

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Escuela de Posgrado



Poética y política del dragqueenismo limeño: Discursos y *performance*
legitimadores

Tesis para obtener el grado de magíster en Estudios Culturales
presentada por:

Iván Alejandro Villanueva Jordán

Asesor:

Alexander Huerta-Mercado Tenorio

Miembros del jurado:

Víctor Vich Flórez
Alexander Huerta-Mercado Tenorio
Fanni Muñoz Cabrejo

Lima, abril de 2014

CONTENIDO

CONTENIDO.....	i
RESUMEN EJECUTIVO.....	iii
INTRODUCCIÓN.....	1
i. Planteamiento central de la investigación y su base en los Estudios Culturales	2
ii. Los conceptos dragqueenismo y drag queen	5
iii. Lineamientos metodológicos, estructura del estudio y los informantes	7
CAPÍTULO 1 «YO SOY UNA DRAG QUEEN, NO SOY CUALQUIER LOCO.» POÉTICA DEL DRAGQUEENISMO EN LIMA.....	12
1.1. La tradición como discurso legitimador	13
1.2. El arte como discurso inapelable	22
CAPÍTULO 2 «NI CON LOS TACONES MÁS ALTOS ESTÁS A MI ALTURA». DRAGQUEENISMO Y TRANSFORMACIÓN DE CAPITALAS.....	27
2. 1. Aproximación al dragqueenismo localizado a partir de la imagen global	28
2.2. La transformación en capital simbólico	36
CAPÍTULO 3 «HOY SALDRÉ BIEN MUJER.» PERFORMANCE, PERFORMATIVIDAD Y DRAGQUEENISMO.....	42
3.1 El dragqueenismo como performance.....	43
3.2 Performatividad y dragqueenismo.....	53
CONCLUSIONES	60
BIBLIOGRAFÍA.....	66



RESUMEN EJECUTIVO

Comprendo que, en la actualidad, la actividad o acción de una drag queen (es decir, el dragqueenismo) es un fenómeno globalizado de algunas de las prácticas identitarias y culturales gay surgidas, en principio, en espacios anglófonos. Más allá de cualquier tipo de concepción esencialista, existen diversos productos culturales que han sido acuñados en el imaginario de distintas minorías sexuales y sobre los que se han desarrollado procesos de apropiación. La práctica de la drag queen, a mi parecer, ha sido una de las más exitosas y fructíferas en este proceso de apropiación; cada espacio en el que estas han tenido lugar ha arraigado la práctica de manera particular, añadiendo a su repertorio los matices locales que los propios productores y consumidores creían necesarios.

Los tres capítulos que componen este trabajo colaboran con sustentar el planteamiento de que el dragqueenismo es un trabajo de representación al que recurren una comunidad de sujetos homosexuales (las drag queens) para acceder de manera legítima al espacio heteronormativo. Al hablar de un proceso de representación, me refiero al trabajo que realizan estos sujetos para crear significados de manera comunitaria, a cómo estos significados cobran relevancia en sus interacciones cotidianas y la manera en que esperan que este tipo de representación sea finalmente consumida.

«*Yo soy una drag queen, no soy cualquier loco.*» *Poética del dragqueenismo en Lima.* En este capítulo presento las concepciones de la drag queen limeña en torno a su propia práctica y cómo ésta se diferencia de otras prácticas transgénéricas, como el travestismo y el transformismo. Como intento argumentar, la poética promovida por el arte y la tradición demarcarían las actitudes y acciones que definen a una drag queen y las diferencian de otros sujetos transgénero. En esta línea y como planteo, la asunción de las características de una drag queen se realiza mediante un vínculo afectivo con la práctica que termina por hacer efectiva la poética y el repertorio de elementos que sirve tanto para aceptar a otro sujeto como un semejante o para demarcar la significación del otro.

«*Ni con los tacones más altos estás a mi altura.*» *Dragqueenismo y transformación de capitales.* En este capítulo me dedico exponer cuáles son los vínculos que existen entre los sujetos drag queens y cómo los discursos presentados en el primer capítulo son movilizados en sus interacciones. Deseo sustentar que los sujetos drag queens de Lima, a diferencia de las drag queens representadas en otros contextos, demuestran y negocian una serie de recursos, que agrupados según categorías podrían comprenderse, desde Bourdieu, como capitales, con el fin de alcanzar una serie de beneficios subjetivos y sociales.

«*Hoy saldré bien mujer.*» *Performatividad femenina como dragqueenismo.* El estudio culmina con la aproximación al dragqueenismo limeño como una performance y la puesta en cuestión de cómo su poética contribuye con una performatividad heteronormativa. Esta concepción del dragqueenismo permite poner de relieve las características rituales y las funciones subjetivas y sociales del dragqueenismo. Por último, mediante la revisión de algunas propuestas teóricas que aseguraban la capacidad subversiva del dragqueenismo globalizado, busco elaborar la idea de que el dragqueenismo limeño se establece como un alcance más del dispositivo del sexo, es decir, funciona de manera performativa a favor de la matriz heterosexual.



INTRODUCCIÓN

We are what we are and what we are is an illusion.
We love how it feels, putting on heels causing confusion...
We are what we are - Half a brassiere, half a suspender.
Half real and half fluff, you'll find it tough guessing our gender.
Les Cagelles, *La cage aux folles*¹

Hace cerca de diez años tuve la oportunidad de ver un show de drag queens por primera vez. Sólo ahora puedo decir que entonces asumí que la drag queen era una metáfora de libertad, diversión y transgresión. La discoteca de ambiente,² el espacio en el que la drag queen se presentaba, era entonces un espacio prohibido y el hecho de encontrarse ahí convertía a todos los asistentes en sujetos punibles. De esta forma, el vínculo que podía establecer entre este espacio ilegítimo y sus figuras más representativas se hacía más fuerte: uno pasaba a significar al otro (como en la metonimia, la parte por el todo: la drag queen por el ambiente). La imagen de la drag queen dejaba de significar sólo a un hombre vestido de mujer; la drag queen se desplazaba como sinónimo de homosexualidad, diversión, ilegitimidad o gozo.

He podido notar que la drag queen ha cambiado estilísticamente desde hace diez años, inclusive ahora puedo decir que hay más drag queens, diferenciadas todas por el tipo de presentaciones que realizan: algunas explotan su capacidad para bailar, sólo algunas se preocupan por perfeccionar la fonomímica, ahora no todas tratan de ser bellas y aquellas que había visto tiempo atrás han modernizado su repertorio musical o se han retirado del ambiente. De todo esto surge una primera idea: existen dinámicas de las que dependen estos cambios, procesos que implican una continua negociación entre elementos convencionales y nuevos, entre prácticas comunes e individuales, entre la identidad de la comunidad y la subjetividad de la drag queen.

Inicié el presente estudio sobre la base de estas experiencias y cuestionamientos propios, que luego constituyeron la motivación inicial del proceso de investigación y preparación final del trabajo que ahora puede leerse. Creo que esta introducción es el espacio pertinente para plantear este tipo de información, así como para (i) elaborar algunas ideas sobre la importancia de un tema como este, en particular mi planteamiento de base, para los Estudios Culturales y la academia peruana. Asimismo, aprovecharé el carácter paratextual de esta introducción para referirme a (ii) a los conceptos de dragqueenismo y drag queen. Finalmente, abordaré (iii) los capítulos del estudio, sus detalles metodológicos y la presentación de mis informantes.

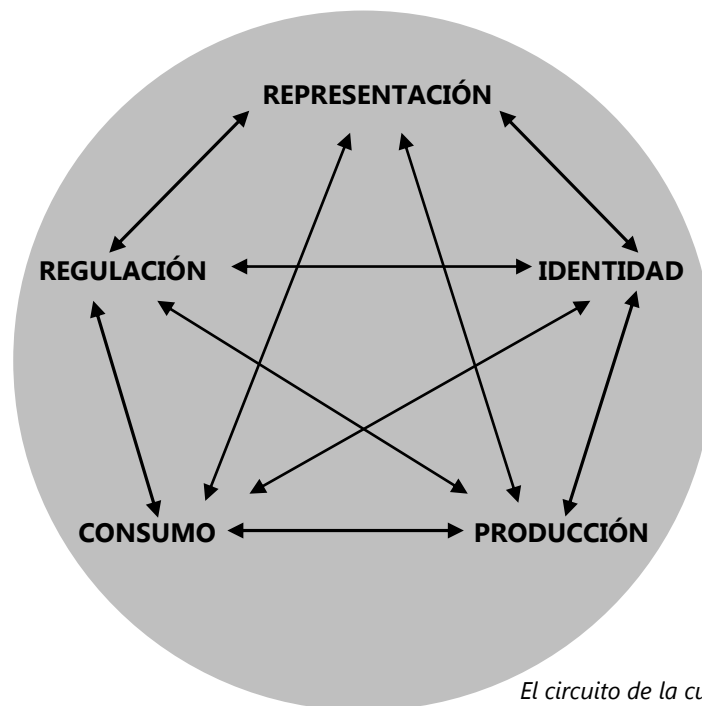
¹ Les Cagelles son un cuerpo de baile compuesto por las drag queens de La Cage, un cabaret ficticio ubicado en Saint-Tropez y presentado en el musical de Broadway *La cage aux folles* (primera producción, 1983-1987). Desde el número inicial, ellas revelan su carácter confuso, la razón de su diferencia y lo que esto conlleva para aquellos que las observan. En el Perú, *La Jaula* —bajo producción de Juan Carlos Fischer— se presentó en julio de 2010 durante dos meses.

² Para la definición de *ambiente*, recurro al estudio de Motta (2001). «La cultura de ambiente se constituye a través de una red de relaciones entre individuos cuya experiencia común o rasgo distintivo es la orientación sexual (homosexual) y la situación de marginación social que de ella se deriva. Las constantes interacciones que en determinados contextos sostienen estos individuos ha devenido en la formación e institucionalización de espacios propios (discotecas, bares, canchas de voley, saunas, etc.) que se caracterizan por tener dinámicas sociales específicas.» (MOTTA 2001: 145)

i. Planteamiento central de la investigación y su base en los Estudios Culturales

Los tres capítulos que componen este trabajo pueden leerse de manera independiente; sin embargo, cada uno colabora con sustentar mi planteamiento de que el dragqueenismo es un trabajo de representación al que recurren una comunidad de sujetos homosexuales (las drag queens) para acceder de manera legítima al espacio heteronormativo. Al hablar de un proceso de representación, me refiero al trabajo que realizan estos sujetos para crear significados de manera comunitaria, a cómo estos significados cobran relevancia en sus interacciones cotidianas y la manera en que esperan que este tipo de representación sea finalmente consumida. Abordar un planteamiento de este tipo requiere utilizar una serie de conceptos que presentaré en la tercera sección, cuando plantee la estructura del estudio y su metodología.

Sin embargo, en este primer apartado, resulta pertinente brindar algunas ideas en torno a la representación, que tienen que ver con lo que podría ser el núcleo de los Estudios Culturales: el circuito de la cultura. He tomado el esquema de debajo de Stuart Hall (2013: xviii), que a su vez lo adapta de la propuesta de Paul du Gay sobre la producción de la cultura. El trabajo (los procesos) de representación al que me refiero forma parte del cotidiano y de la vida de cada uno de los sujetos, en la medida que utilizan el lenguaje (o lenguajes) para comunicarse. Las drag queens, como sujetos, también producen representaciones y, a su vez, comparten las representaciones del grupo social al que pertenecen. Como mencione líneas arriba, el dragqueenismo es aquel trabajo de representación comunitario que resulta de la creación de significados parte de las drag queens, las prácticas discursivas entre drag queens y la manera en que exhiben su práctica.



El circuito de la cultura
Adaptado de HALL 2013: xviii

En base al esquema de arriba, podría plantear que el dragqueenismo es un microcircuito de producción cultural dentro del gran circuito de la cultura, en el que la representación viene a ser *la drag queen*, como tropo de todo aquello que los sujetos (que se identifican sí mismos como drag queens) desean significar. Esta representación y esta identidad dependen a su vez de un repertorio de normas que vendrían a posicionarse en el espacio de la regulación. Con respecto a la producción y el consumo, ambos procesos corresponden al dragqueenismo como *performance*: la etapa previa a la puesta en escena y la propia ejecución en escena.

Creo que concebir de esta manera el dragqueenismo arraiga la investigación en el campo de los Estudios Culturales; no obstante, existen dos puntos más que vinculan este estudio con la perspectiva de este programa de maestría y los Estudios Culturales en su totalidad: la apuesta por la cultura popular y la necesidad de una posición crítica,

a. La apuesta por la cultura popular. En nuestro medio existe, sin duda, una tradición del hombre travestido, del hombre que viste de mujer, aquel que surgió en los programas de humor y se fue replicando en las diversas actualizaciones que exigían las nuevas generaciones.

Desde que Guillermo Rossini popularizó tres décadas atrás en la radio a la primera serrana con voz ronca, la broma quedó para la peña. Igual que el bufón de la corte, la chola podía burlarse de todos porque todos se burlaban de ella. Su ignorancia supina se celebraba como resistencia a un snobismo impostado, su exagerado candor era una careta que escondía sus argucias de mujer pisoteada. El chiste era machista pero la víctima tenía muchas prerrogativas. (Vivas ----)

En efecto, cuando Guillermo Rossini afirma haber sido el primero en crear el personaje de la *chola*, creo que el orgullo de su confesión se basa en cuán consumible devino su personaje y en la necesidad de las siguientes generaciones de contar con su propia chola.³ La chola Eduvijes de Guillermo Rossini apareció a fines de los sesenta, dos décadas después surgió la chola Chabuca de Ernesto Pimentel y casi de forma paralela el personaje de la paisana Jacinta era exhibido por Jorge Benavides.⁴ Otra de las líneas de esta tradición ha transcurrido de la mano de la ambivalente curiosidad por personajes como Coco Marusix, Naamin Timoyco o quien en vida fue Fulvia Célica.

La presencia de hombres travestidos se renueva en cada oportunidad; se presenta como un elemento sobre el que los medios de comunicación capitalizan para lograr la atención del público. Siendo honestos, es imposible no reconocer que nuestro medio cuenta con una gran presencia de hombres travestidos, no sólo en el ámbito de la televisión, sino también en otro tipo de espacios, como las calles: los cómicos o los vendedores ambulantes. Sin embargo,

³ «Nunca los he contado, pero yo fui el primero en crear una chola en la televisión, 'Eduvijes' en la época de 'Estrafalarío' y mi marido era Petipán» son las palabras de Rossini. Sus declaraciones se dan en el marco de una entrevista en torno a su amplia trayectoria artística y, como puede notarse, éstas cumplen la función de diferenciarlo del resto de artistas cómicos con una *chola* en su repertorio.

⁴ Actualmente, existen otros personaje llamados la Juana del imitador Edwin Sierra y la tía Bombelé por parte del actor cómico Martín Farfán; las coordenadas de los personajes son el de mujer de la Amazonía y mujer afrodescendiente respectivamente.

ante esta presencia constante, cabe preguntarse si se trata de un interés verdadero, de curiosidad o de fetichismo (en términos de Stuart Hall).

Los Estudios Culturales desde su surgimiento ha constituido «un cuerpo heterogéneo de obras de diferentes lugares abocadas al análisis crítico de formas y procesos culturales en las sociedades contemporáneas y cuasi contemporáneas» (PAYNE 2002: 204). Lo que he podido comprender sobre los Estudios Culturales en estos dos años tiene que ver con la posibilidad de abordar objetos culturales (en este caso una práctica) para examinarlos y revelar así discursos camuflados (naturalizados). El dragqueenismo es una práctica cultural actual, cuya relevancia académica ha sido elidida por otras disciplinas.⁵ Ello tal vez se deba a que la drag queen no cuenta, como la travesti o la transformista, con una tradición fácilmente reconocible. La drag queen aún está en proceso de conformar la tradición que haga inequívoca su identidad. El público y más aun la academia desconocen qué la diferencia y qué la identifica con las demás prácticas transgenéricas. El dragqueenismo resulta ser así una nueva apuesta por el estudio de la cultura popular.⁶

b. La necesidad de una postura crítica. Estudiar la cultura popular en el marco de la teoría crítica o los Estudios Culturales implica asumir una posición frente al tema de estudio que conlleve nuevas formas de ver la cultura, ya sean sus componentes, sus procesos o sus agentes. Por un lado, la posición que intento asumir busca dejar de concebir el dragqueenismo como una práctica de puro entretenimiento; por ello y en la medida de lo posible, este estudio demuestra cómo los sujetos drag queens ponen tanto de sí en los distintos procesos de significación que hacen posible su existencia en ámbitos sociales de por sí ya periféricos. Busco entonces poner de relieve una práctica cultural y social por el propio hecho de que se trata de una manera de vivir tan legítima como cualquier otra, de una práctica demandante, sumamente sofisticada, que escapa de los medios de adquisición de capital cultural usuales y que posibilita el desarrollo de aquellos sujetos que deciden y mantienen su voluntad por ejercer este oficio. Por otro lado, intento responder a la perspectiva teórica usual que solamente valora el dragqueenismo por su pseudo potencial subversivo y revolucionario, y que ha dividido las prácticas sociales entre buenas y malas

⁵ En otros ámbitos, son pocas las iniciativas académicas que le han dedicado a la drag queen la importancia debida, a pesar de la incontrovertible función social que cumple para los grupos de gais y lesbianas. Sin embargo, se pueden mencionar dos proyectos que son relevantes con respecto al dragqueenismo y cuentan con una perspectiva política y académica híbrida. Por un lado se encuentra el personaje Frau Diamanda de Hector Acuña, un proyecto individual que plantea que «El transformista cree firmemente que su arte debe mostrar propensión a espantar a la gente con el fin de hacer que sus emociones fluyan y estimular su pensamiento. Se inclina por el juego radical que pone en tela de juicio los límites del género. No ansía belleza. Busca la mitificación del proceso, la transgresión de la forma o la ruta más fácil hacia lo fabuloso» (ACUÑA 2002). Por otro lado, también se puede mencionar el proyecto difundido por Giuseppe Campuzano. El Museo Travesti del Perú busca ser un registro, un foco de producción de nuevas narrativas nacionales que explota la imagen del travesti mediante la revisión de lo que se creía histórico. En ambos casos, la drag queen que se plantea como medio o elemento de cada agenda es distinta de la drag queen en la que busco centrarme en este estudio. Tanto en la propuesta de Acuña como en la de Campuzano, la drag queen es el producto de un discurso que tiene como fin principal la transgresión y, en algunas oportunidades, la subversión.

⁶ Además, los temas sobre la identidad LGBT aún sufren de un déficit en el ámbito académico de Perú. Los Estudios Culturales, como un cuerpo teórico (anti)disciplinario, puede ser el medio académico para salvar esta falta en el ámbito académico y poner de relieve un tema que podría continuar siendo abordado.

(entre queer y heteronormativo) sin prestar atención a los procesos micropolíticos de subsistencia de los sujetos.

ii. Los conceptos dragqueenismo y drag queen

Como señalé líneas arriba, las dinámicas y prácticas a las que recurren las drag queens son trabajos de representación que les sirven para hacer legítima su posición de sujeto en el ámbito heteronormativo. A lo largo del estudio, me referiré a este conjunto de dinámicas y prácticas de representación como *dragqueenismo*. Esta palabra surge según el patrón que se utiliza en construcciones, como travestismo, vedettismo o transformismo. El hecho de haber decidido acuñar este término se debe, 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 otras prácticas transgenéricas. Debo señalar en este punto que, a lo largo del estudio, he debido enfrentarme a situaciones en las que representantes de la academia reducían el espectro de la transgeneridad a la identidad de la travesti sin el interés, cautela o respeto necesarios que deberían resultar del trabajo de investigación con seres humanos. Según la definición de la institución estadounidense National Center for Transgender Equality, se puede comprender por *transgénero* lo siguiente:

An umbrella term for people whose gender identity, expression or behavior is different from those typically associated with their assigned sex at birth, including but not limited to transsexuals, cross-dressers, androgynous people, genderqueers, and gender non-conforming people. Transgender is a broad term and is good for non-transgender people to use. "Trans" is shorthand for "transgender." (2009: 1)

Lo relevante de esta fuente y la propia institución, es que incluye en el glosario el término *drag queen*. De esta forma, el dragqueenismo es un tipo de transgeneridad, de la mano de otras expresiones, como el travestismo, el transformismo, el transexualismo, entre otros. Sin embargo, como destacaré en lo que sigue, el hecho de que existan prácticas identitarias que llevan el mismo nombre en espacios sociales y culturales distintos no implica que estas compartan los mismos valores o componentes.

En los capítulos que siguen me referiré a mis informantes como *sujetos drag queens* o simplemente *drag queens*. En el segundo caso, siempre utilizaré el género gramatical femenino, ya que es la manera en que se tratan a sí mismas y esperan que se las trate.⁷ Sin embargo, esto sucede cuando ya han atravesado el proceso de maquillaje y vestuario; antes de esto, pude tratarlas con su nombre de pila (masculino). A pesar de este uso indiferenciado entre *drag queen* y *sujeto drag queen*, utilizo el término *sujeto* de manera específica, no como sinónimo de individuo o persona. Por sujeto, comprendo que se trata de un alguien que ha atravesado por un proceso de sujeción, de devenir un sujeto social, cultural y posicionado según las condiciones en las que ha podido desarrollarse.

⁷ He revisado algunas fuentes que se refieren a las drag queens en el Perú; en estas existe el uso de drag queen como un sustantivo masculino: «Los primeros Drags hacen su aparición consolidada en la escena limeña a partir de la década de 1990; muy ligados a la movida underground, popular en esa época» (CÉPEDA 2011: 20). A lo largo de las conversaciones con drag queens y a la luz del archivo de dragqueenismo que manejamos, se trataría de *la drag queen* o *las drag queens*; el género gramatical que utilizan al enunciar es el femenino, que se diferencia de los usos en masculino cuando se habla con el sujeto que en esos momentos no lleva drag y a quién se llama por su nombre de pila.

En *Vigilar y castigar*, Foucault (2003) explicaba que el proceso de sujeción implicaba un ejercicio de poder sobre el propio cuerpo con el fin de someterlo. Este ejercicio de poder podía realizarse mediante la violencia o la ideología, Sin embargo, los procesos de sujeción no tienen como único resultado el sometimiento del sujeto, sino también el surgimiento o establecimiento del sujeto en un sistema. Butler (1997) parte de la idea original de Foucault para establecer esta dualidad de resultados:

The term "subjectivation" carries the paradox in itself: *assujétissement* denotes both the becoming of the subject and the process of subjection—one inhabits the figure of autonomy only by becoming subjected to a power, a subjection which implies a radical dependency. [...] the individual is formed or, rather, formulated through his discursively constituted "identity" as prisoner. Subjection is, literally, the making of a subject, the principle of regulation according to which a subject is formulated or produced. Such subjection is a kind of power that not only unilaterally acts on a given individuals a form of domination, but also activates or forms the subject. (1997: 83-84)

En base a estos postulados, cuando utilice el término *sujeto* o *subjetividad*, consideraré siempre una matriz heteronormativa que informa el modo de actuar de los sujetos o que limita las posibilidades interpretativas de categorías como género, sexo y cuerpo.⁸ Este tipo de consideración me permitirá mantenerme al margen de planteamientos que establezcan la total agencia del sujeto sobre su cuerpo o con respecto a su subjetividad. Como desarrollaré a modo de sustento de mi tesis principal, estos sujetos cuentan tanto con atisbos de agencia como con grandes muestras de restricción que conllevan actitudes y prácticas contradictorias. 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.

Por su parte, la palabra *drag queen* ha atravesado el tamiz lingüístico del castellano; es decir, su uso regular mantiene la palabra en inglés y no existe una traducción.⁹ Sin embargo, ha habido intentos por parte de las propias drag queens de Lima para apropiarse de la palabra: drags (sin *queen* y en plural) o draga. A pesar de la existencia de múltiples fuentes que describen el uso de la palabra *drag queen*, las contradicciones entre una y otra conllevan confusiones o tal vez resultan sintomáticas de lo que pudo ser un uso laxo hasta que se elaboró una tradición identitaria de la palabra debido a la creciente puesta de relieve en la cultura gay y popular.

Son dos los principales orígenes de la palabra que he llegado a documentar; el más usual de estos plantea que *drag* es una palabra formada por la abreviación (*clipping*) de la frase «dress like a girl» o «dress roughly as girls».¹⁰ Por otro lado, se encuentra la que se basa en la

⁸ La subjetividad se refiere a la condición de ser sujeto. De la misma forma en que sucede con el sujeto, la subjetividad asume tanto las características que someten al sujeto a un sistema de poder determinado como aquellas acciones del propio sujeto que establecen desviaciones con respecto a la norma.

⁹ Recuerdo que la palabra *drag queen* solía traducirse en distintas películas de la década de 1990, como travesti, transformista o reinona. Sólo una vez que la imagen de la drag queen comenzó a globalizarse, la palabra pudo utilizarse como tal en castellano. En el ámbito de la traductología, esta operación se denomina préstamo puro y se produce debido a que el sistema lingüístico y cultural receptores no cuentan con elementos equivalentes.

¹⁰ Se podría decir que ésta es la etimología popular de la palabra, como bien se señala en la colección fotográfica *DR.A.G.* (LOGAN 2012). En base a las entrevistas realizadas, las drag queens de Lima hacen referencia a este origen de la palabra.

lexicografía. Según el *Dictionary of Slang and Unconventional English* de Eric Partridge, la palabra *drag* se refiere a las enaguas que utilizaban las mujeres a partir de mediados del siglo XIX en Inglaterra y Estados Unidos. Su efecto similar en el movimiento de las mujeres era similar al de los frenos de los trenes o carrozas al ralentizarlos. Dicha prenda, no sólo formó parte de los atavíos de las mujeres, sino también de los hombres que actuaban como mujeres en los teatros y de los hombres homosexuales (llamados *mollies*) que asistían a reuniones privadas vestidos como mujeres.¹¹

Por otro lado se encuentra el verdadero núcleo de la palabra en inglés: *queen*. En su temprano estudio este tipo de práctica, Esther Newton escribía:

“Queen” is a generic word for any homosexual man. “Drag” can be used as an adjective or a noun. As a noun it means the clothing of one sex when worn by the other sex (a suit and tie worn by a woman also constitute drag). The ability to “do drag” is widespread in the gay world, and many of the larger social events include or focus on drag (“drag balls,” “costume parties,” etc.). (NEWTON 1972: 3).

Newton sin duda hace referencia al uso de las propias drag queens cuando a lo largo del libro éstas se refieren a otros hombres homosexuales; sin embargo, otras fuentes indican la palabra *queen* como antónima de *butch* (queen), que haría referencia a un hombre homosexual que actúa de manera masculina (ruda o que puede pasar por heterosexual).¹²

iii. Lineamientos metodológicos, estructura del estudio y los informantes

En esta sección me dedico a plantear cuáles fueron las líneas metodológicas que guiaron el desarrollo del estudio. Si bien no planteo una metodología esquematizada, sí realicé una matriz de consistencia durante la primera etapa del estudio, que me permitió establecer preguntas clave y las mejores formas de recolectar la información; de ello también derivó la preparación de guías de observación y guías de entrevista (no estructuradas) que fueron de gran utilidad para recoger información. A continuación me dedico a explicar de manera concisa lo relacionado con la metodología y el marco teórico.

a. Sobre la metodología y el marco teórico. Tanto el tema de estudio como mi planteamiento de base requirieron adoptar una metodología próxima a la etnografía: la descripción densa, la observación participante, las entrevistas y el acompañamiento. Logré mantenerme en contacto con cinco drag queens por cerca de cuatro meses; este contacto incluyó el acompañamiento a sus funciones, conversaciones, el hecho de observar sus presentaciones o seguir sus actualizaciones continuas en sus páginas de Facebook. Desde los Estudios Culturales, el apoyo metodológico ha sido indudablemente el estilo de abordar el objeto de estudio (aquí me refiero específicamente al material textual, material y sonoro que

¹¹ Además de estas dos fuentes, es necesario mencionar que existe una tercera versión cuya fuente se restringe a drag queens estadounidenses jóvenes. Para ellas, la palabra proviene de los eventos de Stonewall, cuando los policías arrastraron (*dragged*) a las drag queens fuera de los bares u hoteles de la zona (Cfr. RUPP 2012: 179). Tanto ésta versión como aquella que plantea la abreviación de «dress like a girl» podrían tomarse como formas de creación de una tradición del dragqueenismo sobre la base de elementos del imaginario de los propios sujetos.

¹² En este sentido, dicha connotación de queen se debería al acoplamiento del significado del arcaísmo quean (prostituta) a la primera. quean. *n. 1. an effeminate male homosexual; an ageing passive homosexual UK, 1935. 2. a lesbian. A term used by male homosexuals UK, 1984* (DALZELL 2006: 524)

reuní y no a los informantes) de manera dialogante con la teoría. Como espero, se notará que los planteamientos teóricos que sirvieron de base interpretativa tuvieron que irse adaptando a los propios rasgos del objeto de estudio y este es otro componente clave de los Estudios Culturales: encontrarse sin restricciones con respecto al uso de bases teóricas y saber que éstas deben cambiar de alguna manera, perfeccionarse, si son aplicadas de manera apropiada.

Son cuatro los conjuntos teóricos básicos que he utilizado para aproximarme al dragqueenismo: a) el trabajo de la representación de Stuart Hall, que me permitirá establecer la poética y la política de la creación de significados por parte de las drag queens; b) las concepciones de los distintos tipos de capital de Pierre Bourdieu, que utilizaré para analizar las prácticas discursivas que suceden entre las propias drag queens; c) los estudios de la performance de Richard Schechner y d) la noción de performatividad de Judith Butler, estos dos últimos alcances teóricos me permitirán problematizar la ejecución en escena de la drag queen y su potencial subversivo frente a la heteronormatividad. Al decir «conjuntos teóricos», me refiero a que los cuatro conceptos de base fueron ampliados por otras nociones teóricas que se plantearon necesarias durante la elaboración del estudio. Si bien nunca consideré que el dragqueenismo fuera un fenómeno llano y de fácil comprensión, pude notar su complejo carácter poliédrico solo una vez que me vi enfrentado a la incapacidad de un análisis riguroso a partir de un solo concepto. De ello devino la necesidad de elaborar constructos teóricos que pudiesen garantizar el abordaje del dragqueenismo de manera rigurosa y exhaustiva —considerando los alcances y limitaciones de la investigación.¹³

b. Sobre los capítulos del estudio. «Yo soy una drag queen, no soy cualquier loco.» *Poética del dragqueenismo en Lima.* En este capítulo busco explicar la manera en que las drag queens construyen significados a partir de lo que hacen y la manera en que ello les brinda una identidad distinta que se diferencia de otras prácticas transgenéricas, como el travestismo y el transformismo. Como explico más adelante, de esta diferenciación destila una poética¹⁴ cuya aplicación compulsiva y conocimiento generalizado entre las drag queens se sostiene en los discursos del arte y la tradición. Como intento argumentar, la poética promovida por el arte y la tradición demarcarían las actitudes y acciones que definen a una drag queen y las diferencian de otros sujetos transgénero. Entre los elementos resaltantes de esta primera aproximación, se encuentra cómo la homosexualidad o la transgeneridad son temas elididos para hablar de aquello que los define como sujetos drag queen por tratarse de características

¹³ Como alcances, se pueden mencionar los recursos interpretativos de las evidencias, que se basan en un enfoque constructivista de la representación y no en uno semiótico. Por otro lado, el aparato teórico al que recurriré no considera categorías psicoanalíticas lacanianas; cuando me refiero a categorías como *deseo*, gozo (y no goce), sujeto descentrado, las asumo como conceptos que pertenecen a la teoría crítica general y que no requieren de un marco conceptual específicamente psicoanalítico. En el marco de los Estudios Culturales y los Estudios de Género, existen espacios que podrían resultar sumamente provechosos si se recurriera a categorías otras categorías psicoanalíticas; por ejemplo, en el ámbito de la transgeneridad, existen avances importantes desde la segunda mitad del siglo XX (con Ethel Person y Lionel Ovesey, por ejemplo). Además, hablar de identidad de género y psicoanálisis a la vez conlleva problemas conceptuales, desde el uso de la categoría mujer hasta la posible lectura que patologizaría determinados rasgos de los procesos de representación de la drag queen. Salvo en el caso de Judith Butler, quien se refiere a conceptos, como el duelo, la melancolía o la psique, no elaboraré interpretaciones relacionadas con el psicoanálisis.

¹⁴ Este concepto se definirá con mayor profundidad en el Capítulo 1; se refiere al conjunto de saberes y discursos que componen el repertorio canonizado de una práctica artística.

que truncan la legitimidad de su arte.¹⁵ En efecto, el tópico recurrente en principio es el saber hacer y la calidad de la práctica antes que cualquier otra característica relacionada con su opción sexual o identidad de género. En esta línea y como planteo, la asunción de las características de una drag queen se realiza mediante un vínculo afectivo con la práctica que termina por hacer efectiva la poética y el repertorio de elementos que sirve tanto para aceptar a otro sujeto como un semejante o para demarcar la significación del otro: «el loco», aquel insulto ambivalente que se administra estratégicamente en el dragqueenismo.

«Ni con los tacones más altos estás a mi altura». Dragqueenismo y transformación de capitales. A partir de tres casos paradigmáticos, *Mother Camp* (NEWTON 1972), *Paris Is Burning* (Livingston 1990) y *Drag Queens at the 801 Cabaret* (RUPP 2003), busco elaborar la manera en que las prácticas discursivas de las drag queens de Lima cuentan con matices propios que las diferencian de las formas registradas en el documental y las dos etnografías. Si bien los discursos del arte y de la tradición son los que sostienen la poética del dragqueenismo como una práctica discursiva de sujetos homosexuales, quedaba por saber qué elementos son los que promueven el dragqueenismo a nivel local. Por ello, en este capítulo me dedico exponer cuáles son los vínculos que existen entre los sujetos drag queens y cómo los discursos presentados en el primer capítulo son movilizados en sus interacciones. Deseo sustentar que los sujetos drag queens de Lima, a diferencia de las drag queens representadas en otros contextos, demuestran y negocian una serie de recursos, que agrupados según categorías podrían comprenderse, desde Bourdieu, como capitales, con el fin de alcanzar una serie de beneficios subjetivos y sociales. En este sentido, las drag queens transformarían el resto de capitales (social, cultural, erótico y económico) en capital simbólico, debido a la importancia que tiene para ellas garantizar la continuidad de su práctica o existencia en el ámbito que les permite desenvolverse, el dragqueenismo.

«Hoy saldré bien mujer.» *Performatividad femenina como dragqueenismo*. El estudio culmina con la aproximación al dragqueenismo limeño como una performance y la puesta en cuestión de cómo su poética contribuye con una performatividad heteronormativa. Si bien a lo largo de los dos primeros capítulos planteo que el dragqueenismo implica la puesta en escena de un espectáculo por parte de las drag queens, solo en este capítulo interpretaré el dragqueenismo como una «performance» (concepto base de los Performance Studies). Esta forma de comprender el dragqueenismo me permitirá poner de relieve las características rituales y las funciones subjetivas y sociales del dragqueenismo. Por último, mediante la revisión de algunas propuestas teóricas que aseguraban la capacidad subversiva del dragqueenismo globalizado, busco elaborar la idea de que el dragqueenismo limeño funciona de manera performativa a favor de la matriz heterosexual. Con esta tesis de base, no intento plantear una parodia de la parodia, como sucede en el caso de Martha Nussbaum y Celia Amorós (Pérez Navarro 2012), sino de plantear una lectura crítica de la teoría de la

¹⁵ Como se planteará en el Capítulo 1, el arte no se comprende aquí desde una perspectiva teórica sino que su definición parte de aquello que las drag queens comprenden como arte. Posiblemente, las concepciones de arte más próxima a aquella de las drag queens sean la de Carroll (1986) o Ferraro (1994), quienes sostienen... resumir brevemente la idea (si no lo haces en el cap 1).

performatividad de Butler antes de tomar una práctica real, como el dragqueenismo, y valorarla sólo por su capacidad teórica y política.

c. Sobre quiénes son las drag queens. Durante mis entrevistas y observaciones he podido comprobar que los sujetos que se presentan como drag queens en las discotecas de ambiente y videopubs son homosexuales. Algunos de ellos se denominan a sí mismos *gais*, mientras que otros prefieren decir que son bisexuales. En el ambiente de Lima, las drag queens más jóvenes pueden ser menores de edad; se trata de chicos de dieciséis a dieciocho años que comenzaron con la práctica drag queen asistiendo a videopubs o discotecas de ambiente. Las drag queens con mayor trayectoria llevan en el medio cerca de doce años, lo que conlleva pensar que no empezaron tan jóvenes como las drag queens actuales. Los informantes a los que pude recurrir para este estudio conocen muy bien a quienes las inspiraron para tomar el escenario: Harmoni-k Sumbean y Dorian Kasaan.¹⁶ Además de estos referentes comunes, las drag queens con las que conversé compartían una historia: cómo llegaron al escenario. Ninguna declara haberlo planeado; siempre plantean que fue «como jugando», «por casualidad» o «debido a una apuesta».

Sólo uno de mis cinco informantes proviene de una familia de clase media, los otros cuatro, que representan a la mayoría de drag queens de Lima, provienen de un estrato social obrero. Sin embargo, todos ellos, salvo uno con 27 años de edad, cuentan con el apoyo económico de sus padres. A pesar de esto, en distintas oportunidades planteaban que lo hacían por el dinero o lo tomaban como un trabajo. Ninguno de mis informantes se dedica exclusivamente al dragqueenismo; trabajan en tiendas por departamento como cajeros, en centros de atención telefónica como asesores o se desempeñan como bailarines. Salvo Giva Queen, el informante que proviene de una familia de clase media, ningún otro cuenta con educación superior.

Debido a razones de confidencialidad, no revelaré los nombres de pila de mis informantes y me referiré a ellos según su nombre artístico. Mi contacto con ellos se inició mediante Facebook; después de conversar en distintas oportunidades mediante la aplicación de mensajes instantáneos de esta red social, pude concertar algunas citas para conversar acerca de su experiencia como drag queens. Contacte a cerca de diez drag queens de esta forma; sin embargo, sólo establecí un contacto frecuente con las cinco que menciono a continuación. La razón por la que no continúe en contacto con el resto de informantes fue porque tenían otras expectativas con respecto a mi estudio; esperaban que se realizarán sesiones de fotografía, filmaciones o recibir una remuneración por su participación. Consideré que todas estas expectativas eran legítimas; sin embargo, luego de explicarles el enfoque y las restricciones económicas del estudio, prefirieron no seguir en contacto conmigo. A continuación, planteo una breve reseña de mis informantes.

¹⁶ Ambas son las drag queens más reconocidas del ambiente de Lima. Se iniciaron como drag queens de la que, en su momento, fue la discoteca de ambiente de mayor prestigio en la capital: Downtown Valetodo. Hasta el momento, ambas drag queens se mantienen vigentes y son referentes comunes para las drag queens que se inician en el medio, así como para las que ya han logrado hacerse de un nombre propio.

Evandra Divae Drag Queen. Tiene 27 años y hace ocho que se dedica al dragqueenismo. Ingresó a trabajar a la discoteca Downtown Valetodo después de haber ganado una competencia de varias etapas por ser la mejor drag queen. Pertenece al cuerpo de baile de la Sala Latina en dicha discoteca. Usualmente realiza viajes a otras ciudades del norte del país a realizar espectáculos en otras discotecas de ambiente.

Tyra Refox Drag Queen. Tiene 21 años y trabaja como drag queen desde hace cuatro años. Trabaja en distintos videopubs del Cercado de Lima y también realiza shows privados. Si bien en su hogar no saben que se dedica al dragqueenismo, cuenta con el apoyo de su madre a nivel económico. Asume que su trabajo como drag queen le permite desarrollarse a nivel personal y espera poder continuar haciéndose conocida en el ambiente de Lima.

Giva Drag Queen. Tiene 21 años. Comenzó como drag queen en 2011. Solo ha trabajado en Downtown Valetodo; como Evandra Divae Drag Queen, baila en la Sala Latina de esta discoteca. No suele realizar viajes a otras partes del país, pues se dedica a estudiar durante los días de semana. Su faceta de estudiante le permite trabajar en la discoteca sólo viernes y sábados. En su hogar, sus padres saben que se trabaja como drag queen. Cuenta con la aceptación de su trabajo, así como su apoyo a nivel económico.

Belaluh Drag Queen. Tiene 22 años. Sus padres apoyan su trabajo como drag queen desde hace ya tres años; han aparecido con ella en distintos reportajes de televisión sobre el dragqueenismo. Ha trabajado en distintas discotecas de Miraflores y, de manera paralela, ha sido operador telefónico en empresas que ofrecen servicios de atención al cliente.

Uriel Drag Drag. Tiene 22 años y trabaja desde hace tres en la discoteca Legendaris. Se inició como drag queen en la Academia de la Tía Tula (conformada por el personal de baile de esta discoteca y que ha venido ofreciendo talleres de maquillaje, vestuario y baile a personas interesadas en trabajar como drag queens). De manera paralela trabaja como miembro de un elenco de baile que realiza revistas musicales en videopubs y discotecas de ambiente.

En el marco de lo expuesto hasta este punto, presento el estudio en tres capítulos: *Poética y política del dragqueenismo limeño: discursos y performance legitimadores*.

CAPÍTULO 1

«YO SOY UNA DRAG QUEEN, NO SOY CUALQUIER LOCO.» POÉTICA DEL DRAGQUEENISMO EN LIMA

En este primer capítulo, intento iniciar con el recorrido del trabajo de representación que realizan las drag queens de Lima. Si pudiera guiar el desarrollo de mi argumentación mediante una serie de preguntas, estas serían las siguientes: ¿De qué manera la drag queen constituye el dragqueenismo? ¿Cuáles son los componentes del dragqueenismo como representación? ¿En qué medida esta producción de significados (esta representación) le es beneficiosa? ¿Cuáles son los constructos discursivos u órdenes del discurso a los que recurre la drag queen para elaborar el dragqueenismo? Si bien se trata de una batería de preguntas algo extensa, busco elaborar las respuestas de manera articulada; es decir, en conjunto. Ello se debe a que las respuestas que presentaré no sirven para responder una pregunta a la vez, sino que sirven para construir una respuesta general poco a poco.

Parto entonces de una manera *poco feliz* de concebir el dragqueenismo, se trata de una postura que, de muchas formas, reduce la manera de concebir a la drag queen y pertenece al lexicólogo Felix Rodríguez en su *Diccionario gay-lésbico* (2008):

Drag queen [drág kuín]

(pl drag queen, drag queens) f / m Hombre homosexual que viste con ropa de mujer y exagera el rol femenino que siente como propio con fines de entretenimiento. Cuando actúa públicamente, sus representaciones están dirigidas a un auditorio gay y lésbico. Lo contrario de → drag King. En general se emplea con género femenino según con lo que representa.

La drag queen no es sólo un hombre vestido de mujer. Asumirla así es, en principio, reduccionista con respecto a una práctica cultural que viene arraigándose en nuestro medio desde hace ya un par de décadas (si no más). Las categorías que podrían usarse para hablar de la drag queen en Lima van más allá de lo fijo o de lo verbalizable en una definición. En este marco, las categorías masculino y femenino pueden ser útiles siempre y cuando no se identifiquen lineal y respectivamente con la oposición varón/mujer. Como planteo, la feminidad que se materializa en el cuerpo de la drag queen desborda la imagen de la mujer del cotidiano y deja pendiente la masculinidad del que está en el escenario. Asimismo, no se puede decir que la drag queen sea sólo un personaje de entretenimiento o que los únicos públicos que consumen sus presentaciones sean gays y lesbianas. Ello sólo obedece a una definición *a priori* de lo que se puede ver en el escenario, mas no de lo que existe detrás del escenario, cuando el sujeto sí enuncia, cuando el sujeto se maquilla o cuando el sujeto decide ser una drag queen.

Las drag queens 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. Planteo que estas estrategias discursivas en su conjunto producen el dragqueenismo. Es, como plantea Hall, una articulación de estrategias, en las que la suma de los componentes produce algo distinto: un producto particular. Deseo proponer que estas

estrategias discursivas son uno de los dos componentes de una poética que sirve para establecer los límites del dragqueenismo. El otro componente vendría a ser el saber y el saber hacer (ese conocimiento progresivamente adquirible que nutre su *performance*),¹⁷ que hacen de la drag queen alguien más que un hombre vestido de mujer. Debo señalar que la poética es una categoría relacionada con la filosofía clásica, en efecto, en palabras de Horacio, cuando uno se aproxima al arte, espera recibir las prerrogativas necesarias para ir en contra de lo establecido y *crear*; sin embargo, sólo un buen hacer deviene finalmente arte. El buen hacer es aquel que cumple con la poética.¹⁸

Esta poética del dragqueenismo de la que hablo no cuenta con un valor intrínseco, sino que esta se valora y legitima en la medida que colaboran con la diferenciación del dragqueenismo de otras prácticas transgenéricas. Las estrategias discursivas que fundan el trabajo de representación de la drag queen terminan por establecer quién y quién no es una verdadera drag queen. Las estrategias a las que me refiero son la tradición, como el vínculo afectivo hacia la propia práctica, y el arte, como el recurso inapelable de superioridad del dragqueenismo. Desarrollaré estos dos discursos y su relación con la poética en las dos secciones que componen el presente capítulo.

1.1. La tradición como discurso legitimador

Las respuestas del público que he apreciado durante las observaciones de distintas presentaciones de drag queens no han sido nunca fortuitas o simples muestras de cortesía para las personas que toman el escenario. La recepción de cada una de las drag queens se basa en un juego entre las expectativas del espectador y lo que pueden ofrecer ellas en cada oportunidad (como una suerte de evaluación de la calidad en extremo rigurosa). En la medida que la probabilidad de que su público se repita el fin de semana próximo es alta, ellas se ven obligadas a pensar en un vestuario distinto, un tipo de maquillaje más llamativo o unos nuevos pasos de baile que sirvan para mantenerse como el foco de atención de los espectadores aunque sólo sea por quince minutos. Se puede comprobar así que se trata de una práctica bastante esforzada.

Como planteé líneas arriba, no hay nada en la imagen de la drag queen que sea equivalente a la mujer del cotidiano. Se trata de un esfuerzo por constituir una imagen, un significante, algo material donde finalmente terminan vaciando un querer decir, es decir, significados. Las drag queens revisten sus implementos y prácticas con un significado que los transforma. Se podría decir que estos significados conforman un discurso que los sostiene tanto a ellos como sujetos como a sus personajes, en los que buscan plasmar algunos deseos de sí. En breve, se trata de un «trabajo de representación» (en palabras de HALL 1997), la dinámica principal mediante la que el significado y el lenguaje (no necesariamente el verbal) se conectan con la cultura.

¹⁷ El concepto de *performance* se discutirá en extenso en el tercer capítulo.

¹⁸ «Un escultor que con primor cincela / Las uñas de una estatua, y aun imita / en bronce el pelo suave; / pero el conjunto de la estatua entera / le sale mal, porque ajustar no sabe / las partes al total, como debiera» (HORACIO 1778: 6).

Para Stuart Hall, la representación vendría a ser el proceso menos inocente, directo o externo a la cultura o la política, debido a que la manera en que un sujeto o grupo de sujetos exterioriza o representa un elemento de la realidad se halla, en muchos casos, en oposición a lo que otros buscan comprender. La manera en que las drag queens conciben su práctica es un ejercicio de crear significados propios sobre la base de su experiencia. En su caso, se trata de brindarle connotaciones específicas a aquello que hacen, para así diferenciarse de una travesti e, inclusive, oponerse a un punto de vista heteronormativo. En la medida que el querer decir de las drag queens se opone a los significados que otros sujetos o comunidades (heterosexuales, travestis, transexuales, lesbianas) tienen del dragqueenismo, sostengo que nos encontramos ante una disputa por los significados. Para Cánepa (2006), las prácticas culturales son proclives a encontrarse en este tipo de coyuntura, dado que, una vez que las representaciones se hacen públicas, entran en contacto con las representaciones de otras comunidades y ello produce la necesidad de que una prevalezca sobre otra.

El dragqueenismo, como un ejercicio de representación, se ve envuelto en este tipo de disputa al ingresar al circuito de la cultura y verse enfrentado con las regulaciones, el consumo y las representaciones de otros grupos sociales. Considero que, para continuar el proceso de elaboración de significados internos de esta práctica, resulta conveniente abordar de manera paralela cuáles podrían ser las motivaciones comunitarias y subjetivas que promueven esta representación. Este elemento paralelo viene a ser la política del dragqueenismo y, según lo comprendo, se desarrolla siempre de manera paralela a la poética, puesto que el trabajo de representación debe comprenderse como funcional y adecuado con respecto a una serie de intereses y agendas propias de los sujetos y comunidades que invierten tanto de sí para exhibir significados y oponerlos a las representaciones de otros.¹⁹

Como planteé en la introducción, en Lima (o en todo el Perú), no existe una tradición identificable que revista la imagen de la drag queen entre las personas que no pertenecen a la comunidad gay (si ésta puede definirse como un grupo de sujetos que comparten códigos culturales relacionados o exclusivos de su opción sexual). No obstante, en los siguientes extractos de las entrevistas que realicé, pueden identificarse una serie de elementos que podrían comprenderse como una manera de enfrentar esta falta de *investidura* o carencia de una tradición identificable.

La cuestión de ser drag queen ahora último no se ha plasmado tanto en sólo baile, es más bien plasmar un show o un espectáculo en escenario. Porque antiguamente, los drag que iniciaron, lo que resaltaban era ful brillos... brillos, tacos altos y sólo bailaba una música y se paraban en presencia y la presencia ya llamaba la atención, pero ahora último que hay mucho marketing de ese espectáculo, las drag ya han ido perfeccionando o mejorando sus shows, ya no sólo se queda en baile, sino también en actuación, en fonomímicas bien teatralizadas, todo eso. Y eso es lo que ya llama más al público también. (Uriel Drag Drag, 22)

¹⁹ Cfr. CÁNEPA 2006: 14

Antes, digamos hace siete años, ocho años, el mundo drag no era tan visto como ahora. Se utilizaban otro tipo de maquillajes: escarcha, pigmentos más fuertes. Ahora también se usa, pero más profesional. (Evandra Divae Drag Queen, 27)

En estas citas se pueden encontrar referencias a una etapa anterior del dragqueenismo a partir de la que ellas, las drag queens, han venido aprendiendo y elaborando su propia práctica. Como he podido identificar, la drag queen no cuenta con más de dos décadas de existencia en el circuito cultural de Perú. Sin embargo, precisamente este conocimiento que tengo se opone a la construcción de una tradición que han iniciado estas drag queens. Inclusive se refieren a aquel momento anterior a ellas con la expresión «antiguamente». Ubicar un tiempo anterior al momento actual también ayuda a elaborar la idea de que se ha producido un desarrollo o un progreso en el dragqueenismo del que ellas son parte. Es decir, se identifican con un momento de apogeo del dragqueenismo, en el que no sólo se presentan en discotecas de ambiente, son contactados por programas de televisión o son parte de proyectos universitarios de distinta índole, sino que también se relaciona este progreso con el desarrollo cualitativo de la actividad (mejores vestuarios, maquillaje, coreografías, mayor reconocimiento en el ambiente, un mayor influjo e interés de las industrias culturales). Las drag queens parecen establecer una relación entre esta idea de progreso y la manera en que salir al escenario ya no es sólo una presentación, sino un espectáculo artístico.

A pesar de que podría aceptarse que las tradiciones que afirman ser antiguas a menudo son de origen muy reciente y su creación suele ser un proceso de formalización y ritualización, caracterizado por referencias al pasado o incluso únicamente la repetición,²⁰ el cuidado por manejar referencias *históricas* similares que las identifiquen como miembros de una comunidad con un pasado compartido aleja el dragqueenismo del hacer irreflexivo para aproximarla a un tipo de práctica que conlleva contenido. Esto podría interpretarse según las palabras de Cánepa (2006) con respecto las dinámicas de legitimación de los sujetos políticos:

[La construcción de sentidos] está acompañada por formas de legitimación que otorgan distintas valoraciones a repertorios culturales particulares y a los significados que se les atribuye, así como autoridad a determinados grupos para escenificarlos o enunciarlos. (2006: 15)

Las palabras de Cánepa pueden relacionarse a su vez con las de Hall (autor cuyas ideas envisten este primer capítulo como ya puede haberse notado) con respecto a la manera en que se establece el significado: este no le pertenece al objeto, este no lo crea un sujeto en particular, sino que se construye sobre la base de «códigos compartidos», estructuras conceptuales en común, o relaciones entre conceptos y signos convencionalizadas. El hecho de que las drag queens compartan o tengan ideas comunes acerca del pasado del dragqueenismo corresponde a la etapa en que el significado ya se ha construido y ahora debe compartirse para devenir una verdad.

Además, la reflexión presente en torno a estos cambios y la tendencia que existe a hablar del pasado para arraigar el dragqueenismo plantea una relación compleja entre el sujeto y su

²⁰ Cfr. Woods 2001: 13

práctica. Por ello, me refiero a que no se trata simplemente de un oficio o de la repetición de un hacer. La relación con su práctica es, si puede plantearse así: *afectiva*, puesto que existe una investidura emotiva que las drag queens brindan a su actividad (inclusive puedo adelantar que dicha relación también comprende una serie de placeres emocionales o elementos constitutivos de su subjetividad que derivan del hecho de performar como drag queen). La preocupación que surge en ellos por saber de sí mismos como drag queens, de aprender cómo fue el dragqueenismo antes de ellos y qué es lo que sucede ahora deja entrever ese trabajo de representación que mencionaba líneas arriba. Se trata de concederle a la drag queen una serie de significados distintos de aquellos que la sociedad le dio por extensión del travestismo o el transformismo.

A partir de la siguiente declaración, se pueden extraer algunas evidencias de este tipo de vínculo entre sujeto y práctica.

Muy aparte de las botas, es un trabajo bastante... es decir, para poder llegar a ser lo que uno es, o sea tanto la caminata, los gestos, todo eso, uno coge de diferentes lados, de diferentes artistas. O sea, para yo crear mi personaje, de Evandra, siempre trato de buscar en internet bailarinas clásicas, los movimientos de las manos, cómo lo hacen o las modelos, las top models, cómo modelan, cómo posan. Entonces todo eso lo junto y lo trato de utilizar para mi personaje, para lo que es Evandra. Y lo que yo hago no lo hace otra persona a menos que me copien. Cada drag queen tiene su estilo. (Evandra Divae Drag Queen, 27)

Podría parecer que se trata de un vínculo afectivo individualista, pero esta forma en la que una drag queen habla de su propia práctica es compartida y, como explicaré en el segundo capítulo, también es aprendida. Sin duda Evandra aprecia su propio esfuerzo, pero ello también se debe a que de manera comunitaria, las drag queens conciben que lo que hacen es valioso (es artístico). El hecho de que haya tanto esfuerzo por ser innovador o por mejorar no se debe simplemente a un vínculo profesional con el quehacer, sino que se trata de una relación afectiva, debido a la recompensa emocional y simbólica que implica ser la mejor drag queen.

Con respecto a lo anterior, los informantes han planteado que el personaje al que recurren para ser drag queens no es un yo distinto a ellos; se trata de ellos mismos pero con mayor libertad (que podría comprenderse como la recompensa emocional al ser la libertad una posibilidad de acceder al deseo). Son extensiones de los sujetos y, como lo comprendo, por ello existe una preocupación por su completitud (que inicia con la elección del nombre que asumirán a lo largo de su carrera), su mejoría y la posibilidad de crecimiento en el medio en el que se encuentran. Asimismo, debido a que «la producción de significados depende de la práctica de la interpretación, y la interpretación se sostiene, por un lado, en el uso activo de los códigos —la codificación, es decir, referirse a las cosas mediante el código— y, por otro, en la decodificación del significado» (HALL 1997: 45), el trabajo de representación es constante e infatigable como lo plantea Evandra. Por ello, la adquisición de nuevo conocimiento o herramientas es necesaria para perfeccionar esa otra parte de sí mismos. Se podría decir que la propia poética del dragqueenismo les exige un aprendizaje de uso de recursos acelerado, así como una renovación constante para poder mantenerse vigente en el ámbito de las drag queens; estancarse en un solo tipo de presentación o no alcanzar las expectativas del público (y de los pares) conduciría a una muerte temprana de aquel otro yo

que existe debido a que ya no puede ser exhibido/consumido, o a la descalificación para ser considerado como una drag queen.

Cuando hablo sobre la descalificación, me refiero a la posibilidad amenazante que enfrentan estas drag queens de ser insultadas. Posiblemente, la injuria más grave sea aquella que se produce dentro de la propia comunidad de práctica, entre pares. Decir que alguien no es drag queen podría conllevar vaciar al sujeto de todos los significados que se ha preocupado por establecer. La palabra tabú vendría a ser *loco*; se puede leer en la siguiente cita.

Ahora se han dado cuenta que no somos, como se dice comúnmente, *locos* en el escenario, sino somos artistas. Hemos llegado a plantear que el drag queen puede llegar, siendo exagerado, con todo tipo de vestuario y todo, puede llegar a ser un artista. Como cualquier arte que es a veces incomprendido, como, ¿qué puede ser? El break dance o los skaters, porque también son artistas porque para hacer eso necesitas tener cierta maña, porque cualquiera así no puede hacerlo. Hay artes que la gente excluye por miedo. (Uriel Drag Drag, 21)

Desde la perspectiva de una drag queen, calificar a alguien como «loco» conduce al vaciamiento de cualquier otro tipo de significado que no sea el simple hecho de travestirse; se trataría *simplemente* de un varón que viste de mujer o de un varón a quién *le gusta* vestirse de mujer. Cuando alguien es llamado de esta manera, se produce un cuestionamiento de la práctica en la que el sujeto pone tanto de sí mismo. Se podría decir que la continuidad de ese yo sobre el que han elaborado se encuentra acorralada al límite de lo que es *ser alguien* y aquel espacio que, desde la concepción de las drag queens, significa no ser. Asumir un estatus diferenciado de otros sujetos que visten de mujer puede haber resultado de la propia reflexión en torno a su práctica y del hecho de que se trata de una faceta de sí mismos mediante la que pueden alejarse del propio calificativo «loco». Me refiero a que las drag queens pueden reconocer en el insulto una parte de sí mismas que intentan negar mediante una desidentificación estratégica.

Además, desidentificarse de esta palabra de connotación tan negativa o, como también podría plantearse, alejarse de la potencialidad de ser interpelados (mediante una palabra que hace material la ideología heteronormativa y homogenizante de la diversidad sexual) por parte de los propios miembros de su comunidad y por otros externos (heterosexuales), les brinda a ellos la oportunidad de interpelar a otros (llamar *locos* a otros). En este punto resulta apropiado abordar la manera en que la drag queen se halla diferente de las otras expresiones de transgeneridad que coexisten en nuestro medio. Cabe señalar que, como sucedió con las referencias a tradición del dragqueenismo, los informantes cuentan con un discurso elaborado y similar sobre qué características tiene la transformista, la travesti y la drag queen. Sobre estas ideas, se puede decir que los criterios para ser parte o no de una categoría pueden llegar a ser bastante rígidos y las drag queens buscan mantener la investidura artística antes que cualquier otro atributo.²¹

²¹ Por ejemplo, cuando Tyra Refox se refería a una ex drag queen estadounidense (Tyra Sanchez), hizo la salvedad al mencionar que ya no era drag queen sino que «ahora es transexual, en sus show ya sale con senos».

Travesti es ya una persona, o un gay que vive así todo el día. Supongamos pues, has decidido ser un travesti, estás de noche a mañana ya con el cabello largo, con *su* cabello largo, ¿no? Con ropa de mujer y sale todo el día así. O sea, él ya es prácticamente una mujer, todo el día. O hay travestis que también ofrecen servicios sexuales. Pero eso ya lo tomó como su vida cotidiana de él.

Un transformista también es un artista. Sólo que el transformista lo hace a un nivel que puedes llegarte a parecer a un travesti, pero es llegarte a parecer, no serlo. Llegarte a parecer en la fisonomía, ponerte pelucas o extensiones en ese momento y que al momento que salgas al escenario veas una fisonomía de mujer, pero con fuerza de baile de hombre. Pero siempre sensual, como bailan las vedettes, como siempre paran con una postura sensual.

Una drag queen llega a ser la combinación de lo exagerado de las travestis, porque hay travestis que son exageradas porque utilizan tacos bien altos, ¿no? O antiguamente como utilizaban las travestis de los ochentas, noventas, siempre se ponían maquillaje bien exagerado, las travestis que paraban en las calles. Y tacos nueve, diecisiete siendo travestis. Nosotros el drag queen lo combinamos eso, o sea la fuerza, la vulgaridad del maquillaje, bien exagerado, con la sensualidad de un transformista, de ser ladies, todo eso en el escenario. Y lo transformamos en una fantasía; ser drag es una fantasía. Que tú ves y puedes ver lo que quieras, puede ser malo, bueno, un monstruo sensual. (Uriel Drag Drag, 21)

Frente a las citas anteriores, uno se encuentra con descripciones elaboradas en base al aspecto material del cuerpo y las prácticas de subsistencia (económicas). Con respecto al cuerpo, su materialidad puede ser modificada en todos los casos. Sin embargo, depende cómo se haga (con qué matices y con qué fines) para que un sujeto pueda ser excluido de un grupo o de otro. Como puede verse en la etnografía de Kulick (1998) sobre travestis en Brasil, el travestismo es una construcción identitaria que se basa en los condicionantes cultural y social que los sujetos (que se denominan a sí mismos como travestis) tienen que afrontar. Sucede lo mismo con la drag queen y la transformista, las identidades están condicionadas o caracterizadas por los hechos relacionados con su medio cultural y social. Por ello es que la definición de dichas formas de identidad desde una perspectiva ajena puede resultar en un hecho reduccionista.²² Sin embargo, a pesar de este reduccionismo, resulta necesario prestarle atención a la manera en que las drag queens conciben las otras dos prácticas transgenéricas, pues su manera de descifrar al otro, conduciría a los rasgos y características del dragqueenismo que buscan poner de relieve.

En el caso de la travesti, Uriel se refiere, en principio, a la materialidad del cuerpo: la travesti cuenta con atributos corporales (no necesariamente prostéticos) que le ayudan a asumir una figura femenina durante la mayor parte del día. Asimismo, en el caso de la travesti, él ha decidido ser mujer. La transformista, por otro lado, imita a una mujer en el escenario; su figura es en principio femenina, así como su forma de moverse.²³ Desde mi perspectiva, estos dos

²² En sus tesis de licenciatura, Giancarlo Cornejo sostiene una opinión similar en la medida que, a pesar de haberse enfocado en las historias de vida de dos travestis, la definición de lo que es una travesti no es desarrollada en particular (Cfr. 2008: 10). La incoherencia y la complejidad de este tipo de identidad (de cualquier identidad) serían los elementos que justifican el no aproximarse a las definiciones de manera laxa, sino prestar atención a cómo los propios sujetos crean una narrativa, en la medida de lo posible coherente, de sí mismos, de sí mismas.

²³ Estas diferencias entre las subculturas transgénero es visible en otras sociedades. Como plantea Balzer en su estudio sobre drag queens en Alemania: «While doing fieldwork on transgender subcultures in Rio de Janeiro I observed the

elementos son determinantes de la diferencia que intentan establecer las drag queens entre ellas y las transformistas y travestis: estas últimas sí desean vestirse de mujer. En el caso de la transformista, existe un gozo al vestirse de mujer, una tendencia por la feminidad que no tiene justificación desde la perspectiva de la drag queen: simplemente «les gustará vestirse de mujer, (qué sé yo)».

Tyra Refox Drag Queen: Estoy esperando que venga, Masiel Álvarez, ¿la conoces? es una transformista.

Iván: ¿Qué diferencia hay entre una transformista y una drag queen?

Tyra Refox Drag Queen: Transformista es que ya eres una mujer, pues. O sea, imitas a una mujer, ya como mujer, usas vestidos... Salen mujer, mujer, no salen nada andrógono (sic), salen mujeres con peluquitas y todo eso.

En el caso de la transformista y la drag queen, es la categoría artística la que delimita los campos de este tipo de transgeneridad. Sin embargo, en el caso de las travestis, existen otras variables que incrementan la distancia entre ellas.²⁴ La más resaltante resulta la actividad económica mediante la que subsisten. Cuando Uriel menciona que la transformista es, como la drag queen, una artista, queda pendiente referirse de manera explícita al oficio de la travesti (aunque era evidente en nuestra conversación que ella lo asumía como una presuposición).

Iván: O sea, ¿también hay algo de prostitución por ahí?

Evandra Divae: Claro, sí, de hecho. A mí también cuántas veces me han ofrecido... "Oye, ¿nos vemos?", "ya pues, chévere, normal", "pero ¿te puedes cambiar (vestirte como drag queen)?", "pero ¿para qué quieres que me cambie?" le digo. "No, que me gustaría verte así, cambiada o ven a mi casa un rato". "Definitivamente no", le digo. "Mira, ¿sabes qué?" le digo. "Te estás confundiendo conmigo", le digo. "O sea, yo soy un artista y como artista te pido que respetes. Si tú estás buscando sexo o estás buscando a alguien femenino hay varias travestis", le digo, "por toda la Arequipa, recórrete toda la Arequipa y hay a tu gusto".

Con respecto a las referencias a la avenida Arequipa, estas implican el tema de la prostitución, la que está ligada firmemente al travestismo desde la perspectiva de las drag queens. En este sentido, son el tipo de sujetos que ellos podrían calificar como «locos», hombres vestidos de mujeres o que les gusta vestirse de mujer porque así pueden acceder a un tipo de placer.²⁵

coexistence of the local "traditional" transgender subculture of "travesties"/"transformistas" and the recently emerged western-influenced transgender subculture of drag queens. I had already a very similar kind of coexistence between the Tuntun and drag queens during my fieldwork on transgender subcultures in Berlin» (2004: 58).

²⁴ Se pueden mencionar la forma de vestir cotidiana (la travesti siempre viste de mujer, así como la transformista); la drag queen no. Cuando me reuní con los informantes todos utilizaban ropa marcadamente masculina y me dijeron que era así como se vestían cuando no tenían show o cuando se encontraban trabajando. También se encuentra la modificación corporal mediante prótesis quirúrgicas u otros medios igual de intrusivos; la drag queen no recurre a estos procedimientos.

²⁵ Asimismo, un elemento que circunda la imagen de la travesti y que contribuye a su descalificación frente a la imagen de la transformista o de la drag queen es el SIDA. Como plantea Cornejo: «Las travestis son pensadas socialmente como *cuerpos que contaminan o sexualidades enfermas y contaminantes*, y el contraer VIH puede visibilizar el desborde del deseo» (2008: 45), un deseo sin restricciones ejercido y materializado por la travesti mediante su cuerpo y sus acciones. El tema de la prostitución y el travestismo no es sólo un prejuicio por parte de las drag queens, sino que corresponde a una condición usual en Latinoamérica. Tanto en la investigación de Kulick (1998) como en Cornejo (2008) sobre la vida de Vanesa e Ítalo, dos travestis peruanas, el vínculo entre el travestismo y la prostitución se plantea como una consecuencia

La palabra *loco* se utiliza episódicamente para referirse a cualquier sujeto en general que desea ser un drag queen, pero que no sigue la poética; esta palabra representa una amenaza en potencia. El uso como una interpelación que daña, que busca herir, implica decir que aquel que busca ser una drag queen *solo* llega al nivel de una travesti (lo digo basándome en la interpretación de las drag queens de esta identidad transgénerica), una posición de sujeto, una materialidad del cuerpo, que deslegitima. Sobre éste punto se puede reflexionar acerca de cuán cuestionador puede ser para una drag queen el hecho de ser calificada de ésta forma, así como qué motiva y qué confiere el poder de calificar a alguien de esta forma. Al respecto, se puede citar a Kristeva, puesto que, al parecer, las drag queens vacían de cualquier significado el espacio o la figura del *loco*.

El cadáver (*cadere, caer*) aquello que irremediamente ha caído, cloaca y muerte, transtorna más violentamente aun la identidad de aquel que se le confronta como un azar frágil y engañoso. [...] tanto el desecho como el cadáver, me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir» (1988: 10)

A diferencia del otro que sí es significativo o identificable, como la transformista o la travesti de carne y hueso, el otro abyecto de la drag queen vendría a ser aquel sujeto amplio y sin definición, *el loco*, que es ignorado, que se utiliza sólo como una cuña para marcar el límite de lo que posibilita la existencia de uno y aquello que es innombrable y solo se repudia. Por otro lado, se puede decir que las drag queens cuentan con el poder de descalificar a otros al haberse apropiado de esta palabra; podríamos asumir que se trata de una victoria suya en la lucha por el significado.

Hasta este punto he desarrollado lo correspondiente al primer discurso utilizado por las drag queens: la tradición, que goza de aquel vínculo afectivo del sujeto que performa con su práctica. Como lo vengo planteando, se necesita de un amplio trabajo de reflexividad para poder construir, sobre un significante, la cantidad necesaria de significado que lo aleje de otro significante que es formalmente similar (para las miradas heterocentradas: drag queen, travesti y transformista son todas iguales) y este trabajo resulta mucho más arduo si se consideran las condiciones materiales que estos sujetos deben enfrentar día a día para continuar con esta representación. Esta es parte de las estrategias discursivas que las drag queens que llevan a cabo para elaborar el dragqueenismo. Me encuentro cerca a la mitad de este recorrido.

de las condiciones sociales a las que se enfrentan luego de asumir su transgeneridad: rechazo por parte de la familia e incitación por parte de los pares a ejercer la prostitución con el fin de tener recursos económicos.

De manera ilustrativa, se pueden observar las siguientes fotografías. Si bien las imágenes de la transformista y la travesti pueden ser identificables con aquellas de una mujer del cotidiano, la manera de vestir de Evandra Divae Drag Queen deja en claro a qué se refiere Uriel Drag Drag cuando habla de una *fantasía*.



Foto 1. Evandra Divae Drag Queen, DownTown Vale Todo (Miraflores, 2012).



Foto 2. Godfrey Arbulú, Centro de Convenciones María Angola (Miraflores, 2013).



Foto 3. Travestis del Cercado de Lima en una marcha improvisada luego de haberse enfrentado al líder de una agrupación que las extorsionaba mediante pago de cupos para transitar por algunas calles del centro de la ciudad. (Fuente: Ojo.pe; fecha de consulta: 20 de mayo de 2013. <http://ojo.pe/ojo/nota.php?txtSecci_id=51&txtNota_id=278757>)

1.2. El arte como discurso inapelable

El segundo discurso que, según postulo, sirve para sostener el dragqueenismo y su poética es el *arte*. Como la drag queen se basa en las características de otras dos figuras para plantear que ella las supera,²⁶ queda por establecer cómo trabajan esta imagen o rostro de sí mismas para mantenerlo o evitar que se caiga. Frente a la transformista, la drag queen plantea que toma lo mejor de ésta para potenciarlo mediante el saber cómo del maquillaje, el baile, la sensualidad y transformarlo en una fantasía. De la travesti, sólo queda el estilo «vulgar» (citando a Uriel) de los tacos de plataforma u otros recursos que ya han dejado de ser simplemente aditamentos para contar una función específica dentro de una estética. Visiblemente las drag queens llaman la atención en la medida que sus trajes, maquillaje y actitud son poco usuales. Pareciera que tener la habilidad suficiente para diseñar un vestuario para cada presentación, incluirlo dentro de la misma temática que aquella de la pista musical y los pasos de baile, son las competencias que se privilegian cuando una drag queen desea ser considerada una artista. En palabras de Uriel Drag Drag: «no cualquiera puede hacerlo». Queda por explorar entonces qué relación establecen las drag queens con el arte: cómo comprenden el arte, y, por lo tanto, cómo llegan a denominarse artistas mediante su práctica, así como plantear una explicación para la manera en que buscan verbalizar este estatus artístico siempre que pueden.

Noël Carroll ha elaborado ampliamente sobre el problema de la definición del arte a partir de la experiencia estética. Según él, se ha atribuido al arte la función de contener percepciones, actitudes y experiencias de orden estético. Frente a esta posición canónica de los filósofos del arte, Carroll propone una respuesta igual de legítima que la *experiencia estética*: la respuesta interpretativa. Para este autor, resulta redundante que el arte se defina a partir de su función estética y que ésta función se caracterice por encontrarse ligada con el arte. Se trataría de una definición circular y esquiva al no existir una propuesta clara con respecto a aquello que configura la experiencia estética y aquella respuesta interpretativa que surge de *comprender* la obra.²⁷ En efecto, la satisfacción/el placer frente al arte solo puede emerger de un fenómeno interpretativo, que inclusive podría rastrearse en la historia para revelar cómo se ha configurado el gusto de una determinada época.

He llegado a comprender que la manera en que las drag queens ven su *obra de arte* es, como plantearía Carroll, aquella que les proporciona la capacidad de interpretarla.²⁸ En parte me refiero aquí al vínculo afectivo entre sujeto y práctica, pero también a los significados que

²⁶ En este sentido, lo moral viene a comprenderse a partir de un moralismo informado por las buenas costumbres, en las que el trabajo sexual forma parte del conjunto de actividades socialmente condenables. La drag queen, desde su discurso, plantea que se desempeña en el ámbito de lo correcto y que su práctica tiene que ver más con una habilidad particular para crear (vestuarios, coreografías, una manera de maquillarse) y cohesionar sus creaciones en base a una estética propia del dragqueenismo, así como la variabilidad temática que pueda darse.

²⁷ Esta forma de comprender la obra conllevaría también un tipo de placer, distinto al que mencionan los teóricos del arte convencionales, pero parte del enfrentamiento a una pieza de arte.

²⁸ Queda por investigar cuáles son las interpretaciones que tiene el público que consume el dragqueenismo, dado que actualmente sólo existen estudios que tratan de dar cuenta de la experiencia del espectador que pertenece a la academia. Los significados que las drag queens puedan brindarle a cada una de sus presentaciones pueden ser funcionales y causar el efecto que desean o dichos significados pueden encontrarse restringidos a una clase específica de público. Por ello, sería valioso comprender cuáles son los parámetros mediante los que, por ejemplo, un asistente a una discoteca de ambiente interpreta el espectáculo que ve y cuán importante resulta que exista o no este tipo de espectáculo.

han surgido poco a poco en la construcción de la tradición del dragqueenismo y que ahora se conciben como componentes de su estatus artístico. Como sucede con el discurso de la tradición, el discurso del arte también cuenta con un conocimiento comunitario, cuyas ideas se transmiten mediante las diferentes redes sociales (de trabajo, de amistad, de estudio) que existen entre ellas.

[Lo que les dijo la tía Tula cuando ingresaron a la academia:²⁹] Nosotros queremos plasmar que un drag queen sea un artista y no sea, como se dice vulgarmente en nuestro entorno, un loco en el escenario. Cuando tu show no llama la atención, siempre dicen: «Ah no, es un loco más del montón». No le toman importancia. [...] Siempre ha ocurrido que cuando bajo hay gente que yo conozco, pero siempre hay personas que: «Hola, Uriel... ay, amiga, yo siempre te sigo en el Facebook». A veces es tanto, tanto público que hablan por el Facebook que pierdo la noción de quién es quién. Yo digo: «ay sí, qué tal, mucho gusto», porque tienes que ser siempre como artista respetuoso con tu público, porque si no tienes público, tu fama no sube como artista. (Uriel Drag Drag, 21)

En esta primera cita, el concepto de artista al que recurren las drag queens se relaciona con el personaje que se presente frente a un público (o aparece en los medios de comunicación) para exhibir un talento en particular. Sin bien esta concepción de artista no cuenta con los requisitos elitistas de los que hablaba Carroll al plantear cómo canónicamente el arte se definió por la experiencia estética que convocaba, la manera en que los informantes hablan del estatus del dragqueenismo como arte y las drag queens como artistas sí conlleva connotaciones elitistas. Nuevamente, como planteo, ello resultaría del proceso de significación mediante el que han creado su propia tradición como drag queens. No obstante, a diferencia de la tradición, en esta oportunidad el discurso del arte buscaría ser el recurso inapelable al que recurren para lograr una completa diferenciación de las otras dos prácticas transgéneras con las que suele identificárseles.

Por otro lado, este discurso no puede asumirse como un simple acuerdo entre los sujetos para repetir la palabra arte o artista; existe una base material sobre la que entienden su práctica como arte o, como plantearía Carroll, el espectador o el artista no se enfrentan a la obra de manera aislada, porque de esa forma no puede significar nada; se necesita de una red de otros signos para poder extraer algo de la pieza. Por ello, el discurso del arte de las drag queens se basa en las habilidades que despliegan y el producto de su trabajo (aquella base material sobre la que estructuran los discursos de tradición y arte) que se exhibe cada vez que performan (tanto antes como durante el espectáculo). El discurso del arte, después de todo, también unifica sus acciones y brinda coherencia a su forma de actuar y de referirse sobre sí mismas.

Las habilidades que colaboran con el estatus artístico de la drag queen podrían interpretarse mediante los planteamientos de Ferraro (1994: 64) acerca de la necesidad de creación y gozo (de manera consecuente), de transformación y transmisión de significados. Estas características configurarían una concepción común del arte (sin un enfoque elitista, sino

²⁹ Uriel se refiere a una academia de formación de drag queens que ha tenido hasta tres promociones de estudiantes hasta el año 2013. La tía Tula es una drag queen y animadora de discotecas de ambiente reconocida en este medio.

relacionado con la manera en que suele elevarse un objeto o práctica al nivel artístico). Citando las palabras de Uriel Drag Drag: «Y lo transformamos en una fantasía; ser drag es una fantasía», la fantasía podría comprenderse como el tropo que reúne las habilidades, los instrumentos, los significados del dragqueenismo y que se encuentran cohesionados por una estética propia³⁰ y por los discursos que vengo describiendo.

Para mí no hay barreras. Puedo coger de cualquier lado y hacer un buen show. Yo no me encasillo en algo, o sea, puedo coger de cualquier lado, porque imaginación tengo. Siempre trato de explotar todo eso en mi personaje. Lo que mayormente no puedo hacer como Richard ya lo hago en Evandra. Evandra es la encargada de mostrar. Como yo siempre digo: yo soy un artista y mi lienzo es Evandra. O sea yo llego, me inspiro y la pinto. Yo llego al camerino, pongo mis cosas, pongo mi maquillaje y digo ahora me voy a maquillarme así. (Evandra Divae Drag Queen)

La fantasía resulta, en el caso de la cita anterior, una ejercicio y un producto transformacional mediante la que las drag queens buscan a su vez representarse o transmitir significados relacionados consigo mismas. Como lo plantea Evandra Divae, se toma a sí misma como un *canvas*; el proceso creativo inicia con la concepción del propio personaje y todo lo que desea que éste exprese de sí misma mediante el maquillaje, el vestuario o la coreografía. Sin embargo, se debe comprender que el querer expresar puede terminar siendo un ánimo poco productivo si no se cuenta con la habilidad para plasmar lo que se haya concebido, pues el arte implica que el artista ha desarrollado un cierto nivel de habilidad técnica que no la comparten de manera igualitaria el resto de personas en una sociedad.³¹

Otra característica es que el arte debe transmitir información mediante la representación; es decir, una vez que un objeto artístico se transforma, debe enunciar simbólicamente sobre lo que representa.

Cuando tú interpretas la canción muy bien y, a pesar de que no te sabes la letra, pero sabes el significado de la canción como que la gente ya entiende, ya entiende lo que estás bailando y eso es lo que yo mayormente hago en mis interpretaciones. [...] Todo el mundo baila música electrónica y más se alocan en tratar de hacer pasos que en transmitir y yo creo más que todo que uno debe tratar de transmitir la música, es decir, sentirla. Digamos, si vas a hacer una balada, sentirla la canción, que la estás viviendo, como si fueras el verdadero artista que la estás cantando. (Evandra Divae Drag Queen, 27)

Del pasaje anterior puedo comprender que existe una diferencia entre el acto común de bailar y la práctica de bailar frente a un público. Según Evandra Divae, ella pone de sí misma en la interpretación de la canción (inclusive se preocupa por comprender las letras en inglés de las canciones con las que hace fonomímica); asimismo, se puede notar en sus palabras, el hecho al que Ferraro le presta atención: la posibilidad de comunicar. Ya sea mediante los movimientos corporales o el maquillaje, la temática de la presentación de una drag queen se enmarca en los significados que le brinden a su personaje. Una vez más el trabajo de

³⁰ Abordaré el tema de lo estético en el segundo capítulo, ya que asumo que la estética es una práctica discursiva que destila de los discursos y la poética del dragqueenismo.

³¹ Cfr. FERRARO 1994: 464

representación que llevan a cabo las drag queens vuelve a plantearse entonces como un elemento clave que diferencia su práctica de otras. Se podría decir que cualquiera que sea el objeto, una vez que atraviesa el tamiz del dragqueenismo, éste se ve apropiado por la poética de la drag queen; una poética que algunos han denominado *camp*. «El *camp* es asumido como una forma de sensibilidad gay o un tipo de argot, que ha nacido producto de la opresión y que posibilita que la drag queen resalte estéticamente las ironías de la vida de forma teatralizada, pero sin dejar de lado la exageración» (Schacht y Underwood 2009: 11).³²

Lo *camp* como una reformulación contemporánea y peruana mediante la poética del dragqueenismo conlleva la producción de una autoctonía identitaria que surge de la diversificación de la identidad gay, especialmente debido a que esta práctica ahora se experimenta a nivel global. Asimismo, al ser capaces de hacer suyos estos objetos, también pueden restringir el acceso de sujetos o prácticas que no consideren apropiadas o no sigan el repertorio de su poética (es decir, los quehaceres de las travestis y las transformistas).

Concluyo este primer capítulo planteando que el circuito de la cultura (visto en la introducción) no es del todo circular (y cerrado) como uno creería. Es tan dialéctico que alguna de las fuerzas que permite su dinamismo puede terminar por expulsar algunos significados fuera del circuito hasta espacios carentes de toda significación. La poética y la política del dragqueenismo funcionan de esta manera en la cultura; la drag queen recurre, como he intentado sustentar, a dos discursos relacionados con la tradición y el arte para lograr su identificación. En ambos casos se trata de esfuerzos de significación para unificar todos los componentes de su práctica así como los valores que buscan brindarle al dragqueenismo y que son útiles para diferenciarse de otras prácticas transgénicas.

Sin embargo, además de este ánimo productivo/identitario, se encuentra la contraparte reactiva. De ahí que sea necesario reconocer que la lógica de la identidad de las drag queens recurre a cierta violencia que surge de la propia necesidad de identificarse y de separarse del resto/del otro. Ello conlleva a concebir que la cultura es siempre un espacio de lucha, un espacio de conflicto en el que las partes quieren ser parte del todo. El esfuerzo totalizante del dragqueenismo frente a la transgeneridad termina por deslegitimar prácticas como el transformismo y, más aun, el travestismo (como sucede con la interpelación del *loco*). En efecto, el deseo homosexual se ve excluido de los discursos del dragqueenismo mientras que el posible gozo por vestir con ropa femenina no es parte de la manera en que las drag queens dan cuenta de sí mismas.

³² Lo interesante de plantear que la poética del dragqueenismo se aproxima a lo *camp* —cuya tradición se ha restringido a Estados Unidos—, es la puesta de relieve de la manera en que las drag queens de Lima se apropian de otros elementos culturales y los hacen suyos, mediante una resemantización y transformación artística. Lo *camp* no es una cosa, mas sí una relación entre las cosas, las actividades, las personas, las cualidades y la homosexualidad. El dragqueenismo tendría la capacidad de investir entonces las conductas, los saberes y otros objetos (como sucede con la música y los zapatos acrílicos) de su poética. Como plantea Newton, «si bien lo *camp* se configura desde la perspectiva de quien mira, se asume la existencia de una unidad subyacente entre los sujetos homosexuales que le dan a cualquier objeto *camp* un matiz especial. Es posible diferenciar algunos temas recurrentes en las cosas y eventos *camp*; son tres los más usuales: la incongruencia, la teatralidad y el humor» (1972: 105).

En los siguientes capítulos intentaré volver sobre estos temas que se mantienen hasta el momento en suspenso. Lo que planteo a partir del segundo capítulo es comprender la manera en que estas maneras de dar cuenta de sí mismas, estos discursos que componen el dragqueenismo, se ponen en funcionamiento mediante prácticas discursivas.

CAPÍTULO 2

«NI CON LOS TACONES MÁS ALTOS ESTÁS A MI ALTURA». DRAGQUEENISMO Y TRANSFORMACIÓN DE CAPITALES

De vuelta al circuito de la cultura, las complejas maneras en que la identidad se produce de manera paralela a la aplicación de las regulaciones y el trabajo de la representación, son un tema ineludible para abarcar de manera rigurosa una práctica o producto cultural como el dragqueenismo. Luego de haber presentado la manera en que se trabaja la representación del dragqueenismo mediante una poética, sostenida a su vez por dos discursos, busco explicar cómo se desarrollan las prácticas discursivas entre las propias drag queens. Deseo sustentar que los sujetos drag queens de Lima, a diferencia de las drag queens representadas en otros contextos, demuestran y negocian una serie de recursos, que agrupados según categorías podrían comprenderse, desde Bourdieu, como capitales, con el fin de alcanzar una serie de beneficios subjetivos y sociales. Por capitales, comprendo aquellos activos o recursos que pueden llegar a ser poseídos por los sujetos mediante procesos de intercambio, aprendizaje, transformación, entre otros; estos capitales no cuentan con un valor intrínseco u ontológico, sino que son receptáculos de distintos grados de estimación por parte de una comunidad.³³

Son dos planteamientos centrales que deseo abordar en el presente capítulo para comprender las prácticas discursivas del dragqueenismo. Por un lado, deseo contrastar las prácticas sociales del dragqueenismo practicado en tiempos y espacios distintos al de Lima en la actualidad. En base a este ejercicio de contraste, creo que se podrán resaltar las características propias de las interacciones entre las drag queens limeñas, así como los tipos de capitales que se privilegian en el dragqueenismo limeño. Partiré de tres casos paradigmáticos, *Mother Camp* (NEWTON 1972), *Paris Is Burning* (LIVINGSTON 1990) y *Rupaul's Drag Race* (LOGO 2009-2013), para elaborar la manera en que las interacciones de las drag queens de Lima cuentan con matices propios que las diferencian de las formas documentadas en el documental, la etnografía y el *reality show*.

Por otro lado, deseo elaborar algunas ideas en torno a cómo la drag queen administra sus capitales. Lo que planteo es que cada drag queen cuenta con un bagaje de recursos propios (capitales según Bourdieu, 1987 y 2007, y Hakim, 2012), y depende de las interacciones con sus pares que este bagaje se incremente o disminuya. Se podría decir que, cuanto más recursos tiene la drag queen, son menores las posibilidades de ser catalogada como el otro, el *loco*.³⁴ El incremento o disminución de capitales depende de cuánto pueda demostrar el sujeto drag queen que posee o cuán bien negocie el intercambio de capitales culturales, sociales, económicos y eróticos con sus pares. Lo que busco sostener es que, más allá de estos capitales intercambiables, la drag queen se preocupa por constituir su capital simbólico

³³ Cfr. BOURDIEU 1987

³⁴ Como señalé en el primer capítulo, la interpelación «loco» puede llegar a vaciar de significado la práctica de la drag queen al igualarla a otras prácticas transgénéricas, como el travestismo o el transformismo. Estas prácticas son concebidas como ilegítimas dado que se basan sólo en el deseo de «querer ser mujer» y no tienen un sustrato artístico o profesional. Nota a pie innecesaria

necesario para garantizar el ejercicio de su práctica o existencia en el ámbito que les permite desenvolverse, el dragqueenismo. Esta es la forma en la que concibo el principal factor de dinámicos de estas prácticas discursivas.

2. 1. Aproximación al dragqueenismo localizado a partir de la imagen global

El dragqueenismo de Lima puede comprenderse como una práctica localizada de un producto cultural gay globalizado. Por «globalizado», me refiero al hecho de que el dragqueenismo cuenta con una constante promoción a nivel mundial de un modelo específico producido desde sectores que tienen una amplia capacidad de difusión de sus productos. Por «localizado», comprendo que el dragqueenismo no es sólo una réplica de modelos externos, sino que también contiene el influjo estilístico, temático y cultural propio de los sujetos que lo practican en determinado espacio. Este hecho se vuelve tangente al considerar los registros académicos u otros que plantean una imagen de la drag queen distinta a la que se presenta usualmente en las discotecas de ambiente de Lima. Sin embargo, estas diferencias no sólo se evidencian a nivel estilístico, ya que las propias interacciones entre los sujetos drag queens cambian de acuerdo a lo que se perciba es relevante para la práctica en un determinado tiempo y ambiente (la poética del dragqueenismo no es la misma en Lima en 2013 que aquella de hace veinte años; el dragqueenismo de Nueva York no cuenta con los mismos estándares que el que se practica en Lima).

Como comenté anteriormente, Newton planteó en 1972 un registro valioso, un primer acercamiento a lo que fue un momento del dragqueenismo en diversos espacios de Estados Unidos durante la década de 1960. En las primeras páginas de su estudio, Newton presenta la relación que existe entre dos tipos de *female impersonators*:³⁵ las *street fairies* y las drag queens, dado que sus actos en los escenarios se valoran de distinta manera. La drag queen, a diferencia de la *street fairy*, podía cantar en vivo durante un show, así como animar la gala mediante bromas y la interacción con el público. Por otro lado, la *street fairy* se dedicaba a la fonomímica y su presencia en el escenario se restringía a números específicos que no incluían la animación. Esta diferencia era asumida por las drag queens como una manera de demarcar su prestigio ante la subcultura gay en relación a las *street fairies*, que asumían el dragqueenismo como una manera de ganar dinero cuando el resto de sus medios no les permitían subsistir. Sobre la condición de la *street fairy*, Newton planteaba que se trataba de jóvenes desempleados que representaban lo más bajo del mundo homosexual, debido a que epitomizaban la imagen del gay afeminado; en la medida que no asumían el dragqueenismo como una práctica laboral, ser drag queens para ellos significaba tanto como el simple hecho de ponerse una peluca.³⁶

Esta relación que existe entre las drag queens y las *street queens* de Estados Unidos en 1960 no puede equivalerse con la situación de la drag queen y la travesti en Lima. En nuestro

³⁵ Esta es una manera de denominar a los hombres que se visten de mujer; una traducción literal de la frase sería *impostores de mujeres*, ya que la palabra *impersonator* denota el hecho de que aquel que se encuentra disfrazado o actuando en verdad desea engañar al espectador. Por *street fairy*, se puede entender *hada de la calle*, la palabra *fairy* es peyorativa y connota la homosexualidad masculina.

³⁶ Cfr. Newton 1972: 8. Algo que podría comprenderse como un acto de desconsideración frente al profesionalismo y halo artísticos que las drag queens le brindaban a su quehacer.

medio, la travesti no realiza presentaciones en las discotecas de ambiente dado que su principal acceso al capital económico es la prostitución.³⁷ La prostitución también existe en el dragqueenismo; sin embargo, es una práctica subalterna, que escapa al control de la poética de la drag queen en tanto no puede ser negociada de manera positiva para la acumulación de capitales. En el caso de las drag queens, el acceso al capital económico se ve posibilitado por la posesión de una serie de recursos relacionados con el *saber hacer*, que compondrían su capital cultural. Bourdieu comprende el capital cultural incorporado, como aquellas propiedades del sujeto que se encuentran ligadas al cuerpo y ello supone su incorporación. «La acumulación del capital cultural exige una incorporación que, en la medida en que supone un trabajo de inculcación y de asimilación, consume tiempo, tiempo que tiene que ser invertido personalmente por el “inversionista” (al igual que el bronceado, no puede realizarse por poder. El trabajo personal, el trabajo de adquisición, es un trabajo del “sujeto” sobre sí mismo (se habla de cultivarse)» (BOURDIEU 1987: 13).

De esta manera, lo que compone el capital cultural de la drag queen está, en principio, incorporado. En el primer capítulo planteaba que la drag queen necesita contar con un saber y saber hacer específicos para ser considerada como tal. Los elementos, como su capacidad para el baile, el maquillaje, la fonomímica, el conocimiento sobre la tradición y su capacidad de definir lo que es una drag queen, conforman parte de este tipo de capital. Sin embargo, a diferencia de lo que Bourdieu plantea cuando se refiere a la educación de los niños, el capital económico no resulta determinante para el acceso a este tipo de saberes. La mayoría de drag queens aprende debido a que otra drag queen está dispuesta a enseñarle; el capital que se utiliza en este sentido es distinto al capital económico y no se trata necesariamente de un intercambio, ya que la drag queen que aprende no cuenta con los medios económicos ni culturales suficientes como para retribuir el don (este tema será central en la elaboración que planteo en la segunda parte). En el caso que Newton (1972) reporta, los principales elementos de distinción son saber cantar y poder dirigir un espectáculo en el escenario. Probablemente, ésta sea la diferencia principal entre las drag queens de Lima y las estadounidenses (o incluso anglófonas para abarcar otros espacios); el dragqueenismo limeño no contempla la capacidad para el canto. Las capacidades relacionadas con el activo cultural son el baile, el maquillaje, la preparación de indumentaria y la organización de números musicales.³⁸

Otro componente del registro del dragqueenismo global es el documental *Paris Is Burning*, dirigido y producido por Jennie Levingston en los últimos años de la década de 1980, durante el apogeo de los bailes organizados por gais afroamericanos y de ascendencia latina en Harlem, Nueva York. Lo particular de dicho documental es la recepción que tuvo tras su estreno por la crítica especializada en cine, y aquella de la academia feminista y *queer* del

³⁷ No intento descalificar la prostitución como el ejercicio que posibilita la vida y el gozo de distintos sujetos; el travestismo también cuenta con una economía de capitales altamente sofisticada. Sin embargo, es posible que el valor que se le asigne a los recursos sea distinta; podría sugerir que en el caso de las travestis el capital erótico puede ser más importante que el capital social y el económico. Mejor límitate a explicar el discurso de las drag – la subjetividad travesti está más allá de tu estudio

³⁸ Sólo podría mencionar un caso en el que el intercambio cultural se realiza mediante el uso de capital económico. Se trata de la Academia de la Tía Tula, que brindó cursos de preparación a tres promociones de personas que deseaban desarrollarse como drag queens. Sin embargo, este caso es uno aislado y obedece a otros desarrollos del dragqueenismo que escapan a las dinámicas entre las propias drag queens.

momento. Desde el enfoque de este estudio, lo que llama mi atención de las imágenes del documental es el número de identidades que se muestran y que sirven para las competencias que tienen lugar en los bailes (explicaré por qué líneas abajo). En estos se compite aparentando ser alguien más; aquel que compite debe asemejarse lo más posible al modelo ideal (hegemónico) de la categoría. Las categorías van desde aparentar ser un estudiante universitario o una mujer en traje de gala, pasando por un miembro de la marina estadounidense, hasta llegar a comportarse un hombre realmente masculino o una mujer joven que va de compras al supermercado. A pesar de que los propios competidores aceptan que la competición se centra en aparentar y lograr *pasar por* alguien que ellos no son, ésta es vivida con seriedad. Así lo plantea Pepa La Beija, madre de la casa La Beija (una de los grupos gais que participan en los bailes y que asumen vínculos de parentesco familiares).

Those balls are kind of our fantasy of being a superstar like the Oscars or whatever, or being in runway as a model. You know, a lot of those kids there in the balls, they don't have two of nothing. Some of them don't even eat. They come to ball starving. [...] But they'll go out and they'll steal something and get dressed up and come to a ball that night and live the fantasy.

A partir de este enunciado surge entonces la cuestión sobre cómo las necesidades más elementales (alimentación, salud, seguridad) pueden oponerse y ser opacadas por la necesidad de aparentar en los bailes. Cuando a un joven afrodescendiente se le pregunta en el documental qué obtiene de su participación en los bailes, simplemente responde «joy and satisfaction». Pero además se encuentra la posibilidad de lucirse, mostrar el cuerpo y vestirlo con atavíos que pueden lucir costosos pero que no despegan de la realidad de pobreza que finalmente une a los participantes, ganadores y perdedores.

La fantasía que se vive en estos espacios parece ser una fantasía comunal, que se sostiene en el hecho de que todos creen que existe la posibilidad de dejar de ser pobres y, no solo eso, sino también de llegar a ser blancos, heterosexuales o profesionales. La profusión de identidades muestra que estos sujetos pueden repetir de manera estilizada aquellos actos que hacen a una persona blanca ser blanca, a una mujer de clase alta ser una mujer de clase alta. Paradójicamente, ellos saben que, cuando dejan de exhibir estos elementos significantes o de encontrarse en su comunidad de práctica, vuelven a ser quienes materialmente son. Redondear esta idea, por qué es importante

Sin embargo, existe algo que resulta más paradójico aun y se trata de la *imitación* de las relaciones de parentesco que se producen en las distintas casas que agrupan a las drag queens. Las drag queens asumen que las relaciones de parentesco heterosexuales pueden imitarse por parte de grupos homosexuales, pero ésta copia o parodia no tiene un telos subversivo o creador a futuro; por el contrario, se trata de un esfuerzo por imitar algo único o pasar por el original a pesar de que se sabe que se es la copia.

Contrastando estos puntos con la manera en que se desarrolla el dragqueenismo en Lima, puedo decir que acá los sujetos drag queen conciben su práctica, a veces, como un ejercicio profesional porque este les da sustento y, otras veces, como un quehacer que les brinda satisfacción. Sin embargo, existe la tendencia a elidir esta segunda razón y privilegian la idea

de necesidad cuando se hacen preguntas con respecto a su motivación. Después de haber sostenido en el primer capítulo la necesidad de las drag queens por sostener su práctica como un arte, es fácil comprender que el deseo sexual no colabora con la legitimidad del dragqueenismo. Pero, con relación a este tema, debo señalar que las condiciones materiales del dragqueenismo limeños son, en muchos casos, precarias —salvo en las discotecas con más afluencia de público, como me indicaron mis informantes, ya que estas brindan mayores comodidades y retribuciones económicas a su cuerpo de baile—. El bolo (manera en que las drag queens denominan su manera de pago) fluctúa entre 60 y 80 soles por presentación en las discotecas de ambiente. Si tomamos en cuenta que la drag queen solo se presenta durante los fines de semana, el capital económico monetario es difícil de acumular desde el propio ejercicio del dragqueenismo. Esta es una de las razones por las que el planteamiento de la necesidad (el hecho de que digan que son drag queens porque necesitan el dinero) no se condice con las condiciones reales del dragqueenismo en Lima; el acceso a capital económico monetario por parte de las drag queens se da mediante otros medios, como trabajos matutinos, apoyo de los padres, algún tipo de mecenazgo por parte de algunas discotecas de ambiente o la negada prostitución.

Sin embargo, según postulo, este tipo de capital económico no resulta relevante en el caso de las interacciones entre pares puesto que existe un conocimiento compartido de cuánto es que perciben semanalmente por sus presentaciones en las discotecas de ambiente. El tipo de capital económico que sí es exhibido es el material, como los insumos para maquillarse, el vestuario, las pelucas u otros elementos que mejoren la indumentaria. En este caso, el desconocimiento acerca de cuánto es lo que invierte una drag queen en todos los insumos para la preparación de sus espectáculos o número de baile resulta en la incapacidad de hacerlo medible o comparable con lo que invierten otras.

Según Bourdieu (2007), esta es una dinámica propia del intercambio simbólico, en el que aquel que posee un valor inapreciable se hace del poder sobre los demás. En Lima, sólo existe una impresión generalizada con respecto a cuánto exhibe la drag queen que posee más capital económico sin referirse necesariamente a sus ingresos monetarios. En el caso de *Paris Is Burning* aparentar poseer capital económico era la clave para acceder a otro tipo de caracterizaciones: si posees dinero, puedes ir de compras al supermercado; si tienes dinero, puedes acceder a la universidad; si posees dinero, puedes costear ropa cara. Con respecto al dragqueenismo limeño, el capital económico no posee esta centralidad, puesto que, como sostengo, se trata de un tipo de capital que se sabe tan escaso que no entra dentro de su competencia por poseer más.

En el caso de las relaciones de parentesco que se ven en *Paris Is Burning*, existen algunas similitudes con respecto al tipo de vínculos que se forman entre las drag queens de Lima, porque existe también la posibilidad de que una drag queen *se asocie* con otras y constituyan una suerte de familia. Sin embargo estas relaciones no son tan tangibles como las de Nueva York en 1990; es decir, no existen espacios que puedan llamarse hogares o una organización familiar que permita a los integrantes decir que pertenecen a una casta específica. En Lima

tampoco existen relaciones de cuidado y sustento, como la provisión de alimentos y alojamiento como parece existir entre las drag queens de Harlem.

En Lima, es común que una drag queen que se inicia en el dragqueenismo busque la manera de establecer algún tipo de vínculo con otra drag queen con mayor trayectoria. Cuando la drag queen logra establecer este tipo de vínculo, la drag queen con experiencia deviene la madre y la iniciante, la hija (estas son denominaciones que las drag queens utilizan entre ellas). Además, en algunas oportunidades, un grupo de drag queens iniciantes pueden establecer vínculos de afinidad debido a que comenzaron juntas en el dragqueenismo o porque compartieron el escenario mientras trabajaban en alguna discoteca. En estos casos, las drag queens se consideran y llaman unas a otras *hermanas*. Estos vínculos se hacen conocidos en las interacciones entre distintas drag queens que dejan saber al resto que ya cuentan con una madre, hijas o hermanas de las que aprenden o comparten sus momentos de ocio o el trabajo.

Estos vínculos establecidos entre las drag queens contribuyen con la acumulación de capital social. Según Bourdieu (1987), el capital social es la suma de los recursos reales o potenciales ligados a la posesión de una red duradera de relaciones de reconocimiento mutuo más o menos institucionalizadas. Este tipo de capital no se restringe a las relaciones que se establecen entre pares, sino que también se extiende para incluir a los amigos y seguidores con los que cuenta la drag queen. Por ello es que una estrategia común para contabilizar seguidores e incrementar el número de relaciones de reconocimiento es la red social Facebook. Durante los meses que pude seguir sus páginas de contacto, pude apreciar las constantes actualizaciones que hacen las drag queens de sus páginas; éstas sirven no sólo para mantenerse en contacto con sus seguidores, sino que también se convierte en una plataforma para promocionar sus espectáculos, compartir información personal y enunciar en distintas situaciones (logros personales, cambios de ánimo, problemas con otras drag queens, actividades que viene realizando).

Finalmente, *RuPaul's Drag Race* es un *reality show* que ha trascendido con amplitud en el dragqueenismo limeño. Probablemente debido a que se trata de una producción actual y cuyas retransmisiones pueden verse por televisión por cable o Internet, las drag queens de Lima adaptan y adoptan la estética y el estilo que demuestran las concursantes y el presentador de este programa. La estética (características que se relacionan con lo bello o la elegancia) y el estilo (las maneras de comportamiento en general) de este programa de televisión han contribuido con que las drag queens de Lima encuentren nuevas formas de capitalizar el aspecto erótico de su práctica. Como Hakim (2012) plantea, el capital erótico es un activo importante para los grupos con menor acceso al capital económico, social y humano. Asimismo, este tipo de capital es negociado con mayor facilidad en los ámbitos del ocio (por ejemplo, una discoteca) donde existe un público dispuesto a retribuir económicamente por un tipo de capital que no es transferible; es decir, el capital erótico se exhibe sin la necesidad de ser entregado.

Las drag queens capitalizan su potencial erótico, en principio, sobre la base de la estética que culturalmente se asume como femenina.³⁹ Este tipo de belleza puede verse representado en todas sus presentaciones. A pesar de que existe una clasificación sobre los estilos que pueden seguir, la estética se mantiene femenina. Durante las entrevistas, las drag queens planteaban algunos estilos de manera recurrente: «salir mujer», «salir demonio», «salir andrógono» (*sic*).

Dicho estilos conservan, además de la feminidad convencional, patrones de maquillaje y vestuario que privilegian algunos rasgos faciales y espacios corporales más que otros. Me refiero específicamente a cómo, mediante el maquillaje, se busca replicar un tipo de belleza femenina occidentalizada. La influencia del extranjero en este sentido ha restringido el uso de otro tipo de repertorios de belleza que se encuentran disponibles en nuestro medio, como la mujer afrodescendiente o la mujer indígena. En este sentido, se podría afirmar que los capitales que acumulan los sujetos drag queens ya están informados por estructuras occidentales hegemónicas que jerarquizan la raza, así como la clase y el género. Por ejemplo, el cruce que existe entre raza y género en el caso de la mujer afrodescendiente ha posibilitado que existan registros de drag queens con apariencia afro, debido a las implicancias eróticas que la imagen contiene.



**Imagen 7. «Salir mujer»
Evandra Drag Queen Divae**



**Imagen 8. «Salir demonio»
Giva The Drag**



**Imagen 9. «Salir andrógono»
(sic)
Belaluh Bee Queen**

En el caso de los tres estilos, existe un trabajo de maquillaje a nivel del rostro: se perfila la nariz, se reducen los pómulos, se delinear y colorean los labios, se adelgaza el rostro, y se cambia el color de los ojos. Como señalé, los espacios corporales privilegiados para el maquillaje son aquellos que los alejen de una idea de belleza occidental y femenina. Si bien

³⁹ Cuando la drag queen se refiere a *salir bien mujer* presuponen una imagen femenina convencionalmente aceptada; este estilo incluye contar con el cabello largo, un vestido, utilizar prótesis para su pecho. Se trataría de una concepción de mujer relacionada con el sexo, que conduce a pesar de forma convencional en «los cuerpos sexuados, como “naturales”, aun no siendo más que un tipo artificial, fruto de la citación performativa y ritual de los estándares de identidad hegemónica» (SOLEY-BELTRÁN 2012: 61).

existe una exacerbación y desnaturalización de la imagen de la mujer del cotidiano, la base sobre la que se plantean estas transformaciones es femenina.

Sin embargo, debo plantear aquí que, al referirme a lo femenino, no me planteo a una categoría de género relacional, sino a la imagen que convencionalmente se ha asumido de la mujer a nivel estético, corporal y erótico, y a la función sexual que esta imagen conlleva. En este sentido, concibo que la imagen femenina que las drag queens actualizan mediante sus estilos de maquillaje, vestuario o rutina de baile redundante en la concepción heterocentrada de la femineidad como una condición de pasividad. Podrían decir, además, que los estilos del dragqueenismo limeño derivan de uno: «salir bien mujer». En base a esta primera caracterización, es que la drag queen puede luego desarrollar el estilo *demonio* o el estilo *andrógeno*. Me refiero a que estos dos estilos se producen sobre la adición o sustracción de algún elemento de la estructura primera. Inclusive la forma de «salir andrógono» (sic) contempla una configuración pasiva.

En el caso de la interpretación que hace las drag queens de la androginia, se trata de una técnica de maquillaje o elaboración de su apariencia que contempla sustraer, parcial o totalmente, el cabello largo, elidir los senos, pero mantener, de todas formas, el espacio corporal privilegiado: las nalgas. Javier Saez (2011) reflexiona al respecto de la significación de este espacio corporal (el culo), como uno que tiene que ver con la pasividad, la femineidad y el ser mujer. «"La mujer" es construida socialmente como un ser penetrable, por esa lectura del régimen heterocentrado donde la mujer debe procrear, satisfacer al hombre, ser pasiva, humilde, dócil, buena madre [...]» (Saez 2011: 20). Por ello planteo que las drag queens privilegian una imagen convencionalmente femenina, significada por la posibilidad de ser penetrada.

Para finalizar esta primera sección, deseo plantear que el capital cultural es uno íntimamente relacionado con el capital erótico. Este tipo de capital reúne el conocimiento que la drag queen ha logrado acumular mediante el aprendizaje de sus pares y que puede demostrar mediante la preparación de su performance y durante la propia ejecución en escena. El capital cultural de la drag queen no es sólo el conocimiento de los discursos, el reconocimiento de la poética, sino también el poder maquillarse, saber preparar su vestuario, saber bailar, entre otros. Por ello, tanto el saber (conocer y enunciar los discursos) como el saber cómo (poder proceder de acuerdo a una técnica) son componentes del capital cultural de la drag queen.

En las imágenes que presento en la siguiente página se pueden ver ilustrados los planteamientos con respecto a la forma de privilegiar algunas facciones del rostro para hacerlo más fino. Sin embargo, también quedan fuera algunos otros relacionados con la técnica. La minucia con la que Tyra Refox Drag Queen procedía en sus maquillaje era extrema y, hasta cierto punto, se trataba de una performance por sí misma. Dado que los camerinos nunca son individuales, se trataba de una oportunidad para demostrarle al resto de sus compañeras cuán bien sabía maquillarse. Precisamente, mediante esta exhibición es que el capital cultural deja de serlo y se transforma en algo más, en otro tipo de capital. Sobre esta transformación escribiré en la siguiente sección.

Proceso de maquillaje de Tyra Refox Drag Queen

Foto 4. Si bien en el siguiente capítulo abordaremos el tema de los diversos capitales que busca acumular una drag queen, es clave mencionar que el saber cómo (que podría entenderse como capital cultural) depende relacionadamente del capital económico que posibilite el acceso, por ejemplo, a los materiales para el maquillaje. De dicha relación resulta que los medios o recursos serían inútiles para alguien que no conozca cuál es la estilística del dragqueenismo. En la observación, se pudo comprobar cómo ambos elementos se articulaban en el proceso que conduce a la fotografía 6.



Foto 5. Existe una preferencia por la tez clara que podría interpretarse como un componente del repertorio; la drag queen de Lima es blanca y, por ello, es un elemento primordial saber cómo lograr los matices necesarios para alcanzar esta pigmentación.

Foto 6. En la imagen de la drag queen, no existe una referente directo a la mujer del cotidiano, a la mujer ideal, que el peruano de a pie desea. Si bien la feminidad (entendida culturalmente como delicadeza o sensualidad) puede rastrearse en la imagen, debe comprender que ésta ya es una una feminidad reinterpretada por la drag queen.



2.2. La transformación en capital simbólico

Después de haber revisado los tipos de capital que, según sostengo, manejan las drag queens de Lima, me interesa demostrar que los capitales social, cultural, económico y erótico no dejan de ser relevantes luego de su acumulación. Me refiero a que, para la drag queen, la acumulación de estos capitales no es un fin en sí mismo, sino que son la condición para continuar con el siguiente paso. Se trata de la transformación de este conjunto de activos o recursos en capital simbólico. Para Bourdieu, los capitales son parte de distintas dinámicas que permiten su transformación en algo más, en otro tipo de capital. Esto se debe a que los capitales no tienen una expresión única, sino que son simbolizados por distintos elementos en circunstancias específicas. De esta manera, el capital económico no es el dinero en metálico, sino que puede expresarse mediante un elemento que implica la posesión del dinero suficiente para poder comprarlo; sólo como un ejemplo del dragqueenismo, se puede mencionar los elementos del vestuario, que se diferencian por el material con el que fueron hechos o la calidad de la elaboración. Asimismo, el capital cultural no es el conocimiento en abstracto, sino aquello que representa de forma expresa el saber hacer algo; en el caso de las drag queens, el maquillaje requiere de práctica y de conocimientos incorporados y cultivados.

La transformación de capitales se produce en la medida que estos elementos pueden significar algo más.⁴⁰ Poseer un marca extranjera de insumos de maquillaje significa que tiene los medios para comprar productos importados (capital económico) o que conoce a alguien que se los ha traído (capital social); utilizar estos productos para maquillarse y producir un rostro según el repertorio de estilos significa que domina las técnicas adecuadas (capital cultural) y que va a poder exhibir una imagen atractiva (capital erótico). Por ello, el proceso de maquillaje cumple además la función de demostrar al resto de sujetos en el camerino la posesión del capital cultural necesario para hacer finos trazos en el rostro y aplicar las sombras que se necesiten para lograr el tono de piel adecuado o resaltar las facciones que se deseen conseguir. Por otro lado, el mostrar las propias herramientas de maquillaje o los elementos de la indumentaria sirve para establecer la posesión de capital económico o, dependiendo de la relación que exista entre las drag queens, ejercer violencia simbólica.

Opino que, en el caso de los sujetos drag queens, no existen procesos lineales de transformación de capitales, ya que sus posesiones no entran en los procesos del comercio usual. Se trata de activos que tienen un valor apreciable de forma exclusiva en el dragqueenismo y cuya dinámica de intercambio llega a ser ampliamente sofisticada y, a la vez, sutil. Esto significa que aquello que se aprecia entre las drag queens no tiene el mismo valor fuera de su comunidad de práctica (lo que podría deberse a la imposibilidad de acceder a un determinado tipo de activos y la agencia para hacerse de otros más asequibles). Como una comunidad, las drag queens parecen haber aceptado que el capital económico no es tan apreciable como el social, el cultural o el erótico.

⁴⁰ Cfr. BOURDIEU 1987: 135

En el ámbito del capital social, las drag queens buscan hacer públicas muchas de sus redes de contacto con otras que tienen una mayor trayectoria o son reconocidas en el ambiente de Lima, así como con personas que pueden ser relevantes en la comunidad. El medio para publicitar este tipo de contacto es Facebook, una herramienta que las drag queens utilizan diariamente. En las siguientes publicaciones en tres muros de Facebook, Tyra Refox, Evandra Divae Drag queen y Giva Queen exponen su relación con distintas personalidades y espacios del ambiente de Lima, o personas ajenas al ambiente interesadas en su quehacer. Vale la pena ver los casos en detalle porque



Imagen 10. Captura de actualización de estado en Facebook

OH !!... con tantas cosas en la cabeza y olvide que este 18de nov. cumplí 2 añitos como Drag Queen; y este viaje recién ah comenzado; en el trayecto de este camino conocí grandes personas en las que puedo confiar y también me han ayudado a salir adelante dándome buenos consejos, y una de ellas es mi madre Dorian Kassan Fontana [...] Quiero agradecer también a las discotecas que me han dado la oportunidad de aprender y estar formándome como "artista" en este medio como son La Cueva Discobar y actualmente a ValeTodo DownTown y Tito Barrenechea por darme esta gran oportunidad en la disco donde estoy actualmente como Drag Queen de la sala latina... (Giva Drag Queen; actualización de estado de Facebook; 12 de noviembre de 2012; el subrayado es mío.)

Tanto la referencia a personas como a espacios de trabajo plantea cuáles son las redes de contactos con las que cuentan Tyra Refox y Giva Queen. En el caso de Dorian Kassan Fontana, se trata de una de las drag queens más reconocidas del ambiente de Lima; el hecho de que exista la relación madre-hija entre ella y Giva plantea que esta última ha aprendido de Dorian Kassan (se trataría entonces de un activo social que implica o se transforma, a su vez, en capital cultural). En el caso de la referencia que hace Tyra Refox, esta se ve acompañada por

una imagen que demuestra la capacidad que tiene su *madre* para maquillarse. Se trata nuevamente de la implicatura de un conocimiento compartido, que Tyra Refox ha aprendido de Crisali Drag Queen. Por otra parte, la referencia a espacios de trabajo, como La Cueva y ValeTodo DownTown también establece una progresión o mejora con respecto a los dos años que Giva Queen viene desempeñándose como drag queen; ninguno de estos espacios es periférico en el ámbito del dragqueenismo, su propia ubicación (uno en San Borja y el otro en Miraflores) los diferencia de los videopubs del Cercado de Lima (donde sí trabaja Tyra Refox). Además, por la trascendencia de ambos espacios en el ambiente de Lima, se podría establecer que cuentan con un valor institucionalizado al que acceden las drag queens por el hecho de laborar ahí y al que otras como Tyra Refox no tienen acceso.

A su vez, Evandra Divae Drag Queen también publicita qué acaba de hacer. No especifica los nombres de las personas implicadas (sólo dice «unas chicas»), debido a que lo más relevante de esta referencia es el prestigio que implica mencionar la «universidad católica». Las chicas que hicieron este reportaje probablemente no están entre los seguidores de la página de Evandra Divae y la verdadera función de este enunciado no sea por tanto el agradecimiento, sino establecer que existen personas relacionadas con el ámbito académico interesadas en la propia drag queen.

El capital social también involucra la relación que las drag queens mantienen con su público; en el caso de Facebook, el público se transforma en los seguidores de las páginas de las drag queens. De esta forma, las drag queens utilizan esta red social para comunicarse con el público y, a su vez, con otras drag queens. En el caso del público, se trata de constantes agradecimientos por la buena acogida de una presentación o para informar dónde se realizarán sus próximos shows. Este tipo de mensajes implican a su vez la demanda que tiene su show en distintos locales nocturnos, así como el propio hecho de contar con seguidores. En la Imagen 11, se puede apreciar cómo Belaluh Drag Queen y Giva Queen se dirigen al público (existente o no) que las sigue debido a sus presentaciones en la discoteca de ambiente; se trata en ambos casos de hacer pública una relación que se ha construido sobre la base de su práctica, de una buena realización de la poética del dragqueenismo.





Imagen 11. Captura de actualizaciones de estado en Facebook

La interacción mediante Facebook con otras drag queens resulta sintomática de la aplicación rigurosa y estratégica de la poética del dragqueenismo. En este caso, el tipo de relaciones que se establece es mucho menos amigable, puesto que no se trata de establecer vínculos de parentesco con otras drag queens, sino de la desidentificación con aquellas drag queens cuyas prácticas conducirían al vaciado de significación del dragqueenismo. Se trata, entonces, de una lucha por el posicionamiento privilegiado de unas drag queens sobre otras, en la que la propia poética del dragqueenismo permite evaluar quién es mejor en lo que hace que el resto. Esto podría relacionarse con las ideas finales del primer capítulo, relacionadas con la violencia que significa identificarse con un grupo de sujetos para así alejarse de las otras prácticas transgenéricas. Sin embargo, en esta oportunidad, se puede ver cómo las prácticas discursivas internas continúan estableciendo diferenciaciones sobre la base de la propia poética del dragqueenismo.

Por ejemplo, el 2 de diciembre de 2012, Giva drag queen actualizaba su estado de Facebook con lo siguiente: «dedicado para las q esperan que saque algo nuevo y luego me copien en one!... ahí tienes. así q sientate y toma apuntes; porque pocas somos originales!!». Este enunciado da luces sobre el gran valor que tiene el capital cultural, que podría relacionarse con el acuerdo comunitario entre drag queens que parece haber vaciado el dinero de valor. Debido a que el capital cultural es un bien que pueden acumular sin recurrir a una gran cantidad de dinero, resulta comprensible que lo hayan posicionado como aquel elemento que puede brindarles distinción. Sin embargo, esto no significa que el capital cultural sea abundante o asequible para todas, ya que así no habría necesidad de protegerlo. El capital cultural está directamente relacionado con el saber hacer y la correcta aplicación de la poética, ya sea para cumplir con el repertorio canonizado o para incluir innovaciones.

Como se puede leer en algunas citas del primer capítulo, toda drag queen inicia copiando a otras y esto es una práctica común. Sin embargo, este tipo de copiado sería legítimo, ya que contaría con el permiso del autor. Me refiero en este sentido a que la drag queen que reproduce ha sabido desarrollar sus vínculos sociales con otras drag queens hasta el punto en que una con mayor experiencia ha aceptado enseñarle y devenir su madre o hermana. Las drag queens que caen el plagio no pertenecen al círculo social de aquellas cuyas prácticas reproducen, por ello evaden una de las normas de la poética del dragqueenismo. En este

sentido, la reproducción de un tipo de show, estilo de maquillaje o vestuario resulta en la denuncia por parte de alguien que, en la medida de lo posible, fue la primera drag queen en hacerlo o contó con el capital social adecuado para que su práctica sea legítima. Esto se relaciona con cuán compulsiva puede resultar la poética para que lograr que haya conductas apropiadas por los miembros de la comunidad.

Hasta este punto se puede inferir que no se trata solo de capitales aislados, sino que todos estos conducen a un tipo de valor que los unifica en cuanto a la función última que implica acumularlos. Se trata de la respuesta a ¿por qué dedican tanto de sí a la acumulación de capitales? La función última de esta acumulación de capitales tiene que ver con la capacidad de subsistencia de la drag queen en el propio dragqueenismo, así como la posibilidad de trascendencia en espacios de ambiente e inclusive heteronormativos. De esta forma, los capitales social, cultural, erótico (y económico) dotan a la drag queen de un capital simbólico incorporado que no puede calcularse y, por lo tanto, mantiene pendientes a otras drag queens de cuánto en verdad posee con relación a los demás. Como plantea Bourdieu:

La construcción teórica que proyecta retrospectivamente el contra-don en el proyecto de un don no sólo tienen por defecto transformar en encadenamientos mecánicos de actos obligados de improvisación a la vez arriesgada y necesaria de las estrategias cotidianas que deben su infinita complejidad al hecho de que el cálculo inconfeso del dador debe contar con el cálculo inconfesado del donatario, y por lo tanto satisfacer sus exigencias dando la apariencia de ignorarlas. (2007: 179)

El hecho de que no exista un intercambio de capital económico (metálico) hace que los activos de una drag queen no puedan ser calculados de forma elemental,⁴¹ sino que se proceda a una especulación sobre lo que en verdad sabe, a quiénes conoce o cuánto posee. Este tipo de especulación es capitalizada por la drag queen debido a que le brinda el capital simbólico necesario para asumir la distinción y el prestigio que la distinguen del resto. Es decir, ninguna otra puede superarla en la medida que no existe una medida exacta que superar. Lo que la drag queen con prestigio y reconocimiento ha logrado acumular está incorporado de forma inapreciable y, posiblemente, inalienable. Sin embargo, el motor que impulsa a las drag queens del cotidiano a trabajar arduamente en la acumulación de capitales y la transformación de capital simbólico es que el acceso al prestigio no es fácil y tampoco existe un límite establecido. Se trata entonces de una iteración por el alcance de un ideal que está personificado en algunos sujetos, pero que no cuenta con límites determinados.

El reconocimiento o el prestigio es la expresión usual de la posesión de capital simbólico. Este tipo de prestigio permite que una drag queen se mantenga estable en el dragqueenismo. En la medida que su práctica sea reconocida como fiel a la poética que han

⁴¹ "En una economía que se define como rehusando reconocer la verdad "objetiva" de las prácticas "económicas", es decir la ley del "interés desnudo" y del "cálculo egoísta", el capital "económico" en sí no puede actuar si no consigue hacerse reconocer el precio de una reconversión adecuada para volver irreconocible el verdadero principio de su eficacia: el capital simbólico es ese capital negado, reconocido como legítimo, es decir desconocido como capital (pudiendo el reconocimiento, en el sentido de gratitud, suscitando por los favores uno de los fundamentos de ese reconocimiento) que constituye sin duda la *única forma posible de acumulación* cuando el capital económico no es reconocido." (BOURDIEU 2007: 188). Esta cita de Bourdieu permite comprender de mejor forma cuán esquivo necesita ser el cálculo de cuánto se posee para llegar a una posición de superioridad simbólica que resulte inalcanzable. Asimismo, reafirma mi idea de que el capital económico resulta menos importante en el sistema de capitales del dragqueenismo, ello debido a su escasez.

establecido, el sujeto podrá continuar denominándose a sí mismo y reconocido por sus pares como drag queen. Me refiero aquí al hecho de que el dragqueenismo, como una práctica social o cultural, puede mantenerse vigente porque hay una comunidad que se encarga llevarla a cabo. Sin embargo, la práctica *individual* de un sujeto drag queen puede dejar de ser reconocida debido a que no cumple bien con la poética del dragqueenismo y porque su manera de negociar capitales y acumular capital simbólico no es efectiva.

Para finalizar, quisiera plantear una última idea relacionada con la forma en que el capital simbólico conlleva algunas prácticas transgresoras de la heteronormatividad. La acumulación de este tipo de capital llega a ser tan valiosa para la drag queen y para el dragqueenismo que puede permitirle incursionar en ámbitos heteronormativos. El excedente de la heteronormatividad (aquel espacio reprimido y desconocido, pero que a la vez llena de curiosidad y vértigo) permite que se produzcan quiebres para que el espectáculo del otro se realice, como sucede cuando la drag queen puede lucirse en la televisión nacional, en despedidas de solteros, en fiestas de quince años, en *baby showers*. Cruzar del ambiente al espacio heteronormativo permite que la drag queen asuma un reconocimiento adicional, que exista más allá de las restricciones que le impone el propio dragqueenismo. Por un lado, este tipo de actos crean una impronta afirmativa en la manera en que la drag queen se valora y constituye un activo más que se suma a su capital simbólico. Por otro lado, el dragqueenismo asume una legitimidad (desde la perspectiva de las propias drag queens) que reafirma sus discursos sobre la tradición y el arte.

En este capítulo he planteado que el dragqueenismo limeño se diferencia de la imagen global de la drag queen debido a las formas en las que se valoran los distintos tipos de capital. Asimismo, he argumentado que la drag queen se enfrenta a una constante negociación de activos (transformación del capitales cultural, social, erótico en capital simbólico), debido a que la consecución del capital simbólico le permite acceder al prestigio o distinción necesarios para que ella y su propia práctica individual subsistan en el ámbito social del dragqueenismo, y en algunos casos una de ellas pueda dominar al resto de su comunidad de práctica. La acumulación de capital simbólico es estratégica en la medida que posiciona a la drag queen poseedora en un lugar privilegiado con respecto a otras; nadie puede quitarle aquello que no puede identificarse claramente. En su búsqueda de este prestigio, las drag queens iniciantes o desposeídas se ven enfrentadas ante una imagen ideal inalcanzable, que exige de ellas un trabajo constante. Sin embargo, además de representar una tarea extenuante, la negociación de capitales pro capital simbólico resulta necesaria para que una drag queen mantenga su práctica individual vigente y, por lo tanto, subsista.

Hasta este punto he abordado los discursos que sostienen el dragqueenismo, así como las prácticas discursivas que se llevan a cabo en la interacción entre sujetos drag queen. En lo que sigue, abordaré la manera en que el dragqueenismo limeño se informa de la tradición heteronormativa. Esto me ayudará a comprender problematizar cuál es la relación entre la matriz heterosexual y la capacidad transgresora/subversiva del dragqueenismo. Esta última etapa del estudio busca tratar los dilemas ideológicos que resultan de esta práctica.

CAPÍTULO 3

«HOY SALDRÉ BIEN MUJER.» PERFORMANCE, PERFORMATIVIDAD Y DRAGQUEENISMO

En este último capítulo busco completar el estudio del dragqueenismo como un trabajo de representación. Si bien en el primer capítulo me dediqué a explicar cuáles son los discursos que sostienen y comprenden la propia representación, mientras que en el segundo capítulo planteo la dinámica de las prácticas discursivas, en este capítulo deseo abordar del dragqueenismo como una práctica social ideologizada. Al hablar de una práctica ideologizada, me refiero al hecho de que el dragqueenismo puede comprenderse desde distintos marcos y repertorios interpretativos, siendo uno el del propio sujeto drag queen que produce una *performance* mientras que, desde la perspectiva del consumidor, también se movilizan otras percepciones, concepciones y representaciones que hacen del dragqueenismo un fenómeno comprensible.

Mi posición como observador del dragqueenismo también resulta ser la de un consumidor, puesto que se basa en aquello que la drag queen desea mostrar (deja ver) y mis interpretaciones se basan en las herramientas teóricas y las experiencias propias que me posicionan como sujeto. Por ello, las ideas que plantearé no pueden asumirse como una lectura final de aquello que hacen las drag queens. Sin embargo, lo que intento hacer es problematizar algunos puntos que la academia había asumido como predichos. Me refiero particularmente a la valoración del dragqueenismo por su capacidad subversiva, una concepción que inicia con las lecturas más optimistas de las ideas de Judith Butler en *Gender Trouble* (1990).

El dragqueenismo ha sido interpretado desde la academia (informada, en principio, por la llamada *Queer Theory*) como una práctica estratégica que conduciría a la subversión de la matriz heterosexual o de la heteronormatividad. Sin embargo, como sostendré a lo largo de este capítulo, el dragqueenismo limeño no encajaría en los repertorios interpretativos de la *Queer Theory* (o en su facción más optimista), sino que se encuentra posicionado en la matriz heterosexual, en la que la práctica de las drag queens podría considerarse transgresora, mas no llegaría a ser subversiva. Esta forma de comprender el efecto del dragqueenismo resulta de comprender el recorrido de la drag queen hasta la ejecución de su espectáculo en el escenario, la *performance*.

La *performance* (de Richard Schechner y los Performance Studies) es un concepto complejo que guarda poca relación con el concepto de performatividad (de Butler y la *Queer Theory*). Sin embargo, en el desarrollo de mi tesis sobre la capacidad subversiva del dragqueenismo, ambas categorías teóricas resultan necesarias para sustentar mi posición. Utilizaré el concepto de *performance*, en la primera sección de este capítulo, para identificar y explicar las microprácticas de la drag queen antes y durante la ejecución de su espectáculo en escena. Lo que intento hacer es desarticular el proceso de producción para relacionar sus componentes con las ideas de Schechner (2006; 2011) en torno al ritual como performance y sus implicancias a para la drag queen a nivel subjetivo.

Por otro lado, en cuanto a la teoría de la performatividad, resulta imposible siquiera intentar ser exhaustivo en cuanto a la obra de Butler en sólo un capítulo. Por ello, me dedicaré solo a los puntos relacionados con la parodia, la performance y el dragqueenismo que dicha autora ha propuesto y que han servido como base para plantear que el dragqueenismo puede ser subversivo. En la medida que el dragqueenismo como *performance* deja entrever la manera en que la drag queen asume un cuerpo y subjetividad femenina (convencional), podré enfrentar este trabajo de representación de la propia drag queen con el marco interpretativo académico *queer* que comprende a la drag queen como un medio para la subversión. Finalmente, plantearé cuáles son los problemas de la interpretación academicista del dragqueenismo, que no valora el trabajo de representación de la comunidad de drag queens per se, y propondré algunas ideas para valorar esta práctica debido a su implicancia social.

3.1 El dragqueenismo como performance

Como la propia palabra *drag queen* que ha atravesado el tamiz lingüístico del castellano, la palabra *performance* se mantiene intacta frente a la opción *puesta en escena* del castellano. Creo que esto se debe, como suele suceder cuando se opta por un préstamo lingüístico, a la falta de contención de las palabras de la lengua receptora (el castellano en este caso). *Puesta en escena* no puede contener los significados que *performance* tiene en inglés; la puesta en escena es una de las varias formas de comprender *performance*, pero también lo son *desempeño*, *ejecución*, *actuación* o incluso la perlocución en el ámbito lingüístico. Por ello, resulta necesario explicar cómo comprenderemos el término *performance* con relación al dragqueenismo.⁴² Desde una perspectiva general, el dragqueenismo es una performance en la medida que existe un sujeto que muestra su hacer para que este sea consumido. Desde la perspectiva de los Performance Studies, el dragqueenismo puede estudiarse *como* performance, es decir, con el aparato teórico de esta disciplina. En esta primera sección, optaré por esta segunda perspectiva.

He elegido seis propiedades que los Performance Studies promueven para estudiar la performance: el subtexto, las funciones, el proceso la restauración del comportamiento, la capacidad de ilusión o convencimiento, y el ritual.⁴³ El dragqueenismo como performance debe entenderse como un ejercicio motivado por una misión de las personas que ejecutan la performance y que reúne las metas u objetivos específicos a lo largo de todo el proceso. Como plantea Schechner (2011), la performance como tal puede tener como funciones específicas entretener, crear belleza, marcar o cambiar la identidad, sanar, convocar lo sagrado, entre otros. En cuanto al dragqueenismo, queda claro que las funciones específicas pueden ser diversas, simultáneas y no restrictivas a pesar de que alguna asuma el foco

⁴² Por un lado, el dragqueenismo implica una puesta en escena. Es decir, si el dragqueenismo, como representación, es un conjunto de prácticas discursivas y discursos, la puesta en escena es una de estas prácticas sociales mediante las que los sujetos drag queens pueden movilizar los saberes y los discursos que poseen. En términos de Richard Schechner (2007), comprender así esta puesta en escena equivale a decir que el dragqueenismo es *performance* («*is performance*»). La otra manera de relacionar el dragqueenismo con la performance equivale al otro modelo que propone Schechner: «*as performance*». Así, el dragqueenismo puede estudiarse *como* performance; es decir, según los principios con los que los *Performance Studies* abordan sus objetos de estudio.

⁴³ Cfr. SCHECHNER 2007

funcional en distintas fases del proceso; las distintas funciones del dragqueenismo se solapan, sus límites no están completamente delimitados e inclusive pueden parecer contradictorias. Frente a ello, se debe tener en cuenta que *debajo* de las funciones específicas de la performance, planteo que existe un subtexto que conduce o motiva el dragqueenismo. En este sentido, el dragqueenismo, como performance, cuenta con un relato que hace que el sujeto transforme su saber-hacer en práctica. A grandes rasgos y como lo he hecho en los capítulos anteriores, este subtexto podría nominalizarse en el vínculo afectivo que existe entre los sujetos drag queens y el dragqueenismo.

«The drag queen looks in the mirror of the audience and sees his female image reflected back approvingly. It is through the process of group support and approval that the drag queen creates himself» (NEWTON 1972: 37). El subtexto del dragqueenismo implica que una ejecución bien realizada conlleva la aceptación e incluso el apoyo por parte de los demás, no solo de los pares, sino del resto: la audiencia que la capacidad de consumir, que está dispuesta a consumir el espectáculo de la drag queen y que la impulsa a continuar con la actividad que posibilita su existencia como tal. Este relato se puede resumir en la frase usual de los artistas que entretienen: «me debo a mi público». Sin embargo, el poder constituyente de esta frase en el imaginario de las drag queens implica una verdadera posibilidad de inexistencia si no recibe la aprobación del público. La razón de la globalización del dragqueenismo podría encontrarse aquí, puesto que, a pesar de las características localizadas del dragqueenismo limeño, aquello que lo vincularía con las expresiones extranjeras sería el subtexto y algunos elementos claves de la poética.⁴⁴

El subtexto conduce el desarrollo de las funciones a lo largo de la performance. Para determinar qué funciones predominan en el dragqueenismo, es preciso recurrir al concepto de proceso, ya que las funciones se establecen como focos funcionales en cada una de las fases de la performance. Las etapas que suelen tomarse en cuenta para el estudio de la performance como proceso incluyen: la protoperformance (entrenamiento, talleres, ensayos), la puesta en escena (calentamiento, ejecución en escena, cesación) y la resolución (crítica, archivo, recuerdos).⁴⁵

Como performance y a partir de nuestras observaciones, la etapa de la puesta en escena del dragqueenismo es la que debe ser más desarrollada para comprender los elementos del subtexto y, en especial, para comprender el carácter ritual del calentamiento. Esta fase es de gran importancia por motivos que surgen a partir del contraste con la propia ejecución en escena. Me refiero a las condiciones espacio temporales que caracterizan el calentamiento, usualmente este se desarrolla durante tres o cuatro horas antes de la ejecución y el camerino permite el desarrollo de diversas actividades que conllevan microprocesos difusos: maquillaje, preparación de la indumentaria y la interacción entre pares (prácticas discursivas que desarrollé en el capítulo anterior). Por *difusos*, me refiero a que se trata de diversas acciones que contribuyen de manera indirecta a alcanzar funciones específicas; estas

⁴⁴ Por ello es que parto de una cita que procede del libro de Newton; hace cuarenta años que este relato se ha establecido y continúa presente a pesar de las diferencias estilísticas.

⁴⁵ Cfr. SCHECHNER 2007: 225

acciones pueden solaparse o desarrollarse de manera discontinua, a diferencia de la ejecución en el escenario en la que existe la continuidad de un proceso que sí demuestra cohesión.

A pesar de ser discontinuas, las acciones de los sujetos drag queens en los camerinos se desarrollan de manera ritual en la medida que se trata de una cuidadosa restauración de comportamientos previos a la propia ejecución en escena. Si tomamos en cuenta que la performance del dragqueenismo es el *mostrar el hacer* de las drag queens —la acción mediante la que los sujetos estructuran una serie de conductas para mostrárselas a alguien más—, debemos considerar que las acciones que se realizan no son aleatorias, sino que obedecen a una serie ordenada de conductas o comportamientos sumamente reflexivos y con funciones específicas.⁴⁶ Previamente mencioné que las interacciones entre drag queens conlleva la capitalización simbólica sobre algunos conocimientos o posesiones materiales. Sin embargo, esta sólo es una de las funciones que tienen lugar durante la fase de calentamiento detrás del escenario. El camerino se convierte en un espacio particular para el desarrollo de un ritual.

La restauración de comportamientos se refiere al hecho de repetir o actualizar en un espacio dado una unidad de comportamiento o una serie de comportamientos. Esta repetición o reestructuración de comportamientos sucede de manera cuidadosa debido a que dependen de la agencia de un sujeto para conseguir algo.

Restored behavior is symbolic and reflexive: not empty but loaded behavior multivocally broadcasting significances. These difficult terms express a single principle: The self can act in/as another; the social or transindividual self is a role or set of roles. Symbolic and reflexive behavior is the hardening into theater of social, religious, aesthetic, medical, and educational process. Performance means: never for the first time. It means: for the second to the *n*th time. Performance is «twice-behaved behavior». (SCHECHNER 1985: 36)

En la medida que el sujeto puede acceder a comportamientos anteriores para armar secuencias o reestructurarlos según su voluntad, estos comportamientos restaurados también asumen un valor simbólico. Durante la fase de calentamiento existen momentos en los que el sujeto drag queen parece enfocarse en sí mismo y no prestar atención al resto. Pude notar esto en determinadas etapas de maquillaje o la preparación de la indumentaria. En estos casos, podría decir que existe un ejercicio de reflexividad intenso, como lo plantea Schechner, pues se trata del esfuerzo que realiza el sujeto drag queen por proyectar cómo

⁴⁶ Lo interesante de ello, es que se trata de una estructuración repetida, ensayada, con cuidado en la mayoría de sus detalles con el fin de seguir el repertorio de la poética sin cometer errores que desvirtúen la puesta en escena o cuestionen la capacidad del sujeto para performar como drag queen. «Restored behavior is symbolic and reflexive. Its meanings needed to be decoded by those in the know. This is not a question of “high” versus “low” culture» (SCHECHNER 2007: 36). La reestructuración de comportamientos o conductas durante la performance de la drag queen no son fortuitas; se trata de todo lo contrario, un conjunto de comportamientos y conductas informadas por una función específica. En la medida que no son conductas del cotidiano, el comportamiento de la drag queen permite una mayor interpretación, una mayor suspicacia con respecto a lo que se hace durante la performance. Cuando la drag queen performa en el escenario, no sólo hace, sino muestra su hacer con el fin de que el público reaccione de una manera específica. Como habría cabido plantear durante el segundo capítulo, se trata de la prueba material del capital social.

desea que sus pares y el público la vea a partir de una imagen incompleta o por pedazos. La transformación de cada elemento inanimado, como la peluca, los zapatos de tacones acrílicos y el resto de la indumentaria, en algo más relevante obedece a un proceso de resignificación.⁴⁷ Cuando la drag queen, peina la peluca o limpia los zapatos, tiene lugar un proceso de proyección de significados hacia los objetos; se trataría de la expansión del vínculo afectivo con el dragqueenismo incluso a elementos externos al cuerpo de la drag queen, que deben ascender hasta cierto nivel de significación para ser parte de la ejecución en escena. Esta proyección de significados sería una de las funciones específicas de la fase del calentamiento en el dragqueenismo: la transformación.

La transformación y la transición son funciones propias de las performances rituales.⁴⁸ El dragqueenismo cumple con ambas funciones durante la fase de calentamiento. Por un lado, se encuentra la proyección de los significados para la asunción de los objetos a elementos relevantes para la ejecución en escena. Por otro lado, la transición toma lugar en la identificación y el cuerpo del sujeto drag queen. A lo largo de las entrevistas, mis informantes me dieron el permiso necesario para referirme a ellos con sus nombres de pila y sus nombres de drag queen, de la misma forma podía utilizar el género gramatical masculino o femenino para hablar de ellos —incluso ellos podían hacer un uso indistinto del género gramatical masculino o femenino cuando conversaban conmigo. No obstante, durante el proceso previo a la salida al escenario que se extendía por tres o cuatro horas, parecía que existía una clausura del flujo de significantes entre los masculino o femenino. Comprendo ahora que este tipo de restricción para hablar de la drag queen como femenina (y dejar atrás el uso del masculino) era parte de un proceso transitivo, en el que el sujeto comenzaba a restaurar comportamientos con el fin de establecer en sí mismos la imagen de la drag queen de manera incontrovertible.

⁴⁷ La indumentaria producida por las propias drag queens, como los tocados o algunos vestidos, es inapreciable frente a otros elementos que sí pueden adquirirse en el ámbito local. Por ello, en la fase del calentamiento, existen algunos elementos que requieren más atención que otros. Por ejemplo, los elementos que no han sido producidos por ellas mismas requieren de una mayor dedicación previa a la salida al escenario frente a aquellos con los que comparten un vínculo del tipo autor-obra. Por otro lado, la relación que existe entre los zapatos de plataforma o acrílicos y las drag queens puede comprenderse mediante una breve biografía de este objeto. A través de las distintas representaciones de las drag queens en las industrias culturales y sus expresiones tempranas en el ámbito peruano, los acrílicos son identificables en la tradición del dragqueenismo. A diferencia de los zapatos de tacón, los acrílicos son mucho más llamativos y, hasta cierto punto, transgresores frente a algunas concepciones estéticas. Desde una perspectiva *kitsch*, los acrílicos son impactantes y desdibujan la imagen simétrica de la mujer moderna. Su volumen permite que sean más llamativos y que puedan ser el soporte para distintos diseños. Por ambas razones, el estilo del dragqueenismo global ha registrado una preferencia por este tipo de zapatos frente a otros. En Perú, los acrílicos son las prendas más comunes entre las drag queens, incluso más que los propios tocados. El valor que asumen entre las drag queens de Lima se debe a la dificultad para ser adquiridos en el mercado local y su costo.

⁴⁸ La transformación se refiere al hecho de que algo o alguien devienen algo o alguien distinto. En el caso de las personas, las transformaciones suelen ser unidireccionales, no permiten una vuelta atrás. Sin embargo, en el caso de los objetos, la transformación puede ser necesaria cada vez que estos han dejado de ser utilizados o han dejado de significar. En la medida que son objetos, son sólo un receptáculo que no puede mantener por sí mismo la significación. La transición implica el hecho de pasar de un estado a otro y no restringe la posibilidad de volver a un estado anterior.

Como mencioné en el primer capítulo, los sujetos no conciben que su personaje drag queen sea alguien distinto de ellos mismos. Según lo expresado, la drag queen es uno mismo más las características del cotidiano potenciadas o llevadas al límite. Podría decirse que se trata de una imagen ideal de uno mismo y, por lo tanto, la feminidad de la drag queen podría sólo ser una exacerbación de la subjetividad femenina de los sujetos que performan. Sin embargo, como sucede con otras características que son visibles en la drag queen, la feminidad también puede encontrarse poco definida, obviada u oculta cuando el sujeto no está en el escenario o preparándose para la ejecución. Las distintas etapas que atraviesa la drag queen durante el calentamiento pueden comprenderse, por lo expuesto, como un proceso de transición desde el sujeto sin *drag* hacia la propia drag queen, de un proceso que parte del 1 y se potencia hasta el 1ⁿ (como propone Schechner). Esta transición sólo es posible en la medida que los comportamientos restaurados sean ejecutados de manera sistemática y mediante el ejercicio reflexivo del sujeto que realiza la drag queen. En la medida que es un proceso unidireccional y transitivo, la mención del nombre de pila del sujeto o el trato masculino (cuando ya el ritual ha concluido) conllevaría una frustración o la vuelta al inicio del ritual.⁴⁹

Cuando la fase del calentamiento concluye, la drag queen se encuentra lista para ejecutar su espectáculo. Se trata de la fase culminante —la más significativa o extremada—, ya que luego de la ejecución prosiguen fases de menos tensión para el sujeto y se trata de la resolución de las fases previas. La ejecución de la performance tiene lugar en un escenario; en el caso de las discotecas, existe un lugar privilegiado para el desarrollo del espectáculo, usualmente situado por encima del nivel de la pista de baile lo que evita que el público entre en contacto con las drag queens. En el caso de los videopubs, las instalaciones son precarias en relación a los ambientes de las discotecas; dado que no existe un escenario, durante el momento de la performance el público debe ubicarse alrededor de la pista de baile y abandonar la barra para que las drag queens puedan llevar a cabo el show.⁵⁰ La estructura de la ejecución en

⁴⁹ Suele concebirse que el ritual tiene un carácter liminal. Creo que esto es verdad en el caso de la fase de calentamiento del dragqueenismo. Si la liminalidad implica no encontrarse ni aquí ni allá, la razón de ser del camerino es clara: existe para ser un espacio escondido entre los espacios públicos. Es un espacio que encierra a los sujetos mientras atraviesan la transición de hacia la drag queen. Es un espacio alejado de lo público que les permite alejarse de las condiciones y demandas del cotidiano. En las discotecas y video pubs que pude visitar, el camerino siempre pasa desapercibido hasta que las drag queens salen al escenario y tienen que cruzar diversos ambientes del local. Una vez que las interacciones del público vuelven a su normalidad, cuando las drag queens ya se encuentran en el escenario, la puerta o cortina que se abrió vuelve a pasar desapercibida hasta que ellas tengan que volver a ingresar. Cuando tuve acceso a los camerinos, no pude dejar de notar la reticencia de algunas drag queens que no era mis informantes para proceder con el maquillaje o la preparación de su vestuario. Se podría decir que no era parte de aquel espacio y no contribuía con el proceso ritual al que se encuentran acostumbradas. Finalmente, mi presencia podía ser un elemento que impidiera que su transición se completara. En la medida que había alguien de fuera, alguien del espacio público que estaba dentro del camerino, éste dejaba de encontrarse oculto y se hacía público.

⁵⁰ Las discotecas que pude visitar fueron Downtown Vale Todo y Legendaries, ambas situadas cerca al parque John F. Kennedy en Miraflores. Los video pubs a los que acudí fueron K'prichos, Studio 5 y PK2 que se localizan en el Cercado de Lima. Las discotecas cuentan con instalaciones más amplias para acoger a una mayor cantidad de público; los asistentes deben pagar una entrada o el consumo mínimo; los principales ingresos de la discoteca proceden del bar mientras que la entrada sólo constituye una suerte de restricción para el público potencial; a partir de mis observaciones y contacto con los informantes pude conocer que la

escena es similar en todos los casos que pude observar. La presencia de las drag queens se advierte mediante el cambio de la música: el ritmo se hace más lento antes de volver a acelerar; los ambientes se iluminan y el espacio del escenario pasa a ser el centro de atención. Las drag queens aparecen en el escenario de manera individual y desarrollan una coreografía que acompaña la pista de música. Simultáneamente, hacen fonomímica. Después de la presentación de cada una de las drag queens, todas aparecen en conjunto en el escenario y llevan a cabo una última coreografía antes de salir de escena. El espectáculo puede extenderse entre veinte y treinta minutos; ello depende de la cantidad de drag queens que tomen parte del espectáculo y de cuán largas sean las pistas de música individuales. Una vez que se encuentran fuera de escena, se da un proceso similar al de la presentación: la música cambia de ritmo y la iluminación vuelve a descender para que el público continúe bailando.

La ejecución en escena puede tomarse como la materialización de la poética del dragqueenismo. Se trata, después de todo, de la imagen diseñada según el repertorio que las drag queens han asumido cuidadosamente. Desde la forma de caminar hasta la selección de la pista, pasando por la indumentaria y la presencia de bailarines de apoyo, ponen en evidencia la movilización de saberes y recursos que finalmente pueden verse ensamblados. La ejecución, como parte del proceso de la performance, puede entonces cumplir con una de las dos funciones potenciales de este tipo de espectáculo: el efecto de ilusión y el efecto de convencimiento. Schechner (2006: 42) denomina al primer efecto *make-believe* y al segundo *make-belief*. Ambos son efectos que pueden destilar de una performance; no obstante, el que predomine en el caso del dragqueenismo servirá para poder comprender cuál es la relación entre las performances drag y la matriz heteronormativa —este aspecto se desarrollará en la segunda sección de este capítulo para comprender si el dragqueenismo resulta reificante, transgresor o subversivo—.

Mediante el efecto de ilusión, el performancero (*performer*) plantea al público los límites que existen entre la realidad y la puesta en escena. En el caso del efecto de convencimiento, el performancero espera que el público acepte que aquello que observa es realidad. Debo señalar que el efecto que se busque lograr está imbricado con la intención del emisor, en este caso el performancero; en la medida que la ejecución sea óptima, los esfuerzos por lograr el efecto serán eficaces. En el caso del dragqueenismo global, he podido observar en los distintos productos de las industrias culturales que la drag queen siempre se aproxima al efecto de convencimiento hasta que recurre a las estrategias más comunes de la propia práctica para devolver al público a la realidad. Me refiero a que el dragqueenismo global cuenta con recursos propios para protegerse del efecto de convencimiento, ya que el dragqueenismo busca ser una ilusión y no una estafa.

Cuando la ilusión se vuelve demasiado intensa, tanto que puede pasar a convencer al público de que aquello que ve es realidad, la drag queen del paradigma global recurre a estrategias de *autosabotaje* de la imagen perfectamente femenina que le recuerda al espectador que aquello que ve no es en verdad una mujer. Como lo plantean Rupp (2003) o Newton (1972),

administración de las discotecas es rigurosa y el personal administrativo se encuentra inscrito en las planillas. Los video pubs cuentan con una??

estas medidas pueden ser sacarse la peluca en medio de la performance o mostrar el pecho desnudo; ambas medidas pueden verse en los momentos culminantes de la ejecución.⁵¹ Si bien estas medidas pueden ser también herramientas para aumentar el dramatismo de la performance, no se debe dejar de lado que son parte importante de la práctica drag queen global y su efecto último es el demostrar la ilusión.

En el caso del dragqueenismo limeño, no he podido encontrar elementos que contribuyan al efecto de ilusión, mas sí al efecto de convencimiento. Lo que quiero decir es que la drag queen que performa en los escenarios de las discotecas y video pubs de ambiente de Lima sí busca convencer a sus espectadores que la imagen femenina le pertenece. Para demostrar ello, deseo recurrir a una de las observaciones que realicé a finales de 2012 en la discoteca Downtown Vale Todo. Giva Drag Queen fue mi informante durante un par de meses. Pude asistir a sus presentaciones tanto en la discoteca en la que trabaja como a algunos eventos para los que la contrataban (los que las drag queens denominan *privados*). En 2012 cumplía dos años de existencia en el ámbito drag; según lo que me comentó, se le conoce por bailar en la sala latina (donde se toca música en español y de género tropicales) de esta discoteca. A pesar de tener veinte años, considera que ha recorrido mucho el ambiente gay y que ahora ha aprendido lo necesario como para seguir ascendiendo en su carrera como drag queen.⁵²

Giva, como otras drag queens, gusta mucho de lo que hace. En conversaciones previas, pudo decirme que era una de sus actividades favoritas y que esperaba mucho los fines de semana para poder estar frente al público. Como vengo afirmando, esta relación entre los sujetos y sus personajes *drag* es un vínculo afectivo.

⁵¹ El caso que tomo como paradigmático es el de la canción «I Am What I Am» de *La Cage Aux Folles*. Asimismo, se pueden mencionar los distintos episodios de *RuPaul's Drag Race*, ya que las drag queens que hacen fonomímica para no ser eliminadas usualmente recurren a quitarse la peluca o mostrar el pecho para incrementar el dramatismo de la actuación. Cuando me refiero a estas estrategias como *autosabotaje*, sólo lo hago con el fin de comprender el efecto de las estrategias para romper el convencimiento. Sin embargo, creo que estas estrategias demuestran un conocimiento profundo de la poética del dragqueenismo global, puesto que la drag queen debe saber cuándo hacerlo para que cumpla con la función dramática.

⁵² Aunque yo no tome las siguientes fotos, cuento con el conocimiento sobre el contexto en el que se produjeron para basar mi interpretación. En todo caso, desde la metodología, estas fotografías son un registro que utilizaré para recordar algunos hechos de aquella oportunidad en la que pude ver su presentación. De la misma forma, la pista que grabé durante la observación también constituye un registro de aquella noche. La imagen 1 fue capturada en diciembre de 2012. Se trataba de la celebración del segundo aniversario de Giva como drag queen y ella se había preocupado por invitar a muchos de sus seguidores de Facebook así como por preparar un show especial para la noche del sábado: nuevo vestuario, nueva peluca y una pista musical original.



Como planteé antes, en esta imagen se pueden ver los elementos que Giva se procuró para su presentación aquella noche. Una primera impresión sería la de una figura en principio femenina; no existen atisbos del sujeto que performa. Por otro lado, de acuerdo con la primera impresión, lo resaltante sería la sensualidad y el desafío que impone la pose. Se encuentra por un lado, el cuerpo antes que el rostro. El hecho de que sea una toma de todo el cuerpo plantea la importancia del mismo: la posición de la mano sobre la pierna focaliza la atención en ésta. Asimismo, la posición del tronco y del brazo que es recta privilegian el contorno de la cadera (el vestuario de color azul colabora con este efecto, dado que es un espacio del cuerpo que no cubre). El rostro podría ser el elemento menos regular de esta imagen femenina; el uso recargado de maquillaje puede poner en cuestión cuán regular es la imagen que se ve (las mujeres del cotidiano no optarían por colores de este tipo).⁵³ Sin

⁵³ En este caso, puede verse Giva utiliza lentes de contacto de un color fluorescente. Podría plantearse que los elementos del rostro son los menos regulares y que, en cierta medida, colaboran con la idea de fantasía (del segundo capítulo). Sin embargo, he llegado a la conclusión de que el trabajo que se realiza en el rostro forma parte de su negociación y acumulación de capitales. Lograr un diseño irregular, fantástico o escandaloso mediante el maquillaje demuestra su dominio de técnica, así como la posesión de instrumentos que dan a entender capacidad adquisitiva. Como he planteado anteriormente, ello redundará en su capital simbólico.

embargo, a partir del rostro y el cabello se produce un efecto peculiar, pareciera que las ondas del cabello marcaran el contorno del pecho de una mujer.

La presencia de este tipo de poses y el estilo del vestuario es similar en distintas presentaciones de Giva; cada una de estas está preparada en su totalidad por ella misma. Como se verá en las otras dos imágenes, Giva privilegia determinados espacios de su cuerpo, que, desde su punto de vista, la hacen lucir más sensual: en especial las piernas y sus nalgas. Existe un cuidado especial en el vestuario que elige, debido a que estos deben dejar ver ambas partes al público. La importancia de estas partes del cuerpo también son relevantes durante la propia ejecución en escena.

En el marco de la performance, existen dos saberes que suelen exhibirse: la capacidad para bailar y la de hacer fonomímica. En el caso del baile, Giva vuelve a posar las manos sobre sus piernas y glúteos en los momentos en los que la música tiene un ritmo más lento. Es decir, cuando el público puede prestar mayor atención al cuerpo en sí y no a los movimientos de la coreografía propiamente dicha. Aquí resulta relevante mencionar algunas interpretaciones teórico-políticas con respecto a estos espacios corporales; en *Por el culo* (2011), Saez y Carrascosa argumentan que los glúteos representan por metonimia la pasividad del sujeto. Es un espacio que incita el erotismo por parte de aquel que tiene el rol activo o penetrativo en el acto sexual. En la medida que la matriz heteronormativa comprende que sólo el varón heterosexual tiene un rol activo (masculino) y aquel(la) que recibe asume un rol femenino, el sujeto drag queen asume el rol pasivo o femenino cuando privilegia estos espacios corporales mediante el vestuario o la coreografía.



Por otro lado, también es revelador recurrir a lo que plantea la canción que Giva decidió presentar la noche de su aniversario. En breve, las pistas que las drag queens suelen utilizar cuentan con una introducción que no es música propiamente, pero sí efectos de sonido y una voz que presenta a la drag queen. Luego de ello, inicia la pista de baile que puede tener un inicio pausado en el que la fonomímica es esencial; la pista culmina con el climax de la canción que brinda la posibilidad de que la drag queen muestre sus habilidades para el baile. En el caso de la presentación de Giva, la primera canción fue una balada cantada por una mujer. La fonomímica se realizó junto con movimientos de los brazos y mirando hacia el público que se encontraba por debajo del escenario. La segunda parte de presentación se dedica a la secuencia del baile en el que Giva se desplaza a lo largo del escenario contorsionándose y animando al público para que éste la siga con los aplausos. La presentación termina con la canción «Yo soy latina» en la que Giva es acompañada por una segunda drag queen que había aparecido previamente y había hecho la fonomímica de la canción «Eternamente bella».

La predominancia de pistas de música que son en principio interpretadas por cantantes mujeres colabora con la imagen que las drag queens desean demostrar. Frente a este tipo de presentaciones, tuve que volver sobre mi informante para preguntarle la razón por la que había utilizado este tipo de pistas. Según Giva, todos sus shows tratan de ser bastante personales y, en esta oportunidad, necesitaba presentar algo que le gustara mucho para que su público pudiera comprenderla. De esta forma, tanto los elementos que componen la presentación como la intención que tiene Giva sobre sí misma plantean patrones de feminidad comúnmente asumidos. Giva es sólo un ejemplo de los múltiples shows de drag queens que se realizan semanalmente; sin embargo, entendida como un comunidad de práctica, existen patrones que han sido establecidos entre los propios miembros e incluso son percibidos como necesarios en la medida que comprenden su práctica como una tradición y arte (con una poética). Por ello, muchas de las presentaciones por parte de drag queens siguen el mismo proceso de *mostrar el hacer* de una imagen femenina.

Aquí resulta preciso plantear que existe una incongruencia entre lo que los sujetos del público esperan ver y lo que las drag queens consideran que los sujetos ven. Me explico mejor al plantear que el público que ve un espectáculo *drag* en estos espacios de ambiente sabe que, cuando ve a una drag queen, está viendo, después de todo, a un hombre vestido de mujer. Sin embargo, la drag queen espera que su público asuma que la feminidad que demuestra le pertenece. No podría ir tan lejos para afirmar que el sujeto drag queen desea ser una mujer, pero sí que el dragqueenismo intenta velar el deseo por una corporalidad femenina y el deseo homosexual, que, de manera sintomática, no fueron mencionados expresamente por mis informantes.

A partir de mi observación y las palabras de mis informantes, su práctica es percibida por su público de la manera en que ellas la conciben: artística, para la que se requiere mucha dedicación y talento, ajena a cualquier tipo de deseo homosexual y, en principio e incuestionablemente, femenina. Esta forma de concebir su práctica no está disponible para el diálogo con otros estilos de feminidad, como planteé en el primer capítulo; se trata de una

forma de concebir el dragqueenismo de manera que cumpla con todos los presupuestos desde los que parten las propias drag queens. Puedo concluir al plantear que esta incongruencia entre la posible percepción de público y aquello que las drag queens en efecto creen se trata de una evidencia del carácter ideológico de los discursos que informan el dragqueenismo.

Finalizo esta primera sección reuniendo algunas ideas clave que me permitirán abordar la discusión en torno a la performatividad del dragqueenismo. He planteado que la práctica de la drag queen constituye, en principio, una performance debido a que existe un subtexto que motiva a la drag queen a llevar a cabo su puesta en escena. Este subtexto corresponde al vínculo afectivo entre sujeto y práctica, que, tanto en el primer capítulo como en el segundo capítulo ha dado pie al argumento de que la drag queen necesita performar para subsistir a nivel simbólico. Por otro lado, comprender el dragqueenismo como performance también me permitió diferenciar sus funciones (con fines expositivos) correspondientes a dos fases de un solo proceso: una fase previa que se desarrolla en el camerino y otra que es la ejecución en el escenario.

La primera fase (en extremo reflexiva e introspectiva), en el camerino, cumple con una función ritual en la que el sujeto drag queen se encuentra en transición hacia una subjetividad y corporalidad femeninas (socialmente convencionales). Una vez en el escenario, su ejecución tiene como función convencer a su público de que la feminidad (corporal y subjetiva) le pertenece. Para ello, el sujeto drag queen recurre a sus recursos corporales, así como a la poética del dragqueenismo ahora materializada, para crear un ilusión o fantasía de la que se espera el público no salga (a pesar de que existe la posibilidad de que el público nunca haya creído en ella). El querer creer que su performance es consumida tal como las drag queens desean es el elemento ideológico que permite establecer un diálogo con la postura teórica *queer* que ponía de relieve el potencial subversivo del dragqueenismo. ¿Es el dragqueenismo subversivo o transgresor? ¿Cuál es la ética del dragqueenismo?

3.2 Performatividad y dragqueenismo

Como dije al inicio del capítulo, siquiera intentar hacer un recorrido exhaustivo por la obra de Judith Butler sería improductivo. Sin embargo, lo que motiva que recurra a los planteamientos de esta autora es la manera en que el dragqueenismo asumió un papel central en la teoría de la performatividad como un acto subversivo frente a la matriz heterosexual (concepto que explicaré en los siguientes párrafos). La influencia ha sido tal que, incluso, hasta ahora se suele hablar del dragqueenismo como *terrorismo de género* (CÉPEDA y FLORES 2011) o *gender fucking*. Por todo esto, me dedicaré brevemente a trazar algunas ideas clave en cuanto a la teoría de la performatividad de Butler, que luego utilizaré para establecer un diálogo entre la manera en que el dragqueenismo configura la feminidad del sujeto drag queen y la potencialidad subversiva que se le ha adscrito a esta práctica social desde el ámbito académico, específicamente desde los postulados de Butler y la *Queer Theory*. Inició entonces con una breve presentación de la teoría de la performatividad.

En 1975, Gayle Rubin planteó las ideas centrales para comprender las relaciones entre varones y mujeres mediante la abstracción del sistema sexo-género, que en principio era heterosexual y subordinaba a la mujer como el medio o instrumento que utilizaban los hombres para establecer vínculos entre ellos. Si bien su argumentación de tipo universalista puede ser criticable hoy en día, la manera en que utilizó la argumentación teórica para elaborar sobre los componentes históricos y culturales de las relaciones de género es de gran relevancia... Por otro lado, la comprensión del patriarcado como una configuración específica del sistema sexo-género ha sido muy importante para los planteamientos feministas sobre la posibilidad de establecer nuevas relaciones en las que la subordinación de la mujer sea superada debido a que sólo se trata de un desarrollo cultural e histórico contingente. Además, la idea de un sistema sexo-género que privilegia en todo sentido las relaciones heterosexuales y el rol masculino puede comprenderse como el antecedente de desarrollos más contemporáneos, como es el caso de la matriz heteronormativa o la heteronormatividad.

En 1990, Butler volvió sobre algunos elementos que Rubin o el propio Levi-Strauss habían identificado como tabúes que conducen al establecimiento de las relaciones de parentesco heterosexuales; sin embargo, el giro psicoanalítico que le brinda Butler a estos tabúes cuestiona el carácter ontológico que le había brindado Freud a la masculinidad. De esta forma, desde la *Queer Theory* se ha sostenido que los sistemas de parentesco o el sistema sexo-género del patriarcado se han desarrollado gracias a dos prohibiciones de la sexualidad humana: el tabú de la homosexualidad y el tabú del incesto. La matriz heterocentrada vendría a ser una configuración contemporánea del dispositivo sexo (tomando los planteamientos de Foucault en *La voluntad de saber*) que constituye la subjetividad de los sujetos (como una que niega un primer deseo homosexual) y el deseo compulsivo heterosexual. Es decir, Butler toma los conceptos de norma y poder de Foucault para plantear que los que eran tabúes o prohibiciones asumen funciones generativas o productoras en la medida que producen subjetividades y deseos heteronormados, de ahí la palabra *matriz*.⁵⁴

El tema de la producción de las subjetividades es abordado por Butler de manera extensa en *The Psychic Life of Power* (1997), mediante el uso de las categorías de poder y sujeción de Foucault.

For Foucault, the subject who is produced through subjection is not produced at an instant in its totality. Instead, it is in the process of being produced, it is repeatedly produced (which is not the same as being produced anew again and again). It is precisely the possibility of repetition which does not consolidate that dissociated unity, the subject, but which proliferates effects which undermine the force of normalization. The term which not only names, but forms and frames the subject [...] mobilizes a reverse discourse against the very

⁵⁴ Soley Beltrán, realiza una exposición mucho más sofisticada de la matriz heterosexual (MH) al plantear que «Los estándares de identidad de la MH funcionan como un bien colectivo que resuelve el problema de la reproducción. La MH reduce la arbitrariedad en los juicios de similitud y facilita la interacción mediante el incremento de la previsibilidad. Como bien colectivo, la MH está protegida por la restricción y la sanción colectiva de la citación de las categorías de la Matriz, que tiene por objetivo asegurar la estabilidad del significado. Sus normas se reafirman mediante las emociones, como el duelo, la vergüenza, el orgullo, etc.; y mediante la constante vigilancia del *self*. Es obligatorio cumplir con las leyes de la MH y si la conformación fracasa, la consecuencia es la abyección, a menos que se justifique por una condición médica» (2012: 79).

regime of normalization by which it is spawned. This is, of course, not a pure opposition, for the same "homosexuality" will be deployed first in the service of normalizing heterosexuality and second in the services of its own depathologization. (1997: 93)

La autora plantea que existe una relación paradójica entre el poder y el individuo en el proceso de devenir sujeto, una relación que puede leerse en el término que utiliza Foucault para denominar tal proceso: *assujetisement*, que puede entenderse como sujeción y sometimiento. En la medida que el individuo busque ser un sujeto deberá verse sometido a las normas que lo hacen posible en un sistema heteronormativo y su ejercicio de poder debe colaborar con dicho sistema, con esta matriz de producción de sujetos. Sin embargo, dado que en todo proceso de devenir sujeto existió una primera identificación que escapaba de la norma heterosexual y ésta se mantiene latente, existe la necesidad de que el sujeto confirme su existencia, su pertenencia al sistema heteronormativo mediante una repetición estilizada de las regulaciones que conforman su masculinidad o feminidad. En este sentido, la iteración busca consolidar la existencia del sujeto y su posición en el sistema o matriz heteronormativa. Butler ha denominado al acto y al efecto de esta iteración como *performatividad*. En este sentido *el hacer* del sujeto tiene un efecto constituyente de aquello que norma; de esta forma, el género y el sexo podrían comprenderse como el efecto de una serie de acciones que buscan significarlos. En la medida que estos actos se repitan de manera consensuada (aunque no necesariamente consciente) por los sujetos, el sexo y el género podrán mantener su carácter incuestionable o *natural*.

Ahora bien, entre *performance* y performatividad no existe una relación directa; en muchos casos, la *performance* como pura teatralidad puede quedar corta con respecto a los verdaderos efectos de la performatividad. «*Performativity is neither free play nor theatrical self-presentation; nor can it be simply equated with performance*» (Butler, 1993: 95). La autora se refiere a que la performatividad no sugiere una posibilidad para actuar el género de manera voluntarista ni que un sujeto pueda decidir qué género ser uno y otro día. La performatividad tampoco puede igualarse a una ejecución en escena en la que se deja de lado el proceso y el efecto de la iteración, así como las normas regulatorias que restringen y posibilitan que el sujeto exista.⁵⁵ Sin embargo, la manera en que hemos abordado el dragqueenismo como *performance* permite dar cuenta de sus facetas performativas.

Por un lado se encuentra el hecho de la dimensión performativa de la construcción o producción de la drag queen de Lima durante su periodo en el camerino. Se trata de un acto o proceso causal (la *performance* como ritual) que lleva a cabo el sujeto, en el que la reiteración o citación⁵⁶ de un conjunto de normas lo conduce a acceder a una posición de sujeto que le permitirá desempeñarse (performar) frente a un público. En esta repetición de actos de manera ritual y mediante la que el sujeto pone tanto de sí para intentar equiparar

⁵⁵ Hasta aquí parece que la performatividad, en el marco de la matriz heterosexual, se desarrolla de la misma manera en que la poética del dragqueenismo controla las conductas de las drag queens.

⁵⁶ Las palabras *citación*, *citar* o *cita* dan cuenta del influjo lingüístico textual deconstructivista que tiene la teoría de la performatividad. En este caso, la citación se refiere a la movilización de textos, conductas, sentidos previos que se utilizan en una nueva formulación. Sin embargo, esta nueva formulación lleva consigo la carga significativa o histórica de aquel recurso que se está citando.

una imagen ideal e inalcanzable que se acentúa cada aspecto que el sujeto quiere llegar a ser y se intentan clausurar los demás sentidos y significantes que podrían irrumpir para desestabilizar a la drag queen. «Porque en la reiteración se estabilizan las normas y se ofrece asimismo el espacio para el surgimiento de fisuras que imposibilitan el completo y definitivo asentamiento de las normas y de sus producciones» (BURGOS DÍAZ 2012: 107)

Por otro lado y de forma consecuente, una vez en el escenario, la drag queen articula sus saberes y otros capitales, a la vez que cita (utiliza recursos) la feminidad convencional para incorporarla en sí misma. Esta referencia tangente en la configuración del rostro, el cabello, el vestuario, la música y el baile no son solo descriptivos de lo que se espera usualmente de una mujer, sino que tiene un correlato performativo de la matriz heterosexual, es decir, una consecuencia reificante de la concepción del sistema sexo-género heteronormativo. En efecto, la colonización estética de la imagen femenina se ve citada y reivindicada en la imagen de la drag queen; esto sucede incluso en los estilos «salir andrógono» (*sic*) o «salir demonio», pues, como sostuve en el segundo capítulo, se trata solo de variantes del estilo «salir bien mujer». Los componentes de feminidad que la drag queen limeña utiliza en su *performance* terminan por establecer un vínculo normativo entre la identidad de género y la apariencia, a su vez regulada por una estética heteronormativa velada por la poética del dragqueenismo.⁵⁷

Esta es la lectura que puedo plantear con respecto al dragqueenismo localizado en Lima; se trata de una práctica que reifica la matriz heterosexual mediante un ejercicio performativo que he tratado de delinear mediante la indagación de su *performance* como proceso. Sin embargo, aquí es necesario oponer la otra lectura con respecto a mi forma de comprender la práctica de la drag queen limeña. A lo largo de su obra, Judith Butler ha recurrido al dragqueenismo en dos momentos importantes de su reflexión en torno a la performatividad del género: *Gender Trouble* (1990) y *Bodies That Matter* (1993). A continuación cito, *in extenso*, dos pasajes de ambas obras de Butler y subrayo algunos planteamientos sobre que desarrollaré en adelante.

Practices of parody can serve to reengage and reconsolidate the very distinction between a privileged and naturalized gender configuration and one that appears as derived, phantasmatic, and mimetic –a failed copy, as it were. And surely parody has been used to further a politics of despair, one which affirms a seemingly inevitable exclusion of marginal genders from territory of the natural and the real. And yet this failure to become “real” and to embody “the natural” is, I would argue, a constitutive failure of all gender enactments for the very reason that these ontological locales are fundamentally uninhabitable. Hence, there is a subversive laughter in the pastiche-effect of parodic practices in which the original, the authentic, and the real are themselves constituted as effects. The loss of gender norms would have the effect of proliferating gender configurations, destabilizing substantive identity, and depriving the naturalizing narratives of compulsory heterosexuality of their central protagonists: “man” and “woman”. The parodic repetition of gender exposes as well the illusion of gender identity as an intractable depth and inner substance. As the effects of a

⁵⁷ Como plantea Soley-Beltrán, «la importancia de la apariencia del cuerpo para la construcción social de la identidad no es en absoluto desdeñable. En las sociedades de consumo, el cuerpo se convierte en un signo del *self*, una suerte de percha que muestra nuestro estilo mediante su apariencia, indumentaria y elecciones de consumo que se comercializan y se presentan como señales identitarias» (2012: 71).

subtle politically enforced performativity, gender is an "act," as it were, that is open to splittings, self-parody, self-criticism, and those hyperbolic exhibitions of "the natural" that, in their very exaggeration, reveal its fundamentally phantasmatic status. (1990: 147)

Although many readers understood Gender Trouble to be arguing for the proliferation of drag performances as a way of subverting dominant gender norms, I want to underscore that there is no necessary relation between drag and subversion, and that drag may well be used in the service of both the denaturalization and reidealization of hyperbolic heterosexual gender norms. At best, it seems, drag is a site of a certain ambivalence, one which reflects the more general situation of being implicated in the regimes of power by which one is constituted and, hence, of being implicated in the very regimes of power that one opposes.

To claim that all gender is like drag, or is drag, is to suggest that "imitation" is at the heart of the heterosexual project and its gender binarisms, that drag is not a secondary imitation that presupposes a prior and original gender, but that hegemonic heterosexuality is itself a constant and repeated effort to imitate its own idealizations. That it must repeat this imitation, that it sets up pathologizing practices and normalizing sciences in order to produce and consecrate its own claim on originality and propriety, suggests that heterosexual performativity is beset by an anxiety that it can never fully overcome, that its effort to become its own idealizations can never be finally or fully achieved. [...] In this sense, then, drag is subversive to the extent that it reflects on the imitative structure by which hegemonic gender is itself produced and disputes heterosexuality's claim on naturalness and originality. (1993: 125)

Estos dos extractos de la obra de Butler difieren con respecto a su concepción de cuán eficiente resulta el dragqueenismo para la proliferación de identidades de género. En la primera cita, Butler plantea que el *drag* es paradigmático para lograr que el género adopte un carácter diferido, se desplace, mediante una repetición paródica. «Butler piensa que el *drag* es subversivo en cuanto expone la estructura imitativa del género. Así pues, Butler afirma que el *drag* es teatral en tanto que "imite y haga hiperbólica la convención discursiva que también invierte"» (SOLEY-BELTRÁN 2012: 86). Esta posición de 1990, con *Gender Trouble*, varía en 1993, con *Bodies that Matter*, obra en la que plantea que no toda *performance* drag cuenta con el potencial subversivo. De esta forma, el dragqueenismo deviene ambivalente, porque algunas veces puede ser reificante mientras que otras veces, subversivo —cuando pone de relieve, mediante su carácter paródico, que el género es un efecto performativo, que se materializa o incorpora mediante la citación de las normas de género.

Parece que el dragqueenismo deja de ser un elemento central en la revisión (1993) que Butler hace sobre sus planteamientos de la subversión del género (1991). Por ello se atribuye un gran valor a la parodia, que ahora se vuelve el eje de la subversión. Como Butler plantea, en la medida que la performance de la drag queen sea paródica, entonces sí contaría con un potencial subversivo. No obstante, ¿qué entiende Butler por parodia? Pérez Navarro (2012) plantea que el concepto de *parodia* de Butler cuenta con la función de revelar la incongruencia entre el mundo y el lenguaje mediante la puesta en cuestión ontológica de las relaciones sexo-genéricas. Con esta finalidad, la parodia podría depender de un modelo

existente serio y volverlo cómico o mantener los elementos formales de dicho elemento, pero insertar contenidos nuevos e incongruentes.⁵⁸

En este sentido, creo que el dragqueenismo cumple formalmente con lo planteado por Pérez Navarro, a veces las *performances* adquieren un tono cómico, mientras que en otras oportunidades la performance drag queen quiebra algunas convenciones de género (lo moral, la discreción, el buen gusto). Sin embargo, su capacidad paraontológica (que cuestionaría la relación entre el lenguaje y las cosas, entre el género asumido y la materialidad del cuerpo) no es una consecuencia por defecto. Desde mi perspectiva, la reformulación de ideas que Butler realizó en *Bodies that Matter* solo desplazó un prejuicio sobre una práctica social-cultural hacia un concepto que, finalmente, no llega a ser completamente realizable.⁵⁹ ¿Qué performance podría cumplir con este cuestionamiento ontológico que conduzca a la subversión?

En este punto, planteo que este ineficiente desplazamiento de la función subversiva de una práctica social (un trabajo de representación llevado a cabo por una comunidad) a un concepto como la parodia, surge de un prejuicio homogenizador relacionado con la producción y el consumo del propio dragqueenismo. En el ámbito de la producción, pensar que todas las drag queens cuentan con las mismas condiciones o motivaciones para llevar a cabo esta práctica resulta en un error totalizante. Aun cuando se especifique que solo algunas performances *drag* pueden ser paródicas (es decir, tener potencial subversivo), se asume que (todas) estas drag queens tendrían a bien planear un acto que apunte a un cuestionamiento sobre la identidad de género por parte de su público, así como al hecho de que se produzca una proliferación identitaria a partir de este cuestionamiento y consecuente reflexión.⁶⁰

Por otro lado, también existe una sobreidentificación con el público receptor de las performances *drag* al plantear que se trata de destinatarios ideales, sumamente críticos y reflexivos, que podrán decodificar todos los sentidos subversivos que la drag queen ha incluido en su performance. Lo que he podido constatar con mis observaciones y entrevistas es que los sujetos drag queens de Lima no cuentan con un discurso crítico articulado con respecto a las relaciones de género heteronormativas. Asimismo, si bien mi materia de estudio no fue el consumo tanto como la producción, podría decir que el común de consumidores de las performances drag tampoco cuenta con un aparato crítico para tomar

⁵⁸ Cfr. PÉREZ NAVARRO 2012: 43-45

⁵⁹ «Butler ha puesto de relieve la ambigüedad inherente a los efectos políticos de cualquier representación paródica, y de la representación *drag* en particular: parodiar una norma no equivale, necesariamente, a su subversión. La parodia podría servir, incluso, como instrumento para la reinscripción de la norma» (PÉREZ NAVARRO 2012: 42) La lectura de este autor de Butler llega a ser tan optimista como la primera propuesta de la autora con respecto al potencia subversivo de la drag queen, pues comprender que la *parodia* como concepto puede traducirse fácilmente en un acto tenga efectos subversivos.

⁶⁰ Al respecto de *performances* drag que cuentan con una perspectiva crítica, vuelvo sobre los dos casos que planteé en la introducción. Se trata de Frau Diamanda y Giuseppe Campuzano; en ambos casos, el *drag* y el travestismo, respectivamente, cuentan con un discurso articulador de sus personajes y *performances*, y abordan los temas de género y la construcción de la identidad nacional con el fin de lograr un cambio. Como planteé anteriormente, este tipo de performances no forman parte de la práctica social/trabajo de representación que he denominado dragqueenismo.

ventaja del dragqueenismo como representación e iniciar una subversión de la matriz heterosexual. Pareciera que la primera lectura subversiva con respecto al dragqueenismo de Butler dejó de lado las condicionantes materiales de los sujetos que performan y consumen, así como las posiciones de sujeto de estos mismos.⁶¹

Si bien considero que el dragqueenismo limeño no es subversivo, considero también que el componente paródico —mediante el que la imagen femenina convencional de la drag queen cuenta con un excedente (la fantasía) o que permite que sea un hombre el que asuma la imagen femenina— sí cuenta con un efecto transgresor. Me refiero a que, en el marco de la teoría de la performatividad, la citación de las normas de género (que regulan lo femenino) por parte de un sujeto masculino puede llegar a transgredir el carácter normativo (a molestar sin llegar a retarlo) de la matriz heterosexual. Sin embargo, estas citaciones no subvierten la categoría debido a que representan una salida melancólica para el deseo homosexual que, como dije anteriormente, había transcurrido velado a lo largo de mis observaciones y entrevistas. Asimismo, considero que el cumplimiento de la poética del dragqueenismo conlleva una satisfacción de las propias drag queens debido a la aceptación social derivada (tanto entre pares como por sujetos heterosexuales) de su capacidad de manejar las prácticas discursivas y los propios discursos, y de conseguir una apariencia externa adecuada al repertorio de normas de dicha poética.

Es probable que, hasta el momento, mi interés por despojar el dragqueenismo de toda potencialidad subversiva pueda ser concebido como un intento de descalificarlo como una práctica social valiosa. Sin embargo, intento hacer todo lo contrario. Asumir que el dragqueenismo cuenta con una capacidad subversiva conlleva falsas expectativas y la resultante defraudación. La práctica de las drag queens de Lima no debería contar con un valor social, político o académico debido a una función subversiva que se le acuño de manera extrínseca. Como he intentado plantear mediante esta exploración, el dragqueenismo se trata de un trabajo de representación llevado a cabo por sujetos reales que ya cuenta con un valor intrínseco. Dicho valor surge a partir del inapreciable esfuerzo de sujetos que, muchas veces, atraviesan condiciones materiales difíciles con el fin de subsistir y constituir un proyecto de vida mediante su práctica artística.

Ya no sea subversivo, pero sí transgresor, el dragqueenismo cuenta con una relevancia política y estética que se basa en el trabajo de representación de estos sujetos. De ahí que pueda afirmar que su valor no depende de una función, sino de su propia existencia en nuestro medio social y en nuestro circuito cultural.

⁶¹ Algo similar sucede con la lectura del documental *Paris is Burning* (LEVINGSTON 1991), que mencioné durante el segundo capítulo. Al respecto, se encuentran las duras críticas de Beatriz Preciados sobre cómo Butler utilizó el caso de Venus Extravaganza, como paradigma de subversión, «sin tener en cuenta que Venus ha iniciado ya un proceso de transexualidad prostética, y que vive de un trabajo de prostitución sexual en el que utiliza tanto sus senos de silicona como su *penis* «natural» y por último olvida que Venus no es un(a) ciudadan(a) blanc(a) american(a), sino un travesti de color y de origen latino. Finalmente, más allá del todo efecto previsible de violencia performativa, Venus será asesinada en Nueva York por un cliente, haciendo aun más cruda la realidad que el análisis había pasado por alto» (2002: 74-75).

CONCLUSIONES

Comprendo que, en la actualidad, la actividad o acción de una drag queen (es decir, el dragqueenismo) es un fenómeno globalizado de algunas de las prácticas identitarias y culturales gay surgidas, en principio, en espacios anglófonos. Más allá de cualquier tipo de concepción esencialista y como plantea Halperin (2012), existen diversos productos culturales que han sido acuñados en el imaginario de distintas minorías sexuales y sobre los que se han desarrollado procesos de apropiación. La práctica de la drag queen, a mi parecer, ha sido una de las más exitosas y fructíferas en este proceso de apropiación; cada espacio en el que estas han tenido lugar ha arraigado la práctica de manera particular, añadiendo a su repertorio los matices locales que los propios productores y consumidores creían necesarios.

De esta forma, lo que resulta de un dragqueenismo localizado, finalmente, es que la palabra drag queen no puede ser unívoca y su definición comienza a debatirse entre la alienación y la interpretación basada en el ámbito que acoge la palabra. Por ello, no bastaría solo con no aceptar definiciones sobre la drag queen extraídas de un diccionario, sino que se podría comprender (y no sólo definir) el dragqueenismo desde las prácticas e ideas de las propias drag queens. Un objetivo como este se encuentra justificado de muchas formas y su relevancia académica se relaciona con cada una de ellas. Por un lado, la imagen de la drag queen y lo que se asume de ella ha variado desde Stonewall hasta nuestros días, hasta nuestros espacios; Schacht y Underwood (2004) intentaron resumir estas concepciones de la siguiente forma: temerarias luchadoras callejeras durante los disturbios de Stonewall, hombres fallidos y representaciones simbólicas de lo que es la comunidad gay, transgresores de las concepciones de género, incitadores de políticas queer, terroristas de género e inclusive representaciones misóginas.

Frente a estas perspectivas, sostengo que las ideaciones sobre el dragqueenismo se han desarrollado desde la posición de quien observa, quien estudia el registro o quién consume de manera espontánea un show *drag* durante el fin de semana. Sean teóricas o elaboraciones no académicas, quedaba pendiente una aproximación a la producción de este tipo de práctica tomando como eje a la drag queen, que finalmente es el sujeto que sabe y sabe hacer. Ello justificó cubrir el ámbito del dragqueenismo desde una aproximación al discurso de la propia drag queen, hasta la manera en la que interactúa con sus pares, hasta su performance como un acto significativo para ella.

Por otro lado, existía otra necesidad también urgente que motivó este trabajo. A partir de mis primeras conversaciones con mis informantes, pude comprender que el dragqueenismo cuenta con una relevancia afectiva profunda para estos sujetos y ello conlleva, a su vez, una relevancia cultural, dado que el dragqueenismo depende de la elaboración de representaciones por parte de sujetos (como una suerte de ejercicio de poder o a nivel micropolítico) que son continuamente mostrados ante otros. La relevancia afectiva sería, como intenté sostener, un componente clave de la relación que existe entre sujeto y práctica, dado que estas representaciones contienen sentidos que podrían conformar su propia manera de concebir las relaciones de género, la materialidad del cuerpo o la manera en que

se puede desarrollar la vida de uno. Dar a conocer la relevancia afectiva y cultural de una práctica que suele asumirse como puro entretenimiento colabora con la comprensión y reconocimiento de los drag queens como sujetos.

El dragqueenismo como una práctica cultural localizada en Lima, cuenta con características que la configuran no sólo como una práctica que busca el entretenimiento de un público, sino como un hacer significativo para los sujetos que performan como drag queens. Las elaboraciones que han surgido a lo largo de los últimos años de popularización de la drag queen colaboran con la coherencia y cohesión de esta comunidad de práctica. Como busqué argumentar, tanto la tradición como el arte son los discursos que mantienen, justifican y legitiman la poética del dragqueenismo. Se trata finalmente de sentidos creados para establecer una identidad, una diferencia significativa que los aleje del espacio vacío (el de lo abyecto) al que se enfrentan constantemente debido a la configuración social heterocentrada de la que también son parte.

Sin embargo, esta identidad coherente se sustenta en una serie de exclusiones, actos violentos o crueles que terminan por designificar otras prácticas. El dragqueenismo es una faceta más del proceso discursivo de la abyección, de un discurso que habita el cuerpo y constituye al sujeto, por lo que los propios mecanismos del discurso (las prácticas discursivas) pueden terminar por desechar a los malos sujetos, aquellos que no se ciñen al repertorio normativo de la poética, los que no pueden acumular el capital simbólico necesario. «No podemos considerar que el proceso discursivo transcurre por un camino y el cuerpo vivido por otro distinto» (BURGOS DÍAZ 2012: 118).

Si pudiera resumir el contenido del estudio en tres palabras, estas serían *poética*, *capital* y *performance*. Como categorías teóricas, la poética, el capital y la performance han sido de gran utilidad para comprender cómo las drag queens utilizan sus conocimientos, habilidades e interrelaciones para completar el trabajo de representación del dragqueenismo. Partí así de mis observaciones y las propias palabras de las drag queens para establecer que existe un vínculo afectivo (que mencioné líneas arriba) entre práctica y sujetos. En la medida que el dragqueenismo brinda la posibilidad a los sujetos que lo practican para crear significados y existir alejados de un espacio que carece de significación (como sucede, con el travestismo), se produce una preocupación por parte de las drag queens para establecer una tradición de su práctica (basada en una historia extensa y común, en la idea del perfeccionamiento y la dificultad de la práctica, entre otros). De la mano de la tradición, las drag queens elaboran el estatus artístico del dragqueenismo como la característica incontrovertible que separa lo que ellas hacen en el escenario de una imagen reduccionista de un hombre vestido de mujer.

La poética surge de la elaboración de ambos discursos —la tradición y el arte—, del repertorio que destila de concebir el dragqueenismo como una práctica artística y que ha atravesado un desarrollo cualitativo; la poética del dragqueenismo reúne las condiciones fundamentales según las que la drag queen puede asumirse como tal. A nivel individual, la poética del dragqueenismo plantea un correlato. Cada sujeto drag queen debe administrar el capital que posee en el ámbito cultural, económico, social y erótico. Las interacciones entre

pares logra que esta administración de capitales resulte propicia para algunas drag queens, dado que les permite acumular el prestigio y la capacidad para subsistir utilizando el dragqueenismo como medio para crear sentidos o existir en su comunidad. De esta forma, la obtención de capital simbólico se torna una de las principales motivaciones para que la drag queen se esfuerce de sobremanera por el correcto cumplimiento de la poética y, consecuentemente, establezca un fuerte vínculo afectivo con su propia práctica. Como sostuve, se trata de un proceso poco estable de *assujettissement* (subjetivación/subordinación) del que la drag queen debe mantenerse pendiente.

El último paso de esta elaboración correspondió a la interpretación del dragqueenismo como performance; ello se debió a la forma en que tanto los pasos previos a la ejecución en escena como la misma presentación ante el público permitían ver la poética del dragqueenismo encarnada en el sujeto y revelaban materialmente un ámbito que los sujetos habían intentado elidir: la feminidad deseada. Me refiero a que la drag queen que performa en el escenario asume una imagen femenina condicionada por las asunciones heteronormativas. Esta conclusión me ha permitido revisar los planteamientos (especialmente aquellos que proceden de la *Queer Theory*) que establecían que el dragqueenismo podía asumirse de forma intrínseca como una estrategia subversiva frente a la matriz heterocentrada. Las etapas previas a la ejecución en escena revelan la etapa ritual del dragqueenismo, mediante la que el sujeto drag queen sale al escenario para intentar convencer al público que aquello que ve es real. Esta función del dragqueenismo asume entonces que existe la posibilidad de replicar un original, una feminidad que le pertenece convencionalmente a la mujer.

La conclusión general a la que he podido llegar con este estudio es que las drag queens son sujetos homosexuales que utilizan la performance como una estrategia legitimadora para elaborar su subjetividad femenina. A lo que me refiero es que el dragqueenismo como performance se ve sostenido por discursos que aíslan la valoración heteronormativa que, de otra forma, terminaría condenando la práctica de la drag queen al no comprender que se trata de una práctica significativa, artística, técnica, y no solo de un varón vestido de mujer. De hecho, el sujeto drag queen que performa en el escenario puede mostrar un cuerpo femenino sin que ello se iguale a un acto de travestismo o transformismo; ello se debe al trabajo previo realizado en torno a la tradición y la poética. Por ello asumo que la performance es una práctica estratégica que neutraliza la posibilidad de marcar como abyectos a los sujetos drag queens a pesar de que transgreden los mandatos heteronormativos. Sin embargo, esta transgresión no llega a alcanzar el estatus subversivo elaborado por Judith Butler y asumido por la *Queer Theory*, debido a que las imágenes que se busca replicar no son cuestionadas por ellas desde una perspectiva de género crítica.

Si bien esta investigación buscó partir de una propuesta metodológica que abordara el dragqueenismo a partir de las palabras y experiencias de los informantes, las posibilidades que brindaron las herramientas (conceptos y constructos teóricos) para la interpretación resultaron ineludibles. Por ello, la presencia de *las voces* de mis informantes se restringió particularmente al primer capítulo; no considero que esto haya configurado un quiebre o falta de rigurosidad en lo que respecta a la metodología. En todo caso, siento que ello resultó

de una limitación fundamental en las investigaciones que implican a otros sujetos: la posibilidad siempre intermitente para lograr la intersubjetividad. Entre mis informantes y yo existieron episodios en los que creí que nos referíamos a los mismos conceptos o en los que podría asegurar que las conversaciones planteaban espacios o sentidos en común, de los que yo también era parte. La riqueza interpretativa de estos momentos fue la que condicionó cuánto de los testimonios de mis informantes era pertinente para plantear el punto de partida de la elaboración que se extendió en los tres capítulos. Ello demuestra cuánto se puede aprovechar de aquello que los sujetos drag queens tienen para compartir, con el fin de conocer más acerca de sus prácticas y dinámicas como una comunidad.

Sin embargo, también surgieron episodios críticos, de incomodidad por parte de mis informantes ante mi forma de observarlos; cancelaciones de citas de último momento por problemas personales, o sus ausencias por días o semanas de los que preferían no hablar; amagos de asalto en un par de videopubs del Cercado de Lima. Asimismo, también surgieron en ellos expectativas relacionadas con la ayuda que me brindaban para conocer su práctica, que resultaron en solicitudes de préstamo de dinero o demandas expresas de pago o pago de deudas, debido a la serie de entrevistas que les había realizado, calculadas en horas o calculadas en base a cuanta información habían compartido conmigo. Solo en una oportunidad accedí a prestarle dinero a uno de mis informantes debido a la urgencia de su pedido, me dijo que necesitaba el dinero para su vestuario y que podía pasar a recogerlo donde le indicara. Después de este episodio, dejé de trabajar con él y no recogí sus testimonios en este trabajo.

Estos episodios colaboraron con recobrar una postura siempre en alerta con respecto a las identificaciones que podían surgir con mis informantes; me ayudaron a demarcar cuándo podía interpretar los testimonios y sus maneras de actuar en base a experiencias que consideraba compartidas y cuando debía enfrentarme a esta reflexión sin juicios previos que se basaran en experiencias restringidas a mi posición de sujeto, en especial, condicionada por el nivel socioeconómico. Estos episodios conllevaron también un continuo cuestionamiento sobre la responsabilidad que yo asumía con respecto a ellos, pues sentía que sus testimonios y deseos de compartir debían ser retribuidos de alguna manera provechosa para ellos. Sé que un agradecimiento en las primeras páginas de esta tesis no resultará jamás suficiente.

Al encontrarme cerca de la culminación de este estudio, han surgido distintas posibilidades para continuar con el abordaje del dragqueenismo desde la academia. En primer lugar, considero que es importante tener en cuenta cuál es la perspectiva del público consumidor con respecto a las puestas en escena de las drag queens; esto conllevaría a completar el circuito cultural que recorre el dragqueenismo y daría mayores pistas sobre cómo es que el receptor de este trabajo de representación asume las *performances drag*. Si, según he planteado, el dragqueenismo se produce según paradigmas heteronormativos, ¿qué paradigmas enmarcan la interpretación del público asistente a las discotecas de ambiente? ¿Se trata también de paradigmas heteronormativos? En los pasajes finales del tercer capítulo propuse que se trataba de un consumo acrítico; sin embargo, también considera que el

dragqueenismo puede cumplir con un rol social de importancia para el consumidor, debido a que la drag queen puede representar un tropo del ambiente limeño relacionado con la libertad, el entretenimiento o la transgresión. El hecho de que el dragqueenismo se mantenga como una característica dominante en los espacios de ambiente plantea establecer cuál es la función social la drag queen cumple en estos espacios.

Por otro lado, es necesario tomar en cuenta el hecho de que el dragqueenismo es una práctica que se encuentra en constante cambio, debido al influjo de información que los sujetos drag queens reciben mediante los medios de comunicación. Ante esto, resultaría pertinente preguntarse cómo negocian las drag queens entre lo extranjero y lo propio, entre lo tradicional y lo nuevo. Este tipo de negociaciones revelaría la agencia de los sujetos frente a la influencia proveniente de otros espacios. Como plantea Soley-Beltrán, «la relevancia ética y sociológica de los significados culturales encarnados por las imágenes difundidas por los medios de comunicación apunta a la necesidad de continuar investigando sobre los estándares de belleza, en tanto fuentes de datos acerca de la generación normativa y de adquisición del capital corporal y prestigio [...]» (2012: 78). Desde mi perspectiva, la cultura visual globalizada plantea una expansión de los estándares de belleza (y en general apariencia) que terminan gobernando el imaginario de los sujetos drag queens y que impiden que hay reformulaciones o reivindicaciones de estilos oriundos del Perú, debido a su subalternidad.

Por último, también resulta necesario comprender cuáles son las actividades de los sujetos drag queens fuera del dragqueenismo. Se trataría, en este caso, de ahondar acerca de cuáles son los factores que colaboran con su gran capacidad de manejar sus condiciones materiales y de resiliencia. En líneas generales, podría decir que, a pesar de todo, estos sujetos (desde años antes de su mayoría de edad), deben enfrentarse a dificultades (sociales y económicas) que impiden el desarrollo de su proyecto de vida, de su subsistencia. Comprender estas condiciones ayudaría a plantear estudios aplicados u otras acciones que permitan a los jóvenes relacionados con el dragqueenismo a tomar decisiones informadas sobre los riesgos de prácticas como la prostitución, las intervenciones quirúrgicas clandestinas u otras opciones de desarrollo profesional/artístico además del dragqueenismo.

Como mencioné en la introducción, la falta de una tradición identificable del dragqueenismo en nuestro medio se ve reflejada en los reducidos esfuerzos académicos por abordar esta práctica social, el trabajo de representación de las drag queens. Es decir, existe, tanto en la academia como en los ámbitos menos restringidos de la sociedad, un desinterés latente sobre este tema. Sin embargo, al tomar en cuenta que el grupo humano que se dedica al dragqueenismo es cada vez más amplio y que, probablemente, las drag queen hallan en esta práctica su única posibilidad para enunciar o crear sentidos, es necesario promover una correcta identificación de las características de esta práctica y el reconocimiento del valor que estos sujetos le brindan a su quehacer.

Se podría decir que un abordaje académico del dragqueenismo podría contribuir a un interés legítimo y no sólo espectacular y fetichista de una práctica transgénerica como esta (o como

tantas otras). Posiblemente, la incursión de la academia para informar a los sujetos drag queens sobre temas sensibles al género, pueda ayudarlos a comprender mejor su identidad y hacer, su propia vida, más vivible y crítica con respecto a los imperativos heterosexuales que también deben atravesar. Plantear proyectos de recolección de testimonios, elaboración de biografías o desarrollar estudios de acuerdo al enfoque investigación-acción, ayudaría a brindarle relevancia a una práctica y a una comunidad que se ha mantenido ausente del ojo público y académico por mucho tiempo. Se trata, hasta cierto punto, de una deuda de la historia reciente que surgió del consumo indiscriminado de hombres travestidos en los medios de comunicación de masas, sin prestar atención a lo sujetos reales para quienes sus prácticas no son sólo entretenimiento, sino también una forma de vida.

BIBLIOGRAFÍA

- ACUÑA, Hector
2002 «Manifiesto». En <<http://www.frauweb.net/manifiesto.htm>>. Fecha de consulta: 07 de mayo de 2013.
- BALZER, Carsten
2004 «The Beauty and the Beast: Reflections About the Socio-Historical and Subcultural Context of Drag Queens» En: SCHACHT, Steven y Lisa Underwood (editores). *The Drag Queen Anthology. The Absolutely Fabulous but Flawlessly Customary World of Female Impersonators*, pp. 55-71. New York: Routledge.
- BAKER, Roger
1994 *DRAG. A History of Female Impersonation in the Performing Arts*. New York: New York University Press.
- BOURDIEU, Pierre
1987 «Los tres estados del capital cultural». En *Sociológica*, Nº 5, pp. 11-17.
2007 *El sentido práctico*. Traducción de Ariel Dilon Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
1984 *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Traducción de Richard Nice. Cambridge: Harvard University Press.
- BULLOUGH, Vern y Bonnie Bullough
1993 *Cross Dressing, Sex, and Gender*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- BUTLER, Judith
1990 *Gender trouble. Feminism and the Subversion of identity*. London & New York: Routledge.
1993 *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. London & New York: Routledge.
1997 *The Psychic Life of Power. Theories on Subjection*. Standford: Standford University Press.
- BURGOS DÍAZ, Elvira
2012 «Deconstrucción y subversión». En Patricia Soley-Beltrán y Leticia Sabsay (editoras). *Judith Butler en disputa. Lecturas sobre la performatividad*, pp. 101-135. Barcelona: Egales.
- CÁNEPA, Gisela
2006 «Cultura y política: una reflexión en torno al sujeto público». En Gisela Cánepa y María Eugenia Ulfe (editoras). *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*. Lima: CONCYTEC.
- CALLIRGOS, Juan Carlos
1996 *Sobre héroes y batallas. Los caminos de la identidad masculina*.
- CAROLL, Noël.
2001 «Art and interaction», «Four concepts of aesthetic Experience». En: *Beyond Aesthetics. Philosophical essays*, pp. 5-60. London: Cambridge University Press. 5-60.
- CÉPEDA, Mario y Ximena Flores
2011 «Terrorismo de género. Aproximaciones al movimiento drag en Lima». En *Anthropía*, año 9, Nº 9, pp. 16-26. Lima: Revista Anthropía.
- CORNEJO, Giancarlo

- 2008 *La producción social de la diferencia sexual: lo "normal" heterosexual y lo "abyecto"*. Tesis para optar por el título de Licenciado en Sociología. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- DALZELL, Tom and Terry Victor, editords
2006 *Dictionary of Slang and Unconventional English*. London & New York: Routledge.
- FERRARO, Gary et al
1994 *Anthtopology. An applied perspetive*. New York: West Publishing Company.
- FOUCAULT, MICHEL
1991 *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Traducción de Ulises Guifazú. Buenos Aires. Siglo XXI.
1994 *La hemerneútica del sujeto*. Traducción de Fernando Álvarez-Úria. Madrid: Ediciones de la Piqueta.
2003 *Vigilar y castigar*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI.
- FULLER, NORMA
2001 *Masculinidades: cambios y performances*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- GONZALES FISAC, Jesús
2012 «Retórica y fenomenología. Exterioridad y vulnerabilidad del campo del lenguaje». Patricia Soley-Beltrán y Leticia Sabsay (editoras). *Judith Butler en disputa. Lecturas sobre la performatividad*, pp. 59-100. Barcelona: Egales.
- HAKIM, Catherine
2012 *Capital erótico. El poder de fascinar a los demás*. Madrid: Debate.
- HALL, Stuart
1997 «The Work of Representation». En Stuart Hall et al. (editores). *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, pp. 13 - 74. London, Thousand Oaks & New Delhi: SAGE Publications.
- HALL, Stuart et all (editores)
2013 *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Second Edition. London, Thousand Oaks & New Delhi: SAGE Publications.
- HALPERIN, David
2012 *How to Be Gay*. Londres: Belknap Press.
- HORACIO
1778 *El arte poética o epístola a los pisones*. Traducida en verso castellano por Tomas de Iriarte. Madrid: Tomas de Iriarte.
- KRISTEVA, Julia
1988 *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Catálogos Editora.
- KULICK, Don
1998 *Travesti: Sex, Gender, and Culture among Brazilian Transgendered Prostitutes*. London: The University of Chicago Press.
- LEVINGSTON, Jennie

- 1991 *Paris Is Burning*. Miramax.
- LIDCHI, Henrietta
2013 «The poetics and the politics of exhibiting other cultures». En Stuart Hall et al. (editores). *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, pp. 120-214. London, Singapore & New Delhi: SAGE Publications.
- LOGAN, Christopher
2012 *Dr.a.g.* Antwerp (Amberes): Tectum Publishers.
- MANALASAN, Martin F. IV
2003 *Global Divas. Filipino Gay Men in the Diaspora*. Durham & London: Duke University Press.
- MOTTA, Angélica
2001 «Entre lo tradicional y lo modernos: la construcción de identidades homosexuales en Lima». En BRACAMONTE, Allain. *De amores y luchas. Diversidad sexual, derechos humanos y ciudadanía*, pp. 143-164. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.
- NIXON, Sean
2013 «Exhibiting Masculinity». En Stuart Hall et al. (editores). *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, pp. 288-334. London, Singapore & New Delhi: SAGE Publications.
- NEWTON, Esther
1972 *Mother Camp. Female Impersonators in America*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- NATIONAL CENTER FOR TRANSGENDER EQUALITY
2009 «Transgender Terminology». Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2013. <http://transequality.org/Resources/NCTE_TransTerminology.pdf>
- PAYNE, MICHAEL (COMPILADOR)
2002 *Diccionario de teoría crítica y Estudios Culturales*. Traducción de Patricia Willson. Buenos Aires: Paidós.
- PÉREZ NAVARRO, Pablo
2012 «Parodias de la parodia en Martha Nussbaum y Cecilia Amorós». En Patricia Soley-Beltrán y Leticia Sabsay (editoras). *Judith Butler en disputa. Lecturas sobre la performatividad*, pp. 27-58. Barcelona: Egales.
- PHELAN, Peggy
2011 «Ontología del performance: representación sin reproducción». En Diana Taylor y Marcela Fuentes (editoras). *Estudios avanzados de performance*, pp. 91-121. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- O'BRIEN, Jodi, editor
2009 *The Encyclopedia of Gender of Society*. Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc.
- RUPP, Leila y Verta Taylor
2003 *Drag Queens at the 801 Cabaret*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- RUBIN, Gayle

- 1986 «El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo» En: *Nueva Antropología*, Vol. III, N° 30, pp. 95-145.
- SABSAY, Leticia
2012 «De sujetos performativos, psicoanálisis y visiones constructivistas». Patricia Soley-Beltrán y Leticia Sabsay (editoras). *Judith Butler en disputa. Lecturas sobre la performatividad*, pp. 135-169. Barcelona: Egales.
- SAEZ, Javier y Sejo Carrasco
2011 *Por el culo. Políticas anales*. Barcelona: Editorial Egales.
- SCHACHT, Steven y Lisa Underwood
2004 *The Drag Queen Anthology. The Absolutely Fabulous but Flawlessly Customary World of Female Impersonators*. New York: Routledge.
- SCHECHNER, Richard
2007 *Performance Studies: An Introduction*. London & New York: Routledge.
2011 «Restauración de la conducta». En Diana Taylor y Marcela Fuentes (editoras). *Estudios avanzados de performance*, pp. 31-49. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- SCHNEIDER, Rebecca
2011 «El performance permanece». En Diana Taylor y Marcela Fuentes (editoras). *Estudios avanzados de performance*, pp. 215-240. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- SOLEY-BELTRÁN, Patricia
2012 «"No-body is perfect" Transexualidad y performatividad de género». Patricia Soley-Beltrán y Leticia Sabsay (editoras). *Judith Butler en disputa. Lecturas sobre la performatividad*, pp. 59-100. Barcelona: Egales.
- TAYLOR, Diana
2011 Introducción. Performance, teoría y práctica. En Diana Taylor y Marcela Fuentes (editoras). *Estudios avanzados de performance*, pp. 7-30. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- TORR, Diane y Stephen Bottoms
2010 *Sex, Drag and Male Roles. Investigating Gender as Performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- TROME.PE
2006 «Yo fui el primero en crear una chola». Fecha de consulta: 17 de octubre de 2012. <<http://trome.pe/noticia/521499/yo-fui-primero-crear-chola>>
- VIVAS, Fernando
---- «El sí de la chola». En *Caretas. Ilustración peruana*. Fecha de consulta 15 de octubre de 2012. <<http://www.caretas.com.pe/1441/cine/cine.htm>>