctica mediante la cual la presunción heterosexual se puede dismantelar a través de la estrategia del exceso (Butler, 2002, p.68-69).

La autora indica que, debido a este malentendido, se ha relacionado a la performatividad como una forma de entender al género como un rol. Esto tiene relación con lo descrito por Butler en ese mismo texto sobre el malentendido de la noción de performatividad como significado de autorepresentación, lo que ha llevado a suponer equivocadamente que “el género es una

elección, un rol, o una construcción que uno se enfunda al igual que se viste cada mañana” (Butler, 2002, p. 63), de esta manera, la filósofa explica:

La performatividad del género sexual no consiste en elegir de qué género seremos hoy. Performatividad es reiterar o repetir las normas mediante las cuales nos constituimos: no se trata de una fabricación radical de un sujeto sexuado genéricamente. Es una repetición obligatoria de normas anteriores que constituyen al sujeto, normas que no se pueden descartar por voluntad propia. Son normas que configuran, animan y delimitan al sujeto de género y que son también los recursos a partir de los cuales se forja la resistencia, la subversión y el desplazamiento (Butler, 2002, p. 64-65).

Butler rechaza esta noción, porque el que se pretenda elegir un género implica que haya un sujeto antes de la acción y que precede al género. Para la filósofa esto no puede suceder, dado que el sujeto se constituye a partir de la matriz de género, en tanto es definido como perteneciente al género femenino o masculino; antes de eso, de acuerdo a Butler, el sujeto no existe, ya que al nacer no puede elegir de manera voluntaria qué género quiere ser, simplemente se le es asignado (Butler, 2002, p. 63-64). Concebir al género como signo de autorrepresentación significa que hay un sujeto detrás de ello. De esta manera, Leticia Sabsay (2005) menciona que:

La argumentación de Butler deja constancia de la contingencia histórica del devenir de la sexuación/generización, la arbitrariedad (y consecuentemente la transformabilidad) del género. Pero, dentro de su perspectiva esta contingencia no está eximida de la necesidad de que el sujeto sea un sujeto sexuado/generizado, porque ésta ha sido su historia, y porque es gracias a ella que el sujeto ha nacido (p. 2).

Así, para Butler, no puede haber un sujeto sin género, porque eso implicaría que nazca en un mundo donde no existen las relaciones de poder que conduce el sistema de género.

De esta manera, la performatividad es la repetición de normas que dan la apariencia de estabilidad de género y que no se pueden elegir voluntariamente, son normas mediante las cuales nos establecemos.

Butler sostiene que hace mención del *drag* como muestra de la performatividad de género en tanto este manifiesta una crítica hacia el régimen unívoco del sexo donde la heterosexualidad

se legitima; Butler señala: “me refiero a la distinción entre la verdad “interna” de la feminidad, considerada como una disposición psíquica o un núcleo del Yo, y la verdad “externa”, considerada como apariencia o representación.” (Butler, 2002, p. 69). De este modo, el *drag* expresa la diferencia que puede haber entre lo interno y externo de un sujeto, es decir, la posibilidad del intercambio de la apariencia con el género. Asimismo, lo que le atrae del *drag* respecto a la performatividad es la exageración de los actos que este manifiesta y que muestran la fragilidad de estas normas repetitivas que el género usa para dar la ilusión de consolidarse.

El Doctor en Filosofía por la Universidad de Barcelona, Edgar Straehle, describe que:

El drag debido a su carácter excesivo y exagerado, puede proporcionar una referencia privilegiada desde la que comprender cómo se produce la subversión de género, pero no constituye su ejemplo paradigmático. Por ello, es preciso no sobrevalorar el costado disruptivo de la performance y no olvidar que ésta no deja de mantener nada desdeñables lazos de continuidad con el contexto dominante. Toda performance sigue sujeta a normas y límites que quienes la ponen en escena no eligen y de los que no pueden desembarazarse tan fácilmente. La performatividad por excelencia, por eso, es la que de manera menos espectacular o llamativa se lleva a cabo día a día en los ritos cotidianos que llenan y componen nuestra vida, los cuales aparecen como ecos (no siempre fieles) de citas anteriores y conducen a la formación de los sujetos individuales. (Straehle, 2017, p. 229)

En este sentido, es importante establecer la diferencia entre performance y performatividad; siendo la performance un momento singular de la actuación donde se pueden realizar estos gestos sin considerar el arraigo de las normas reiteradas del género y la performatividad como los actos repetitivos de estas normas, gestos y actos en un contexto donde son percibidos como elementos de la “esencia” de un género. De acuerdo a Butler:

La actuación como “acto” limitado se diferencia de la performatividad en que esta última consiste en la reiteración de las normas que preceden, constriñen y exceden a quien las representa y, en este sentido, no puede ser considerada como un producto de la “voluntad” o de una “elección” de quien la lleva a cabo. Asimismo, lo que se “representa” (is performed) opera con el fin de ocultar, por no decir negar, aquello que permanece opaco, inconsciente, irrealizable o irrepresentable (unperformable). Es un error reducir la performatividad a la performance (Butler, 2002, p.69).

De esta manera, Judith Butler considera que la performatividad no es producto de una elección, ya que las normas exceden a las personas quienes performan. Es importante señalar que en esta investigación vamos a analizar la evidencia de la performatividad del género en el discurso de

los diálogos del *reality* RPDR. En general, revisaremos el discurso expresado en la performance de las *drag queens*, lo que nos guiará hacia las facetas performativas o no de estos actos. Finalmente, debemos diferenciar la figura de las *drag queens* respecto a otros artistas que por sus personajes actúan las normas de género, ya que el *drag* es una categoría que desde su propuesta ya está cargada de conceptos de género, ya que implica, que una persona que se reconoce como hombre, generalmente, imite elementos del género femenino para su performance *drag*, incorporando actos que han visto normalizados toda su vida como hombres y que han aprendido en el entrenamiento para llegar a ser *drag queens*. Asimismo, en este caso no se deja de lado el concepto de la iteración, porque lo que las *drag queens* imitan son roles de género que se han gestado en la sociedad.

En conclusión, tanto el sexo como el género son construcciones culturales, por lo que ninguno es natural, biológico ni esencial. El sexo, por un lado, sirve para materializar al cuerpo y para legitimar la diferencia sexual en aras de un sistema hegemónico de género. Por otro, el género tampoco es esencial ni tiene un “antes” de ser género, no tiene un núcleo interno ni es una sustancia sólida, el género se performa, es decir, se determina mediante actos performativos continuos y repetitivos que lo hacen parecer como algo duradero y sustancial. Un ejemplo de ello, que no es el único ni tampoco el paradigmático, es la práctica *drag*, las *drag queens* suelen performar el género femenino en sus actuaciones tomando las características “femeninas” que la sociedad asocia con la “mujer”. De esta manera, la performatividad demuestra que no existen géneros esenciales, por tanto, no hay solo dos legítimos géneros (masculino y femenino) como tampoco no es natural la heterosexualidad obligatoria. Judith Butler (2007) afirma que:

El hecho de que la realidad de género se determine mediante actuaciones sociales continuas significa que los conceptos de un sexo esencial y una masculinidad o feminidad verdadera o constante también se forman como parte de la estrategia que esconde el carácter performativo del género y las probabilidades performativas de que se multipliquen las configuraciones de género fuera de los marcos restrictivos de dominación masculinista y heterosexualidad obligatoria (p.275).

La teoría de la performatividad de género de Judith Butler es una fuerza académica que empuja y trata de legitimar otras identidades de género que no son reconocidas y que sufren de violencia a causa de su condición, y resulta una respuesta confrontacional para aquellos que consideran a la heterosexualidad como obligatoria y al binarismo de género como hegemónico

haciendo que los modelos de mujer y hombre gestados en la sociedad hegemónica se vean desenmascarados por la performatividad del género.



Capítulo 3: Diseño metodológico de la investigación

3.1 Diseño metodológico

Se trata de un estudio descriptivo-deductivo con enfoque cualitativo usando la técnica del análisis del discurso, ya que lo que se analizará es el discurso verbal del *reality Rupaul's Drag Race*, tomando en cuenta el momento desde que se inicia el capítulo del programa hasta el cierre del mismo.

De acuerdo a James Gee (2015), un discurso es intrínsecamente ideológico, en tanto involucra un conjunto de valores y percepciones acerca de las relaciones entre las personas y la distribución de los bienes sociales, y mínimamente de quién pertenece a un grupo y quién no y con frecuencia, sobre muchas otras cosas. Asimismo, “es una asociación socialmente aceptada de formas de utilizar el lenguaje, otras expresiones simbólicas y artefactos, de pensar, sentir, creer, valorar y actuar que pueden utilizarse para identificarse uno mismo como miembro de un grupo socialmente significativo o red social, o para indicar (que uno está desempeñando) un “papel” socialmente significativo” (Gee, 2015, p. 144).

Tomaremos en cuenta el concepto de discurso que propone James Gee, de esta manera, identificaremos las formas de pensar y actuar de las *drag queens*, los jurados y la producción en el *reality* expresadas a través de los diálogos verbales, para relacionarlas con la performatividad del género.

El corpus de este trabajo lo constituyen todas las emisiones del programa *Rupaul's Drag Race* desde la segunda temporada (2010) hasta la octava temporada (2016)⁸⁵, los cuales componen un total de 94 capítulos, no incluyendo las cuatro temporadas de “*All Stars*”, edición del *reality* que reúne a las mejores participantes de las temporadas pasadas.

En este sentido, la unidad de análisis corresponderá a 7 capítulos, uno por cada temporada desde la temporada 2 a la temporada 8. En el corpus, no estamos considerando la temporada 1 ni la temporada 9; dado que, por un lado, la temporada 1 difiere de las demás temporadas en adelante, principalmente, por el nivel de producción, la cantidad de participantes, desafíos realizados, entre otros. Esta temporada fue una pauta para las que siguieron, ya que las demás

⁸⁵ En el momento en que se inició este trabajo, el *reality* llevaba nueve temporadas emitidas. Hasta el 2019, se han presentado once temporadas.

han ido definiendo el estilo y estandarizando cómo el programa organiza su contenido, además de tener una evolución en términos de producción, ya que a partir de la temporada dos se nota mayor presupuesto⁸⁶.

En cuanto a la temporada 9, tampoco forma parte de este corpus, dado que es la única temporada que ha sido transmitida por el canal VH1 (todas las anteriores fueron transmitidas por Logo TV) y tuvo una variación en cuanto a la competencia para la elección de la ganadora⁸⁷.

Hemos elegido el capítulo de mitad de temporada que se encuentra en un rango del capítulo cuatro al nueve, ya que consideramos que esta parte de la competencia es la más rica para esta investigación, puesto que tenemos a la mitad del casting con un filtro previo, es decir, con las *drag queens* que ya han pasado por la mitad de los desafíos y que pueden ser las competidoras más fuertes, lo que les permite enfrentarse de manera más directa y tratar de diferenciarse una de las otras, exponiendo su propia versión del *drag*; a su vez, aun cuando algunas ya se fueron, todavía se tiene variedad de tipos de *drag*. Asimismo, dado que no todos los desafíos se repiten por igual en todas las temporadas, tener distintas temáticas para los desafíos nos permitiría tener un espectro más grande del discurso del programa, además de poder ver cómo las *drag queens* ejecutan los mismos, así como tener una visión más completa de la evaluación de los jurados respecto a los tipos de desafíos.

Para el análisis empezaremos describiendo los capítulos, presentando a los personajes y la síntesis del episodio, y estableciendo la estructura narrativa de los mismos. Luego de ello, pasaremos a analizar el discurso expresado verbalmente en los diálogos de las participantes, jurado y producción del programa⁸⁸. Para ello, hemos empleado la técnica que narra el autor chileno Sebastián Sayago en su artículo “El análisis del discurso como técnica de investigación cualitativa y cuantitativa en las ciencias sociales”, donde hace un ejercicio de aplicación del análisis del discurso a partir de una estrategia cualitativa de un objeto de estudio que toma como ejemplo: el discurso de los principales medios de prensa de Chile a través de sus relatos noticiosos (crónicas) de un conflicto social. A continuación, pasaré a relatar el proceso que describe el autor, enlazándolo con el proceso del análisis del discurso de esta investigación.

⁸⁶ No hemos considerado las temporadas que siguieron la temporada nueve, las cuales son las temporadas diez y once, ya que a partir de esta temporada la manera en la que se elige a la drag queen ganadora de la temporada cambia: se hará una competencia de *lip sync* con una audiencia en vivo entre las cuatro finalistas; anteriormente, solo se tenían tres finalistas y Rupaul era quien elegía a la ganadora de la temporada.

⁸⁷ En la Gran Final de la temporada 9 de *Rupaul's Drag Race*, evento donde Rupaul anunció a la ganadora del programa y se presentaron las *drag queens* de toda la temporada ante una gran audiencia, se les pidió a las tres finalistas competir haciendo un *Lypsync for your life* con una audiencia en vivo; después de ello, Rupaul eligió a la ganadora. En las temporadas anteriores, esto no había ocurrido.

⁸⁸ Esto lo veremos a través de la propuesta conceptual de minidesafíos, desafíos y pasarela expresada por Rupaul al anunciarlos.

En el ejemplo abordado por Sayago, las unidades de análisis correspondían a las crónicas de los distintos diarios, en el caso de esta tesis lo son los capítulos del reality elegidos en el corpus. Algo muy importante que señala es: “Seguimos aquí una concepción de discurso que lo define como un texto (oral y/o escrito) más todos los aspectos relevantes en la instancia de su producción, de su circulación y de su recepción. Este concepto puede ser expresado mediante la fórmula Discurso = Texto + Contexto (Lavandera)” (Sayago, 2014, p.5). De esta manera, el análisis corresponde al texto + contexto: diálogos de un personaje(s) de un capítulo de una cadena de televisión que corresponde a un reality show y que tiene como tema principal una competencia de *drag queens*.

Para iniciar con el análisis del discurso de las crónicas, Sayago propone establecer categorías, por ejemplo, en este caso, el autor describe que podrían ser: a) justificación del conflicto, b) descripción del conflicto y c) caracterización de los actores sociales. En el caso de este análisis hicimos una variación del proceso que sigue el autor considerando que, en vez de determinar categorías para analizar el discurso, se identifiquen los términos claves que conforman la teoría de la performatividad tales como: género, sexo, drag, mujer, hombre y cuerpo, y los relacionados a ellos, ya que se adecúa más a conocer el cumplimiento o no de nuestra hipótesis, que es si la performatividad de género se muestra dentro del discurso de RPDR y estos conceptos nos podrían ayudar en el posterior análisis de ello.

Cabe resaltar que nos hemos guiado por estos términos, tomando en consideración también, aquellos que, sin ser literales, se relacionan directamente con estos. De esta manera, fueron usados para el proceso de etiquetamiento y desagregación de pasajes textuales que recomienda el autor en el proceso, así, en vez de guiarnos por categorías, nos guiamos por estos términos y los relacionados a ellos. Posteriormente, Sayago procede a extraer los pasajes del texto y etiquetarlos bajo las categorías determinadas; en el caso de esta investigación, optamos por identificar los diálogos de los personajes con los términos claves (o relacionados a ellos) para luego extraerlos y consolidarlos en un solo texto, el cual será mostrado en el análisis de cada episodio.

Luego, Sayago (2014) sostiene que la búsqueda de estas “categorías” puede ser tanto vertical como transversal: “La primera trata de reconocer todas las categorías propuestas que están presentes en cada unidad de análisis (UA). La búsqueda transversal privilegia el reconocimiento de una misma categoría en las diferentes unidades de análisis” (2014, p.5). En esta investigación, se ha optado por una búsqueda vertical de los términos en todos los

capítulos, ya que era necesario que pudieramos analizar cómo es que estos términos se relacionaban entre sí para formar un discurso, lo que enriqueció el análisis.

Por último, el autor comenta que “una vez que señalamos mediante etiquetas los fragmentos, estos son extraídos de las UA y son reagrupados en un nuevo texto, el que nos permitirá reconocer semejanzas y diferencias. Podemos utilizar subetiquetas para marcar estos matices y para subespecificar cada categoría” (Sagayo, 2014, p. 6). Si bien en este caso no se han reagrupado en un texto todos los diálogos que correspondían a un determinado término, en el análisis de la mayoría de los capítulos hemos planteado comparaciones respecto a las principales conclusiones que obteníamos de cada capítulo en relación a los objetivos de la investigación. Sayago (2014) concluye este punto indicando:

“Este proceso de etiquetamiento-desagregación-reagregación es impulsado por una tarea de interpretación que debe ser altamente reflexiva, ya que es necesario evaluar de manera constante la validez de las semejanzas y diferencias reconocidas. Debemos tener en cuenta, de acuerdo con los objetivos de la investigación, hasta qué punto conviene señalar las diferencias y hasta qué punto conviene ignorarlas. También debemos esmerarnos en encontrar correspondencias entre los sesgos valorativos, con el fin de reconstruir las matrices de sentido que articulen las distintas representaciones discursivas”. (p. 6)

En este caso, hemos considerado necesario el proceso de comparación, ya que nos permitía obtener tendencias y diferencias de las unidades de análisis para poder incluirlas en las conclusiones de la investigación. Es importante también mencionar que la interpretación se ha hecho desde una mirada latinoamericana, joven, femenina, características del perfil de la autora de la tesis.

Para conocer los diálogos, vamos a basarnos en los subtítulos que se encuentran a disposición del espectador en la plataforma de *streaming* Netflix, en la cual están alojadas nuestras unidades de análisis. Es importante señalar que en algunos casos se optó por realizar la traducción propia de los diálogos, por haberse perdido el sentido original en el subtítulo ofrecido por Netflix.

Por otro lado, hemos dividido el *reality* en siete bloques que representan las distintas partes del programa, con la finalidad de poder identificar su estructura narrativa:

- Bloque I Inicio del episodio y ejecución del mini desafío
- Bloque II Presentación del desafío principal
- Bloque III Preparación para el desafío principal
- Bloque IV Ejecución del desafío principal⁸⁹
- Bloque V Preparación para la pasarela
- Bloque VI Pasarela principal
- Bloque VII Crítica del jurado y desenlace

Aquí también se deben incluir los testimonios de los participantes, dado que aparecen permanentemente durante estos momentos.

De esta manera, hemos ubicado estos bloques en el Paradigma de Syd Field, lo que complementará nuestro objetivo de identificar y analizar en qué segmento de la estructura narrativa del programa (presentación, nudo o desenlace) se evidencia la performatividad del género. A continuación, mostramos la matriz construida para este fin.

⁸⁹ En algunos episodios, la presentación del desafío puede estar dentro del desarrollo de la pasarela, dado que el desafío se presentaría en la pasarela (ejemplo: desafío de *styling*/vestuario, baile o *stand-up comedy*).

Cuadro 1:Estructura Narrativa de *Rupaul's Drag Race* de acuerdo al paradigma de Syd Field

	Acto	Segmento	Bloque	Descripción del bloque
Principio	Primer Acto	Planteamiento	Bloque I	Inicio del episodio y ejecución del mini desafío principal.
		1er nudo de la trama	Bloque II	Presentación del desafío principal
Medio	Segundo acto	Confrontación	Bloque III	Preparación del desafío principal
			Bloque IV	Ejecución del desafío principal
			Bloque V	Preparación de la pasarela principal
		2do nudo de la trama	Bloque VI	Presentación de la pasarela principal
Final	Tercer acto	Resolución	Bloque VII	<p>Crítica del jurado y confrontación del jurado</p> <p>Anuncio de Rupaul de la <i>drag queen</i> ganadora y las que irán a eliminación</p> <p>Decisión final de Rupaul de quién se queda en el programa</p> <p>Fin del capítulo</p>

Capítulo 4. Análisis del programa

4.1 “Aquí viene la novia” Temporada 02 - Episodio 05

4.1.1 Personajes del episodio

4.1.1.1 *Drag queens*

En este episodio tenemos a ocho *drag queens* participantes: Raven, Tyra Sanchez, Tatianna, Jujubee, Morgan McMichaels, Jessica Wild, Sahara Davenport y Pandora Boxx. Todas las *queens* tienen distintas edades y provienen de diferentes partes de Estados Unidos: Raven tiene 30 y es de California, Tyra tiene 21 y es de Orlando, Tatianna tiene 21 y es de Virginia, Jujubee tiene 25 y es de Massachusetts, Morgan tiene 28 y es de California, Jessica tiene 29 y es de Puerto Rico, Sahara tiene 25 y es de New York y Pandora tiene 37 y también es de New York. Todas las *queens* son abiertamente gays y son de sexo “masculino”.

Hasta el momento, Sahara, Tatianna, Tyra y Morgan han tenido una victoria cada una. En el anterior capítulo, la ganadora del desafío fue Tatianna y los dos concursantes que quedaron en eliminación fueron Sonique y Morgan McMichaels, salvándose este último.

4.1.1.2 Presentador

Rupaul es el presentador del programa y también jurado principal. Como habíamos comentado anteriormente, no solo es presentador, sino también un coach para las *queens*. Además de, ser quien finalmente decide cuál será la ganadora y eliminada del capítulo⁹⁰.

4.1.1.3 Jurados

Los jurados del episodio se dividen en dos tipos de jurados: permanentes e invitados. Dentro de los jurados permanentes tenemos a Santino Rice, famoso diseñador de modas y Merle Ginsberg, escritora de modas. Los jurados invitados son Mathu Andersen, maquillador y Martha Wash, cantante norteamericana.

⁹⁰ Rupaul es el presentador y jurado principal en todos los episodios que analizaremos en esta investigación, por lo que, en la descripción de los siguientes episodios, no haremos mención de él, ya que supondremos que cumple esa función de personaje.

4.1.2 Síntesis y estructura narrativa del episodio

En este capítulo las participantes tendrán que ejecutar un mini desafío sobre decoración, mientras que, en el desafío principal, tendrán que crear dos *outfits* para su boda: la del novio y la novia, además de ser retratados con ellos en el estudio fotográfico. En la pasarela desfilarán su traje de novia. Tyra Sanchez es la ganadora y las participantes que hacen el *lip sync for your life* son Morgan y Sahara, quien queda eliminada.

Primer Acto – Planteamiento: Bloque I - Inicio del episodio y ejecución del mini desafío

El episodio inicia con tomas de las *drag queens* despertándose y alistándose en el hotel para empezar el día. Luego, las vemos entrando al taller que se ubica en el set principal y mirando el mensaje de Sonique en el espejo, la última *queen* eliminada. Como en todos los capítulos, después de que ellas conversan, escuchan el mensaje de Rupaul en el televisor y cuando termina, lo vemos ingresar al taller.

Rupaul les comenta acerca del mini desafío del capítulo, que consiste en decorar y envolver unas cajas de regalo blancas con papeles decorativos que el programa les da, accesorios de ellas y algún elemento que le pertenezca a otra *drag queen*. Para completar este reto, tienen 30 minutos y la ganadora será quien tenga la caja más bonita.

Una vez que las *queens* decoran sus cajas, una por una le presentan a Rupaul cada una de ellas. Finalmente, Rupaul elige a la ganadora, quien es Raven, y les pide a las participantes que abran las cajas; al abrirlas, encuentran un mensaje y Raven lo lee. Rupaul comenta el desafío principal.

Primer Acto – 1er nudo de la trama: Bloque II - Presentación del desafío principal

El desafío principal de este episodio consiste en que las concursantes deberán prepararse para su propia boda, donde serán la novia y el novio a la vez. La tarea es personalizar sus vestidos de novia y, además, construir su personaje de novio. Se tomarán un retrato fotográfico de boda, que será mostrado en el escenario principal.

El programa les da unos smokines para sus personajes de novio y unos vestidos de boda, para la novia. Como Raven ganó el *minichallenge*, tiene la oportunidad de elegir primera el vestido que desea, además de asignar el orden de elección del vestido de las demás *queens*. Estos vestidos se mostrarán en el escenario principal, modelados por ellas mismas.

Segundo acto – Confrontación: Bloque III - Preparación para el desafío principal

Los participantes se alistan para cumplir con el desafío, se prueban sus vestidos de novia; en off, Raven explica en qué consiste el desafío principal. Luego, Jujubee, Raven, Morgan y Tyra comentan acerca de sus percepciones sobre las *drag queens* en la competencia.

Rupaul ingresa al set con el jurado invitado Mathu Andersen y les comenta a las participantes que conversará con cada una de ellas para que Mathu las pueda asesorar en su maquillaje. Una vez que terminan, Rupaul indica quién será la jueza invitada del programa y se despide junto con Mathu.

Segundo acto – Confrontación: Bloque IV - Ejecución del desafío principal

En el taller, las participantes se alistan para su personaje de novio. En off, Morgan describe lo que vemos en imágenes, indicando que “hoy” harán la foto para el novio y al día siguiente el de la novia. Escuchamos los testimonios de Jujubee, Tatianna, Raven y Tyra sobre esta parte del desafío.

Cada *queen* asiste al set fotográfico para tomarse la foto del novio, mientras tanto, en algunos casos, cuando vemos que se toman la foto, escuchamos sus explicaciones sobre lo que están realizando. Después, volvemos al taller y las *drag queens* preparan sus vestidos y conversan entre ellas.

Vemos a las *queens* ingresando nuevamente al set, es otro día. Están alistando sus vestidos para la pasarela y probándoselos. Mientras lo hacen, conversan sobre el matrimonio gay y sus opiniones sobre ello. Tyra empieza a cantar con audífonos y las demás la miran raro, mostrándose incómodas. De pronto, Tatianna comenta que ella le dijo que parara de cantar y Tyra, en su testimonio, afirma que no lo hizo de una buena manera, así que siguió cantando.

Segundo acto – Confrontación: Bloque V - Preparación para la pasarela

Es un nuevo día y las *queens* se encuentran maquillando frente a los espejos del taller y algunas, poniéndose los vestidos. Pandora indica que harán la foto de la novia. Algunas participantes mientras se alistan, comentan sobre los vestidos de las demás *queens* y quiénes creen que se vayan a casa, además de sus opiniones sobre las críticas que podrían tener del jurado. Tyra está vestida de novia y se intenta pegar una pulsera de tela con silicona; solloza, porque al hacerlo, se quema la piel. Jujubee opina que no la ayudará, ya que Tyra nunca lo ha hecho con ella. Las *queens* terminan de prepararse para la pasarela principal.

Segundo acto – 2do nudo de la trama: Bloque VI - Pasarela principal

Vemos a Rupaul entrando a la pasarela, saluda a cada uno de los jueces y comenta acerca del desafío principal. Cada una de las *drag queens* desfilan con sus vestidos de novia, mientras escuchamos los comentarios de los jueces y los testimonios de las *queens* en off sobre lo que quisieron representar en esta pasarela.

Tercer acto – Resolución: Bloque VII Crítica del jurado y desenlace

Cuando terminan, vemos a las participantes en la pasarela en una fila mirando hacia el jurado. Rupaul, les da la bienvenida y empieza por Jujubee, en imagen aparece la foto de Jujubee donde sale como novio y novia. Luego de ello, los jurados y Rupaul comentan sobre la performance de Jujubee en el desafío y la pasarela. Y así por cada una de las *drag queens*.



Netflix. Rupaul's Drag Race Temporada 2

Cuando terminan de dar las opiniones, Rupaul pregunta a las participantes qué es lo que los jurados no ven que tengan que saber. Tatianna responde y contesta indicando que Tyra es una “*bitch*” y las razones por las que lo menciona. Morgan concuerda con lo que dice Tatianna y comenta sobre el incidente en el taller. Tyra, se defiende y empieza a discutir con Tatianna, y las otras *queens* también intervienen. Rupaul les dice a las *queens* que dejarán eso atrás y les pide que vayan al *Interior Illusions Longe* (sala de espera), mientras ellos deliberarán quién es la *queen* ganadora y quiénes harán “*lip sync for your life*”. Las *queens* salen y los jurados brindan las opiniones de cada una de las participantes, a la vez que, vemos tomas de cuando las *queens* desfilan. Luego, Rupaul indica que ya ha hecho su elección.

Las *drag queens* ingresan a la pasarela y Rupaul les comenta que la ganadora es Tyra y las *queens* con el menor rendimiento son Sahara y Morgan, por lo que harán *lip sync for your life*. Vemos a ambas *queens* haciendo el *lipsync*; al final, Rupaul indica que quien se queda es Morgan, por lo que Sahara es la eliminada. Ella se despide y las *queens* terminan bailando en la pasarela para cerrar el capítulo.

4.1.3 Análisis del episodio

Bloque II - Presentación del desafío principal

Recordemos que, para presentar el desafío, Rupaul les deja unos sobres a cada *queen* con un mensaje.

RAVEN

(abriendo el sobre, lee el mensaje)

Rupaul te invita cordialmente a la boda de David y Raven.

La ceremonia será mañana en el escenario principal.

RUPAUL

Sí, están invitados a su propia boda.

Ustedes serán la novia y el novio al mismo tiempo,

además de personalizar sus propios fabulosos vestidos *drag*, armarán su mejor *drag* masculino.

El desafío nos marca una pauta interesante, ya que implica que las *drag queens* interpreten dos personajes “la novia” y “el novio”, lo cual nos llama la atención, puesto que normalmente las

drag queens realizan el desafío bajo su personaje *drag* que es el de ellas mismas y que suele ser vinculado con la personificación del género femenino. ¿Podremos ver la performatividad del género en la figura del novio y la novia? Lo examinaremos a continuación.

Para empezar con el desafío, Rupaul les da dos elementos para interpretar estos roles y que serán importantes para el reto: un esmoquín y un vestido de novia. Ambos vestuarios nos permiten inferir que la producción del programa los concibe como representativos de estos roles y de alguna manera, funcionan como impulsores de lo que las *drag queens* llevarán a cabo en el desafío. De este modo, el vestuario es un artefacto que disfraza los cuerpos y los materializa en identidades que luego serán personajes *drag*. Según Greimas (1987), “el tema del “vestir” no es un acto simple, sino una actividad compleja que mezcla la estética con las normas culturales, en el marco de un proceso que implica reflexión y emoción, convirtiendo al cuerpo vestido en una categoría semiótica cuya relación no es nada casual” (en Castillo 2014, p. 44). Así, el *reality* nos muestra una ambivalencia: el vestido y el smoking para la novia y el novio, respectivamente, mostrándonos la división del género binario respecto a la indumentaria, lo que nos permite intuir que el programa también maneja este discurso.

Bloque III - Preparación para el desafío principal

RAVEN

(testimonio sobre el reto)

El reto es básicamente casarte contigo misma.
Sacar el lado femenino y el masculino al mismo
tiempo para hacer una increíble boda.

De acuerdo a lo que nos comenta Raven, la idea es que en el reto se interprete el lado femenino y masculino al mismo tiempo, porque él tendrá que ser la novia y el novio a la vez, en distintos tiempos, pero a través de su identidad *drag*. En este sentido, se creará un juego con la audiencia, Raven podría tomar los gestos, las normas y actos de género femeninos y masculinos para su performance *drag*. “En lo *Drag* la propuesta va hacia el cuestionamiento de las identidades binarias, buscando la legitimización de otras posibilidades de género, resignificando conceptos y usando el cuerpo para crear narrativas, poniendo diferentes elementos en juego dentro de un mismo acto” (Castillo, 2014, p. 23).

En las líneas anteriores, Raven se refiere al desafío como “casarte contigo misma”, ya que, según lo que decía en el sobre, su intérprete *drag* se casará con David (la persona fuera de su *drag*). Aquí, hemos encontrado una contradicción en el guion del capítulo, porque cuando Rupaul comenta el desafío, les pide a las *queens* que armen personajes *drag* masculinos para ser los novios y no que sean ellos mismos, como decía en el sobre. De hecho, en este desafío, el *reality* está jugando con la relación de persona real y *drag queen* como alter ego, como lo demuestra el ejemplo de David (fuera de *drag*) y Raven (en *drag*).

Ahora bien, Rupaul comenta que las *queens* deben armar sus personajes *drag* masculinos, lo que nos permite ver versatilidad en la relación *drag* y performance de género en el capítulo, es decir, las *queens* no siempre tienen que interpretar a lo femenino, sino también puede pasar que en su *drag* representen lo masculino. De acuerdo a Anabel Castillo (2014), en el *drag* no se puede hablar de una identidad específica. “Los significados de cuerpo e identidad fluyen libremente a través del performance y de sus representaciones sobre sexo y género” (Castillo, 2014, p. 36). Por lo que el *drag* puede ser todo, no hay límites ni territorios establecidos en cuanto a su identidad. Como habíamos comentado líneas arriba, para Rupaul ser *drag queen* no es necesariamente personificar a una mujer. Ximena Flores y Mario Céspedes (2014), indican que las *drag queens* “juegan con múltiples personalidades que sobrepasan lo masculino y lo femenino, un caso representativo es el de Nébulah (refiriéndose a un *drag queen* limeño)—un reconocido *Drag queen* de la ciudad—, este no busca cubrir sus rasgos masculinos como el pecho; todo lo contrario, lo exhibe y lo utiliza como distintivo en sus presentaciones” (p.19). En este sentido, lo que se plantea en el desafío tomaría este concepto de *drag*, ya que se concibe al *drag* más allá de la performance del género opuesto. Aunque, no debemos dejar de lado la contradicción que encontramos en la carta de Raven, al mencionar que sería una boda entre David y Raven, por lo que esto último no podría ser totalmente seguro.

En este bloque, Rupaul llega con Mathu Andersen, jurado invitado, quien orientará a las *queens* en sus maquillajes. Ambos se acercan a Tatianna y conversan con ella.

JURADO INVITADO

(refiriéndose sobre su maquillaje y señalando una foto de ella)

Pero eres hermosa. No tienes que ser demasiado *drag queen*.

Esta muchacha hizo una carrera por su belleza.

Depende de qué clase de chica quieras ser, pero
no te duermas en los laureles.

En estas líneas, lo que nos llama la atención es lo que menciona el jurado invitado: “pero eres hermosa, no tienes que ser demasiado *drag queen*”. Parece que lo que se refiere el jurado es que ella se ve bien como es, sin usar tanto maquillaje *drag*, ya que este no es un maquillaje que normalmente una persona usa, sino, tiende a ser bastante exuberante y con una propia técnica. Después de ello, el jurado agrega: “depende de qué clase de chica quieres ser”, consideramos que esto se refiere a la elección de Tatiana por elegir un tipo de *drag* para su identidad como *drag queen*. Este enunciado nos da luces de que las *drag queens* eligen cuál será su estilo y cómo desarrollarán su *drag*, es decir, no hay un solo modelo de *drag queen*, hay varios estilos, como explicábamos en el capítulo de “*Drag*”. Entonces, al iniciarte como *drag queen*, debes elegir qué clase de “chica” quieres performar, qué estilo adoptarás, qué normas, qué patrones y elementos de los roles de género tomarás.

Bloque IV - Ejecución del desafío

Mientras vemos alistarse a las *queens* para sus personajes de novio, escuchamos la voz en *off* de Tatianna:

TATIANNA

Hacer de *drag*, aparte de ser gay a los 14 años, fue como un escape. Podía ser otra persona, tan femenina como quisiera sin que me señalaran, ni se rieran de mí por eso, porque muchas personas no sabían que era un muchacho. Así que esto será completamente diferente (el desafío).

De acuerdo a lo que menciona la participante, como explica Judith Butler, dentro del binarismo de género, si el sexo no “corresponde” con el género, al tener solo dos géneros legitimados con su correlación sexo/cuerpo, los que no encajan en esa relación pueden resultar no aceptados y sentirse discriminados e incluso lastimados. Tatianna indica que para ella hacer *drag* fue como un escape, porque la gente no se daba cuenta que era un chico y les daba la impresión que era una chica, así, no se sentía señalada. Para Jessica Strübel-Scheneider (2011), el disfraz *drag* crea la ilusión de feminidad, lo que le permite al individuo “evitar las presiones sociales que son requeridas en ellos cuando están vestidos de hombre” (En Niles, 2004).

Veamos un ejemplo más con lo que indica Tyra al tomarse la foto de su *drag* masculino.

TYRA

(en su testimonio mientras se toma el retrato)
 Me siento cómoda al actuar como hombre, pero
 tengo un poco más de confianza cuando estoy
 en *drag*. Me siento más glamorosa, mucho
 más linda.



Netflix. *Rupaul's Drag Race Temporada 2*

La autoconfianza que les da “el disfraz *drag*”, como lo señala Strübel-Schneider, es muy frecuente en las *drag queens*. Cuando están en *drag*, se pueden sentir más confiadas de sí mismas y empoderadas. Esto puede deberse a no sentirse juzgadas mientras se ven “como mujeres”, justamente como lo sugería Tatiana, siendo el *drag* una máscara que les permite expresarse de manera más libre respecto a ellas mismas. Strübel-Schneider (2011) describe que la premisa tanto de RuPaul’s *Drag U*⁹¹ y *Rupaul’s Drag Race* es un mensaje de autoestima y empoderamiento para todos los que se sienten menos que confiados en sus cuerpos (homosexuales, heterosexuales y transgénero).

Ahora bien, mientras Sahara posa a la cámara comenta en su testimonio:

SAHARA

(en testimonio)

Ha habido un foco en la chica, la chica, la chica
 (refiriéndose al programa).
 Cuando hubo que ser hombre, me estresé.

SAHARA

Fue como: ¡Dios, es hora de ser hombre!
 Así que tuve que dejar eso de lado y pensar
 en qué dirección quiero ir.

⁹¹ Spin-off de RuPaul’s *Drag Race*, que se centra en transformar a mujeres heterosexuales en divas (Strübel-Schneider, 2011).

Podemos notar que Sahara percibe que los desafíos anteriores en *Rupaul's Drag Race* siempre han tenido que ver con la personificación femenina, incluso ella misma señala que se estresó un poco, porque ahora tenía que ser hombre. El “tener que ser hombre” y “ser mujer” para Sahara puede significar incorporar actos performativos que le permitan verse como tal como ponerse una barba, verse delicada, usar vestido, usar pantalón, mostrar una mirada dura, entre otros. Todos estos actos que podrían diferenciar estos dos roles. Al parecer, para ella será un reto personificar un hombre, porque normalmente lo ha hecho en base a la visión femenina. De hecho, ella ha percibido que en el programa se le exige personificar a una mujer. En este sentido, para ella, el modelo ideal de *drag queen* en *Rupaul's Drag Race* es la personificación femenina. Recordemos que cuando Rupaul anuncia el desafío se refiere a Raven como la personificación de la novia, es decir, el lado femenino sería realizado por la figura de la *drag queen*. Esto contrasta con lo que habíamos mencionado respecto a la flexibilidad del *drag*, quizás en el programa, no comparten totalmente esta visión, como lo habíamos visto en la contradicción de los mensajes en las cartas para la presentación del desafío; conforme vayamos analizando más capítulos, es probable que podamos tener una tendencia respecto a este tema.

PANDORA BOX

(refiriéndose a su personaje masculino)

Me siento como un rey *drag*. No me siento como un hombre.
Siento que soy una mujer disfrazada de hombre.



Netflix. *Rupaul's Drag Race* Temporada 2

Pandora hace la diferenciación entre hombre y un rey *drag*, para ella no se trata de personificar a un hombre, sino que su personaje *drag* se transforma en un rey *drag*, la palabra rey la usa para referirse a masculino y más aún nos deja claro que ella siente que es una mujer disfrazada de hombre. Pandora, de sexo masculino, con identidad de género que no sabemos, al hacer el *drag*, toma la posición femenina para luego nuevamente transformarse, dentro de su personaje

drag, en un personaje masculino. Su performance pasa de “hombre” a “mujer” y de “mujer” a “hombre”, siente que la transformación al personaje masculino debe partir desde su personaje *drag* como Pandora, donde performa mayoritariamente lo femenino y no desde su identidad de género real, deconstruyendo la relación *drag queen*/sexo/género. Todo esto se reafirma con lo que indica Rupaul al presentarse en el escenario principal para dar pase al desfile de las *queens*: “esta semana, las chicas crearon su visión de los novios perfectos”. Por lo que, la labor era construir un personaje *drag* de novios.

A lo largo del análisis de este capítulo hemos podido que el *drag* en el programa es visto como una performance, porque se les pide a las *queens* que personifiquen dos roles que son el novio y la novia. Propiamente en el discurso de los diálogos no hemos encontrado que se manifieste la performatividad del género de manera explícita, sin embargo, la premisa del desafío principal nos ha permitido contextualizar el *reality* y tener una idea de cómo se han desplegado los conceptos del género y el *drag*. En este sentido, el desafío en sí está cargado de pre-conceptos de género que pueden dar pie a que se manifiesten los actos performativos, por ejemplo, desde ya se les presenta a las participantes el *smokin* y el vestido, ambos vestuarios del género binario. Con esto en el capítulo se plantearon desde ya las distinciones entre hombre y mujer, probablemente sin esta diferencia este no habría tenido sentido. De esta manera, el reto consistió en que las *queens* muestren estas diferencias en su performance y que puedan verse fehacientemente como el novio y novia a la vez. Algunas de ellas como Sahara y Pandora tuvieron complicaciones en establecer esta dualidad, en el caso de Sahara, le costó más, porque está acostumbrada a personificar a la mujer; respecto a Pandora, no se trató de una complicación en sí, sino de una manera de abordar la transformación hacia el otro género. Nos pareció interesante este caso, ya que Pandora manifestó que iba a representar al hombre desde su *drag* como mujer y no desde su persona fuera de *drag*, lo que demuestra una deconstrucción del género realizada por la participante.

Asimismo, resulta confuso el discurso del *reality* referente a la relación de *drag queen* y personificación femenina, ya que si bien se les pide a las *drag queens* ser novios *drag*, en la línea de la presentación del desafío se hace un símil entre la figura de la “novia” y la *drag queen*. Además, hemos reconocido testimonios de las participantes, donde comentan acerca de la identificación de la representación femenina con el *drag*, como en el caso de Pandora y Sahara. Conforme vayamos avanzando en los próximos capítulos podremos reconocer una tendencia.

En cuanto a la estructura narrativa del programa, no podemos establecer en qué segmento del capítulo se ha manifestado más la performatividad del género, ya que explícitamente no se ha dado, sin embargo, consideramos que, en el planteamiento del problema, donde se planteó el desafío y sus pautas, se manifestó la premisa que podría desencadenar los actos performativos en la performance de las participantes. Estos actos no los hemos podido ver, ya que no han formado parte del discurso en los diálogos de los personajes de capítulo, no obstante, creemos que se han visto en la ejecución del desafío y en la presentación en la pasarela donde las queens han retratado estos roles a través de gestos, poses, indumentaria y cuerpo.

4.2 “Vida, libertad y estilo” Temporada 03 - Episodio 09

4.2.1 Personajes del episodio

4.2.1.1 *Drag queens*

En el tenemos a 6 participantes: Manila Luzon, Raja, Carmen Carrera, Shangela, Alexis Mateo y Yara Sofia. Manila tiene 28 años y es de New York, Raja tiene 36 y es de California, Carmen tiene 25 y es de New Jersey, Shangela tiene 29 y es de California, Alexis tiene 30 y es de Florida (ciudad donde reside), y Yara tiene 26 y es de Puerto Rico.

Hasta ese capítulo, Raja, Alexis y Shangela están empatadas siendo dos veces ganadoras cada una en los desafíos pasados. En el episodio anterior, Shangela fue la ganadora y quienes hicieron “*lip sync for your life*” fueron Manila y Delta Work, quedando eliminada esta última.

4.2.1.2 *Jurados*

Los jurados permanentes son Santino y Michelle Visage, cantante y presentadora norteamericana. Los jurados invitados son la modelo y diseñadora Cheryl Tiegs, y Johnny Weir, un ex patinador artístico de hielo.

4.2.2 Síntesis y estructura narrativa del episodio

El capítulo tiene como mini desafío la decoración de unos *brasieres*. Por otro lado, el desafío principal consiste en la grabación de un mensaje para las Fuerzas Armadas de Norteamérica sobre qué es lo que más les gusta de Estados Unidos. En la pasarela, las *queens* presentarán sus

trajes más patriotas. La ganadora de esta emisión es Alexis Mateo y ninguna participante queda eliminada.

Primer Acto – Planteamiento: Bloque I - Inicio del episodio y ejecución del mini desafío

Las *drag queens* ingresan al taller de trabajo, miran el mensaje de Delta, la última *drag queen* eliminada y comentan sobre su salida. Manila se lamenta sobre la salida de Delta, quien fue parte del grupo de amigas que ha formado en la competencia junto con Raja y Carmen. Por otro lado, Shangela, Yara y Alexis comentan sobre el modo de cómo se despidieron entre ellas, opinando que les pareció una producción.

Se escucha el mensaje de Rupaul a través del televisor y lo vemos a él entrando al set y comentándoles a las participantes acerca del mini desafío, el cual consiste en decorar unos brasieres negros, proporcionados por el programa, para que sean los más glamorosos. Las *queens* empiezan a adornar sus brasieres y al terminar, se los ponen y modelan una por una frente a Rupaul, explicando de qué se trata sus sostenes. Rupaul elige a la ganadora quien es Manila y explica el desafío principal.



Netflix. Rupaul's Drag Race Temporada 3

Primer Acto – 1er nudo de la trama: Bloque II - Presentación del desafío principal

El desafío principal de este episodio se trata de realizar un spot personal para las fuerzas armadas de Estados Unidos. La idea es que las *queens* graben un mensaje patriótico llamado: ¿Por qué amo América?, según lo que comenta Rupaul, el mensaje debe ser de amor y desde el corazón, ya que será enviado a las tropas norteamericanas, para lo cual tendrán 10 minutos frente a la cámara. Como Manila ganó el mini desafío, tendrá cinco minutos extra de grabación. Rupaul se despide y las *queens* se quedan en el taller.

Segundo acto – Confrontación: Bloque III Preparación para el desafío principal

Vemos a las participantes escribiendo sus guiones para la grabación de los mensajes. Por un lado, Shangela y Alexis conversan, Alexis le comenta a Shangela que le está costando hacer el desafío, porque tiene muchos asuntos personales mezclados con este tema, por lo que no quiere que su mensaje para las Fuerzas Armadas sea triste. Shangela le pregunta cuál es el problema, sin embargo, Alexis prefiere no hablarlo.

Vemos a las *queens* preparando sus *outfits* para el desafío. Conversan entre ellas acerca de su patriotismo hacia Norteamérica y sus percepciones antes de que ellas o sus familiares migraran a Estados Unidos. De pronto, ingresa Rupaul al set y se acerca a cada una de las participantes para conversar acerca del desafío. En esta parte, el presentador les pregunta a las *queens* sobre como llevarán a cabo el desafío y les da *feedback* sobre ello, asimismo, en algunos casos, les comenta acerca de cómo han ido desempeñándose en la competencia hasta el momento. Cuando le toca el turno a Alexis, él le cuenta a Rupaul que le es difícil llevar a cabo el desafío, ya que tiene un ex novio que está en las Fuerzas Armadas y justamente, se tuvieron que separar, porque lo llamaron para el servicio. Rupaul le comenta que su historia es compartida por muchas otras personas quienes también tienen seres queridos en las Fuerzas Armadas y que será muy emotiva, sin embargo, no debe dejar de ser entretenida. Generalmente, es en esta parte cuando Rupaul cumple la función de coach y trata de orientar a las participantes sobre su performance.



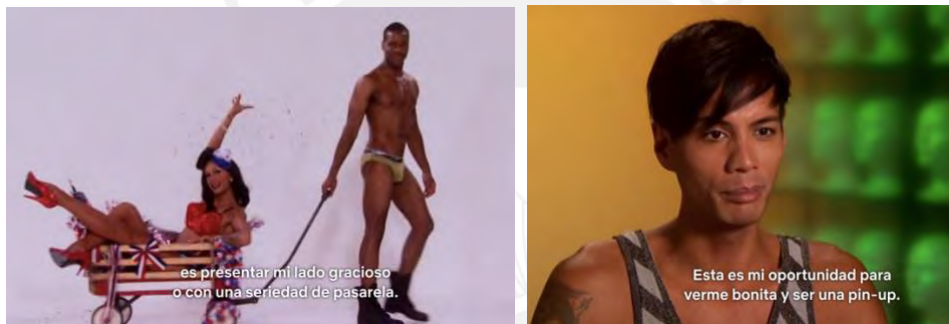
Netflix. RuPaul's Drag Race Temporada 3

Segundo acto – Confrontación: Bloque IV - Ejecución del desafío principal

Durante la ejecución del desafío, las participantes acuden al estudio de manera personal para grabar sus mensajes, y son dirigidos y supervisados por Rupaul y Michelle Visage. En el set vemos muebles, accesorios y dos modelos parte del *pit crew* que las *queens* pueden usar para llevar a cabo el desafío.

Las *queens* se presentan en el estudio una por una en personaje *drag* y, Rupaul y Michelle las orientan en la grabación de sus tomas, revisando el guion que ellas han preparado. Algunas usan los elementos proporcionados por el programa, mientras que otras no.

Cuando las vemos en el desafío, a veces se muestran tomas de sus testimonios y sus voces en off, donde relatan acerca de lo que están ejecutando.



Netflix. Rupaul's Drag Race Temporada 3

Segundo acto – Confrontación: Bloque V - Preparación para la pasarela

Las *drag queens* se maquillan y visten para la pasarela principal, mientras lo hacen conversan entre ellas sobre qué les pareció el desafío y cómo lo ejecutaron. Alexis se prueba una chaqueta militar y las demás lo miran extrañadas, le consultan si vestirá eso en la pasarela y Alexis asiente. También, hablan de sus experiencias personales con el tema del capítulo, por ejemplo, Yara comenta que este desafío le hizo recordar cuando su padre se fue a Irak por un año, ya que él era parte de la reserva militar de Estados Unidos.

Segundo acto – 2do nudo de la trama: Bloque VI - Pasarela principal

Rupaul ingresa al set y les da la bienvenida a los jurados, comentándoles sobre qué trato el desafío y que en esta ocasión las *queens* vestirán sus mejores trajes norteamericanos.

Vemos a las *queens* modelar una por una, a la vez que las escuchamos en off explicando sobre sus *outfit*. También, escuchamos los comentarios de Rupaul y los jurados sobre lo que están vistiendo, mientras cada una desfila.

Tercer acto – Resolución: Bloque VII - Crítica del jurado y desenlace

Al terminar, todas las *queens* se encuentran en una fila en la pasarela y Rupaul saluda a cada una. Primero los jurados comentan sobre el *outfit* de la *queen* y luego, se muestra el mensaje que han grabado, y los jurados también brindan retroalimentación. Cuando le toca a Alexis Mateo, Rupaul le consulta si el mensaje que grabó fue para su ex novio y él le responde que trató de hacerlo de una manera subterránea.

Habiendo evaluado a todas las *queens*, Rupaul las invita al Interior Illusions Lounge para que los jurados y él puedan deliberar. Finalmente, las *queens* regresan y Rupaul indica que la ganadora del desafío es Alexis Mateo y quienes quedan para eliminación son Carmen Carrera y Yara Sofía, por lo que hacen el *lip sync for your life*, sin embargo, las dos logran quedarse, por primera vez en la historia de *Rupaul's Drag Race* hasta ese momento. Las *drag queens* celebran y, Rupaul y ellas se despiden.

4.2.3 Análisis del episodio

Bloque I - Inicio del episodio y ejecución del mini desafío

Rupaul explica el mini desafío.

RUPAUL

En el mini desafío de hoy quiero que
 conviertan estos sostenes comunes en algo
 realmente “glamorífico”. ¡Quiero que hagan
 deslumbrar esos pechos! La reina con el sostén
 más deslumbrante gana.

En primer lugar, lo que nos llama la atención es que se considere al brasier como un elemento principal para un mini desafío en el *reality*, teniendo en cuenta que este accesorio se asocia tradicionalmente a uno de los componentes del vestir más representativos del género femenino. En este sentido, el programa estaría jugando con este elemento estableciendo una relación con lo *drag*, ya que las *drag queens* deben adornar los brasieres para luego modelarlos. La línea de Rupaul de “deslumbrar esos pechos” es una clara indicación de que en el discurso del programa

se juega con el cuerpo femenino y lo que lo conforma. De esta manera, los senos de las mujeres son representados por los brasieres, lo que nos da indicios del discurso que podría tener el *reality* sobre el concepto de *drag queen* en relación a la personificación de la mujer.

También es interesante la inclusión de este artefacto en la lógica de entretenimiento del *reality*. Cuando las *drag queens* realizan el mini desafío y explican sus brasieres, lo hacen de una manera divertida y Rupaul les brinda comentarios sobre su performance cómicamente (como suele hacerlo). Entonces este elemento no solo es parte del guion del programa como pieza del mini desafío, sino también, para generar entretenimiento. Ahora, todo esto dentro de la lógica *drag*, recordemos que en nuestra sección de *drag*, a las *drag queens* se les pide que sean cómicas y en *Rupaul's Drag Race* no es la excepción, a lo largo de los capítulos, veremos que es una demanda muy fuerte del programa, específicamente de los jurados y Rupaul. Esta demanda puede tener que ver con la relación *drag queen* y parodia. Algunos autores sostienen que la comicidad en la performance *drag* parte de la burla de las *drag queens* hacia los estereotipos de género. Castillo sostiene (2014) que para el artista *drag*, la performance tiene un grado político y de activismo social, y su actuación se circunda en un rol que cuida la estética y el despliegue del personaje en un ambiente de parodia, sátira y drama. En los dos capítulos que venimos analizando, no hemos identificado nada en el discurso que dé cuenta de esto de manera muy profunda o notoria, quizás más adelante podamos tratar con ejemplos puntuales acerca de este hecho.

Bloque II - Ejecución del desafío principal

Las *drag queens* acuden al estudio para grabar su mensaje. Cuando le toca el turno a Yara Sofía, quien es una *drag queen* portorriqueña, la vemos con una bata al estilo *kimono* con la bandera de Estados Unidos y una peluca rubia. Yara comenta:

YARA

Soy Yara Sofía, soy puertorriqueña,
soy una chica americana. En este
momento no tengo ropa puesta

De acuerdo a lo que comenta, Yara Sofía se presenta ante cámaras como una mujer: una chica americana.



Netflix. *RuPaul's Drag Race* Temporada 3

Alexis, otra participante de Puerto Rico, también se presenta como mujer.

Alexis
Solo en América una mujer
como yo puede tener un chorizo.

La forma de vestir, actuar y describirse de las *drag* nos permite inducir que tanto Yara como Alexis tienen interiorizado la relación de mujer con *drag queen* y que en este tipo de desafíos incorporan gestos, normas y actos que se atribuyen al género femenino, dando lugar a la performatividad de este género. Ambas a través de la parodia establecen personajes que presentan como mujeres jugando con subtextos. Veamos el caso de Alexis, en su enunciado ella comenta que, gracias a la libertad de América, “una mujer como ella” puede tener un pene⁹², es decir, que un hombre como él, siendo *drag queen*, puede convertirse en mujer en América. A partir de lo que indica, podemos inferir que tiene claro los lineamientos y límites que se han definido respecto al género y sexo en la sociedad, ya que ella enfatiza en su presentación que su identidad está fuera de la norma, incluso usa como sinónimos *drag queen* y mujer. De esta manera, estaríamos evidenciando en su discurso la teoría de la performatividad de género, ya que, Alexis en su drag es consciente de los estereotipos de género, haciendo una parodia para reírse de sí misma como mujer, lo que muestra que el género es tan frágil que puede ser mujer a través de su performance como *drag queen*. En el caso de Yara, en su discurso no se muestra la performatividad de género propiamente, pero al decir que es una chica americana actúa con gestos y posturas que se reconocen como femeninas.

Es indudable que en el enunciado de Alexis tenemos comicidad, ya que juega con un segundo discurso; de hecho, luego de actuar frente a la cámara, comenta:

ALEXIS
Creo que las tropas van a preguntarse:

⁹² Se toma la analogía popular entre chorizo y pene.

¿quién es este *drag queen* loco?

Aquí también vemos el vínculo de la performance *drag* con la parodia y no es gratuito. Uno de los principales supuestos de la teoría *queer*, que se relacionan a la teoría de Butler, es el poder de resignificar el género por medio de una performatividad que fracciona las construcciones culturales establecidas, buscando deconstruir el eje hegemónico binario a través de la parodia (Castillo, 2014). Alexis, invita a la reflexión (no necesariamente de manera intencionada) con su frase “una mujer como yo puede tener un chorizo”, por medio de la parodia.

Al terminar la grabación de los mensajes de las participantes, Rupaul les comenta a las *drag queens*.

RUPAUL

Señoritas, gracias por servir a su país.

Durante casi todo el capítulo, Rupaul se refiere a las *drag queens* con términos femeninos, por ejemplo, también lo vemos cuando da inicio al desafío y a la pasarela: ¡Qué la mejor mujer gane! Esto se debe no necesariamente a la relación *drag queen* y performance femenina, sino, a un lenguaje que es parte de la comunidad *drag*. De acuerdo a Simmons, se tienen formas únicas en que las *drag queens*, a través del lenguaje, crean y comparten su realidad como una comunidad LGBTQ+ y, por lo tanto, como una minoría (Simmons 2013 en Zabbialini, 2019). En este sentido, el lenguaje se convierte en una forma de enfatizar su feminidad interpretada en el escenario y comunicar simbólicamente un significado e identidad compartidos (Simmons 2013 en Zabbialini, 2019). De esta manera, el lenguaje sería usado como una herramienta que muestra su colectividad, como parte de su cultura *drag*.

Según Barret (1999), la identidad de las *drag queens* cambia constantemente de una forma a otra, creando una forma de comunicación multivoz y heteroglosística que, en lugar de simplemente imitar el único lenguaje femenino, está puramente conectada a la comunidad *drag queen* y va más allá de la clasificación femenina / masculina (En Zabbialini, Barret 1999: 318). Por ejemplo, los términos “girls” y “bitches” son usados entre las *queens* para referirse a otras *queens*. En este sentido, Rupaul y las *drag queens* usan este tipo de lenguaje como una expresión de grupo, para verse reconocidos y reafirmar su pertenencia a un grupo más que su individualidad. Ahora bien, esto no debería confundirse con las expresiones que refieren a la performance, por ejemplo, cuando Yara y Alexis se presentan como mujer. Este lenguaje es usado principalmente para comunicarse con las otras *queens* y cuando se encuentran en grupo.

Bloque V - Preparación para la pasarela

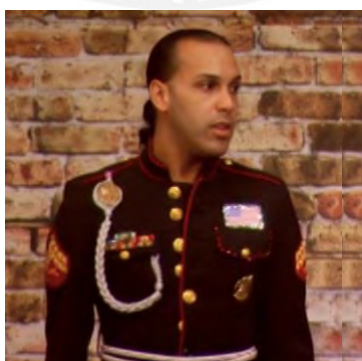
En el segundo día del episodio, todas las participantes están preparándose para el escenario principal, donde lucirán sus mejores trajes patrióticos norteamericanos. Alexis Mateo se encuentra con una chaqueta militar, él comenta:

ALEXIS

(Se mira al espejo)

Voy a usar la chaqueta militar, porque
sin importar lo que me ponga y sin importar
si soy *drag queen* quiero mostrarle mi respeto
al ejército y espero verme bien.

Alexis usa esta chaqueta en homenaje a su ex novio, quien se fue al ejército norteamericano para servir a su país. Lo interesante de lo que menciona el participante es que, pese a que es una *drag queen*, él se vestirá con esta chaqueta. Consideramos que esto está relacionado con el contraste que hay entre lo *drag* y lo militar, ya que el primero, normalmente es asociado a lo cómico y exagerado, en cambio, lo militar es reconocido como serio, duro y apegado a las normas, totalmente distinto a lo que connota la figura del *drag queen*, que es transgredir las normas y construir un personaje. Vemos entonces que el concepto de *drag queen* se va definiendo y complementando a partir de los discursos de las participantes. Esto nos servirá hacia el final del análisis para poder precisar tendencias en relación a la visión del *drag* por parte de las mismas participantes.



Netflix. *Rupaul's Drag Race Temporada 3*

Bloque VI - Pasarela principal

Llega el día de la pasarela y las *drags* salen a desfilan sus mejores trajes norteamericanos. Vemos a Alexis Mateo desfilando el traje militar acompañado por un vestido.

RUPAUL
(mientras desfila Alexis Mateo)
Alexis Mateo nos trae un militar *drag queen*

JURADO
(mientras desfila Alexis Mateo)
Un oficial y una dama

ALEXIS MATEO
(en off)
Transformé un traje militar en un vestido de tarde.



Netflix. *Rupaul's Drag Race Temporada 3*

Rupaul señala que Alexis Mateo representa en su pasarela a un militar *drag queen*, de esta manera, inferimos que *drag* y militar no tienen que ser opuestos, en el estilo *drag* se pueden dar combinaciones de temas que puedan parecer “incompatibles”. Esto se acentúa con lo que señala el jurado: un oficial y una dama, como si la pasarela que presenta Alexis se desdoblara en dos personajes, una mitad de su cuerpo es un militar y otra una dama, representado por el vestido que usa. En este caso, podemos notar cierta versatilidad de lo que pueden personificar las *drag queens*, en cuanto a su indumentaria y personajes.

Es interesante que Alexis Mateo se haya atrevido a presentar una pasarela de este tipo, ya que, anteriormente, había establecido un contraste entre lo *drag* y lo militar, no obstante, recordemos que se encuentra en un espacio, donde justamente lo *drag* es lo que se celebra y se reconoce, mostrándonos que el *drag* es un territorio de libertad respecto a las normas sociales.

Alexis percibe que tiene mucha libertad para establecer y representar diversos temas como parte de su performance, aún así cuando en el mundo convencional, esos tópicos suelen ser vistos como oposiciones.

Otro tema interesante que nos llama la atención es que al igual que en el capítulo de la temporada 2, se establece una dicotomía en cuanto al género en la performance de la *drag queen* materializado en lo que señala el jurado: “el oficial” y la “dama”, los cuales representan a lo masculino y femenino, respectivamente. A través de este lenguaje, nos damos cuenta que el jurado ve dos roles de género en la pasarela drag de Alexis, incorporando el discurso de la performatividad del género, ya que relacionan smoking con hombre y vestido con mujer, incluso llaman a Alexis “una dama”, por el vestido que está usando. De esta manera, el jurado identifica estos roles a partir de la indumentaria de Alex, estableciéndose nuevamente la relación vestimenta y género, como lo habíamos visto en el anterior capítulo.

En este episodio, hemos podido identificar la performatividad de género en el segmento de la ejecución del desafío principal por parte de dos participantes y en la pasarela principal a partir del discurso del jurado. De acuerdo a la estructura narrativa, los segmentos a los que han correspondido esta evidencia se encuentran en la confrontación y el segundo nudo de la trama.

A lo largo del capítulo, hemos podido notar que una línea argumental ha sido la historia de Alexis Mateo, quien justamente ha evidenciado el discurso de la performatividad del género. Esto sucede, porque Alexis ha establecido una relación de su historia personal con el desafío de las Fuerzas Armadas, llevando la ejecución del desafío principal hacia la parodia, lo que nos ha permitido identificar los pre-conceptos de género que usó para establecer su personaje mujer y exponer su discurso. Asimismo, en la pasarela, al mostrarnos una performance que incorporaba esa historia dio pie a que los jurados interpretaran una dualidad de personajes cargada de roles de género manifestada en la indumentaria. Esto corresponde a estos segmentos, ya que ambos son momentos donde las *drag queens* deben realizar su performance y compartir su visión (a veces no conscientemente). Como Alexis tenía una historia que contar, el desafío y la pasarela fueron los segmentos donde lo hizo.

Por último, hemos podido ver que la relación *drag queen* y personificación femenina se va acentuando en la visión del *reality* y de las *drags queens*, siendo algunas de ellas más directas en cuanto a su identificación como mujeres. Por otro lado, se ha identificado que la parodia es

un elemento importante en la performance *drag* del programa, que a veces puede ser usado por las *drag queens* para jugar con la idea de “ser mujer en cuerpo de un hombre”. Además, el lenguaje que se usa en el programa es el comúnmente usado por la comunidad *drag*, dándonos signos de fidelidad de cómo se muestra la comunidad *drag* en el *reality show* (telerrealidad) y la realidad.

4.3 “Revista *Drag*” Temporada 04 - Episodio 07

4.3.1 Personajes del episodio

4.3.1.1 *Drag queens*

En este episodio de la temporada 04 de *Rupaul’s Drag Race* quedan siete participantes: Chad Michaels, Phi Phi O’Hara, Willam, Sharon Needles, Jiggly Caliente, Latrice Royale y Dida Ritz. Chad tiene 40 y es de California, Phi Phi tiene 25 y es de Illinois, Willam tiene 29 y es de California, Sharon tiene 29 y es de Penssylvania, Jiggly tiene 30 y es de New York, Latrice tiene 39 y es de Florida, y Dida tiene 25 y es de Illinois. Todas las *queens* son abiertamente gays y son de sexo “masculino”.

Hasta este episodio, Sharon Needles y Chad Michaels tienen dos capítulos ganados. En el anterior capítulo, la ganadora del desafío fue Willam y las dos concursantes que quedaron en eliminación fueron Milan y Jiggly Caliente, salvándose esta última.

4.3.1.2 Jurados

Los jurados permanentes son Santino y Michelle Visage, cantante y los jurados invitados son la actriz estadounidense Regina Kings y la cantante Pam Tillis.

4.3.2 Síntesis y estructura narrativa del episodio

En el mini desafío de este episodio se realiza un clásico del programa, que trata sobre criticar a las otras participantes, y gana quien genere más risa en Rupaul y las otras *queens* gana. El desafío principal tiene que ver con la fotografía y el diseño, las *drag* deberán realizar las portadas de su revista, haciendo un retrato fotográfico y el estilo de su diseño. Sobre la pasarela, no se especifica la temática del capítulo. Phi Phi O’Hara es la *queen* con mayor puntaje y queda eliminada Jiggly Caliente.

Primer Acto – Planteamiento: Bloque I - Inicio del episodio y ejecución del mini desafío

Las siete *drag queens* ingresan al Taller y ven el mensaje de Milan, Jiggly comenta acerca de cómo se sintió haciendo el *lip sync* contra ella y tanto Willam como Phi Phi, le recriminan por su falta de confianza de ganar la competencia, por lo que Jiggly se defiende y le pide a Willam que se calle, ya que ella no puede hacer un split y Jiggly sí. Siguen conversando y Willam hace alarde de haber ganado el último capítulo, las demás participantes la miran incómoda.

Suena el mensaje de Rupaul y después lo vemos ingresando al Taller. El mini desafío de este capítulo es un clásico de casi todas las temporadas del *reality*, que consiste en que las *queens* se turnan para criticar a las otras *queens* y gana la *queen* que haya hecho reír más a Rupaul y a las otras participantes. Este mini desafío es un referente de la película *Paris is Burning*, película importante de la cultura *drag*, donde se presenta esa actividad, a la cual llaman “la biblioteca está abierta”, por el término “*reading*” que significa “criticar” en la comunidad *drag* ⁹³.

Luego de que todas las participantes hacen el “*reading*”, Rupaul anuncia a la ganadora quien es Latrice y comenta el desafío principal.

Primer Acto – 1er nudo de la trama: Bloque II - Presentación del desafío principal

El desafío principal consiste en realizar la portada de su propia revista *drag*, en el cual se le ha asignado a cada una de las *drags queens* una temática. Para realizar la portada, las participantes tendrán que hacer los titulares de su revista, diseñarla y tomarse una foto en el estudio que represente su temática. Como Latrice ganó el desafío, puede asignar los temas de la revista a las demás participantes y elegir el que ella prefiere. “Batalla de los Bultos” salud y entrenamiento es para Jiggly; “Sabe a pollo” para amantes de la comida, Dida; “Dulces Muros” sobre decoración de interiores, Willam; “Gatitos” para los amantes de los gatos, Sharon; “Te vas” viajes, Phi Phi; “Eleganza” sobre moda, Chad y “Cuál es la verdad” sobre chismes para Latrice.

Segundo acto – Confrontación: Bloque III - Preparación para el desafío principal

⁹³ Rupaul siempre presenta el minidesafío como: Siguiendo la tradición de “Paris is Burning”, saquen sus carnets de biblioteca (en referencia a “la biblioteca está abierta”).

Vemos a las *drag queens* preparando y diseñando los titulares de su revista en el taller y comentando acerca de su percepción del desafío y cómo creen que les irá. Por ejemplo, Jiggly comenta que no está segura de orientar su temática hacia lo cómico, ya que no le va muy bien ello, Chad y Latrice le aconsejan que sea cómico, sin embargo, Phi Phi le aconseja que vaya por lo que se sienta más segura, por lo que, decide hacerlo de modo serio.

Rupaul ingresa el Taller y se acerca a cada una de las participantes para que le cuenten sobre cómo les está yendo con los preparativos del desafío. Como lo comentamos anteriormente, esta es la parte donde vemos a Rupaul más como Coach y presentador, ya que escucha a las *drag queens* y les da retroalimentación sobre lo que planean hacer en el desafío respecto a lo que ellos esperan como jurados. Asimismo, les hace preguntas sobre su performance en la competencia y cómo mostrarán su mejor versión en este capítulo.

Al finalizar con todas las *queens*, Rupaul anuncia a los jurados invitados y se despide.

Segundo acto – Confrontación: Bloque IV - Ejecución del desafío principal

Empezamos a ver a las participantes acudiendo al estudio fotográfico. El fotógrafo las saluda y les pregunta acerca de cómo harán las fotos. Como en el capítulo anterior, las *queens* pueden usar distintos elementos del estudio para diseñar las escenas. Mientras las vemos tomarse las fotos, se muestran sus testimonios, donde explican lo que están realizando en su revista y cómo se sienten haciendo el desafío.



Netflix. Rupaul's Drag Race – Temporada 4

Segundo acto – Confrontación: Bloque V - Preparación para la pasarela

Las participantes ingresan al Taller y comentan sobre cómo les fue en el desafío y si les gustó hacerlo. Mientras se maquillan y preparan, conversan sobre sus experiencias con sus familias y su entorno acerca de ser gay. Jiggly menciona que fue muy difícil salir del closet ante sus padres, por ejemplo. También, comentan acerca del matrimonio gay y opinan sobre ello. Para Latrice, no debería llamarse matrimonio, ya que, según lo que comenta, se refiere a una unión heterosexual. Sin embargo, las otras participantes no están de acuerdo.

Segundo acto – 2do nudo de la trama: Bloque VI - Pasarela principal

Vemos a Rupaul modelar en la pasarela, cuando termina, saluda a los jurados y les cuenta sobre el desafío de la semana. En este episodio, no precisa la temática específica de la pasarela.

Las *queens* modelan una por una, al mismo tiempo que las escuchamos en off explicando sobre sus representaciones.

Tercer acto – Resolución: Bloque VII Crítica del jurado y desenlace

Como en los anteriores capítulos, los jurados y Rupaul hacen comentarios sobre sus *outfits*, mientras cada una desfila. Una vez que terminan, Rupaul indica que verán las portadas de las revistas *drag* para definir cuáles quedaron fabulosas y cuáles no. Luego, se muestra en pantalla cada portada y la *queen* a la que pertenece, la presenta y recibe las opiniones de los jurados sobre esta y su *outfit* de la pasarela.



Netflix. Rupaul's Drag Race – Temporada 4

Cuando terminan, les pide a las *queens* retirarse mientras ellos evalúan a la *drag* ganadora y a las que irán a eliminación. Al regresar, Rupaul felicita a Phi Phi por ser la ganadora y señala

que Willam y Jiggly harán lypsync. Las participantes performan el lypsync y Rupaul decide que quien se queda es Willam. Jiggly se despide y luego, para cerrar el capítulo, las *drag queens* bailan en la pasarela.

4.3.3 Análisis del episodio

Bloque II - Ejecución del desafío principal

Sharon Needles es la segunda *drag queen* en hacer el desafío. Mientras modela en el estudio, la escuchamos en *off*.

SHARON
(refiriéndose a su performance en las fotos)
Quería parecer una mujer magnate
perro y poderosa.



Netflix. Rupaul's Drag Race – Temporada 4

En este enunciado, podemos identificar que Sharon interpreta en este desafío a una mujer. Se sienta frente a la cámara y posa como una Diva. Sharon, en cuerpo de hombre, a través del *drag*, actúa y posa como “una mujer”, las cámaras lo plasman, incluso, ella misma lo menciona. Su performance forma parte de un proceso performativo, ya que Sharon ha tenido que vestirse como lo que la sociedad identifica como “mujer”, no dejando de lado el efecto de la repetición de normas, lo vemos en su vestir, en su maquillaje, en sus gestos al actuar el desafío, ha pasado por un proceso de construcción de un personaje dentro de su *drag* para el desafío, en ese sentido, la queen deconstruye el género hegemónico y su dicotomía. De acuerdo a Castillo (2014), el *drag* “es una construcción desde la identidad, pero a partir de la vestimenta y el maquillaje. Las luces, la tarima, la puesta en escena, el reflejo y la introspección como soporte y trasfondo de lo que en este mundo resulta siempre mutable: el cuerpo mismo” (p. 24). En

este caso, el escenario sería el estudio con luces, los elementos en escena y la cámara, y la performance estaría cargada de la performatividad del género femenino a partir de los gestos, el cuerpo, la vestimenta y el maquillaje. Su discurso nos ha dado pie para interpretar su performance y establecer ello.

Una de las principales razones por las que Judith Butler defiende la performatividad del género es para transgredir e irrumpir la idea de que los géneros son esenciales y que un cuerpo de hombre significará un género masculino y que uno de mujer, será necesariamente, género femenino, dejando de lado a los que no calzan en este modelo. Para Butler, el *drag* es importante, porque nos hace ver que lo externo no tiene que necesariamente corresponder con lo interno y permite que nos cuestionemos acerca de los pre-conceptos sobre el sexo, la sexualidad y el género, ejemplo que podemos notar en la performance *drag* de Sharon Needles para este desafío.

Por otro lado, como habíamos mencionado anteriormente, las *drag queens* generan un lenguaje común para relacionarse dentro de su comunidad *drag*. En este caso, nos llama la atención la palabra “perra” que usa Sharon para describirse, creemos que este término se refiere a mostrarse como una mujer empoderada, segura, fuerte, ya que, seguidamente, indica “magnate” y “poderosa”. Además, esta expresión es muy usada entre las *drag queens*. De acuerdo a Giulia Zabbialini (2019), en el lenguaje *drag*, la palabra “perra” pierde su connotación negativa y gana un nuevo significado:

Perra: Una mujer feroz. Una amiga. Se utiliza como un término de cariño entre las *drag queens*.

Así, el término “perra” que usa Sharon tiene que ver con “mujer feroz”. De hecho, también Phi Phi O’Hara mientras posa en el estudio usa este término dándole esta connotación.

PHI PHI

Quiero verme como una perra de Miami.
Como si todos quisieran visitarme,
¿de acuerdo?

Consideramos que Phi Phi también usa este término para referirse a una mujer poderosa. Por lo que, podemos ver que en este capítulo también las *drag* usan su lenguaje en común, mostrándonos características de sus relaciones en grupo de manera más directa, a pesar de que se trata de un *reality*, que nos muestra la “telerrealidad”. No obstante, no solo se trata de eso,

estas similitudes en la identidad que buscan representar en este desafío tanto Phi Phi como Sharon tienen que ver con la actitud y fuerza de la performance *drag*. El dominio escénico también es muy importante: no solo debe verse fabuloso, el artista *drag* debe tener actitud y fuerza en el escenario (En Castillo, 2014, p. 45)⁹⁴. Por ello, ambas quieren verse fuertes y poderosas, lo que aportará a que tengan una buena evaluación de los jurados.

Phi Phi continúa posando a la cámara en ropa de baño con una bebida y una sombrilla.

PHI PHI

(al principio en off y luego en ON cuando vemos su testimonio)

Quiero un lado más sexy de Phi Phi algo que todavía no he mostrado, quiero ser una ramera en esta revista y tener esos titulares.

PHI PHI

(en OFF)

Estoy mostrando un look sexy como Farrah Fawcett y tengo el trago en mis manos, sostengo el paraguas.

PHI PHI

(en ON mientras posa)

Espera (al fotógrafo), no quiero que se me vean los músculos, debo lucir como una mujer.

El fotógrafo termina de tomar las fotos a Phi Phi y le pregunta si ella quiere mirarlas, ella asiente. Mientras ve las fotos que le ha tomado el fotógrafo, señala una foto y comenta.

PHI PHI

Borra esa, ahí parezco un hombre



Netflix. *Rupaul's Drag Race* – Temporada 4

⁹⁴ Cita de una entrevista a una artista *drag*, que formó parte de la recopilación de datos del documento citado.

A partir de lo que comenta Phi Phi, nos podemos dar cuenta que, en este desafío, la *queen* no quiere verse como un hombre y, por el contrario, como ella lo dice, pretende lucir como una mujer. A través de su corporalidad y performance frente a cámara, trata de cumplir ello. Quizás, lo que teme es que el jurado note que se vea “irreal” tratando de personificar a una mujer, por ello, creemos que le pide al fotógrafo que borre la foto donde dice verse como hombre, dado que encuentra que sus hombros se ven muy grandes. De hecho, parte de la performance *drag* es el juego con la audiencia de la ilusión femenina. En este sentido, nuevamente vemos a otra *drag queen* incorporando dentro de su performance actos iterativos que muestran que el género se performa, Phi Phi relaciona que el mostrar sus músculos la haría parecer un hombre, por eso trata de ocultarlos y hacer una pose que manifieste su feminidad; esto refiere al estereotipo de género acerca de que las mujeres musculosas son vistas como poco femeninas. Este hecho nos muestra una clara relación entre cuerpo y *drag*. Según Anabel Castillo (2014), “en lo *Drag* el cuerpo es espacio de inscripción de discursos. El cuerpo es, de alguna forma, el campo de batalla donde se define la identidad de los sujetos, en las prácticas y usos que los individuos hacen de él”. La *drag queen*, usando su cuerpo, nos quiere transmitir la ilusión de que es una mujer verdadera.

Asimismo, en este capítulo otra vez encontramos a una participante que quiere personificar a una mujer en un desafío. Esto puede tener que ver con la posible demanda que tenga el programa de que las *drag* participantes deban construir sus personajes personificando esencialmente lo femenino. Recordemos lo que mencionaba Sahara en el capítulo analizado de la segunda temporada, sobre que el *reality* siempre se ha enfocado en la personificación de la mujer. Aunque esto se contradice con lo que opina Rupaul respecto al significado de *drag queen*, que habíamos comentado líneas arriba. A lo mejor esta demanda se aplica más en los desafíos, mas no en la visión de *drag queen* que tiene el programa. No obstante, a medida que vayamos avanzando en el análisis podremos encontrar una tendencia más sólida respecto a este tema.

Bloque VII Crítica del jurado y desenlace

Luego de ver a todas las *drag queens* desfilan en la pasarela, pasamos a la crítica por parte del jurado. Aquí los jurados y Rupaul brindan sus apreciaciones acerca de la ejecución del desafío y la pasarela a cada una de las *drag queens*. Michelle Visage, jurado principal del *reality*, opina sobre la performance de Willam.

MICHELLE

Me encanta como te ves esta noche,
pero otra vez estamos viendo la sombra de
la barba

WILLAM

(señalando su barba)
Toca esto, toca todo esto

MICHELLE

Estoy tratando de ayudar porque
eres la única que lo tiene. Así que
se nota mucho

Michelle le recrimina a Willam sobre su barba, porque se nota mucho y enfatiza que ella es la única que lo tiene. De alguna manera, para Michelle esto quiebra la ilusión de mujer que busca representar la *drag queen*. Judith Butler considera que las *drag queens*, para construir su personaje *drag*, performan el género femenino tomando como referencia los feminismos que se gestan en la sociedad, con ello, demuestran que pueden ser percibidas fielmente como “mujeres”, para luego, fuera del *drag*, seguir siendo personas del género “masculino”. Un feminismo presente en este ejemplo es el estereotipo de que las mujeres deben lucir depiladas y no tener barba. Por lo que el juicio de Michelle tiene como base este estereotipo. Para Butler, la reproducción de los estereotipos que se gestan en la sociedad por parte de las *drag queens* tiene que ver con la burla de las *drag* hacia ellos; reproduciéndolos y exagerándolos nos dan a entender que simplemente son repeticiones de un género que necesita de ellos para verse consolidado, que no existen y que siempre han sido meras imitaciones, por lo que son tan inestables como él mismo. Sin embargo, en esta situación no podemos asegurar que Michelle le pida a Willam que cumpla con el estereotipo por esta razón. Simplemente, se queda en la ilusión femenina *drag* y no profundiza en ello. Recordemos que estamos en un *reality* de televisión donde cada minuto cuenta y donde lo central es el entretenimiento, quizás por ello, no se profundiza en este tipo de anotaciones; creemos que para Michelle simplemente se trata de ser fiel al *drag*. Asimismo, este enunciado de Michelle nos permite conocer su visión respecto a la performance *drag*, dando indicios de la performatividad del género, ya que es explícita en cuanto a lo que se debe hacer y no en el *drag*, vinculado a actos iterativos del género que corresponden a estereotipos en la sociedad.

Respecto a la estructura narrativa, nuevamente pudimos reconocer la performatividad del género en la confrontación: ejecución del desafío principal. Es interesante que hasta el momento el segmento del medio ha sido el gran bloque donde más hemos identificado la performatividad de género y esto se debe principalmente a que corresponde a la ejecución del desafío, el cual constituye el principal objetivo de las participantes durante todo el capítulo y donde vemos las construcciones de ellas mismas para enfrentarlo. Las participantes tienen que poner toda su creatividad y talento para llevar a cabo los desafíos y de hecho es inherente que en esta parte involucren sus discursos *drag*. Por ejemplo, Phi Phi escoge representar a una mujer para su portada, el desafío no se lo impuso como en el caso del capítulo de la temporada dos, ella decidió llevarlo a cabo de esa manera y a partir de lo que creó es que pudimos conocer su discurso.

Así como en el capítulo anterior, en este episodio de la temporada 4, también consideramos que se cumple la teoría de la performatividad de género y lo hemos podido notar a partir del discurso de las *drag queens* en la ejecución del desafío principal, llevando a cabo su performance drag. De manera indirecta, lo hemos podido ver en el discurso de Michelle Visage respecto a la performance drag señalando el estereotipo de género. Asimismo, al igual que en el capítulo analizado de la tercera temporada, a través de su discurso, hemos podido evidenciar que dos de las participantes han tratado de personificar a la mujer para la ejecución de los desafíos, aunque esto todavía no nos permite definir una tendencia sólida respecto al discurso *drag* del programa y las participantes.

4.4 “Perfume de una reina” Temporada 5 - Episodio 08

4.4.1 Personajes del episodio

4.4.1.1 *Drag queens*

En este capítulo tenemos a siete *drag queens* participantes: Alaska, Jinkx Monsoon, Roxxy Andrews, Detox, Alyssa Edwards, Ivy Winters y Coco Montrese. Alaska tiene 27 años y es de Pennsylvania, Jinkx tiene 24 y es de Washington, Roxxy tiene 28 y es de Florida, Detox tiene 27 y es de California, Alyssa tiene 32 y es de Texas, Ivy tiene 26 y es de New York, y Coco tiene 37 y es de Nevada. Todas las participantes son abiertamente gays y son de sexo “masculino”.

Respecto a la competencia, todas han ganado un desafío en un capítulo, excepto Alaska, por lo que, están bastante parejas. En el anterior capítulo no hubo ninguna *queen* eliminada y la última ganadora fue Coco Montrese.

4.4.1.2 Jurados

Los jurados permanentes son Santino y Michelle Visage, y los jurados invitados son la actriz Joan Van Ark y Aubrey O'Day, cantante, actriz y modelo estadounidense.

4.4.2 Síntesis y estructura narrativa del episodio

En este capítulo se tuvo un mini desafío que se centraba en un juego de adivinanza y un desafío principal sobre creatividad y actuación, donde las participantes tenían que crear y hacer un comercial de su propio perfume, realizado para ese episodio.

Primer Acto – Planteamiento: Bloque I - Inicio del episodio y ejecución del mini desafío

En este episodio, a diferencia de los anteriores, la estructura varía ligeramente: lo primero que vemos es cuando los participantes después de escuchar la decisión de Rupaul del capítulo anterior acuden al taller y conversan sobre lo que acaba de suceder.

Roxxy Andrews les cuenta a las otras *queens* cómo se sintió, ya que tuvo que hacer el *lip sync* para no quedar eliminada, lo que le generó una carga emocional que la hizo llorar. Por otro lado, Detox comenta que pese a que Roxxy es su amiga, le fastidia un poco la situación, porque en ese capítulo no se fue nadie, dado que tanto Roxxy como Alyssa fueron salvadas por Rupaul. Asimismo, Alaska está molesta, porque hasta el momento no ha ganado ningún desafío y todas las demás *queens* sí, y Coco Montrese, se encuentra sorprendido de haber ganado el desafío anterior que era sobre comedia.

Es un nuevo día y las chicas ingresan al taller, luego escuchan el mensaje en televisión de Rupaul y lo vemos ingresar al set. Rupaul presenta el mini desafío acompañado del diseñador Andrew Christian y varios modelos hombres. Este consiste en que las *queens* deberán adivinar los pares iguales de boxers de los modelos. Finalmente, quien más acierta es Ivy Winters y por tanto gana, llevándose el beneficio de poder hacer una llamada a casa.

Primer Acto – 1er nudo de la trama: Bloque II Presentación del desafío principal

Rupaul anuncia el desafío principal que consiste en que las *drag queens* deberán crear su propio perfume y promocionarlo a través de un comercial, en ese sentido, tendrán que crear el aroma, el nombre y el paquete. El *reality* les proveerá de los materiales para poder crear el perfume.

Segundo acto – Confrontación: Bloque III Preparación para el desafío principal

Las participantes escogen los aromas que les da el programa para poder crear su perfume y empiezan a hacer pruebas. Asimismo, las venimos dibujar las escenas de su comercial y conversan entre ellas. Alaska indica que esta vez tiene que ganar el desafío, ya que no ha ganado ninguno hasta ahora y tratará de hacer lo mejor posible representando su identidad en esa fragancia.

Rupaul ingresa al set y visita a las *queens* una por una, haciéndoles preguntas sobre su perfume y si las representan a ellas, así como el concepto que manejarán. Como en los anteriores capítulos analizados, en este espacio, Rupaul recibe un preámbulo de lo que harán las *queens* en el desafío y les da retroalimentación sobre ello. Algunas participantes, incluso, llegan a cambiar lo que planean hacer, a partir de la opinión que Rupaul les da.

Segundo acto – Confrontación: Bloque IV Ejecución del desafío principal

Las *drag queens* graban sus comerciales en el set y son dirigidas por Michelle Visage, jurado principal del programa y Aubrey O'Day, jurado invitada del capítulo. Todas las escenas tienen un fondo verde, ya que parte del desafío es que las *queens* escojan su propio fondo que luego serán incluido en la edición del comercial. La primera que ingresa es Jinx Monsoon y crea su escena, la cual está ambientada por un sofá y dos modelos. Aubrey y Michelle le brindan algunos comentarios sobre su performance, ya que creen que no corresponde mucho al comercial de un perfume, por lo que Jinx corrige su actuación.

Después, vemos a las demás *queens* hacer el comercial una por una, tanto Michelle como Aubrey las dirigen y les dan *feedback* constante. En algunos casos, se muestra el testimonio de Aubrey en cámara, donde comenta acerca de qué le parece cada performance de las *queens*.



Netflix. RuPaul's Drag Race Temporada 5

Segundo acto – Confrontación: Bloque V Preparación para la pasarela

Es un nuevo día y las participantes ingresan al set, ya que deberán prepararse para la pasarela. Alaska les muestra a sus compañeras un álbum de fotos con sus familiares y amigos, se siente muy nostálgica. Por otro lado, por haber ganado el desafío, Ivy llama a su mamá y conversa con ella, ambos lloran y se ven muy emocionados, ya que no se ven en mucho tiempo por su “encierro” en la competencia.

Mientras se maquillan, Jinx le comenta a Alaska que le gusta Ivy Winters; sin embargo, su mayor temor es que cuando esto acabe, ambas se separen y ella se quede triste. Ivy regresa de hablar con su mamá y Jinx la abraza.

Segundo acto – 2do nudo de la trama: Bloque VI - Pasarela principal

Rupaul ingresa a la pasarela, saluda a los jueces y les cuenta acerca del desafío principal. Vemos a las *queens* desfilan en la pasarela; como en todos los capítulos, ellas comentan en *off* acerca de lo que están representando en su *performance*.

Tercer acto – Resolución: Bloque VII - Crítica del jurado y desenlace

Al finalizar, las participantes están en una fila horizontal, esperando por los comentarios de los jurados. Luego, Rupaul las saluda y presenta los comerciales de cada una. Cuando termina cada comercial, los jurados comentan sobre el mismo y les dan sus opiniones a cada *queen*.



Netflix. *Rupaul's Drag Race Temporada 5*

Después de ello, Rupaul les pide a las participantes que vayan al *Interior Illusions Lounge* (sala de espera), mientras delibera junto con los jurados quién es la *queen* ganadora y quiénes irán a eliminación. De este modo, los jurados brindan opiniones de cada una de las participantes, observan y prueban los perfumes de todas, comentan acerca del concepto de los mismos y si representan las identidades de las *queens*. Mientras lo hacen, aparecen imágenes de las *queens* modelando y las escenas de sus comerciales.

Las *drag queens* vuelven al escenario principal y Rupaul anuncia que la ganadora es Alaska, y las participantes con peor *performance* en el capítulo son Ivy Winters y Alyssa Edwards. Ambas interpretan el lypsync de la canción *Ain't Nothing Going on but the Rent*. Finalmente, Alyssa Edwards es salvada por Rupaul y Ivy se despide.

4.4.3 Análisis del episodio

Bloque IV Ejecución del desafío principal

Jinx se encuentra en el estudio grabando su comercial, la vemos echada en un sofá con dos modelos. La jurado invitada Aubrey habla con Michelle y le cuenta lo que piensa de la escena de Jinx. Luego, vemos su testimonio en on.

AUBREY
Sus piernas están muy abiertas
como para vender perfume.

MICHELLE

(indicándole a Jinx)

¡Corte! Recuerda que es un perfume, no un comercial de un consolador. Así que tienes que bajarlo un poco.

AUBREY

(sobre Jinx en su testimonio)

Nada de ella la hacía ver como una dama. Sus piernas estaban abiertas, sus brazos eran torpes, se sintió como desarreglado.

Lo que comenta Aubrey nos llama la atención, ya que, para ella, Jinx no se estaba comportando como una dama, porque abría sus piernas y no se movía adecuadamente, por lo que, de acuerdo a ella, no era una mujer distinguida y educada. Consideramos que esto puede ser un estereotipo hacia la mujer; cuando explicábamos sobre género comentamos acerca de los comportamientos, actitudes y creencias que la sociedad asocia con la figura masculina y la figura femenina, siendo un estereotipo que la mujer deba ser tranquila, comportada y refinada, a comparación del hombre quien representa la fuerza.

Lo que le exige Aubrey a Jinx es un estereotipo, recordemos lo que comentamos acerca del *drag* y su relación con los estereotipos de género, de que los reproduce, porque con ello pretender burlarse de ellos. No obstante, en este caso creemos que no tiene esta intención, sino, de una exigencia de Aubrey respecto a la concordancia de la actuación de Jinx en el desafío, ya que ella, estaba realizando un comercial para un perfume, tal como se lo remarcaba Michelle. Entonces, en este caso no se trata de la exigencia de un estereotipo en una performance *drag* con fines de parodia, sino, de una crítica de actuación que se basa en un estereotipo, dado que para Aubrey, Jinx debe representar a una dama en su comercial. Así, a pesar de que en el *reality* podamos ver que lo que presenta nos permite tener un discurso del género abierto y no restrictivo, esto no hace excluyente que se usen estereotipos de género en relación a la figura de las *drag queens* y su performance en la competencia.

Asimismo, esta escena nos muestra que Aubrey percibe que la actuación de Jinx como una mujer es fallida, ya que no puede comportarse como tal, como una “dama”, debe cumplir el estereotipo para poder serlo. En este sentido, nos damos cuenta que para ella como jurado es un implícito que las *drag queens* representen a una mujer, pero al hacerlo lo deben hacer fiel a

las normas y actos de género. De esta manera su discurso está cargado de una visión del género que puede impulsar a la performatividad, es decir, a que Jinx realice actos iterativos femeninos para lograr ser mujer. De este modo, su performance puede ser performativa, porque está produciendo algo, nos está diciendo que estas normas construyen la apariencia de estabilidad del género, en este caso del femenino.



Netflix. RuPaul's Drag Race Temporada 5

Por otro lado, Detox ingresa al set lista para grabar su comercial, Michelle le hace una consulta.

MICHELLE
Primero, ¿cuál es el nombre
de tu aroma?

DETOX
"Heroína"

DETOX
(en su testimonio)
Tiene un doble sentido la droga heroína,
porque mi nombre es Detox, y una heroína,
que es una figura femenina muy fuerte
y siento que yo represento todo eso.

Nos detenemos en analizar el testimonio de Detox, quien comenta que el nombre de su perfume tiene doble sentido: por un lado, se refiere a la droga heroína (que es su nombre) y a la palabra “heroína”, cuyo otro significado es figura femenina fuerte. Ella siente que la representa, porque en su *drag* trata de ser eso, entonces, nos podemos dar cuenta que Detox representa a una mujer, tomando elementos del género femenino para su performance *drag*.

Nos parece interesante que lo mencione en su testimonio, puesto que creemos que en esta parte las *queens* suelen expresar más sus sentimientos y percepciones referentes a su identidad *drag* y lo que buscan transmitir a través de ella. De esta manera, el *reality show* les propicia este momento de singularidad y soledad, para que los espectadores puedan tener de forma directa los testimonios de las *queens*, a diferencia de cuando las vemos en los sets. En el capítulo analizado de la temporada 2, Tatianna también comentaba a través de su testimonio que ella se sentía más segura cuando estaba en *drag*, porque no la reconocían como hombre gay y no la juzgaban. Así, podemos identificar se repite el tema de confianza y empoderamiento que impulsa el *drag* en ellas y lo vemos nuevamente en los testimonios que incorpora el *reality show* en la narrativa de cada capítulo. En este sentido, *Rupaul's Drag Race* no escapa del código del *reality*, que es explotar justamente su atributo de mostrar “personas reales” y no “artistas” como en la ficción.

Asimismo, a través de su testimonio, nos damos cuenta que Detox busca representar una mujer en su *drag*, de esta manera, en esta escena conocemos a través del lenguaje que ella incorpora la performance del género femenino en su *drag*. Hacemos incapie en performance y no en performatividad de género, ya que en esta situación Detox se autoetiqueta como “mujer”, y la performance, como habíamos comentado, se refiere justamente a la manera en cómo nos presentamos en el mundo bajo estos términos binarios. Sería interesante poder conocer cómo lo hace, sin embargo, en la escena a partir de su discurso, no nos enteramos de ello.

Más adelante, Alyssa se encuentra interpretando su escena para el comercial de su perfume “El secreto de Alyssa”.

ALYSSA

Toda mujer tiene un secreto
El mío es un poco más grande

MICHELLE

¿Qué--qué dijiste?

ALYSSA

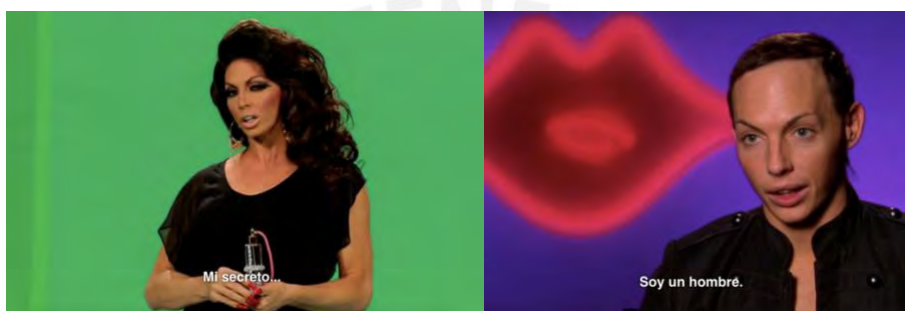
Oh, chica...

ALYSSA

Mi secreto...
(ríe)

ALYSSA
(en testimonio)
Soy un hombre (ríe)

En esta escena, Alyssa se muestra un poco confundida y desorientada sobre lo que va a grabar para su comercial y Michelle tampoco entiende mucho lo que ella quiere representar. Es ahí cuando inmediatamente después de que comenta sobre “su secreto”, nos muestran a Michelle confundida sobre lo que ella hace y vemos el testimonio de Alyssa, donde menciona, en referencia a su secreto, que es “ser un hombre”.



Netflix. *Rupaul's Drag Race* Temporada 5

A través de este testimonio, podemos ver que Alyssa está bromeando sobre su identidad. Entendemos que la broma es mostrarse como una mujer siendo, en realidad, un hombre, así como lo vimos en la temporada 3 con Alexis Mateo, quien jugaba con esta misma “paradoja”. En este caso, es bastante claro que la identidad de Alyssa es distinta de su persona real. Recordemos lo que Amanajás (2016) mencionaba acerca del *drag*, que no se trata de que la persona se sienta respecto a su propia percepción, sino que el fin es meramente artístico (p.3). Podemos notar que Alyssa ejecuta el desafío imitando actitudes y comportamientos de la figura femenina para parecer una mujer, no es que ella se perciba como una mujer. Esto lo conocemos a partir de la oposición hombre/mujer, su gran secreto, “ser hombre”, de esta manera, imita actos femeninos y se burla de sí misma, evidenciando en su performance que performa el género femenino. Su discurso sobre “ser hombre” nos permite inferirlo, a diferencia del caso de Detox, donde no podíamos interpretar la performatividad, ya que no había ninguna entrada que refiera a ello.

Como en el caso de Alexis Mateo en el capítulo analizado de la temporada 3, es indudable que el elemento parodia también está presente y creemos que se acentúa, porque justamente lo

comenta en su testimonio fuera de *drag*, notándose una dualidad de lo que vemos en la escena del estudio y en su testimonio. Esto tiene que ver con lo que explicábamos en el capítulo del *drag* sobre el juego con la audiencia, ya que es común que en la performance *drag* se juegue con este “saber” de que esa “mujer” que estás mirando es un hombre, aún cuando no es una audiencia en vivo, sino televisiva. De esta manera, pese a que es un *reality* para televisión, se mantiene esta práctica común del *drag*.

Bloque VI Pasarela principal

Una por una, las *queens* modelan sus mejores *outfits* en relación al concepto de sus perfumes. Los jurados comentan mientras ellas aparecen.

ALYSSA

(en OFF)

Estoy mostrando a una
mujer de negocios del 2013
y hoy estoy viviendo solo
para mi *show*.

Justamente esta línea nos permite reafirmar la apropiación del género que ella hace para su personaje *drag*, tomándolo no como parte de su identidad de género, sino como elemento importante de su personaje.

En esta pasarela, Alyssa quiere mostrar una mujer de negocios; en otras pasarelas, quizás interprete otro tipo de mujer, pero ahora, es parte de su personaje, incluye en su performance el género femenino, porque constituye un elemento principal de su actuación como *drag*. Sin embargo, en este caso no podemos decir que evidencia la performatividad del género a través de su discurso, ya que no menciona ni da pie a un acto repetitivo del género femenino.



Netflix. *Rupaul's Drag Race* Temporada 5

Luego de que las *queens* han modelado, las encontramos en la pasarela principal, donde cada una presentará sus comerciales de perfume.

COCO

(en su comercial)
 "Ru Animale, por Coco"
 Salvaje...Exótica...
 Esencia de una mujer.

IVY

(en su comercial)
 "Código de vestimenta,
 por Ivy Winters" para la chica
 glamorosa y activa.

DETOX

(en su comercial)
 "Heroína"
 La nueva adicción
 para la mujer adicta.
 Disponible en la clínica.

ALYSSA

(en su comercial)
 Toda mujer tiene un secreto
 y mi secreto es un poco más grande.
 ¿Y cuál es mi secreto?
 Es "El secreto de Alyssa".

JINX

(en su comercial)
 Para la chica que gasta
 más de lo que debería
 Para la chica que no se rinde.
 Para la chica con un sueño.
 "Ilusión"

ROXXXY

(en su comercial)
 "Gorda y jugosa"
 Para las chicas que son como yo,
 gordas y jugosas.

En todos los guiones de los comerciales de las *drag queens*, identificamos que presentan su perfume para las distintas mujeres (excepto el de Alaska, donde no menciona a quiénes va dirigido su perfume). Esto nos llama la atención, ya que en el inicio del desafío no se les impuso

a las *queens* que sus perfumes sean para mujer. Sin embargo, al parecer es algo implícito, dándonos idea de que, dentro de su performance, la relación con la feminidad es casi orgánica.

De esta manera, vemos cómo se va consolidando el símil *drag queen* = femenino dentro del programa, diferenciándose de lo que analizamos en la temporada 2, donde no se hacía tan evidente esta relación, lo que nos dejaba más apertura de la performance *drag* respecto al género. Queda abierta la pregunta de qué hubiera pasado si alguna de las participantes hubiera hecho un perfume para hombres, ¿sería bien recibido por parte del jurado y de las otras *queens*? A lo mejor sí, a lo mejor no, lo importante es que ya podemos identificar una tendencia que se irá reafirmando o cayendo conforme sigamos analizando los demás capítulos.

Asimismo, hemos podido ver que la teoría de la performatividad de género sí se cumple en este capítulo a través del discurso de las participantes y el jurado. En cuanto a la estructura narrativa y la performatividad del género, va haciéndose una tendencia que lo veamos más en la confrontación, refiriéndonos específicamente a la ejecución del desafío. Como comentábamos en el capítulo anterior, esto se relaciona con cómo las *drag queens* responden a las pautas que les impone el programa, cada una desde su visión construyendo su propio concepto de hacer drag.

En este episodio hemos podido identificar que a pesar de que el programa tenga un discurso abierto sobre el género, esto no excluye que se hagan uso de algunos estereotipos de género. Por otro lado, los testimonios de las *queens* forman parte importante de la narrativa del *reality*, ya que nos muestran de manera más directa las percepciones de las participantes sobre su identidad *drag*. Asimismo, como sucede en los *shows drags*, se mantiene el juego con la audiencia sobre la parodia de su identidad. Por último, vemos que se va acentuando la relación *drag queen* y mujer en el *show*, a partir de la ejecución del desafío de las participantes en este episodio.

4.5 “Glamazon de Colorevolution” Temporada 06 – Episodio 07

4.5.1 Personajes del episodio

4.5.1.1 *Drag queens*

En este capítulo tenemos a siete *drag queens* participantes: Bianca Del Rio, Adore Delano, Courtney Act, Darienne Lake, BenDeLaCreme, Joslyn Fox, Laganja Estranja y Trinity K. Bonet. Bianca tiene 37 años y es de New York, Adore tiene 23 y es de California, Courtney tiene 31 y reside en California, Darienne tiene 41 y es de New York, BenDeLaCreme tiene 31 y es de Washington, Joslyn tiene 26 y es de Massachussets, Laganja tiene 24 y es de California, y Trinity tiene 22 y es de Georgia. Todas las participantes son abiertamente gays y son de sexo “masculino”.

Hasta el momento, la *drag queen* con más desafíos ganados es BenDeLaCreme y la última *queen* eliminada fue Milk. En el anterior capítulo, la ganadora fue Adore Delano.

4.5.1.2 *Jurados*

Los jurados permanentes son el diseñador de modas Santino y presentadora Michelle Visage, mientras que los jurados invitados son la actriz y cantante Lainie Kazan, y Leah Remini, actriz italo-americana.

4.5.2 Síntesis y estructura narrativa del episodio

En este capítulo se tuvo un mini desafío sobre modelaje de frutas y verduras, y un desafío principal de creatividad y actuación, donde las participantes presentarán comerciales de treinta segundos para la nueva línea de maquillaje de Rupaul.

Las ganadoras del capítulo son Adore Delano y Laganja Estranja, y no se tiene ninguna eliminada, ya que quedan en empate Darienne Lake y BenDeLaCreme en el *lip sync for your life*.

Primer Acto – Planteamiento: Bloque I Inicio del episodio y ejecución del mini desafío

Vemos a las participantes entrar al taller, después de haber escuchado quien era la última *queen* eliminada. Trinity, quien hizo *lip sync for your life* comenta en su testimonio que se siente muy decepcionado por haber quedado nuevamente en eliminación. Las otras participantes felicitan a Adore por haber ganado el último desafío y Courtney les cuenta que se siente un poco molesta, porque Rupaul no ve que realmente está desempeñándose bien. Por último, Bianca confronta a Trinity, indicándole que le parece que ella pone excusas que justifican por qué le está yendo mal en la competencia.

Se escucha el mensaje de Rupaul y luego lo vemos saludar a las participantes en el taller. El presentador les comenta acerca del mini desafío, el cual se trata de grabar mini spots de las manos de las participantes tocando frutas, haciendo que se vean sensuales y atractivas. Las *queens* alistan sus manos y modelan una por una las frutas que les da el programa. Rupaul anuncia la ganadora, quien es Laganja Estranja.

Primer Acto – 1er nudo de la trama: Bloque II Presentación del desafío principal

Se presenta el desafío principal, el cual consiste en grabar comerciales de treinta segundos de la línea de maquillaje de Rupaul. Para ello, las *queens* participarán en grupos de dos y se les asignará el segmento a quiénes irán dirigidos los comerciales: a Laganja y Adore les toca el segmento de chicas adolescentes; a Courtney y Joslyn, mamás *sexis*; a Bianca y Trinity, mujeres trabajadoras desde prostitutas hasta ejecutivas; a Ben de La Creme y Darienne Lake, mujeres maduras.

Segundo acto – Confrontación: Bloque III Preparación para el desafío principal

Vemos a las *drag queens* en sus grupos preparándose y poniéndose de acuerdo sobre cómo harán los comerciales. Laganja comenta que cree que le irá bien trabajar con Adore, porque se conocen muy bien, sin embargo, tiene un poco de miedo que la opaque. Adore, por otro lado, cree que las ideas de Laganja para el comercial no son tan buenas.

Rupaul ingresa al Taller y pasa por cada grupo para que les comenten un poco sobre cómo llevarán a cabo el desafío. Rupaul se acerca al grupo de Trinity y Bianca, y le consulta a Trinity

sobre qué hará diferente en este desafío para que le pueda ir bien, Trinity le contesta que hará lo mejor que pueda, pero Rupaul le dice que siempre escucha lo mismo, por lo que necesita ver más y que proyecte su talento en este desafío, tal como lo hace cuando realiza el *lip sync*.

Segundo acto – Confrontación: Bloque IV Ejecución del desafío principal

Durante la ejecución del desafío, las participantes acuden al estudio en grupos para grabar sus comerciales, y son dirigidos por Rupaul y Michelle Visage. Realizan distintas tomas, mientras que los jurados les dan varias indicaciones y *feedback*.

Segundo acto – Confrontación: Bloque V Preparación para la pasarela

Vemos ingresar a las *drag queens* nuevamente al taller y BenDeLaCreme nos comenta en *off* que el tema de la pasarela es “blanco y negro”. Las participantes conversan sobre lo que van a vestir, Courtney señala que Joslyn y ella vestirán atuendos parecidos, en su testimonio Joslyn indica que siente que Courtney no la ve como su igual y que está un poco decepcionado, porque ella la admiraba.

Mientras se maquillan, Darienne le pregunta a BenDeLaCreme por qué cree que las pusieron en el mismo grupo e inmediatamente le dice que cree que porque ella hizo un comentario sobre haber ganado dos veces seguidas, lo que no le gustó a Darienne.

Segundo acto – 2do nudo de la trama: Bloque VI Pasarela principal

Rupaul modela en la pasarela, cuando termina, saluda a los jurados y les presenta el desafío de la semana.

Las *drag queens* modelan una por una, al mismo tiempo que las escuchamos en *off* explicando lo que están representando. Como en los anteriores capítulos, los jurados y Rupaul hacen comentarios sobre sus *outfits*, mientras cada una desfila.

Tercer acto – Resolución: Bloque VII Crítica del jurado y desenlace

Al terminar, hacen una línea horizontal en la pasarela, esperando por las críticas del jurado, quienes ven sus comerciales. Luego, ellos les brindan sus opiniones a cada una sobre el comercial y el *outfit* que han presentado. Cuando terminan, salen al *Untucked Lounge*, para que Rupaul y los jurados puedan deliberar.

Al volver, Rupaul comenta que las ganadoras del desafío son Adore y Laganja, y las posibles eliminadas son Darienne y BenDeLaCreme. Finalmente, ellas hacen el *lip sync* y ninguna se va.

4.5.3 Análisis del episodio

Bloque II Presentación del desafío principal

RUPAUL

Lanzaré mi primera línea de maquillaje.
Glamazon de RuPaul de *ColorEvolution*
 y me interesa que ustedes
 me ayuden a promocionarlo.
 Deben crear comerciales de 30
 segundos dirigidos a la mujer actual.

Rupaul reúne a las *drag queens* y les indica a quién va dirigido sus comerciales.

RUPAUL

Las primeras son Adore y Laganja.
 Se enfocarán en las chicas malas,
 las adolescentes malcriadas
 obsesionadas con la belleza,
 el celular, el Twitter y el baile.

RUPAUL

Las próximas son Courtney y Joslyn.
 Se enfocarán en las mamás *sexis*.
 Las próximas son Bianca y Trinity.
 Se enfocarán en las mujeres trabajadoras,
 desde prostitutas hasta ejecutivas.
 Y quedan BenDeLaCreme y Darienne Lake.
 Se enfocarán en las mujeres maduras
 que se ponen más *sexis* con los años.

Al presentar el desafío, Rupaul desde ya les indica que los comerciales de los maquillajes estarán dirigidos a la “mujer actual”. A comparación del anterior capítulo analizado, en este caso, sí se les pide explícitamente a las participantes que sus comerciales sean dirigidos hacia las mujeres, divididos en distintos segmentos de población femenina.

Esto nos demuestra que se va afianzando la relación *drag queen* y mujer, siendo una perspectiva que viene directamente del programa. Ahora bien, debemos notar que en este desafío no solo se evidencia esta relación que ya habíamos estado deduciendo, sino también, vemos un estereotipo, ya que se atribuye la compra del maquillaje a las mujeres y en realidad el producto puede ser para mujeres y hombres (por solo mencionar el género hegemónico). Esta es una tendencia que viene directamente de la publicidad, que suele mostrar estereotipos sobre la mujer, en este caso, se relaciona la compra de los productos de cuidado solamente con la población femenina.

En el 2015, el Consejo Audiovisual de Andalucía en España hizo un estudio sobre estereotipos de género presentes en la publicidad y encontró que “el 30% de los anuncios más emitidos reproducen estereotipos sexistas. El 87% de la publicidad estereotipada promueve estereotipos femeninos, que se concentran en cuatro sectores muy concretos como el de productos de belleza e higiene, limpieza, alimentación y salud” (p.3). Se analizaron alrededor de 400 anuncios emitidos en diferentes países.

Asimismo, el estereotipo también está presente en la descripción que Rupaul hace cuando señala la segmentación de las mujeres, que, si bien están divididas por edad y ocupación, añade adjetivos que podríamos considerar estereotipos. Por ejemplo, habla de las mujeres maduras que se ponen más *sexis* con los años y de las adolescentes que están “obsesionadas con la belleza”. Entonces, pese a que hemos podido reconocer un discurso abierto en la mayoría de los capítulos, lo que nos da una visión del *reality show* disruptiva en cuanto al tratamiento del género, a comparación de otros formatos televisivos donde se muestra una perspectiva tradicionalista del género, esto no excluye que se tomen malas prácticas de otros tipos de comunicación como la publicidad en la televisión.

Esto nos hace recordar que *Rupaul's Drag Race* es del formato *reality* y pertenece a la sociedad del entretenimiento, en este sentido, el *reality* tiene como función divertir, ser ligero y como indica Omar Rincón (2003), “el *reality* es pura televisión, no es cine, no es video” (p.23). Por

ser un formato que prioriza la emoción, la dramatización y la búsqueda del melodrama está expuesto a que en su narración se integren elementos de entretenimiento fácil con conceptos banales, reflejando elementos de la cultura tradicional, y sus prejuicios y estereotipos.

Ahora bien, no en todos los casos que expone Rupaul de los grupos de mujeres se cumple el estereotipo, porque también habla de mujeres trabajadoras y la publicidad normalmente ha mostrado a la mujer en las tareas del hogar, la limpieza y la cocina como amas de casa. De esta manera, en este caso se hace una excepción y se va fuera de la norma. Reafirmamos esto en la conversación de Rupaul y Bianca acerca de lo que expondrán en el comercial.

RUPAUL

¿Cómo venderán mi producto?

BIANCA

Yo seré una ejecutiva con cuatro hijos
y ella una prostituta.
Yo voy a una reunión
y ella a ver a un cliente.

Bianca explica que será una ejecutiva con cuatros hijos, ella enfatiza en el contraste que es ser una madre que tiene cuatro hijos y que a la vez es una ejecutiva, esto refleja el discurso común que hay acerca de la mujer y el trabajo, que tiene que ver con el manejo del balance entre su maternidad y su vida laboral.

Bloque IV Ejecución del desafío principal

Adore y Laganja ingresan al estudio principal para grabar su comercial, ambas están vestidas de “chicas”.

RUPAUL

(refiriéndose a Adore y Laganja)
Nuestras chicas malas.

ADORE

Sé que los tontos que almuerzan solos
se sienten más seguros.

LAGANJA

Lo siento, Stacy, pero tu novio
ahora es mío.



Netflix. *Rupaul's Drag Race Temporada 6*

Vemos a Bianca actuando como una madre para la grabación de su comercial.

BIANCA

Soy la directora ejecutiva
de una empresa, tengo dos hijos
y uso Glamazon de RuPaul



Netflix. *Rupaul's Drag Race Temporada 6*

Volviendo al tema de la relación *drag queen* y mujer, en este desafío también se toma esta analogía, vemos a las *queens* personificando a mujeres, según el segmento que les ha tocado. En este caso, Bianca actúa de una directora ejecutiva de una empresa, lo mismo sucede con Laganja y Adore, aunque no lo dicen expresamente, Rupaul se refiere a ella como “chicas malas”. Lo que nos lleva a reafirmar que las participantes interpretan personajes femeninos en este *reality*, de acuerdo al desafío impuesto y sus creaciones. En este sentido, imitan el género femenino en su performance drag, sin embargo, no podemos conocer a través del discurso si se estaría evidenciando la performatividad del género, ya que no manifiestan a través de estos actos performativos del género, como gestos, posturas o estereotipos.

Bloque VI Pasarela principal

Se presenta Joslyn Fox en la pasarela. La escuchamos a ella y a los jurados en off.

MICHELLE
(en *OFF*)
Solo un corbatín.

JOSLYN
(en su testimonio en *OFF*)
Muestro ropa masculina.
Enseño piel, pero soy masculina
y femenina, me encanta.



Netflix. RuPaul's Drag Race Temporada 6

Identificamos un símil en cuanto a lo que anuncia Joslyn respecto al capítulo analizado de la temporada 2, donde las *drag queens* personifican un novio y una novia. Según lo que ella comenta, está usando ropa masculina por el corbatín, la capa y el sombrero, pero a la vez viste femenino por su cuerpo y piel descubierto.

De esta forma, vemos nuevamente la relación de la vestimenta con el género, siendo esta un accesorio para representarlo. En este caso, Joslyn menciona que se siente tanto femenina como masculina, por el uso de la ropa y su intervención con el cuerpo. La artista, docente e investigadora Alejandra Mizhari (2013) afirma en su artículo “La indumentaria como lenguaje performativo” que en la teoría de la performatividad de género:

Butler señala que “lo que se realiza o acciona en el cuerpo es el propio género nunca pre-existente” (p.110). En sus palabras: “...no hay una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se constituye performativamente por las mismas expresiones...” (Citado en Mizhari 2013, Butler, 2007, p. 58) A raíz de estas reflexiones se podría decir que la indumentaria formaría

parte de estas expresiones del género; vale decir que nuestras maneras de vestir expresan nuestro género” (p. 110).

La indumentaria envuelve a cuerpo de nuestra identidad, expresamos nuestra manera de ser, cómo nos relacionamos y desenvolvemos. De acuerdo a Mizhari (2013), “cada vez que nos vestimos performativizamos nuestra identidad a través del cuerpo” (p.112). De esta manera, Joslyn estaría performando el género, lo imita a través de la indumentaria, considerada como una expresión de género, para Joslyn el corbatín representaría el género masculino y su “bikini”, lo femenino, porque lo relacionado con el descubrimiento del cuerpo, como ella dice “enseña piel”.

Bloque VII Crítica del jurado y desenlace

Más adelante, Michelle opina sobre el atuendo de Joslyn.

MICHELLE
 Joslyn, ¿es en serio?
 Usaste el azul antes y te dijimos
 que era un exceso y lo repetiste.
 Te volteas y el pelo es hombre.⁹⁵

A Michelle le molesta que Joslyn se presente con el pelo de hombre. Como habíamos señalado anteriormente, Joslyn se había referido a su pasarela como la representación de lo femenino y lo masculino, sin embargo, la forma como presentó su cabello no fue bien visto por Michelle. Normalmente las *drag queens* usan pelucas, sin embargo, Joslyn no se había puesto nada. Esto nos lleva a pensar que Michelle tiene un discurso de *drag queen* respecto al género, donde prioriza la representación de lo femenino. Para ella, un cabello corto no puede ser posible en la performance *drag*.



⁹⁵ En el subtítulo original de Netflix se indicaba “te volteas y el pelo es impactante”. Hemos decidido cambiar el texto por la voz original en inglés que señalaba Michelle, la cual era: “when you turn around the hairline is boy”, porque aporta más al análisis y la traducción de Netflix omitía esa diversidad.

Michelle opina y afianza su molestia cuando le toca opinar con los jurados sobre Joslyn.

MICHELLE

Usó lo mismo de la semana pasada,
aunque la criticamos, pero en otro color.
Y se peinó como hombre.

Esto difiere del ejemplo que vimos en la temporada 3 con Alexis Mateo, cuando el jurado comentó que representaba una oficial y una dama, sin ser algo mal visto por ellos por no haber sido criticado, incluso Alexis ganó en ese capítulo. Esta situación no se repite, tres temporadas después es claro que, para Michelle, jurado principal del programa, está mal tener esta representación masculina en la performance *drag*, como sucedió con Willam y su barba, encontrando nuevamente un estereotipo presente en su crítica, que es sobre el cabello corto como símil de hombre. Quizás Michelle tiene muy marcado el hecho de que el *drag* es ilusión femenina, dejando de lado el discurso inicial de la temporada 2 y 3 sobre la versatilidad de la performance *drag*, es curioso que justamente ella no estaba en esas temporadas. Asimismo, su discurso nuevamente da indicios de que tiene bastante marcadas las “normas” del género, específicamente en este caso sobre el cabello y el género, dando indicios de la performatividad del género. Para Michelle no es posible que una drag queen, quien según su visión debe representar a una mujer, se muestre con el cabello así “como un hombre”.

En cuanto a la estructura narrativa del capítulo y su correspondencia con los actos performativos, encontramos que, hacia el final del segundo acto, en la presentación en la pasarela, se manifiesta la performatividad. Creemos que esto sucede en este momento, porque en este bloque si bien, normalmente, se les pide una temática de *outfit* a las *queens*, ellas se encargan de todo el concepto final, lo que les permite ser más libres en cuanto a su representación y creatividad, a diferencia del desafío principal. Así, Joslyn plantea que su indumentaria le permite ser masculina y femenina a la vez, es así como definió su concepto para esa noche.

En este capítulo hemos visto que a pesar de que este *reality* manifiesta una inclinación hacia una expresión de género no tradicional, esto no lo excluye de tener estereotipos de género, que también se pueden encontrar en otros tipos de comunicación televisiva. Asimismo, a partir del planteamiento del desafío y su ejecución, podemos decir que es una tendencia que en el *reality*

las *drag queens* hagan los desafíos interpretando personajes femeninos, lo que muchas veces las lleva a incorporar en su performance elementos del género femenino.

Por otra parte, hemos encontrado que, a través de la indumentaria, las *drag queens* pueden expresar los actos performativos del género. Además, Michelle, jurado principal del programa, no es flexible en cuanto al *drag* y su representación más allá de lo femenino, lo que muestra que quizá el discurso del programa en cuanto a ello haya podido cambiar. Por último, respecto a la narratividad del *reality* y la performatividad del género, es en el segundo acto de la pasarela principal donde se manifiestan las expresiones performativas.

4.6 “Juego de Imitaciones” Temporada 07 - Episodio 07

4.6.1 Personajes del episodio

4.6.1.1 *Drag queens*

En este capítulo tenemos a 09 participantes: Violet Chachki, Ginger Minj, Pearl, Kennedy Davenport, Katya, Trixie Mattel, Miss Fame, Jaidynn Diore Fierce y Max. Violet tiene 22 años y es de Georgia, Ginger tiene 29 y es de Orlando, Pearl tiene 23 y es de Nueva York, Kennedy tiene 33 y es de Texas, Katya tiene 32 y es de Massachusetts, Trixie tiene 24 y es de Wisconsin, Miss Fame tiene 29 y es de New York, Jaidynn Diore Fierce tiene 25 y es de Tennessee, y Max tiene 22 y es de Wisconsin. Todas las *drag queens* son abiertamente gays.

4.6.1.2 Jurados

Los jurados principales de esta emisión son Michelle Visage y Ross Mathews. Aquí vemos un cambio en el jurado, pues antes el diseñador de modas Santino era jurado principal, sin embargo, a partir de esta temporada Santino ya no está y es reemplazado por Ross Mathews y Carson Kressley, ambos son personalidades de la televisión estadounidense, principalmente de la actuación y la moda, respectivamente.

Por otro lado, los jurados invitados son Tamar Braxton, actriz, cantante y modelo, y el actor Michael Urie.

4.6.2 Síntesis y estructura narrativa del episodio

En este capítulo no hubo un mini desafío, solo se tuvo el desafío principal del “*Snatch Game*”, el cual es un reto común en todas las temporadas de *Rupaul’s Drag Race*. Este desafío es el símil del programa “*Match Game*” y consiste en imitar a una celebridad; aquí las *queens* deberán mostrar su talento en la actuación y la improvisación cómica, ya que irán a un panel de televisión en vivo con las otras participantes y Rupaul les hará preguntas aleatorias que deberán responder de la manera más cómica posible.

Primer Acto – Planteamiento: Bloque I Inicio del episodio y ejecución del mini desafío

Las *drag queens* ingresan al Taller después de la eliminación y ven el mensaje de Kandy Ho, la última *queen* eliminada. Max comenta que la próxima vez seguirá la indicación de Michelle de no usar una peluca gris, pero luego lo hará otra vez. Kennedy opina que le gustaría ver a Max en eliminación, ya que se muestra muy confiada. Jaidynn le pregunta a Violet cómo es que entra en ese corsé y ella dice que se siente fantástica. Kennedy la interrumpe indicando que es mejor que se vistan de una vez y Violet se sorprende. En su testimonio en off, opina que está harta de que Kennedy no siga la temática de la pasarela y piensa que ella debería irse.

Primer Acto – 1er nudo de la trama: Bloque II Presentación del desafío principal

Es un nuevo día y las *queens* ingresan a la pasarela, escuchan el mensaje de Rupaul y de pronto, aparece Bianca del Rio también en la televisión. Inmediatamente, Rupaul saluda en el set y explica que ha llegado el momento de hacer el *Snatch Game*, el cual es uno de los desafíos más importantes del *reality*, ya que es muy retador, porque las *queens* imitarán a personajes famosos en un panel en vivo con las otras participantes, donde deberán responder las preguntas de Rupaul de manera creativa y a la vez cómica.

Segundo acto – Confrontación: Bloque III Preparación para el desafío principal

Violet comenta que ella imitará a Donatella Versace, sin embargo, Miss Fame también quiere hacer Donatella, empiezan a conversar mientras nos muestran los testimonios de ambas, donde indican que antes del programa han trabajado en imitar ese personaje. Violet comenta que no tiene otro personaje para imitar, por lo que imitará a Donatella. Por otro lado, Katya le pregunta

a Kennedy sobre qué personaje hará y ella responde que cree que Little Richard, tanto Katya como Ginger se sorprenden y le indican que no puede hacer de ese personaje, porque es un hombre, Kennedy les refuta que igual hará *drag*, pero se muestra confundida.

Ingresa Rupaul y empieza a pasar por los sitios de las participantes para consultarles como llevarán a cabo el desafío. Cuando pasa por el sitio de Miss Fame, ella le cuenta a Rupaul que tuvo un inconveniente, ya que Violet también quería imitar a Donatella Versace, así que hará de Theresa Caputo. Rupaul se sorprende y le indica que como están en una competencia, no debería dar un brazo a torcer y que debería pensar en qué le beneficia más a ella y no a las demás, por lo que Miss Fame decide hacer Donatella.

También se acerca donde Kennedy y le consulta sobre su personaje, Kennedy le responde que cree que será Sweet Brown o Little Richard, Rupaul muestra una expresión de confusión y le comenta que dejará que ella decida. Asimismo, conversa con Violet y escucha su versión de Donatella y no le convence, así que le pregunta si había pensado en otro personaje ante lo que Violet responde que podría ser Alyssa Edwards. Finalmente, Rupaul ve un poco de su imitación de Alyssa, se ríe y le indica que cree que debería imitarla a ella.

Segundo acto – Confrontación: Bloque IV Ejecución del desafío principal

Vemos el escenario del Snatch Game con todas las participantes, Rupaul saluda y presenta a los competidores: Michael Uriel y Tamar Braxton, quienes serán los jurados secundarios del capítulo. Luego, saluda a cada una de los personajes que están imitando las *drag queens*: Max como Sharon Needles, Jaidynn Diore Fierce como Raven Symone, Katia como Suze Orman, Violet como Alyssa Edwards, Pearl como Big Ang, Miss Fame como Donatella Versace, Kennedy Davenport como Little Richard y Ginger Minj como Adele.

Rupaul explica las reglas del juego: él hará una pregunta y las celebridades tendrán que escribir una respuesta que coincida con la de los famosos competidores. Rupaul empieza a hacer varias preguntas, que son respondidas primero por Tamar y Michael, para luego verificar con las participantes si las respuestas coinciden. En esa interacción es donde las participantes tendrán que improvisar con sus respuestas haciéndolas graciosas y a la vez manteniéndose en el personaje para hacer reír a Rupaul y a los jurados invitados.

Segundo acto – Confrontación: Bloque V Preparación para la pasarela

Katya sostiene en su testimonio en off que está muy nerviosa, porque no está segura si le ha ido bien en el desafío. Conversa con Miss Fame a solas y le cuenta que está teniendo un ataque de pánico. Mientras vemos en off donde nos cuenta que ha estado sobria durante un año y medio y que normalmente está bien, pero es difícil estar lejos de su grupo de apoyo. Asimismo, le cuenta a Fame que desde el primer día pensó que ella no pertenecía ahí, porque no es suficientemente buena, y que en la competencia ha tenido que lidiar con muchas inseguridades que no quería confrontar. También Fame comenta que ella se siente muy identificada con Katya, porque tiene pensamientos muy parecidos que siempre tiene que enfrentar.

Segundo acto – 2do nudo de la trama: Bloque VI Pasarela principal

Vemos a Rupaul modelar en la pasarela, saluda a los jurados y les cuenta sobre el desafío de la semana, además de explicar la temática de la pasarela que es “cuero y encaje”.

Las *queens* modelan una por una, al mismo tiempo que las escuchamos en off comentando sobre lo que quieren representar en su pasarela, a su vez, los jurados y Rupaul brindan comentarios sobre sus *outfits*.

Tercer acto – Resolución: Bloque VII Crítica del jurado y desenlace

Cuando terminan, hacen una fila horizontal y Rupaul comenta que las participantes que se han salvado son Violet y Pearl. Las demás reciben las opiniones de los jurados respecto a su *performance* en el *Snatch Game* y su pasarela. Como en los demás capítulos, las *drags* salen al *Untucked Lounge* mientras los jurados deliberan. Al volver, Rupaul anuncia un empate en ganar el *Snatch Game* por primera vez en la historia del *reality*: Kennedy Davenport como Little Richard y Ginger Minj como Adele. Finalmente, quienes hacen *lip sync* son Jaidynn Diore Fierce y Max, quien termina dejando la competencia.

4.6.3 Análisis del episodio

Bloque I Inicio del episodio y ejecución del mini desafío

Conversación en el Taller después de la última eliminación

JAYDINN

Hablemos de ti en ese corsé, cariño.
¿Cómo respira?
No entiendo.

VIOLET

Me siento fantástica.

KENNEDY

(les increpa a todas)
¿Nos quedaremos hablando
y nos quitaremos todo esto?

VIOLET

Empieza por esas piedras, linda.

VIOLET

(en su testimonio)
Estoy harta de que Kennedy
obvie la temática de los atuendos.
No lucía muerta ni lucía como mujer.

Violet se queja de que Kennedy no haya cumplido con la temática del desafío del capítulo anterior que era “representar la muerte” ni tampoco que haya lucido en su pasarela como mujer. A través de esto podemos notar que para Violet es importante que en las pasarelas las *drags* den la ilusión de que son mujeres. Al parecer, ella tiene interiorizada esa idea, por lo que podemos inferir que su discurso de género hacia las *drags* es la imitación de la feminidad. Veremos más adelante si esto también se cumple en otras participantes.

Es un nuevo día y las *queens* ingresan al Taller, luego escuchan el mensaje de Rupaul en la televisión y de pronto, aparece Bianca Del Rio en ella.

BIANCA

Mírense, chicas.
Espero que no sean tan tontas como feas.
Escuchen, les doy un consejo.
Son *drag queens*, ¡sean graciosas!

A lo largo de los capítulos hemos visto que la parodia está muy relacionada al quehacer de las *drag queens*, en este *reality show* se les pide constantemente a las participantes que sean graciosas, generen comicidad y es porque parte de la *performance drag* implica jugar y burlarse

de ellas mismas, en algunos capítulos, hemos visto que las participantes parodian con el hecho de ser hombres que se transforman en mujeres, de los estereotipos de género, entre otros. Lo vemos en lo que dice Bianca respecto a que las *drag queens* deben ser graciosas. Esto junto con las otras evidencias que hemos visto en los análisis de los capítulos anteriores refleja que la parodia es parte importante de la figura de las *drag queens* en *Rupaul's Drag Race*.

Es por ello, que como habíamos mencionado anteriormente, el Snatch Game “Juego de Imitaciones” se repite en todos los capítulos de todas las temporadas del *reality* y es que en este reto las *drag queens* deben imitar a personajes famosos de una manera cómica y hacer reír tanto a los jueces como a Rupaul.



Netflix. *Rupaul's Drag Race* Temporada 7

Bloque III Preparación para el desafío principal

Luego de que Rupaul les cuenta de qué trata el desafío, las participantes conversan sobre a qué celebridad imitarán.

KATYA
¿A quién escogiste, Kennedy?

KENNEDY
He estado pensando en *Little Richard*.

KATYA
Pero es un hombre.

GINGER
No puedes hacer eso.

KENNEDY
¿Por qué?

GINGER
Porque es un hombre.

KENNEDY
Igual seré *drag*,
él ha sido *drag* toda su vida.

GINGER
No, cariño.

KATYA
No hagas a Richard.

KATYA
(en su testimonio)
Es un hombre (refiriéndose a *Little Richard*)
Snatch significa... *vagina*.

Kennedy les cuenta a Katya y Ginger que quiere imitar a Little Richard, famoso cantante estadounidense, pero Ginger y Katya se muestran en desacuerdo que lo haga, porque Little Richard es un hombre. Kennedy les objeta que igual seguirá siendo *drag* y que el artista, de todos modos, ha sido *drag* toda su vida. En esta conversación, por un lado, se refleja que, al igual que Violet quien criticaba a Kennedy por no haber representado a una mujer en la pasarela del capítulo pasado, ellas también tienen interiorizada la idea que en los desafíos del *reality* siempre deben personificar a una mujer, acercándose a la concepción de *drag queen* igual a representación femenina.

De hecho, en todos los capítulos analizados hasta el momento de las distintas temporadas hemos visto que las participantes siempre interpretan a mujeres en los desafíos, a excepción del capítulo de la temporada dos, donde se les pedía expresamente que sean “hombres” por la figura del novio. Algo importante que resaltar es que en la mayoría de los casos el *reality* no les ha pedido específicamente a las participantes que interpreten a mujeres, por lo que al parecer este tema es un implícito en el programa. Es por ello que Katya y Ginger se sorprenden de la elección de Kennedy al querer imitar a *Little Richard*, quien es un hombre, incluso, Katya afirma que “*Snatch*” significa “vagina”, creemos que lo que quiere decir es que en este desafío se tiene que personificar a una celebridad que sea mujer.

Kennedy trata de justificar su elección indicando que *Little Richard* siempre estaba en *drag*, suponemos que esto tiene que ver con que es conocido que este cantante vestía una peluca y se maquillaba, de hecho, muchos lo percibían “femenino”, por lo que a Kennedy no le parece tan descabellado imitarlo. Asimismo, es importante resaltar lo que Kennedy agrega sobre que “ella

igual será *drag*”, haciendo una diferenciación entre personificar a un hombre y personificar un hombre a través del *drag*. Esto pasó también en el capítulo analizado de la temporada dos cuando Rupaul les pedía a las *queens* que hagan sus mejores versiones de novios *drag* o cuando Pandora Box señalaba en su testimonio, mientras observábamos su versión de novio *drag*, que se sentía un “rey *drag*”. Cinco temporadas después encontramos esta expresión, lo que nos permite reafirmar lo que indicábamos acerca del *drag* y su relación con el género, no limitándolo hacia lo binario y las relaciones estrictas de correspondencia entre sexo y género, donde cuerpo de hombre debe significar género masculino y cuerpo de mujer género femenino. “Rey *drag*” puede referirse a un hombre que exagera todos sus gestos, incorporando elementos femeninos en su performance. Y esto se relaciona mucho con Butler y su intento de desmitificar al género como esencial en la teoría de la performatividad del género y su binarismo.

Ahora bien, con las expresiones de Katia, Ginger y Violet en este capítulo, podemos inferir que dentro del *reality* la imitación del género femenino en los desafíos está muy presente en la visión de las *drag queens*. A lo mejor quizás las otras participantes no es que no acepten esta idea, sino que se ven condicionadas por el ambiente del *reality*, donde casi siempre han visto que la personificación de una *drag queen* es más orientada hacia lo femenino y donde se han condenado elementos que podrían verse masculinos en las *drags* como la opinión de Michelle Visage sobre Joslyn en el capítulo anterior o la de Willam con su barba.

Mientras se prepara, Rupaul se acerca a Kennedy para que le cuente un poco más de cómo llevará a cabo el desafío.

RUPAUL

LaGuardia, Newark, Kennedy.
¿A quién harás?

KENNEDY

Me he quemado las neuronas tratando
de decidir y pensé en *Sweet Brown*.

RUPAUL

"Nadie tiene tiempo para eso", claro.

KENNEDY

O *Little Richard*.

RUPAUL

¿Y eso es lo que harás?

KENNEDY

No sé, no estoy segura.

RUPAUL

Escucha, te dejaré eso a ti, no puedo decidir por ti
y eso es todo lo que diré.

KENNEDY

Creo que es muy arriesgado escoger a Little Richard.
Las apuestas están altas en "*Snatch Game*",
así que no estoy segura.

Notamos que Kennedy se encuentra insegura sobre imitar a Little Richard, Rupaul prefiere no mencionarle si está de acuerdo con su elección, incluso le menciona que la decisión se la deja a ella, al parecer a él le ha sorprendido que quiera imitar al cantante y quizás no sea bien visto por los jurados. Asimismo, todas las participantes han elegido una celebridad mujer, por lo que es más presión para Kennedy ser la única que no lo hace. Finalmente, Kennedy opta por ser Little Richard, veremos más adelante cómo le va en el desafío.



Netflix. *Rupaul's Drag Race Temporada 7*

Bloque VI Pasarela principal

Las *queens* modelan una por una en la pasarela principal.

GINGER MINJ

Nena, doy un giro,
me volteo, hago una pose.
Les muestro una versión *drag* de Elvis.



Netflix. *Rupaul's Drag Race* Temporada 7

KATYA

Intento presentar una prostituta sexy y segura.
Una lagartona al acecho. La copia barata de Faith Hill.
80 % sensual, 20 % sucia.



Netflix. *Rupaul's Drag Race* Temporada 7

Ingresa Max.

RUPAUL

(refiriéndose a la pasarela de Max)
Max. La viuda alegre.

MICHELLE

La viuda que adora el negro.
Miren ese agujón.

MAX

Hoy les daré a la viuda sin remordimientos,
cuyo esposo acaba de morir de forma misteriosa,
y quiero ser muy surreal.



Al salir Miss Fame.

RUPAUL
 (refiriéndose a la pasarela de Miss Fame)
 Miss Fame.
 Dama oscura, reaccionen

Lo que podemos destacar es que en este bloque del *show* vemos que todas las *queens* interpretan lo femenino, pero a su vez, construyen personajes con una historia detrás con determinadas características y atributos. Como Katya, quien interpreta, según ella, a una prostituta sexy y segura, Max, una viuda que acaba de perder a su esposo, o Miss Fame, a la que Rupaul se refiere en su pasarela como “una dama oscura”. Es importante también resaltar que el tema de la pasarela ha sido “cuero y encaje”, por lo que, pese a que se trata de un tema relacionado a lo material del *outfit*, de todos modos, las participantes diseñan personajes ciñéndolo al concepto principal.

Entonces, en este bloque vemos que la performance femenina se mezcla con la actuación. Al igual que en los desafíos, no podemos sostener que en la pasarela se tenga una pauta que lo que se deba representar es a una mujer, pero la mayoría de participantes lo hace, lo que nos lleva a intuir que esta visión del *drag* y mujer se mantiene en el *reality show* y que casos como los de Kennedy solo son pocos.

Sin embargo, en la pasarela también vemos excepciones, por ejemplo, Ginger llama a su pasarela como “la versión *drag* de Elvis”, refiriéndose a Elvis Presley. Nos llama la atención que Ginger haya optado por este personaje, ya que al inicio del capítulo veíamos que se mostraba en desacuerdo en la elección de Kennedy sobre su personaje del “*Snatch Game*”. Quizás Ginger se salvaguarda en decir que está presentando “la versión *drag* de Elvis”, así como sostenía Kennedy, y ¿qué significa esto? Podemos inferir que se refieren a exagerar al personaje o mezclarlo con actos femeninos, Ginger lo hace como ella dice: “Nena, doy un giro, me volteo, hago una pose”, a través de una pose y su actuación.

Todas estas actuaciones realizadas por las participantes corresponden a personajes en su mayoría femeninos, a quienes ellas caracterizan. Si bien puede parecer que por la interpretación de mujeres se performa el género femenino, no podemos afirmar ello, ya que, no hemos

encontrado ningún discurso en el diálogo que nos permita identificar ello. En las líneas de los jurados y las *drag queens* solo se han descrito a las mujeres bajo adjetivos que no nos dicen mucho sobre la performatividad. Recordemos que la performatividad del género de acuerdo a Butler, se trata de mostrar actos repetitivos que naturalizan al género y lo perciben como una esencia en la identidad. En este segmento solo tenemos caracterizaciones de distintos personajes de mujeres que tienen una historia, en la cual no se ha incluido ninguna línea que de cuenta de los actos normativos del género femenino. De esta manera, el segmento responde más a la presentación de una historia a través del modelaje del *outfit* de las *queens*. Este caso difiere mucho del de Joslyn Fox en la temporada seis, ya que en la pasarela de Joslyn, ella concebía que estaba representando lo masculino y femenino a través de la indumentaria, la cual es una expresión de género.

Bloque VII Crítica del jurado y desenlace

Los jurados les dan sus opiniones a las *queens* sobre su performance.

TAMAR (jurado)
(a Ginger)
Hoy fuiste una chica grande y sensual.
Llegaste y conquistaste.

Tamar le indica a Ginger que hoy ella fue “una chica grande y sensual”. Esto reafirma la construcción de personajes que hacen las *queens* en la pasarela y que también es percibida y validada por los jurados del programa. A lo mejor esta es una pauta no dicha expresamente en el *reality*, pero que se entiende se debería cumplir o también podría ser un plus en la pasarela.

Los jurados opinan sobre la performance de Kennedy en el *Snatch Game*.

MICHELLE
(a Kennedy)
No me gusta que las *drags* hagan chicos *drag*⁹⁶.
Lo sabes, y lo hiciste genial.

ROSS
Fue un riesgo extraño
que jamás esperaba de ti.

⁹⁶ Esta frase no es igual a la original en los subtítulos de Netflix, la cual era: “no me gusta que las *drags* se disfrazen de hombre”. Optamos por usar la versión original en inglés: “*I’m not a fan of anybody doing boy drag*”, ya que nos parecía que era más rico para el análisis, la traducción de Netflix omitía esta diversidad.

Tú eres mi *pageant queen*⁹⁷.

KENNEDY

No siempre soy tan correcta,
también me gusta ser imperfecta.

Dentro de lo que opina Michelle, podemos reafirmar que a ella no le gusta que las *drag queens* hagan “*boy drag*”, lo vimos en el capítulo anterior cuando opinó sobre la pasarela de Joslyn, no obstante, en este caso indica que pese a ello, Kennedy lo hizo muy bien. Es interesante que Michelle también se refiera a lo que hizo Kennedy como “*boy drag*” y no simplemente la personificación de un hombre, ya que como explicábamos anteriormente, a partir del discurso del *reality*, podemos inferir que se trata de imitar desde la performance *drag* a hombres, no simplemente se imita al género masculino, sino se hace desde el lado *drag*.

Ahora bien, habíamos visto anteriormente que Michelle no está de acuerdo con que las *drag queens* personifiquen a hombres, sin embargo, como ella menciona, en este caso, sigue siendo fiel con su posición, pero el hecho de que Kennedy haya hecho el personaje tan bien hace que se olvide de ello. Por lo que Michelle reconoce que su discurso de *drag queen* en el programa está ligado con lo femenino, lo cual habíamos notado anteriormente. De igual manera, podemos deducir que Ross Mathews, jurado del programa, también tiene esa percepción, porque le dice a Kennedy que fue un “riesgo extraño” y que no lo esperaba de ella, ya que la considera una “*pageant queen*”, *drag queen* de concursos de belleza. Al igual que opinaba Katya, Ginger, Rupaul, Michelle y la misma Kennedy, imitar a un hombre como “*Little Richard*” era un gran riesgo por el hecho de que creemos que el programa maneja el discurso de *drag queen* igual a personificación femenina, sin embargo, no son totalmente estrictos con ello, ya que permiten excepciones como estos casos, que quizás se deban a que el desafío ha sido bien ejecutado. La Doctora en Comunicación Social Mercé Oliva Rota (2012) señala que en los *realities* profesionales lo que llama la atención a los jueces o expertos, como ella lo llama, es el talento de los participantes (p. 1790). De repente, Michelle dejó pasar ese aspecto que es tan importante para ella sobre la personificación femenina solo por el hecho de que Kennedy haya hecho la imitación muy bien. Incluso, Kennedy fue la ganadora del capítulo. La pregunta es ¿qué hubiera pasado si Kennedy no imitaba bien a *Little Richard*? ¿Hubiera sido criticada por la imitación y también no validada por la elección del sexo del personaje? A lo mejor sí, a lo mejor no, lo que

⁹⁷ De igual manera con esta línea, en la traducción de Netflix era: tú eres mi reina, lo que omite la diversidad de la versión original que es “you are my pageant queen”, que se refiere a las *drag queens* que acuden a concursos de belleza.

es claro es que Kennedy no siempre se ciñe a las normas, como ella menciona: “no siempre soy tan correcta”, su imperfección la atribuye a atreverse a romper el *status quo* de cómo se lleva a cabo el *reality* y cómo ha venido siendo hasta el momento, finalmente ella tuvo éxito.

En este capítulo no hemos podido encontrar una muestra de que el género se performa, ya que no hemos encontrado los actos performativos del género. Hemos tenido momentos que nos explican sobre el *drag* y el género, sin embargo, solo se ha mostrado la visión del *drag* de algunas participantes. En este sentido, hemos podido reconocer momentos que nos dicen sobre la relación del *drag* y el género. Por ejemplo, la conversación de Katya, Ginger y Kennedy es finalmente una discusión sobre *drag* en el contexto de preparación del desafío, porque de lo que trata es si Kennedy como *drag queen* debe imitar a un hombre en un desafío principal de una competencia de *drag*. El plus que tiene el *reality show* es que, al querer mostrarnos la ilusión de realidad, creemos que estas interacciones y conversaciones son totalmente convencionales y nos transmite confianza por ser de fuente directa.

Asimismo, a partir de las presentaciones de las *drag queens* en la pasarela se ha visto una tendencia en ellas de la personificación de la mujer y de la construcción de personajes para ello. En este caso, no se podría reconocer la performatividad del género, ya que constituyen momentos donde solo se han presentado a los personajes, desde el lado de la caracterización y no de cómo performa ese personaje *drag* el género. De este modo, las *queens* se han autorepresentado como mujeres y los jurados han opinado de su performance, pero no nos han dado en su discurso incidencias que nos permitan reconocer los actos repetitivos de género que muestran la teoría de la performatividad de Judith Butler.

4.7 “Reinas *New Wave*” Temporada 8 – Episodio 04

4.7.1 Personajes del episodio

4.7.1.1 *Drag queens*

En este capítulo tenemos a nueve *drag queens* participantes: Bob the *Drag queen*, Kim Chi, Naomi Smalls, Chi Chi DeVayne, Derrick Barry, Thorgy Thor, Robbie Turner, Acid Betty y Naysha Lopez. Bob tiene 29 años y es de New York, Kim Chi tiene 27 y es de Chicago, Naomi Smalls tiene 21 y es de California, Chi Chi DeVayne tiene 29 y es de Los Angeles, Derrick Barrt tiene 32 y es de Las Vegas, Thorgy Thor tiene 31 y es de New York, Robbie tiene 33 y es de Washington, Acid Betty tiene 37 y es de New York y Naysha tiene 31 y es de Illinois.

Hay un empate entre Bob, Kim Chi y Chi Chi al tener un desafío ganado en un capítulo cada una.

4.7.1.2 Jurados

El único jurado permanente es Michelle Visage, mientras que los jurados invitados son el compositor Lucian Piane, el cofundador de la banda estadounidense Blondie, Chris Stein y Debbie Harry, la vocalista principal de esta banda, además de, cantante, compositora y actriz.

4.7.2 Síntesis y estructura narrativa del episodio

En este capítulo no hubo un mini desafío. Por otro lado, el desafío principal tiene que ver con el talento de canto y actuación, ya que las *queens* tendrán que formar su propia banda de *New Wave* e interpretar una canción creada por ellas mismas con una audiencia en vivo.

Primer Acto – Planteamiento: Bloque I Inicio del episodio y ejecución del mini desafío

Las participantes entran al Taller después de la última eliminación y conversan, se lamentan de la salida de Cynthia Lee Fontaine, la *queen* eliminada. Robie Turner, quien hizo lypsync junto a Cynthia comenta en su testimonio que está decepcionado de él mismo por haber fallado en el último desafío de actuación.

Luego, empiezan a conversar sobre Derrick Barry y el comentario que le hizo Michelle de que “no tenía alma”, Derrick estaba confundido sobre ello y las demás le intentan explicar que a lo que se refería Michelle no es que no tenga alma, sino que debe dejar de lado el personaje de Britney Spears y construir su propia identidad. Cabe señalar que Derrick es una *drag queen* conocida por imitar a Britney Spears.

Es un nuevo día y las *queens* escuchan el mensaje de Rupaul en la televisión, luego lo vemos ingresar al set y las saluda.

Primer Acto – 1er nudo de la trama: Bloque II Presentación del desafío principal

Rupaul les cuenta a las *drags* sobre el desafío principal, el cual consiste en formar una banda de *New Wave*, donde deberán crear un estilo único en su indumentaria, accesorios y perfil de la banda, y las letras de las canciones retro según el género que les toque. Estas canciones las interpretarán con una audiencia en vivo en la pasarela principal. Para ello, Rupaul les pide a las participantes que formen libremente sus bandas junto a dos competidores más y les da tres géneros entre los que pueden escoger: *punk*, *synth* y *party*. Asimismo, el presentador comenta que el tema de la pasarela es “*Neon Realness*”⁹⁸.

Las participantes se agrupan de la siguiente manera: Bob, Thorgy y Acid Betty; Kim Chi, Naomi Smalls y Robie, y Chi Chi, Naysha y Derrick Barry.

Las *queens* tratan de ponerse de acuerdo respecto al género que querrán interpretar, el grupo de Kim Chi elige quedarse con *punk*, sin embargo, el grupo de Bob y Derrick quieren tener el mismo género, el cual es *party*. Como en el grupo de Derrick, Chi Chi es la única que desea escoger *synth*, ellos terminan quedándose con este género y el grupo de Bob obtiene *party*.

Segundo acto – Confrontación: Bloque III Preparación para el desafío principal

Las participantes empiezan a prepararse y vemos a Chi Chi, Derrick y Naysha conversando sus ideas de cómo podrían interpretar la canción y presentar su estilo de la banda, Naysha comenta que podría ser formas geométricas. De esta manera, Chi Chi indica que sería bueno que sus trajes sean de forma geométrica y que podrían ser de cartón, sin embargo, Naysha y Derrick no están de acuerdo. Derrick opina que no es extraño que Chi Chi dé esa idea, ya que es una *queen* que consigue todos sus atuendos en una tienda de papelería. Acid Betty se mete en la conversación de ellas y opina que está de acuerdo con Chi Chi, sin embargo, Naysha ni Derrick le hacen caso.

Derrick y Naysha opinan en su testimonio que Chi Chi está muy desconectado con el desafío y no está trabajando en grupo; mientras están preparando sus letras las tres juntas, Chi Chi les

⁹⁸ Decidimos expresar la temática en inglés, ya que la traducción de Netflix omitía la diversidad de la terminología que se usa en el programa, lo presentaba como “Originalidad Fluorescente”, sin embargo, la palabra *Realness* es un término que forma parte del léxico del *reality*. Significa “*Sustantivo*. Presentar un look auténtico y convincente basado en cierto tema. Fuertemente referenciado en *Paris is Burning*, la cual da un vistazo en la cultura negra del *Drag Ball* del Harlem en los ochenta” (i-D, 2017).

pide si puede ir a cortar algunas telas para su *outfit* en la pasarela, ya que no tiene nada neón para vestir.

Vemos a Chi Chi entrar a la Cámara de Shade Tree, el cual es un cuarto confesional donde las participantes pueden compartir sus pensamientos y secretos. Este cuarto es una implementación del *reality* en la temporada ocho. Aquí Chi Chi comenta frente a cámara que está distanciado de su grupo, porque está preocupado, ya que no tiene ningún *outfit* que represente la temática de la pasarela, sin embargo, lo hará bien.

Thorgy, Bob y Acid conversan sobre la canción que están creando, pero no se ponen de acuerdo, porque a Thorgy no le gusta lo que ellas están planteando y ella siente que no toman en consideración su opinión. Mientras tanto, Bob está perdiendo la paciencia con Thorgy, porque no está contenta con nada y según ella, se está distraendo muy rápido hablando con el otro grupo de la competencia.

Los grupos ingresan por turnos a la sala de ensayo, donde harán las pruebas de sus canciones y serán orientadas por Lucian Piante, jurado invitado y compositor musical. Cuando le toca el turno al grupo de Thorgy e interpretan la canción, Lucian trata de guiarlas en cuanto a ser más fiel al estilo que les ha tocado: “*party*”; sin embargo, Bob no está de acuerdo con sus comentarios y empieza a contradecirlo. Thorgy opina que las está avergonzando y Lucian cree que no debería discutir con él, ya que él será uno de los jurados invitados. Por otro lado, Bob opina en su testimonio que está así, porque Thorgy lo ha puesto de mal humor.

En este capítulo pasamos directamente del bloque III al bloque V, ya que la ejecución del desafío principal será antes de la presentación de la pasarela, dado que las *queens* tendrán que performar en vivo sus canciones ante una audiencia.

Segundo acto – Confrontación: Bloque V Preparación para la pasarela

Las *queens* se maquillan para la pasarela principal, Chi Chi y Kim Chi conversan, Chi Chi le cuenta que está pasando por muchos problemas económicos y que está muy endeudada, por eso no puede comprar indumentaria *drag*. Además, comenta que una de las razones principales por las que quiere ganar la competencia es por el premio monetario de los 100,000 dólares.

Por otro lado, Thorgy se muestra muy frustrada con Robbie, porque hasta ahora no ha ganado ningún capítulo a pesar de que ha recibido muy buenos comentarios del jurado, y se compara con Bob, quien sí ha ganado. Thorgy no está de acuerdo con eso, porque cree que Bob presenta *outfits* básicos. Así, Robbie comenta en su testimonio que cree que Bob y Thorgy están compitiendo uno con el otro.

Segundo acto – 2do nudo de la trama: Bloque VI Ejecución del desafío principal⁹⁹ y Pasarela Principal

Rupaul modela y saluda a los jurados del capítulo: Michelle Visage, Lucian Piane, Chris Stein y Debbie Harry. Luego lo vemos sentado junto a los jurados y se ven tomas del público quienes están esperando a los grupos musicales. Primero, Rupaul presenta al grupo de Bob, Thorgy y Acid Betty, quienes se llaman “Carne Callejera” e interpretan su canción. Inmediatamente después, aparece el grupo “Dragometría”, conformado por Chi Chi, Naysha y Derrick Barry. Y por último, se presenta el grupo “Alas de Pollo”, donde se encuentran Kim Chi, Naomi y Robbie.

Una vez que terminan los grupos, nos muestran la pasarela principal que tiene como tema “*Neon Realness*” y empiezan a salir las *queens* una por una. Cabe destacar que en este capítulo lo que nos muestran en pantalla sobre el modelaje de las *queens* tiene menos tiempo, a comparación de los otros capítulos. Esto sucede, porque se le ha dado más tiempo en pantalla al desafío principal, el cual ha tenido: preparación, ensayo en el estudio y performance en la pasarela con público en vivo.

Tercer acto – Resolución: Bloque VII Crítica del jurado y desenlace

Las participantes se encuentran en la pasarela principal frente a los jurados para que puedan recibir las opiniones de ellos respecto a su performance. Los jurados les brindan sus comentarios una por una. Luego, ellas salen del set hacia el *Untucked Lounge*, para que los jurados puedan deliberar quiénes son el grupo ganador y quiénes irán a eliminación.

⁹⁹ Hemos pasado directamente al Bloque VI, omitiendo el Bloque V de la Ejecución del desafío principal, ya que en este capítulo, por la naturaleza del desafío, las drag queens lo llevarán a cabo en la pasarela.

Cuando regresan, Rupaul anuncia que las ganadoras son el grupo de “Alas de Pollo”, conformado por Kim Chi, Naomi y Robbie, y comenta que la *drag queen* que se destacó más en ese grupo fue Robbie, por lo que ella es la ganadora del capítulo. Por otro lado, las participantes que harán el *lip sync* son Chi Chi y Naysha; al final, quien se va de la competencia es Naysha Lopez. Las demás participantes bailan en la pasarela y se despiden junto a Rupaul.

4.7.3 Análisis del episodio

Bloque I Inicio del episodio y ejecución del mini desafío

Las chicas entran al Taller, después de la última eliminación.

DERRICK

Recibí buenas críticas, como “vemos algo diferente”
pero luego Michelle me dijo
que no tenía alma.

BOB

Se refería a que no tienes sentimiento, no a que no tienes alma.

DERRICK

Entonces empezaré a menear el trasero.
Vamos desafío de trasero de baya, ¿esa es mi alma?
Vamos, trasero de baya.

BOB

No quieren que seas...

CHI CHI

(en su testimonio)
No entiende.

BOB

Betty tiene sentimiento.

DERRICK

Este es el personaje que Betty creó.

BOB

No ves que Betty no es un personaje. Es solo Betty.

NAOMI

Sí, debes descubrir quién eres.

KIM CHI

No eres Britney Spears.

KIM CHI

(en su testimonio)

Aún no entiendo quién es Derrick Barry
como *drag queen*, al margen de que imita Britney
Debe encontrar la manera de llevar a su *drag* mucho
más lejos.

BOB

Podría ser un problema para Derrick mientras avanzamos.
Y estamos avanzando. El tren está partiendo de la estación.

En la conversación de las participantes, podemos notar cierta controversia cuando opinan sobre la identidad de Derrick como *drag*. Al parecer Michelle lo que le está pidiendo a Derrick es que le muestre quién es y su identidad, más allá de representar a Britney Spears u otro personaje (Derrick es una *drag queen* conocida por imitar a la cantante pop). Sin embargo, en esta conversación vemos que Derrick no lo entiende así, sino toma el comentario de Michelle literalmente, así, las otras participantes intentan explicarle lo que quiso decir Michelle. Por eso Bob nombra a Betty, indicando que no es un personaje, sino simplemente Betty. Así como pasaba con BenDeLaCreme, cuando Michelle le reclamaba que deje de esconderse bajo un disfraz y muestre su identidad.

De esta manera, como habíamos señalado anteriormente en el capítulo seis, podemos intuir que es una demanda muy fuerte del programa que las participantes construyan sus propios *drags* y les den vida, dándoles características particulares y únicas. Esto no debería confundirse con que a veces en las pasarelas las *queens* muestren personajes, ya que los personajes de todos modos, están enmarcados bajo la identidad de ellas. Por ejemplo, si Derrick quiere ser una adolescente de quince años en su pasarela, lo hará, pero la idea es que siga siendo Derrick. Construir una identidad *drag* es muy importante en el programa, al margen si personifican lo femenino, lo masculino, u otros elementos de género, la idea es que se tenga una identidad por la que te puedan reconocer.

Bloque VI Ejecución del desafío principal¹⁰⁰ y Pasarela Principal

Ingresa el grupo de “*Dragometría*” y empiezan a tocar la canción que crearon.

Canción del grupo

¹⁰⁰ Hemos pasado directamente al Bloque VI, omitiendo el Bloque V de la Ejecución del desafío principal, ya que en este capítulo, por la naturaleza del desafío, las *drag queens* lo llevarán a cabo en la pasarela.

*Somos las chicas de Dragometría
venimos en todas las formas y todos los
tamaños.*

Chicas rectangulares del mundo.

*Soy como todas las chicas,
corro en círculos,
puede que seas cuadrada
pero no seas una monja.*

*Solo queremos celebrar.
Chicas rectangulares del mundo.
No importa el tamaño, no importa la forma.*

*Tal vez tengas forma de abejorro
pero eres hermosa, nena, solo ama
tu cuerpo.*

Chicas rectangulares del mundo.

*Quieres que te vean como a una chica de la TV.
No soy una esposa sumisa, soy tu fantasía.*

*Chicas rectangulares del mundo,
chicas bien redondeadas, sí, les daremos vida.
Soy muy directa y soy filosa como un cuchillo,*

No seas tan convencional, no seas tan rígida.

Chicas rectangulares del mundo

NAYSHA

Gracias, sean diferentes,
ámense a ustedes mismas.



Chicas rectangulares del mundo

Netflix. Rupaul's Drag Race Temporada 8

Nos parece interesante analizar la letra de la canción del grupo “*Dragometría*”, conformado por Chi Chi, Derrick y Naysha, a quienes les había tocado el género *synth pop*, “género característico por el uso de sintetizadores” (Cultura colectiva, 2014). Las *queens* incorporaron el concepto de las figuras geométricas por su relación con este género, es por ello que en la canción vemos bastantes referencias a figuras geométricas.

En esta parte del capítulo, nuevamente las *drag queens* muestran que están representando a mujeres, lo vemos al inicio de la canción cuando se presentan como las “chicas de *Dragometría*” y también cuando hablan de ellas mismas como “soy como todas las chicas”. Después a lo largo de la canción, siempre se refieren a las mujeres, lo que otra vez, evidencia la relación de *drag queen* y mujer. Asimismo, se evidencia la performatividad del género femenino en su performance, ya que la letra de la canción está cargada de temas de género, que tienen que ver con el “deber ser” de una mujer, lo que está relacionado con la autoestima.

Desde ya, al inicio de la primera estrofa se tiene la línea “venimos de todas las formas y todos los tamaños”, inferimos, a partir de toda la letra de la canción, que esto se refiere a la diversidad física de las mujeres respecto al tamaño, peso, forma de cuerpo, orientación sexual, etc. Asimismo, identificamos mensajes para las mujeres sobre quererse como uno es, por ejemplo, en una estrofa indican “*Tal vez tengas forma de abejorro, pero eres hermosa, nena, solo ama tu cuerpo*”, es decir, aún cuando creas que tienes una forma grande o voluptuosa, igual sigues siendo bella, debes amar tu cuerpo como es. Más adelante cantan: “*No importa el tamaño, no importa la forma*” y “*puede que seas cuadrada pero no seas una monja*”, refiriéndose a que no debes esconderte ni dejar que los estereotipos no te dejen mostrarte como quieres mostrarte. En una línea vemos que se tocan roles de género: “*No soy una esposa sumisa, soy tu fantasía*”. Incluso, Naysha termina la canción sosteniendo: “Gracias, sean diferentes, ámense a ustedes mismas”.

Entonces, es claro que la canción trata principalmente sobre el tema de la mujer, y su empoderamiento y autoestima frente a los estereotipos de belleza y cuerpo. Esto es interesante, porque las participantes no se quedan en hacer una canción que solo cumpla, sea graciosa y vaya acorde al estilo, sino también, que pueda tratar este tipo de temas e invitar a la reflexión sobre ellos. Lo interesante es que en este análisis este caso es único, ya que en todos los capítulos analizados en esta investigación no hemos identificado ningún tema de crítica directa

hacia los estereotipos y roles de género. Si bien hemos visto en algunos capítulos que las *drag queens* performan el género femenino, en este capítulo se va más allá y se toca este tipo de temas que expresan el discurso de las participantes e invitan a la reflexión sobre estos temas, dando un paso más a comparación de los otros ejemplos que hemos analizado.

Ahora bien, es importante señalar que en el capítulo no se habló del tema de la canción, es decir, no nos mostraron ninguna discusión sobre ello. De hecho, este grupo fue el perdedor de los tres grupos, lo que nos puede llevar a inferir que este tema no es prioridad en el programa y que expresar un discurso así no suma puntos ni resta. En cuanto a las razones por las que perdió el grupo, fue principalmente por la performance de las participantes en la canción.

Bloque VII Crítica del jurado

Michelle le da su opinión a Derrick sobre su desempeño en el capítulo cuando están en la pasarela.

MICHELLE
(a Derrick)

Tu maquillaje me hizo muy feliz, no vi
ni un rastro de la innombrable.

Habíamos comentado al inicio del capítulo que Michelle le había pedido a Derrick que se despegue de la figura de Britney Spears para mostrar su propia identidad *drag*, algo que ella no había entendido totalmente, por lo que las otras *drag queens* trataban de hacerla entender sobre esto. Ahora Michelle le comenta que en su maquillaje no se notó ningún rastro de Britney, sin embargo, a continuación, veremos que no fue suficiente para ella.

Los jurados están opinando sobre la performance de las *drag queens*, mientras ellas están en el *Untucked Lounge*.

MICHELLE

Para mí lo más frustrante es lo temporal
que es Derrick en su interpretación.
No está acostumbrada a interpretar
algo que no sea Britney.

DEBBIE
(jurado invitado)

Pero tiene una voz espectacular.

MICHELLE

Pero es difícil juzgarla como ella.

Ru, piensa en Chad Michaels.

Puede hacer muchas *drags* además de Cher.

Derrick debe encontrar la

manera de romper ese molde.

A pesar de que en los cambios que hizo Derrick en su maquillaje para diferenciarse de la cantante pop a quien imita, de todos modos, los jurados perciben que le cuesta también a nivel de performance interpretar a alguien que no sea Britney. Michelle hace mención del caso de Chad Michaels, participante de la temporada cuatro, que es conocida también por su imitación a Cher, ella comenta que Chad puede hacer distintos tipos de *drag* y no solo quedarse en Cher. Este caso es interesante, porque nos muestra nuevamente que construir una identidad *drag* es muy relevante, muy aparte de si se representa a la mujer en el programa, que también es una demanda considerable en el *reality*. Por ejemplo, Derrick imita a Britney, que es una cantante mujer, pero es criticada por no mostrar una solidez en cuanto a su *drag*, a diferencia de Chad Michaels de la temporada cuatro en la que sí se puede reconocer características definidas en su *drag*.

En cuanto a la estructura narrativa, la performatividad de género solo la hemos evidenciado en la ejecución del desafío principal en un grupo de las *drag queens*. De nuevo encontramos esta manifestación en la ejecución del desafío principal, creemos que esto sucede aquí, porque generalmente en el desafío las *queens* tienen que crear algo y en esa creación, muestran su discurso e ideas respecto a distintos temas.

Para concluir, en este episodio solo hemos tenido una situación que mostraba la performatividad del género y fue en la letra de la canción de un grupo de las *queens*. Lo que es importante resaltar de este capítulo es que se nota una crítica hacia los estereotipos femeninos en el discurso de la canción de un grupo de las participantes, siendo la única muestra que se ha mostrado un paso más allá en todo el análisis. Sobre esto, profundizaremos en nuestras conclusiones.

Por último, este capítulo nos ha manifestado en el discurso que tener una identidad *drag* consolidada es una demanda en el *reality* y que a las *queens* que no la tengan les puede jugar en contra en el programa.

Conclusiones generales

1. En esta investigación hemos podido apreciar que en la mayoría de los capítulos se ha evidenciado la teoría de la performatividad de género en el discurso expresado verbalmente dentro del *reality show* *Rupaul's Drag Race*. Esto se evidencia principalmente a través de la performance de las *drag queens* en la competencia, en tanto ejecutan los desafíos principales del programa y se presentan en la pasarela principal; segmentos que corresponden al segundo acto, de acuerdo al Paradigma de Field, de la estructura narrativa del programa.
2. Las *drag queens* son los personajes que más evidencian, a través de su discurso, la teoría de la performatividad. Esto lo hemos identificado, ya que ellas generalmente crean personajes mujeres para llevar a cabo los desafíos y la pasarela principal, espacios donde las vemos imitar los actos performativos del género femenino por medio de gestos, expresiones, estereotipos, indumentaria, maquillaje, cuerpo. En ese sentido, las participantes buscan crear la ilusión *drag* de ser mujeres, no solo como parte del desafío del programa, sino también por el juego con la audiencia de verse como mujeres, pero en cuerpo de hombres. Deconstruyen la matriz hegemónica de género, porque su performance nos dice que “hombre” no es igual a género masculino ni mujer es igual a género femenino necesariamente, además de expresarnos los actos iterativos del género a los que se refiere Butler en su teoría de la performatividad. De esta manera, quiebran los límites de los supuestos de género restrictivos en cuanto a ello.
Asimismo, hemos podido reconocer la performatividad de género en el discurso verbal de los jurados cuando han opinado respecto a la performance de las *drag queens*. Si bien no ha sido de una manera directa, estos discursos han contenido actos normalizados e iterativos que componen las formas de ser “correctas” del género femenino y masculino, lo que ha impulsado a que podamos reconocer la performatividad del género en su discurso.
3. En los episodios de la temporada 2 y 7, no se ha evidenciado la teoría de la performatividad del género, ya que solo hemos tenido entradas en el discurso de los personajes que nos permiten abordar temas de *drag* y género, pero que no han ido más allá de ello. En este sentido, solo hemos tenido momentos donde las *drag queens* y el jurado han hecho mención de las caracterizaciones de los personajes de ellas o de la

interpretación de los roles en los desafíos, pero que no han evidenciado pre-conceptos de género como gestos, estereotipos, posturas, que conducen a los actos performativos. Por lo que, es importante mencionar que no en todos los capítulos de RPDR se encontrará la performatividad del género en el discurso de las *drag queens* del programa, ya que dependerá mucho del tipo de dinámica en los desafíos del programa. Es probable que, en los desafíos de actuación, por ejemplo, se tengan referencias hacia esta performatividad, ya que se trata de mostrar el discurso del *drag* en la personificación femenina que realizan las *drag queens*. En cambio, en un desafío de fotografía, como lo fue el caso de la temporada dos, era más difícil conocer el discurso verbal de la performance que estaban realizando las *drag*, ya que solo posaban ante cámaras y en sus testimonios solo describían como se sentían o qué estaban realizando, sin darnos luces de los actos performativos de género. En este sentido, el discurso se quedaba en un plano descriptivo y superficial, y no refería a cómo las *queens* se apoderaban y performaban el género femenino.

4. Hemos visto permanentemente el discurso de *drag queen* = personificación femenina, el cual es compartido por las *drag queens*, Rupaul, el jurado y la producción del *reality*. Por un lado, lo hemos visto en la manera cómo se han presentado los desafíos y, en un caso, en el mini desafío en tres capítulos: “Aquí viene la novia”, “*Glamazon de ColorEvolution*” y “Vida, libertad y estilo”, respectivamente. En los tres episodios se ha tomado la figura de la mujer y un elemento representativo del género femenino como parte del planteamiento del desafío principal: la figura de la novia, los comerciales dirigidos a mujeres y el *brasiere* como accesorio principal del mini desafío.

Por el lado de las *drag queens*, hemos reconocido este discurso a partir de cómo enfrentan el desafío principal construyendo, como habíamos mencionado anteriormente, personajes mujeres para el desafío principal y pasarela.

Es interesante mencionar que en los ocho capítulos analizados solo en uno se les pidió a las *drag queens* personificar mujeres en el desafío (capítulo de la temporada dos, figura de la novia), los demás no lo mencionaron en las reglas, por lo que al parecer es un implícito para ellas hacer la personificación femenina en el programa. A su vez, ha habido casos como el de Sahara Davenport en la temporada dos y Violet Chachki en la siete en los que hemos visto esta relación cuando opinan acerca de la performance de las otras participantes, lo que a veces puede generar enfrentamientos entre las *drag queens*, ya que esta idea tiene que ver con cómo te está yendo en la competencia. Esta visión no solo la hemos reconocido en las *drag queens*, sino también en el jurado

cuando tienen que valorar la *performance* de las *queens* en el capítulo, algunos se muestran muy resistentes en mezclar lo *drag* con lo masculino, como por ejemplo, Michelle Visage, a quien vimos mostrar este discurso en los capítulos analizados de la temporada seis y siete.

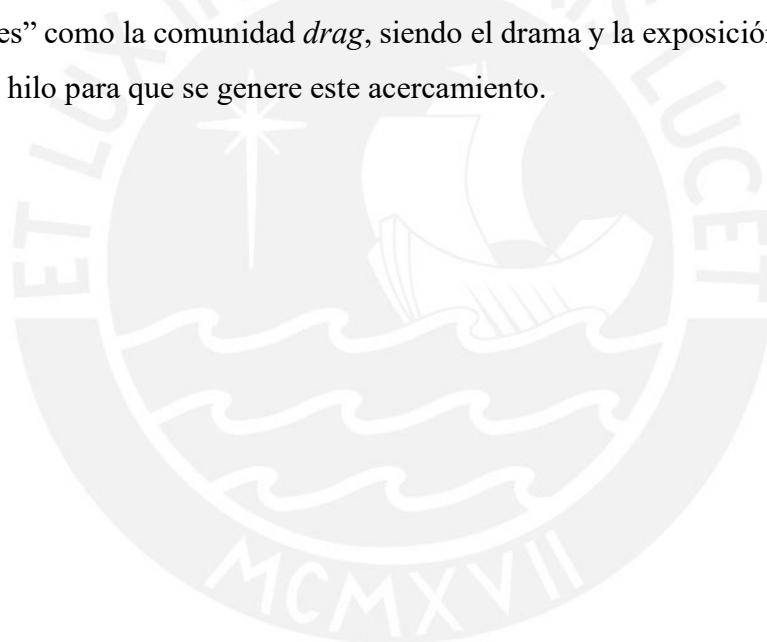
5. Hemos identificado en la estructura narrativa de RPDR que, el segundo acto (confrontación), de acuerdo al Paradigma de Field, es el gran bloque donde se muestra más la performatividad de género de Judith Butler. Este acto corresponde al desafío principal, primer nudo de la trama y a la presentación en la pasarela, segundo nudo de la trama. Consideramos que esto sucede, debido a que el desafío es el principal hilo conductor de cada capítulo del programa. Triunfar en el desafío es el objetivo de las *drag queens* (los personajes) en el episodio, es lo que las hará ganar en el capítulo y salvarse de la eliminación para continuar su carrera hacia el gran objetivo de obtener el título de superestrella *drag* de Norteamérica y los 100,000 dólares (ambos premios para la ganadora de la temporada). Asimismo, la pasarela también constituye un espacio importante para las *drag queens*, ya que ahí mostrarán sus mejores atuendos mezclados con conceptos creativos que deslumbren al jurado para sumar puntos en el capítulo. Ambos segmentos representan la parte de la creación de las *queens*, ya que mostrarán su visión de cómo ejecutarán el desafío a partir de su propia *performance drag*. En esta *performance* podremos reconocer si emplean actos repetitivos del género para mostrarse como mujeres (lo que ha pasado en la mayoría de los capítulos, donde se ha evidenciado la performatividad del género) y dar la ilusión de feminidad o no.
6. Ahora bien, cuando explicábamos sobre lo *drag*, comentamos que la parodia es muy común en la *performance drag* y en RPDR no deja de serlo. A lo largo del análisis de estos capítulos, se ha identificado que la parodia es muy importante en el discurso y *performance drag* en el *reality*, de esta manera, las participantes se esfuerzan por ser cómicas. Cuando se ha identificado la parodia, en la mayoría de los casos las *drag* han jugado con la idea de ser un hombre que pueden convertirse en mujeres, como en el caso de Alexis Mateo, cuando opinaba que “solo en América una mujer como yo puede tener un chorizo”. De hecho, estas líneas nos permitieron también identificar la performatividad del género en su discurso, ya que la parodia está muy ligada a la interpretación de estereotipos de género, con el fin de la burla y a veces, la crítica hacia ellos.
7. Es importante señalar que en tres casos del guion de los capítulos de RPDR la traducción al español de Netflix no ha sido lo suficientemente diversa para el análisis,

omitiendo términos claves sobre género y *drag* que sí eran mencionados en el idioma original del programa televisivo. Recordemos la controversia reciente en que se ha visto Netflix por los cambios en el anime japonés *Evangelion* cuando lo han reproducido en su plataforma, afectando frases, escenas y diálogos. A pesar de que un subtítulo no necesariamente se materializa en pantalla como una copia exacta del guion en su idioma original, la versión utilizada en Netflix, reduce o invisibiliza en más de una ocasión las evidencias de la teoría de la performatividad del género.

8. Si bien hemos reconocido en RPDR que el género es imitativo y por tanto, sus actos no son naturales, como lo menciona Judith Butler, esto no exime que algunas expresiones de género que se han hecho en el programa hayan estado cargadas de estereotipos, de hecho algunos de ellos nos han permitido reconocer cómo se ha performado el género femenino. Hemos mencionado que el *drag* suele reproducir estos estereotipos en su performance para hacer una crítica a la sociedad sobre ellos mostrando que son muy frágiles y no tienen un sustento real. No obstante, consideramos que en RPDR los estereotipos femeninos han sido usados por parte del jurado y la producción del *reality* de una manera superficial, y, por tanto, no dando evidencia que se sigue este último principio de la performance *drag*. Por ejemplo, lo fue el caso del desafío de la realización de los comerciales en la temporada seis, donde los segmentos de mujeres a los que iban dirigidos los comerciales estaban cargados de estereotipos sobre la mujer (salvo un caso). También, lo vimos en algunos comentarios del jurado principal, quienes manejaban algunos estereotipos al opinar sobre la performance en el desafío o la pasarela de las *drag queens*, sosteniendo en su discurso estereotipos del género femenino en torno a gestos, cuerpo o vestimenta.

Creemos que esto se debe a que estamos en un formato *reality show*, donde lo que se prioriza es el entretenimiento y el drama, de esta manera, no es frecuente que estos tengan un discurso crítico hacia temas sociales y culturales. Por ello, consideramos que en el único ejemplo donde encontramos un discurso más crítico hacia los estereotipos por parte de las *drag queens* (el capítulo de la temporada ocho) no se mostró ninguna discusión sobre ello, incluso el grupo que tuvo ese discurso fue el perdedor del capítulo, así, podemos inferir que en RPDR este tema no es prioridad. De todos modos, este *reality show* es una ventana para visibilizar a la comunidad *drag*, la cual no ha tenido muchos espacios en los medios de comunicación de masas.

Finalmente, consideramos que esta investigación puede servir para futuros trabajos que profundicen más acerca de la performatividad del género y el *drag*, y cómo pueden ser expresados en formatos televisivos como el *reality show*, donde no suelen ser tratados por su naturaleza y poca relación. La teoría que postula Butler es una puerta teórica que ha abierto una discusión acerca del binarismo de género hegemónico y la matriz heterosexual, que tanto afecta a personas que están fuera de la “norma”. Esta investigación constituye un precedente para ver cómo a través de formatos de comunicación de masas se pueden manifestar estos conceptos en tiempos en los que todavía se tienen desigualdad de derechos, poca tolerancia y respeto a la comunidad LGTBIQ+. Más aún cuando se trata de programas tipo *reality show*, ya que por sus características de mostrar la “realidad” y trabajar con personajes de la vida común pueden generar más conexión y empatía del espectador con grupos que suelen ser “invisibles” como la comunidad *drag*, siendo el drama y la exposición de emociones el principal hilo para que se genere este acercamiento.



Bibliografía

- Amanajás I. (2016) *Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas*.
- Biressi, A. & Nunn, H. (2005) *Reality TV: Realism and Revelation*. Columbia University Press: New York
- Bode, Helen (2003) Is *Drag* Subversive Of Binary Gender Norms? *Dialogue* (2003) 1:3 pp 19-26
- Brignardello H. 2009 La espontaneidad en el discurso televisivo. Una comparación entre *Vecinos* y el reality show. *Estéticas de la vida cotidiana, n°6 dic. 2009*
- Butler, J. (2002) *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2007) *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- Castañares, W. (1995) Géneros realistas en televisión: los reality shows. *CIC Cuadernos de información y comunicación* N° 1, 1995, págs. 79-92. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/viewFile/CIYC9595110079A/7463>
- Castillo A. (2014) *Performatividad y roles de género en lo drag en el escenario quiteño: el teatro dionisios* (Trabajo de fin de Máster). Área de Comunicación: Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Recuperado de: <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/4245>
- Cépeda M. & Flores X. (2014) Terrorismo de género: aproximaciones al movimiento *drag* en Lima. *Anthropía*, 16-26. Recuperado de: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropia/article/view/11241>
- Cosas (2017) Marzo 17. Lima Glam: el drag nos invade de la mejor manera. Recuperado de: <https://cosas.pe/personalidades/56730/lima-drag-el-glam-nos-invade-de-la-mejor-manera/>
- Concortv (2015) Consumo radial y televisivo 2015. Lima. Recuperado de: <http://www.concortv.gob.pe/file/2015/resumen-estudio-2015.pdf>
- Consejo Audiovisual de Andalucía (2015) Decisión 37/2015 del Consejo Audiovisual de Andalucía sobre Estereotipos de Género en la Publicidad. Recuperado de: <https://www.consejoaudiovisualdeandalucia.es/actividad/actuaciones/decisiones/decision-372015-sobre-estereotipos-de-genero-en-la-publicidad>
- Della Ventura, A. (2016). *Género, identidad y performatividad en Judith Butler*. [Trabajo de ensayo] Grado de Filosofía. Recuperado de: <https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/2642/GENERO%2C%20IDENTIDAD%20Y%20PERFORMATIVIDAD%20EN%20JUDITH%20BUTLER.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Dettleff, J., Cassano, G., & Vásquez Fermi, G. (2016). El retorno de la telenovela. En G. Orozco, & I. Vasallo de Lopes (Eds.), *(Re)invención de géneros y formatos de la ficción televisiva* (págs. 407- 440). Porto Alegre, Brasil: Sulina.

- Fagner, J. (2015) Calling All The Queens! Visibilidades de gênero no programa de TV Rupaul's Drag Race. Comunicación presentada en el DT 6 – Interfaces Comunicacionais do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – 02 a 05/07/2015. Natal /RN: Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), pp. 1-15. Recuperado de: <http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/resumos/R47-1346-1.pdf>
- Edgar, A. (2011) Xtravaganza!: Drag Representation and Articulation in Rupaul's Drag Race. *Studies in Popular Culture*. Louisville, 2011, 34, 1, 133-146. Recuperado de: https://www.academia.edu/1149314/Xtravaganza_Drag_Representation_and_Articulation_in_RuPauls_Drag_Race
- Ferrari, L. (2009) El guionista frente al desafío de un reality show. *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, Año X, Vol. 11, Febrero 2009, pp. 15-197. Recuperado de: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=1267&id_libro=125
- Field, S. (1979) *El libro del guion. Fundamentos de la escritura de guiones*. Madrid: Plot Ediciones S.A. Recuperado de <http://online.fliphtml5.com/vqpq/zrmh/#p=2>
- Field S. (1995) *El manual del guionista: Ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso*. Recuperado de: <http://www.laescalaleta.mx/wp-content/uploads/2017/09/syd-field-el-manual-del-guionista-.pdf>
- Fonseca, C. & Quintero M. (2009) La Teoría *Queer*: la de-construcción de las sexualidades periféricas. *Revista Sociológica*, año 24, N° 69, pp.43-60. Recuperado de: http://portales.te.gob.mx/genero/sites/default/files/La%20teor%C3%ADa%20queer%20Carlos%20Fonseca%20y%20MaLuisa%20Quintero_0.pdf
- Fuller, Norma. Masculinidades. Cambios y permanencias: Varones de Cuzco, Iquitos y Lima. / Norma Fuller. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2001, 509 pp. *Revista Anthropologica*
- Garcia-Mina Freire, A. (2003) *Desarrollo del género en la feminidad y masculinidad*. Narcea: Madrid
- Gee, J. (2015) *La ideología en los discursos: lingüística social y alfabetizaciones*. Ediciones Morata
- Gil, E. (2002) ¿Por qué le llaman género cuando quieren decir sexo?: Una aproximación a la teoría de la performatividad de Judith Butler. *Revista Athenea Digital*, N°2. Recuperado de: <http://www.raco.cat/index.php/Athenea/article/viewFile/34101/33940>
- Gonzales, F. (2015) *“It's Not Personal, It's Drag”: The Sassy Politics of RuPaul's Drag Race*. (Trabajo de fin de Máster) University of Glasgow. Recuperado de: http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/colf_gonzalezsilva_felipe_tesis.pdf
- Halberstam, J. (2008) *Masculinidad Femenina*, traducción de Javier Sáez. Barcelona: Egales.

- Imbert, G. (2003) *El zoo visual: de la televisión espectacular a la televisión especular*. Barcelona: Gedisa
- Jost, F. (2005). *Lógicas de los formatos de tele-realidad*. En Charo Lacalle – C, Lacalle (ed.), *Los formatos de la televisión*, pp.53. Barcelona: Gedisa
- Malur, Laskshmikantha & V (2014) *Reeling the Reality: A study on contemporary Reality shows and their Influence on other Entertainment Program Genres*. *International Research Journal of Social Sciences*. Vol. 3(8), pp. 35-38. Recuperado de: <http://www.isca.in/IJSS/Archive/v3/i8/6.ISCA-IRJSS-2014-62.pdf>
- Martin, Dan (2017). Rupaul's Drag Race: from camp curio to the very best reality show there is. *The Guardian*. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/jun/23/rupauls-drag-race-from-camp-curio-to-the-very-best-reality-show-there-is>
- Mateus S. (2012) Reality-show: ascendências na hibridização de gênero. *Revista Contemporanea Comunicação e cultura*, ol.10, n. 2, Salvador de Bahía. Recuperado de: <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/viewArticle/5951>
- Miller, T (2010) *Television studies - the basics*. Oxford: Routledge
- Mittel, J. (2004) *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York and London: Routledge
- Mizrahi, A. (2013) *La indumentaria como lenguaje performativo*. Facultad de Arquitectura y Urbanismo - Universidad Nacional de Tucumán. Actas del III Encuentro Platense de Investigadores/as sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/52099/Documento_completo.pdf?sequence=1
- Moral, E. (2014). ¿Es el sexo al género lo que la naturaleza a la cultura? Una aproximación *queer* para el análisis arqueológico. *Revista ArequeoWeb*, vol. 15, N°1, pp. 248-269. Recuperado de: <http://webs.ucm.es/info/arqueoweb/pdf/15/Moral.pdf>
- Nahir, M. (2014) El papel del travestismo en el pensamiento político de Judith Butler". *Revista de Filosofía y Teoría Política*, 45, 2-25. Recuperado de: www.rfytp.fahce.unlp.edu.ar/article/download/RFyTPn45a03/pdf_13
- Newton, E. (1979) *Mother Camp: Female impersonators in America*. The University of Chicago Press: London
- No Tengo Miedo. (2016). *Nuestra Voz Persiste: Diagnóstico de la situación de personas lesbianas, gays, bisexuales, transgénero, intersexuales y queer en el Perú*. Lima: Tránsito - Vías de Comunicación Escénica. Recuperado de: <https://www.notengomiedo.pe/nuestravoz>
- Oliva M. (2010) «¡Gracias por este sueño!»: un análisis semio-narrativo de los realities de transformación. *Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS)*. Universidade da Coruña (España / Spain) p. 1787-1796 .

Recuperado de: https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/13477/CC-130_art_175.pdf?sequence=1&isAllowed=y

- Oostrik S. (2014) *Doing Drag: From Subordinate Queers to Fabulous Queens Drag as an Empowerment Strategy for Gay Men*. Master Thesis Comparative Women's Studies in Culture and Politics, Utrecht University, Países Bajos. Recuperado de: <https://dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/299329/Thesis%20Sven%20Oostrik.pdf?sequence=2>
- Pelayo I. (2011) Performance drag y parodia en Tacones Lejanos. Una lectura queer. *Revista Icono 14*, Año 9 Esp., pp. 160-176. Madrid
- Pérez-Henao, H. (2010) *El cuerpo narrado en el reality show. Un estudio sobre Cambio extremo*. Medellín: Universidad de Medellín
- Pradeiro, Caroline (2016) Julio 18. Rupaul's Drag Race is easily the best reality show on TV and it finally got nominated for an Emmy 2016. *Business Insider*. Recuperado de: <http://www.businessinsider.com/rupauls-drag-race-is-easily-the-best-reality-show-on-tv-and-it-finally-got-nominated-for-an-emmy-2016-7>
- Puebla-martínez, B.; Magro Vela, S. y Fernández Valera, j. (2018). «Funcionalidad de los componentes narrativos cinematográficos en los nuevos formatos televisivos: Los *dating shows*». *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura*, 59, 105-119. Recuperado de <https://doi.org/10.5565/rev/analisi.3113>
- Raguz M. (1995) *Construcciones sociales y psicológicas de mujer, hombre, femineidad, masculinidad y género en diversos grupos poblacionales*. PUCP: Lima
- Redacción LR (2017) Junio 24. RuPaul's Drag Race: Ganadora de la novena temporada usó traje diseñado por un peruano. *La República*. Recuperado de: <http://larepublica.pe/espectaculos/889112-rupauls-drag-race-ganadora-de-la-novena-temporada-uso-traje-disenado-por-un-peruano>
- Rayment, S. (2017) “El diccionario de acuerdo a 'Rupaul's Drag Race'”. Recuperado de: https://i-d.vice.com/es_mx/article/wjnqeb/el-diccionario-de-acuerdo-a-rupauls-drag-race
- Rincon, O. (2003) La narrativa total de la televisión. *Signo Y Pensamiento*, 22(42), 22 - 36. Recuperado de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/3613>
- Rincón, O. (2006). *Narrativas mediáticas: O cómo se cuenta la sociedad de entretenimiento* (Vol. 23). Editorial Gedisa.
- Rivière, M., (2009b). “Fama, medios de comunicación y opinión pública”. *Quaderns del CAC*, 33, 119-123.
- Ruggero, E. (2005). El relato real. Estrategias de narrativización en la reality television En Charo Lacalle – C, Lacalle (ed.), *Los formatos de la televisión*, pp.53. Barcelona: Gedisa

- Ruiz Bravo P. (1997) *Una aproximación al concepto de género*. Lima, 1997.
- Sabsay L. (2005) Políticas de lo performativo: lenguaje, teoría queer y subjetividad. Trabajo presentado en *II Jornadas de Jóvenes Investigadores*, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Buenos Aires. Recuperado de:
<http://www.derechoshumanos.unlp.edu.ar/assets/files/documentos/politicas-de-lo-performativo-lenguaje-teoria-queer-y-subjetividad.pdf>
- Sabsay L. (8 de mayo del 2009) Judith Butler para principiantes. *Página 12*. Recuperado de:
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-742-2009-05-08.html>
- Sabsay, L. (2009) *El sujeto de la performatividad: Narrativas, cuerpos y políticas en los límites del género* (Tesis doctoral). Universitat de Valencia. Recuperado de:
<http://roderic.uv.es/handle/10550/15279>
- Salo, G. (2009) *¿Qué es eso del formato?: Cómo nace y se desarrolla un programa de televisión*. Barcelona: Gedisa
- Sánchez, Daniel (2016) Octubre 26. “Así son las 'drag queens' que han revolucionado la televisión”. *El País*. Recuperado de:
https://elpais.com/elpais/2016/10/24/tentaciones/1477319801_261153.html
- Santini A. Sickles Dan (directores) (productores). (2014). *Mala, Mala* [DVD}. San Juan: El Peligro, Killer Films, Moxie Pictures
- Sayago, S. (2014) El análisis del discurso como técnica de investigación cualitativa y cuantitativa en las ciencias sociales. *Cinta moebio*, 49, p. 1-10 Recuperado en:
www.moebio.uchile.cl/49/sayago.html
- Scott, J. (1990) Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Revista Educação e Realidade*, vol. 2, n. 16, Porto Alegre.
- Scott, J. (1996) El género: Una categoría útil para el análisis histórico. En M. Lamas (compiladora). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (pp.265-302). México:PUEG.
- Soley-Beltran P. (2012) «No-body is perfect»>> Transexualidad y performatividad de género. En Soley-Beltran P & Sabsay. L (Ed.), *Judith Butler en disputa, lecturas sobre la performatividad* (pp. 59-100). Barcelona: Egales. Recuperado de:
<https://kolectivoporoto.cl/wp-content/uploads/2015/11/Soley-Beltran-Sabsay-Judith-Butler-en-disputa.pdf>
- Stolke V. (2004) La mujer es puro cuento:* la cultura del género. *Estudios Feministas*, 12(2), 77-105, maio-agosto. Recuperado de: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v12n2/23961.pdf>
- Strübel-Scheiner, J. (2011) Gender Performativity and Self-Perception: *Drag* as Masquerade. *International Journal of Humanities and Social Science*, 1,13,12-19.
- The *Queendom*. Glosary of *drag* terms [Glosario de términos *drag*] Recuperado de:
<https://enterthequeendom.com/glossary>
- Tucker, S. (2013). Hegemonic “realness”? an intersectional feminist analysis of *Rupaul’s Drag Race*.

(Trabajo de fin de Máster). Faculty of The Dorothy F. Schmidt College of Arts and Letters: Florida Atlantic University

Vencato, A. (2005). Fora do armário, dentro do closet: o camarim como espaço detransformação. *Cadernos Pagu*, (24), 227-247. Recuperado de <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n24/n24a11.pdf>

Vencato, A. (2002) Fervendo com as *drags*: corporalidades e performances de *drag queens* em territórios gays da Ilha de Santa Catarina. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de filosofia e ciências humanas: Universidade Federal de Santa Catarina

Vilchez, L. (1995) *Introducción a la televerdad. Nuevas estrategias de mediación*. Revista Telos. N°43.

Villanueva, I. (2014). *Poética y política del dragqueenismo limeño: Discursos y performance legitimadores*. [Trabajo de fin de maestría] Escuela de Posgrado: Pontificia Universidad Católica del Perú

Villanueva Jordán, I. (2017) Yo soy una drag queen, no soy cualquier loco. Representaciones del dragqueenismo en Lima, Perú. *Revista Península*, vol.12, N°2, pp. 95-118. Recuperado de <http://www.revistas.unam.mx/index.php/peninsula/article/view/61051/53859>

Zabbialini G. (2019) “Girl, we are serving looks!”: the influence of *drag queen*’s language on the “beauty gurus” channels on YouTube. Recuperado de: https://www.academia.edu/39236240/_Girl_we_are_serving_looks_the_influence_of_drag_queen_s_language_on_the_beauty_gurus_channels_on_YouTube

Anexos

Anexo 1: Corpus de análisis

Corpus de análisis			
Nombre del capítulo	Temporada	Capítulo	Descripción
Aquí viene la novia	2	5	Las <i>drag queens</i> deben presentar su lado de novio y novia para una pasarela de matrimonio, haciendo sus propios atuendos.
Vida, libertad y estilo	3	9	Las <i>drag</i> grabarán mensajes patrióticos para las tropas americanas, donde indicarán que es lo que más les gusta de Norteamérica
Revista drag	4	7	Las participantes deben elaborar la portada de su revista <i>drag</i> de acuerdo a la temática que les asignan.
Perfume de una reina	5	8	Esta vez, las <i>drag queens</i> crearán sus propios perfumes y grabarán comerciales de ellos.
Glamazon de Colorevolution	6	7	En dúos, las <i>drag</i> deben hacer comerciales de la nueva línea de cosméticos de Rupaul.
El juego de las imitaciones	7	7	En esta temporada, se repite el clásico juego de las imitaciones, donde las <i>drag</i> deberán personificar a una celebridad.
Reinas <i>New Wave</i>	8	6	En grupos las <i>queens</i> tendrán que crear su grupo musical y cantar frente a una audiencia en vivo en la pasarela principal

Anexo 2: Fichas técnicas de los capítulos

Ficha técnica del capítulo	
Nombre del capítulo	“Aquí viene la novia”
Temporada	2
Número	5
Duración	43:24
Número de participantes	8
Participantes	Raven, Tyra Sanchez, Tatiana, Jujubee, Morgan McMichaels, Jessica Wild, Sahara Davenport, Pandora Boxx.
Jurados	Rupaul, Santino, Merle Ginsberg, Mathu Anderson y Martha Wash
Sinopsis	En este episodio, las concursantes deberán prepararse para su propia boda, donde serán la novia y el novio a la vez. Las <i>drags queens</i> tendrán que elaborar sus propios vestidos de novia y además, sus trajes de novio.
Ganadora del capítulo	Tyra Sanchez
Drag queen eliminada	Sahara Davenport

Ficha técnica del capítulo	
Nombre del capítulo	“Vida, libertad y estilo”
Temporada	3
Número	7
Duración	44:19
Número de participantes	8
Participantes	Raja, Manila Luzon, Delta Work, Carmen Carrera, Shangela, Alexis Mateo, Yara Sofía, Stacy Lane Mathews.
Jurados	Rupaul, Santino, Michelle Visage, Cheryl Tiegs y Johnny Weir
Sinopsis	Las <i>drag</i> grabarán mensajes patrióticos para las tropas americanas, donde indicarán que es lo que más les gusta de Norteamérica
Ganadora del capítulo	Alexis Mateo
Drag eliminada	Ninguna

Ficha técnica del capítulo	
Nombre del capítulo	Revista <i>drag</i>
Temporada	4
Número	7
Duración	45:24
Número de participantes	7
Participantes	Chad Michaels, Phi Phi O'Hara, Willam, Sharon Needles, Jiggly Caliente, Latrice Royale, Dida Ritz.
Jurados	Rupaul, Santino, Michelle Visage, Regina King y Pam Tillis.
Sinopsis	Las participantes deberán lanzar su propia revista <i>drag</i> ; a cada una se le asignará un tema para su portada, la cual deberán crear, elegir los titulares y personalizar el diseño.
Ganadora del capítulo	Phi Phi O'Hara
Drag queen eliminada	Jiggly Caliente

Ficha técnica del capítulo	
Nombre del capítulo	Perfume de una reina
Temporada	5
Número	8
Duración	42:48
Número de participantes	7
Participantes	Coco Montrese, Alyssa Edwards, Detox, Jinx Monzon, Roxxy Andrews, Ivy Winters, Alaska.
Jurados	Rupaul, Santino, Michelle Visage, Joan Van Ark y Aubrey O'Day
Sinopsis	Esta vez, las <i>drag queens</i> crearán sus propios perfumes y grabarán comerciales de ellos.
Ganadora	Alaska
Drag queen eliminada	Ivy Winters

Ficha técnica del capítulo	
Nombre del capítulo	Glamazon de Colorevolution
Temporada	6
Número	7
Duración	41:01
Número de participantes	8
Participantes	Ben de la Creme, Adore Delano, Bianca del Rio, Courtney Act, Trinity K. Bonet, Joslyn Fox, Laganja Stranja, Darienne Lake.
Jurados	Rupaul, Santino, Michelle Visage, Lainie Kazan, y Leah Remini.
Sinopsis	Las participantes deberán realizar en parejas un comercial de 30 segundos dirigido a la “mujer actual” que promocióne la línea cosmética de Rupaul.
Ganadoras	Laganja Stranja y Adore Delano
Drag queen eliminada	Ninguna

Ficha técnica del capítulo	
Nombre del capítulo	El juego de las imitaciones
Temporada	7
Número	7
Duración	39:53
Número de participantes	8
Participantes	Violet Chachki, Katya, Jaidynn Dior Fierce, Max, Kennedy Davenport, Miss Fame, Pearl, Ginger Minj.
Jurados	Rupaul, Michelle Visage, Michael Urie y Tamar Braxton
Sinopsis	Las <i>drag queens</i> participarán en “El juego de las imitaciones”, donde deberán personificar a una celebridad en un juego en vivo.
Ganadora	Kennedy Davenport y Ginger Minj.
Drag queen eliminada	Max

Ficha técnica del capítulo	
Nombre del capítulo	<i>Reinas New Wave</i>
Temporada	8
Número	6
Duración	40:02
Número de participantes	7
Participantes	Kim Chi, Bob The Drag Queen, Naomi Smalls, Chi Chi DeVayne, Torgy Thor, Robbie Turner, Derrick Barry y Naysha Lopez.
Jurados	Rupaul, Michelle Visage, Chris Stein y Debbie Harry.
Sinopsis	En grupos las <i>queens</i> tendrán que crear su grupo musical y cantar frente a una audiencia en vivo en la pasarela principal.
Ganadora del capítulo	Robbie Turner
Drag queen eliminada	Naysha Lopez.



Anexo 3: Matrices de análisis de las unidades de análisis

Unidad de análisis	Segmento de la estructura narrativa	Bloques donde aparece el género performativo	Personajes	Términos clave	Evidencia el género performativo
Temporada 2 Capítulo 5 “Aquí viene la novia”					No

Unidad de análisis	Segmento de la estructura narrativa	Bloques donde aparece el género performativo	Personajes	Términos clave	Evidencia el género performativo
Temporada 3 Capítulo 9 Vida, libertad y estilo	Nudo	Ejecución del desafío principal	Alexis	Chica/drag queen Parodia/estereotipo	Sí
		Pasarela principal	Alexis Jurado	Indumentaria/mujer/hombre	

Unidad de análisis	Segmento de la estructura narrativa	Bloques donde aparece el género performativo	Personajes	Términos clave	Evidencia el género performativo
Temporada 4 Capítulo 7 “Revista drag”	Nudo	Ejecución del desafío principal	Sharon	Mujer	Sí
		Ejecución del desafío principal	Phi Phi	Cuerpo/Mujer/Hombre	
		Pasarela principal	Michelle	Barba	

Unidad de análisis	Segmento de la estructura narrativa	Bloques donde aparece el género performativo	Personajes	Términos clave	Evidencia el género performativo
Temporada 5 Capítulo 8 “Perfume de una reina”	Nudo	Ejecución del desafío principal	Aubrey y Jinx	Dama/Mujer	Sí
		Ejecución del desafío principal	Alyssa	Hombre/mujer/drag	

Unidad de análisis	Segmento de la estructura narrativa	Bloques donde aparece el género performativo	Personajes	Términos clave	Evidencia el género performativo
Temporada 6 Capítulo 7 “Glamazon de Colorevolution”	Nudo	Pasarela principal	Joslyn	Femenino/masculino/indumentaria	Sí
		Pasarela principal	Michelle	Hombre/cabello	

Unidad de análisis	Estructura narrativa	Bloques donde aparece el género performativo	Personajes	Términos clave	Evidencia el género performativo
Temporada 7 Capítulo 7 “El juego de las imitaciones”					No

Unidad de análisis	Estructura narrativa	Bloques donde aparece el género performativo	Personajes	Términos clave	Evidencia el género performativo
Temporada 8 Capítulo 6 “Reinas <i>New Wave</i> ”	Nudo	Ejecución del desafío principal	Derrick Naysha Chi Chi	Chica	Sí