



MÁSTER UNIVERSITARIO GÉNERO Y DIVERSIDAD

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

TRABAJO FIN DE MÁSTER

Performance *drag* y género

Un estudio comparativo de la producción académica sobre la evolución de la cultura *drag* y su relación con el género: de *Mother Camp* al *drag* actual.

TESIS DE MÁSTER

Elías Sánchez Barreiro

Directora: Christina Jurcic

Oviedo, junio de 2022

TESIS DE MÁSTER/PROYECTO DE INVESTIGACIÓN PROFESIONAL

D^a:/D. Elías Sánchez Barreiro

D.N.I.: _____

TÍTULO: Performance *drag* y género - Un estudio comparativo de la producción académica sobre la evolución de la cultura *drag* y su relación con el género: de *Mother Camp* al *drag* actual.

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVE: cultura *drag*, *Drag Queen*, evolución de las masculinidades, feminidad, *ballroom*

DIRECTOR/A: Christina Jurcic

1. Resumen en español

La cultura *drag* es una parte fundamental de la historia del colectivo LGBTIQ+. En la presente investigación llevo a cabo un recorrido por la producción académica que ha estudiado la cultura *drag* desde los años sesenta hasta la actualidad. Desde *Mother Camp* (1972) de la antropóloga Esther Newton, hasta *RuPaul's Drag Race* (2009 – actualidad) el *drag* ha generado importantes debates tanto en el movimiento feminista como en el propio colectivo LGBTIQ+. Tras analizar la producción académica sobre *drag*, presento algunos de los principales debates aún vigentes al respecto y cuestiono la tradicional definición que se ha utilizado y reproducido sin cambios ni cuestionamientos de la *Drag Queen*.

2. Resumen en inglés

Drag culture is a crucial element of LGBTIQ+ history. This dissertation analyses academic production regarding *drag*, starting in the sixties until our present days. From Esther Newton's *Mother Camp* (1972) to *RuPaul's Drag Race* (2009 - today) *drag* has been at the centre of multiple debates inside the feminist movement as well as inside LGBTIQ+ studies. After going through some of the most important *drag* analyses and studies of the twentieth and twenty-first centuries I introduce several current debates before pointing out the need for a renovation in the way academic studies address *drag* culture.

VºBº

EL/LA DIRECTOR/A DE LA TESIS
DE MÁSTER/PROYECTO DE
INVESTIGACIÓN PROFESIONAL

LA AUTORA/EL AUTOR

Fdo.:

Fdo.:

Índice

| | |
|---|----|
| Introducción | 4 |
| 1. Objetivos y Metodología..... | 7 |
| 1.1 Justificación y objetivos | 7 |
| 1.2 Metodología y Marco Teórico | 10 |
| 2. Del período de entreguerras (1920 -1940) a las críticas del feminismo radical (1960 – 1980). | 13 |
| 2.1 Construcción del modelo de masculinidad hegemónica | 13 |
| 2.2 <i>Mother Camp</i> y los primeros análisis feministas de la cultura drag | 16 |
| 2.3 Cultura <i>ballroom</i> y performance | 24 |
| 3. De <i>RuPaul's Drag Race</i> a la cultura mainstream (2009 – actualidad): nuevas visiones y renovación conceptual. | 32 |
| 4. Debates antiguos y actuales | 39 |
| Conclusiones | 47 |
| Bibliografía | 51 |
| Otras referencias | 56 |

Introducción

RuPaul Charles, una de las *Drag Queens* con mayor trayectoria y reconocimiento a nivel mundial en la actualidad, canta en una de sus canciones más populares: “We are all born naked and the rest is *drag*” (Piane y Charles 2014). Reflexionar sobre el significado de estas palabras puede darnos una idea sobre la ambigüedad del propio término *drag*. Cabe preguntarse qué es el *drag* y si la definición que se nos puede venir en un primer momento a la cabeza es la misma que habría existido hace una, dos o cinco décadas. Detrás de las palabras de RuPaul, que pueden parecer sencillas en un primer momento, se esconden ideas muy complejas sobre la identidad de género, el carácter performativo del mismo y los límites de la agencia del individuo a la hora de definir la forma de expresarlo y presentarse ante los demás. Es por ello que considero esa frase como un excelente punto de partida para el presente trabajo.

El *drag*, como forma *queer* de expresión artística, ha pasado de ser una práctica estigmatizada y clandestina a ser un fenómeno visible en la cultura *mainstream*, recibiendo en los últimos años una atención sin precedentes en su historia. Tradicionalmente, la imagen que la sociedad ha tenido del *drag* ha sido aquella de un hombre gay con una enorme peluca, maquillaje exagerado, tacones y un ajustado vestido de baile sobre un escenario, entreteniéndolo a un público mayoritariamente LGBTIQ+ en bares de ambiente, todo ello con un toque cómico y un sentido del humor muy particular. Sin embargo, detrás de esta imagen estereotipada se encuentra una realidad mucho más compleja, reflejo de la existencia en los márgenes a los que la sociedad heteronormativa ha condenado históricamente a las personas LGBTIQ+, y que ha ido sufriendo sucesivas transformaciones a lo largo de los años resultando en la imposibilidad de hablar del *drag* como una forma de expresión artística estática. Es precisamente por esta naturaleza cambiante que resulta muy complejo elaborar una definición para el término *drag*. Se ha teorizado mucho sobre la esencia de esta forma de expresión, sus posibilidades como mecanismo de deconstrucción de la heteronormatividad y también los supuestos posibles peligros derivados del hecho de que pueda funcionar como un mecanismo de reproducción de estereotipos de género. Al resultar tan compleja la tarea de alcanzar una definición para ello, muchos han sido los debates que han surgido desde diferentes campos sobre esta cuestión, sin haberse alcanzado incluso hoy en día una definición fija del *drag* y del artista *drag*.

Podemos tratar de acotar el fenómeno artístico que representa el *drag* como una especie de mecanismo de creación de ilusiones que permite al artista compartir su visión del mundo, explorar los límites de su identidad e indagar en su expresión de género. En cierto modo, podemos entender el *drag* como una exteriorización de una parte de la mente y la personalidad del artista que siguen formando parte de él o ella una vez el maquillaje, los trajes o las pelucas han sido retirados.

Considero que el *drag*, como producto cultural y forma de expresión artística *queer*, puede representar una herramienta de gran valor para el campo de investigación de los estudios de género. Se trata del reflejo de la evolución de las mentalidades de las personas que no han encajado en la norma, que han visto su identidad cuestionada y han sido castigadas por ello. El estudio del *drag* puede permitirnos analizar la evolución de conceptos como masculinidad o feminidad, la evolución de los cánones de belleza, la forma en que la sociedad heteronormativa interactúa con los productos *queer* o cómo el propio colectivo ha asimilado, cuestionado o reconstruido las estructuras cis-heteronormativas dentro de sus propios límites.

Desde los análisis patologizantes del *drag* y el travestismo realizados desde los campos de la psicología y la psiquiatría estadounidenses, pasando por los más críticos estudios de la cultura *drag* elaborados desde el feminismo radical de los años ochenta, hasta la actual lucha por la puesta en valor del arte *drag* llevada a cabo desde el campo de los estudios LGBTIQ+ y los aún activos debates sobre esta forma de expresión, el presente trabajo trata de realizar un recorrido por la producción académica generada en aquellas disciplinas que han tomado el *drag* como objeto de estudio. Analizando lo que se ha teorizado y lo que se está teorizando al respecto podremos concluir de qué forma ha visto la academia esta expresión fundamental de la cultura *queer*, cómo ha contribuido a la generación de conversaciones sobre la naturaleza del género o cuáles son los debates acerca del *drag* que aún se mantienen abiertos hoy en día. Se trata de una cuestión polarizante que va más allá del propio concepto de *Drag Queen*. Entrelazados con los debates sobre el valor del *drag* han sido tratadas cuestiones relativas a las identidades trans, la liberación del colectivo LGBTIQ+, las formas de expresión no binarias y no normativas del género y numerosos otros temas que se encuentran de plena actualidad y que siguen generando encarnizadas luchas en el seno del movimiento feminista.

Recuperando las palabras de RuPaul y apoyándonos en la teoría de Butler sobre performatividad del género, podemos entender el *drag* como una forma más de *performar*

el género para cuyo análisis debemos desprendernos de ideas preconcebidas y de estereotipos, pudiendo, una vez analizada su evolución histórica y las reacciones que ha generado, comenzar a valorar su potencial como elemento desestabilizador de la estructura heteronormativa machista. La propia RuPaul ha comparado en numerosas ocasiones su *drag* con el hombre de negocios que se viste con un traje para una reunión. Todas las personas construimos estéticamente una imagen que proyectar hacia el exterior, potenciando determinados aspectos de nuestra personalidad o forma de entender el mundo y descartando o disimulando otros. Si utilizamos esta definición del *drag* según la que “todas nacemos desnudas y el resto es *drag*”, todas las personas en mayor o menor medida participamos de esta forma de expresión. Esta es una definición de *Drag Queen* que no remite necesariamente a esa imagen tradicionalmente reproducida de la *Drag Queen* como un hombre gay con maquillaje extravagante, enormes pelucas y trajes provocativos que mencionaba anteriormente. Se trata de una forma más flexible de comprender la práctica del *drag* que choca frontalmente con las críticas que se han basado en esa idea estereotipada del *drag* para generar una visión negativa de la misma. Si el *drag* no tiene porqué relacionarse necesariamente con el hecho de crear un personaje normativamente femenino las críticas que, por ejemplo, tachan toda la práctica de misógina deberían reconfigurarse y tomar otro acercamiento a la figura de la *Drag Queen*.

A su vez, el *drag* ha sido una práctica muy polarizante dentro de los estudios feministas, siendo considerada como una mofa a la feminidad por determinados grupos de autoras feministas que mencionaré más adelante, pero entre las que se encuentran las feministas radicales Janice Raymond, Jill Dolan o Mary Daly, mientras que otras han visto en ella una herramienta de deconstrucción, reflexión y cuestionamiento de los roles de género, cánones estéticos e incluso del propio concepto de orientación sexual.

En las siguientes páginas trataré de reflejar esta diversidad de planteamientos y el origen de los debates actuales, cabiendo también preguntarnos cuál es el futuro del *drag* y cómo encaja, si es que puede llegar a hacerlo, en la lucha del movimiento feminista.

1. Objetivos y Metodología

1.1 Justificación y objetivos

Con el fin de alcanzar una visión global de la evolución histórica de la perspectiva académica sobre la cultura *drag* he decidido seleccionar dos momentos clave que considero son los más representativos de este proceso histórico.

La delimitación de los dos marcos cronológicos de producción académica sobre *drag* que he delimitado para estudiar no es arbitraria. Por un lado, el primero de ellos, que se extiende desde el año 1972 hasta finales de la década de los años ochenta, representa uno de los momentos más memorables para la cultura *drag* y la historia del colectivo LGBTIQ+. Desde los primeros disturbios en la década de los sesenta hasta la configuración del movimiento por la liberación gay, pasando por la época de esplendor de los *drag balls* y la cultura *ballroom* entre los años setenta y ochenta, este primer período permite comprender el germen de la cultura *drag* de la actualidad. Para analizar la visión que se tenía del *drag* desde el mundo académico en el momento, será necesario remontarse al período de entreguerras para comprender la evolución de las concepciones de masculinidad y feminidad imperantes en la sociedad americana de mediados del siglo XX. He decidido centrarme en el contexto norteamericano ya que es allí donde la cultura *drag* experimentó un mayor y más evidente crecimiento en la segunda mitad del siglo XX, exportándose esa cultura *drag* americana a muchos otros países en los que comenzaron a surgir escenas *drag* definidas por los parámetros de la cultura *queer* norteamericana.

Solo a través de un análisis de la configuración de la norma heterosexual puede comprenderse la importancia no solamente de las *Drag Queens* y de la práctica en sí misma, sino también de toda la escena *queer* que se generaba en torno a las *performances* y la comunidad que se establecía como generadora de espacios de socialización y exploración de la identidad y la sexualidad seguros para todas las personas LGBTIQ+. Además, un análisis pormenorizado de la cultura *ballroom*, estudiando su estructura y elementos definitorios, nos permite obtener una visión de este fenómeno especialmente enriquecedora para los estudios de género. La ordenación de las categorías competitivas en las que se organizaban los *balls* dejan entrever una forma de comprender el género

única y compleja, completamente infravalorada como objeto de estudio (Bailey 2011, 369).

Por otro lado, el segundo de los periodos estudiados es el momento actual, partiendo de los años 2009-2010. Nos encontramos en un momento de gran efervescencia del activismo LGBTIQ+ y de expansión de la cultura *drag*. Lo que comenzó siendo una forma de expresión clandestina y estigmatizada, es ahora algo que puede ser visto con frecuencia en medios de comunicación de masas. Hoy en día, encontramos *Drag Queens* actuando en series de televisión y películas, realizando campañas publicitarias para grandes marcas, desfilando en pasarelas de alta costura o asistiendo a eventos como la MET Gala o los premios Oscar, todo ello desarrollándose de forma paralela al crecimiento de las plataformas a las que tienen acceso a través de las redes sociales las artistas *drag* que se han convertido, en cierto modo, en *celebrities*.

Las causas de esta transformación en el grado de exposición que ha recibido el *drag* responden a varios factores. Por un lado, resulta innegable el impacto que el *reality* show *RuPaul's Drag Race* (World of Wonder Prod. 2009 – 2022) ha tenido en la desestigmatización del *drag*. El programa, con más de diez años de trayectoria, once premios EMMY y adaptaciones del formato a ocho países por el momento, representa un fenómeno sin precedentes en la historia de la televisión en lo que a representación LGBTIQ+ se refiere. Del mismo modo, en los últimos años el activismo LGBTIQ+ ha puesto en contacto a las nuevas generaciones del colectivo con la historia del mismo a través de series de televisión y programas que buscan la puesta en valor y la reivindicación de la historia de la lucha por los derechos de las personas LGBTIQ+. Series de televisión como *POSE* (FX 2018) o programas como *Legendary* (HBO Max 2020) han contribuido a la difusión de la historia del colectivo y a la reivindicación de la cultura *ballroom*. Fuera del contexto estadounidense, programas como la competición chilena *The Switch* (MEGA 2015), la mexicana *La Más Draga* (La Más Diabla Producciones 2018) o la neozelandesa *House of Drag* (Warner Bros. International TV Production New Zealand 2018) son solo algunos ejemplos más de cómo la cultura *drag* se ha extendido por todo el mundo. A todo ello habría que añadirle el crecimiento de los eventos *drag* y la aparición de escena *drag* en lugares donde hace décadas no existía o no alcanzaba las dimensiones que alcanza en la actualidad.

Por otro lado, la creciente popularidad de determinados discursos conservadores en el marco político europeo, sumados a la amenaza que supuso la presidencia de Donald

Trump en los Estados Unidos para los avances que la lucha por la liberación LGBTIQ+ había conseguido, ha generado una reacción de reafirmación y lucha en el propio colectivo, siendo el *drag* también una forma de activismo político que ha visto en los últimos años reforzado su carácter reivindicativo. Las *Drag Queens* han sido históricamente una parte fundamental del activismo *queer* y el actual panorama político a nivel global no ha hecho sino fomentar aún más la implicación de las artistas *drag* en la lucha social. El *drag* es una herramienta más de protesta y lucha política, una reivindicación visual que se ha encontrado siempre a la vanguardia del movimiento y al que rara vez se le reconoce el peso que tradicionalmente ha tenido en las conquistas de derechos. Esto podría llevar al debate sobre si todo el *drag* es político, sea consciente o inconscientemente reivindicativo por parte del artista. Sin embargo, la diversidad de artistas *drag* y formas de entender su naturaleza hace prácticamente imposible llegar a una conclusión al respecto válida para toda la escena *drag*.

Además, del mismo modo que la exposición del *drag* a la cultura *mainstream* y a un mayor público a través de los medios de comunicación ha aumentado, también lo ha hecho la producción académica sobre ella, los debates y cuestionamientos acerca de su naturaleza y sus detractores de forma proporcional a sus simpatizantes.

Es por todo ello que he decidido trabajar sobre con estos marcos cronológicos de la historia del *drag*: dos épocas de florecimiento creativo y efervescencia en lo que a expresión artística se refiere, pero también de lucha y reivindicación, de visibilidad y creación de comunidad en contextos desfavorables.

A través del análisis de la producción académica sobre *drag* trataré de buscar similitudes y diferencias en los planteamientos y las formas de analizar la cultura *drag*. También pretendo evaluar en qué medida la teorización académica es un reflejo fiel del fenómeno que estudia y cómo han cambiado no solamente las formas de hacer y definir el *drag*, sino también las formas de estudiarlo. Por otro lado, el tratamiento de todas estas cuestiones tiene como objetivo estudiar cómo ha cambiado la forma de entender la masculinidad y la feminidad dentro de la cultura *drag* y concluir si estas transformaciones que esa cultura ha ido históricamente experimentando se ven reflejadas en la producción académica sobre la misma. Del mismo modo, el acercamiento a los debates contemporáneos sobre *drag* puede arrojar luz sobre la forma de ver al colectivo en su totalidad y sus necesidades desde diferentes disciplinas, prestando especial atención al feminismo y los estudios de género, campo que más literatura ha generado sobre *drag*,

tanto de apoyo como crítica. Por último, esta forma de análisis de la producción académica y el estudio del contexto histórico en el que se ha desarrollado cada momento de esplendor de la cultura *drag* puede contribuir a comprender no solo cómo esta ha funcionado como un mecanismo de creación de comunidad y redes de cuidados para el colectivo, sino también su posible potencial como mecanismo de deconstrucción y reflexión acerca de las estructuras propias de la cisheteronormatividad.

1.2 Metodología y Marco Teórico.

El presente trabajo está organizado en tres partes. En primer lugar, he llevado a cabo una revisión bibliográfica de la producción académica sobre *drag*, travestismo, *cross-dressing*, cultura *ballroom* y todos los conceptos relacionados que configuran la historia del *drag*, principalmente norteamericana. Por otro lado, la cultura *ballroom* es un fenómeno que se desarrolló principalmente en los Estados Unidos y que ha sido estudiado como un fenómeno cultural diaspórico derivado de las experiencias de las personas migrantes *queer* que poblaban grandes núcleos urbanos como Nueva York. Es por ello, en parte, que el mayor volumen de producción académica acerca de la cultura *ballroom* ha salido de las universidades americanas.

Por la limitación espacial de este trabajo, no he podido hacer un recorrido completo de la historia del *drag* desde la época de entreguerras (1920 – 1939) hasta la actualidad. He decidido definir dos momentos de mayor trascendencia en la historia reciente del *drag*, que he justificado en el apartado anterior, y centrarme en su análisis, seleccionando y trabajando aquellos textos (trabajos de investigación, publicaciones en revistas académicas, etc.) que he considerado más representativos de las corrientes de pensamiento de cada momento y de las ideas predominantes sobre *drag* para cada uno de los marcos cronológicos analizados. He atendido a las bibliografías y listas de referencias de todo el material que he encontrado con el fin de seleccionar aquellas obras que más veces han sido citadas para tratar la cuestión del *drag*, así como títulos fundamentales que siguen utilizándose hoy en día. Resultaría imposible revisar toda la producción sobre *drag* y travestismo de cada uno de los períodos seleccionados. Es por ello que he considerado más adecuado hacer una revisión de las referencias utilizadas en las obras más populares y difundidas de cada una de las dos épocas y localizar los títulos más comúnmente

utilizados como base para la redacción de las mismas. Podemos tomar como ejemplo de este sistema de selección de obras *Mother Camp* (publicada originalmente en 1972) de Esther Newton. El trabajo de Newton aparece citado en la gran mayoría de los trabajos sobre *drag* de finales del siglo XX y en buena parte de las investigaciones del siglo XXI por lo que he decidido seleccionarla como punto de partida para el presente trabajo. Como el de Newton, otros muchos trabajos aquí mencionados son indispensables en el recorrido histórico por la cultura *drag* por la trascendencia que han tenido en las investigaciones posteriores o lo innovador de sus enfoques, pudiendo señalarse entre los más importantes las investigaciones de Tara Susman (2000) sobre los *Gay Balls* o los trabajos de Marlon Bailey (2011) sobre cultura *ballroom*.

He decidido trabajar con la producción académica sobre *drag* en lugar de utilizar otro tipo de recursos como podrían haber sido los archivos fotográficos de la época (herramienta muy útil para conocer la evolución de la cultura *drag*) o cualquier otra fuente de información porque considero que el análisis de la producción académica puede ser muy revelador de cara a comprender cómo ha visto históricamente el mundo académico las cuestiones relativas al colectivo LGBTIQ+. Resulta interesante analizar la producción académica de las décadas pasadas desde la perspectiva actual para observar cómo determinados prejuicios o estereotipos han sido asimilados en el ámbito académico y reproducidos en mayor o menor medida por las obras que trataron de analizar la cultura e historia *queer*. Del mismo modo, considero que puede ser muy interesante comparar toda aquella producción con los trabajos que salen actualmente del ámbito académico para valorar los cambios (o falta de ellos) que se han producido en la forma de abordar cuestiones relativas al colectivo y su historia.

Por otro lado, el hecho de haber definido esos dos momentos cronológicos en la historia de la producción sobre *drag* no significa que en el período intermedio entre ambos (las décadas de los años noventa y dos mil) no se haya producido nada al respecto. Obras fundamentales que marcaron la evolución de los estudios de género y LGBTIQ+ vieron la luz en ese período. Sin embargo, considero que, teniendo en cuenta también la limitación de espacio, resulta más ilustrativo comparar los primeros análisis académicos sobre *drag* y la producción más reciente para analizar las transformaciones (o permanencias) que se han producido desde el contexto de las políticas homófobas del *Lavender Scare* o “terror lila”, la Guerra Fría o los inicios de la epidemia de VIH hasta la

época contemporánea marcada por la globalización, la inmediatez de consumo de las redes sociales y las nuevas formas de socialización y comunicación.

Una vez analizada la producción académica y presentado el estado de la cuestión para cada momento analizado, presento los debates que siguen vigentes en el seno del movimiento feminista y dentro de los estudios LGBTIQ+ sobre *drag* y travestismo. De este modo, podremos apreciar la trascendencia que las visiones reflejadas en las correspondientes revisiones bibliográficas han tenido en las discusiones actuales y su relación con la configuración de determinados discursos opuestos en cuanto a cuestiones de plena actualidad política y social.

Con respecto al marco teórico en base al que he elaborado la presente investigación, éste está configurado por una gran variedad de enfoques y bases teóricas diferentes que varían para cada período analizado, debiéndose ello a los distintos acercamientos a la cuestión del *drag*/travestismo que se han adoptado a lo largo de las décadas. En cuanto al primero de los dos marcos cronológicos delimitados, la producción manejada se encuadra dentro de los campos de la antropología, sociología, psicología y estudios feministas. Siendo estos últimos los más relevantes para la cuestión tratada, he trabajado principalmente sobre autoras de la corriente del feminismo radical como Mary Daly (1978), Janice Raymond (1979) y Jill Dollan (1979) entre otras; autoras que han redactado las críticas acerca del *drag* que más influencia posterior han tenido. Para el análisis de la producción contemporánea y la configuración general del contexto histórico he hecho un recorrido entre las principales aportaciones de los estudios LGBTIQ+, comenzando por Susan Stryker y su monumental obra *Transgender History* (2008), hasta las publicaciones más recientes.

Por otro lado, al igual que la inmensa mayoría de las obras citadas para el momento actual, la presente investigación utiliza como base la teoría de la performatividad del género expuesta por Judith Butler en *Gender Trouble* (1990), sirviéndome igualmente de la terminología y conceptualización del género que desarrolla en toda su producción filosófica. Debo mencionar también como pilares fundamentales en la inicial definición de las formas de entender la identidad y expresión de género del individuo que he utilizado para la redacción del trabajo sus obras *Bodies that Matter* (1996) y *Undoing Gender* (2004). La filosofía posestructuralista de Butler representa, por lo tanto, la base teórica fundamental para mi trabajo en lo que a cuestiones de género se refiere.

2. Del período de entreguerras (1920 -1940) a las críticas del feminismo radical (1960 – 1980).

2.1 Construcción del modelo de masculinidad hegemónica

Para comprender el primero de los dos períodos fundamentales de la historia del desarrollo de la cultura *drag* resulta esencial analizar la evolución de las masculinidades en los Estados Unidos de la Guerra Fría. Una de las características fundamentales de la cultura *drag* y factor definitorio de su naturaleza y desarrollo es el hecho de que su nacimiento y crecimiento se lleva a cabo desde los márgenes de la sociedad. Estos márgenes se encontraban poblados de todas aquellas personas que no respondían a un determinado modelo social que era considerado como “deseable”. En la configuración de este modelo resulta fundamental la concepción de masculinidad hegemónica que dictaba qué personas eran socialmente consideradas “hombres” o “suficientemente hombres” como para llevar una vida deseable o ser vistos como miembros provechosos de la sociedad americana. La creación de este modelo de masculinidad tiene sus orígenes en los momentos previos al estallido de la II Guerra Mundial. Con el inicio del conflicto en Europa, la sociedad americana comenzó un proceso de generación de propaganda bélica que buscaba extender el ideal de masculinidad tradicional ligado a la protección de la patria y la familia. La masculinidad hegemónica durante la II Guerra Mundial se basaba en el carácter agresivo y violento que se justificaba como mecanismo de defensa de la familia, la nación y el hogar. La propaganda recurría a imágenes de cuerpos hiper-musculados, dejando atrás la famosa y tan difundida imagen del *Tío Sam* y sustituyéndolo por soldados jóvenes de hombros anchos y cuerpos fuertes dispuestos a dar la vida en combate (Jarvis 2004). Esta concepción de la masculinidad termina por calar en la sociedad americana, generando una aversión hacia todo aquello considerado como “débil” que, en última instancia y por oposición a la rudeza de “lo masculino”, termina siendo sinónimo de la femineidad en cualquiera de sus formas. Este discurso dicotómico que coloca al hombre como figura protectora, más apto para la guerra, y a la mujer como naturalmente más pacífica y, por lo tanto, en cierto modo “protegida” por esa figura masculina es un planteamiento que ha sido adoptado en numerosos contextos bélicos a lo largo de la historia de la humanidad (Yuval-Davis 1997, 108).

Esta búsqueda de una masculinidad protectora tan determinada generó una reacción de rechazo hacia cualquier realidad que se alejase de esta imagen de la masculinidad “deseable”, significando un recrudecimiento de la discriminación hacia las personas LGBTIQ+. Prueba de ello fueron las políticas de exclusión de reclutamiento que se aplicaron a hombres homosexuales durante la guerra. Concretamente, el año 1942 se estableció oficialmente la norma que prohibía el reclutamiento de cualquier hombre que tuviese relaciones sexuales con otros hombres. Ciertos patrones de comportamiento a vigilar como actitudes “femeninas” o determinadas formas de vestir eran consideradas también como una especie de “indicador de homosexualidad” que prohibía el acceso al ejército de las personas (Berube 1990, 19). Este modelo de masculinidad se mantuvo relativamente sin fisuras hasta los años cincuenta y el estallido del conflicto en Vietnam. El rechazo social que generó la guerra de Vietnam causó el cuestionamiento de este modelo y generó una crisis en los tradicionales valores de la idea del soldado americano protector que se había definido en la II Guerra Mundial. La cuestión de las fisuras en el modelo masculino hegemónico durante el conflicto ha sido ampliamente estudiado y analizado teniéndose en cuenta el impacto que el peso del mantenimiento de esa masculinidad protectora significó para los soldados que lucharon en la guerra, llegando a causarles a muchos de ellos consecuencias a nivel psicológico (Stough-Hunter y Hart 2015; Christensen y Rasmussen 2015).

Este aparato ideológico que buscaba la reproducción de un determinado tipo de hombre americano y de una masculinidad protectora y belicista contribuyó a la configuración de una negativa concepción de la feminidad. La feminidad era entonces asociada con la debilidad y la necesidad de protección, mientras que la masculinidad equivalía al enfrentamiento, la lucha y la defensa. La homosexualidad, considerada como una especie de desviación de la masculinidad hegemónica, comenzó entonces a ser asociada a la feminidad, pasando a ocupar un lugar en la jerarquía social similar a las mujeres en tanto que grupos de población “débiles” para ostentar posiciones de poder en la sociedad (Cruz Sierra 2002, 13). Esta evolución de las masculinidades y la difusión de ese modelo de hombre americano contribuyó a la estigmatización de la homosexualidad y al recrudecimiento de las vidas no heterosexuales.

La cuestión de la evolución de las masculinidades excede el ámbito de este trabajo, pero resulta fundamental como objeto de estudio para comprender la evolución de las concepciones de masculinidad y feminidad que existen en la actualidad y que siguen

definiendo las realidades de las personas que no responden a expresiones de género o formas de vida normativas.

La asociación de la homosexualidad con la feminidad y, por lo tanto, con la debilidad generó en ciertos sectores del colectivo una voluntad activa por mantener su orientación sexual oculta. El rechazo social generado hacia las personas LGBTIQ+ y la compleja relación que amplios sectores del colectivo establecieron como consecuencia de todo ello con su orientación sexual e identidad se ve reflejada en los usos que estas personas comenzaron a hacer del espacio. El estudio de los usos *queer* del espacio nos ofrece la posibilidad de entender las formas de socialización a las que las personas LGBTIQ+ se vieron empujadas durante toda la segunda mitad del siglo XX. De hecho, la espacialidad *queer* ha sido ampliamente estudiada desde diferentes perspectivas aportando su análisis obras fundamentales para los estudios LGBTIQ+ y de género (James 2004; Suárez 2013). En un primer momento, los usos gais del espacio se situaron en las afueras de las ciudades o en la más absoluta clandestinidad, caracterizados por su naturaleza mutable y flexible, respondiendo a la necesidad de ocultamiento como vía de supervivencia. Durante la década de los sesenta comienzan a aparecer los primeros clubes de sexo gay, tendencia que terminará por desembocar en la aparición de los barrios gay en las principales ciudades de Norteamérica y Europa (Jiménez Leciñena 2019, 249).

Fue esta época de los años sesenta el momento en que tuvieron lugar algunos de los episodios de mayor trascendencia en la lucha por los derechos de las personas LGBTIQ+. En el año 1966 tuvieron lugar los disturbios de la cafetería Compton en San Francisco, protagonizados por *Drag Queens* y mujeres trans, mayormente trabajadoras sexuales, como respuesta al trato discriminatorio y violento que sufrían por parte del dueño de la cafetería y la propia policía, que llevaba a cabo detenciones y agresiones constantemente atacando a toda aquella persona considerada como *cross-dresser*. De forma similar se desarrollaron los disturbios de la Stonewall Inn, Nueva York, en 1969, momento que se ha convertido en un símbolo de la lucha de las personas LGBTIQ+. Como respuesta a los constantes abusos policiales, redadas y detenciones injustificadas, mujeres trans, *Drag Queens*, hombres gais y mujeres lesbianas se rebelaron contra la autoridad policial en una lucha que se prolongó durante días y en torno a la cual han ido surgiendo inexactitudes propias de las circunstancias en las que se sucedieron los acontecimientos (Stryker 2008). De cualquier manera, los disturbios de Stonewall prendieron la mecha del movimiento por la liberación LGBTIQ+ (en su momento

denominada simplemente *Gay Liberation*) generando la organización del primer desfile del orgullo gay en la ciudad de Nueva York y provocando la aparición de determinadas figuras que fueron convertidas en iconos de la lucha y cuyo legado ha trascendido generaciones, como ha sido el caso de Sylvia Rivera o Marsha P. Johnson.

Esta relativamente favorable evolución de la situación de las personas *queer* en la sociedad americana sufrirá un cambio drástico con la aparición de las primeras señales de la epidemia de VIH a principios de los años ochenta. La crisis del VIH golpeó con especial fuerza al colectivo LGBTIQ+ que fue culpado de la aparición del virus y criminalizado por la propaganda homófoba que lo responsabilizaba de su dispersión. Esta situación generó un giro en las dinámicas de socialización gais que se alejaron de los planteamientos que se habían seguido los años anteriores, más orientados a la desestigmatización de la sexualidad *queer*, para adoptar una posición menos relacionada con la sexualidad e intentar luchar contra el estigma de la promiscuidad gay (Jiménez Leciñena 2019, 250 – 251)

2.2 *Mother Camp* y los primeros análisis feministas de la cultura drag

Habiendo analizado el adverso contexto que definía las vidas de las personas LGTBIQ+ resulta más sencilla de explicar la importancia que la escena *queer* tenía para estas personas, funcionando como un mecanismo de creación de comunidad y espacio seguro de socialización. Es en el seno de este tejido social formado por bares y clubes que formaban la escena *queer* donde encontramos la cultura *drag* tal y como está recogida en *Mother Camp: Female Impersonators in America* (originalmente publicada 1972, aunque yo he manejado la segunda edición, de 1979¹). La obra, realizada por la antropóloga Esther Newton, es un estudio sobre la cultura *drag* de los años sesenta, resultado de una investigación sobre travestismo que la autora realizó durante los últimos años de la década de los sesenta y que fue detallando y completando durante los primeros momentos de los años setenta. Newton ofrece al lector antes del primer capítulo del libro una breve explicación del título, comentando que éste hace referencia al uso que los hombres gais

¹ Todas las citas y referencias a pasajes concretos del libro son extraídas de la edición de 1979: Newton, Esther. 1979. *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Chicago: The University of Chicago Press. He seleccionado esta edición en concreto porque resulta muy complicado localizar y consultar una primera edición íntegra de la obra.

hacían del término *mother* para referirse a las *Drag Queen* que actuaban como una especie de mentoras o figuras de autoridad en la escena *queer*. Por otro lado, el término *camp* hace referencia en este contexto a un tipo de humor específico basado en la exageración. Actualmente, *Mother Camp* sigue siendo citada en las investigaciones sobre *drag* e historia LGTIQ+, a pesar de que muchos de los conceptos y planteamientos recogidos en ella han sido superados en las últimas décadas. La lectura de *Mother Camp* resulta especialmente reveladora cuando partimos del análisis de la evolución de la masculinidad americana y del contexto de las personas LGTBIQ+ que configuraban la escena *drag* analizada por Newton².

Newton nos presenta la cultura *drag* del momento previo a la aparición del movimiento de liberación gay entendido como tal tras los disturbios de Stonewall en el año 1969. La escena *drag* que conocemos a través del estudio de Newton presenta esta forma de expresión como una reinterpretación de la feminidad normativa tradicional, aspecto que queda puesto de relieve a través de la utilización del término “female impersonator” para referirse al artista *drag*. Resulta fundamental para comprender la evolución del *drag* y el momento en que se encuentra en la actualidad prestar atención a la evolución del propio término. Newton define el *drag* como el término utilizado en contextos homosexuales para referirse a un *transvestite* (1979, 3). El término *transvestite* fue acuñado por el médico alemán Magnus Hirschfeld en su libro de 1910 *Die Transvestiten: Eine Untersuchung über den erotischen Verkleidungstrieb*, publicado en inglés como *The transvestites: an investigation of the erotic drive to cross-dress* (1910, Massachusetts: Amherst College Press). Newton defiende que *drag* y *transvestite* tienen significados similares. Sin embargo, en las últimas décadas los estudios sobre identidades trans e historia LGTBIQ+ han comenzado a señalar las diferencias en el uso de estos dos términos. Hirschfeld utiliza el término *transvestite* para referirse a las personas que practican *cross-dressing*, es decir, para nombrar a cualquier individuo que utilizase ropa del “género contrario” (Hill 2000, 593). Sin embargo, el estudio de Hirschfeld se centraba en personas trans, especialmente mujeres trans, que utilizaban estas ropas en su vida diaria. Por el contrario, Newton utiliza el término *transvestite* para referirse a las *Drag Queens* que, en la mayoría de los casos que recoge en su trabajo, solamente utilizaban

² La cultura *drag* analizada a través del trabajo de Newton era la propia de las ciudades de Nueva York, Chicago y San Francisco, aunque en la obra se mencionan también otras ciudades de menor tamaño como Indianápolis o Phoenix como lugares en los que existía una cultura *drag* activa.

estas ropas del género opuesto para actuar, como parte del número. Por otro lado, si las palabras de Newton dicen que *drag* es el término utilizado en contextos homosexuales para referirse a un *transvestite*, deducimos que *transvestite* era un término empleado por el mundo heterosexual. Sin embargo, el término era utilizado también por el propio colectivo tanto para referirse a mujeres trans como a *Drag Queens* (Timm y Taylor 2020, 252). La cuestión de la dificultad a la hora de manejar los distintos términos empleados para realidades diferentes volverá a aparecer en este trabajo y es una de las principales complicaciones a la hora de abordar la historia del colectivo LGBTIQ+.

Newton introduce la situación de marginalidad a la que estaban condenados los hombres LGBTIQ+ que practicaban *drag* como resultado de la cultura de la masculinidad hegemónica americana que he mencionado antes y la relación entre la homosexualidad y la concepción de esta como una masculinidad desviada, equivalente a la feminidad en tanto que “débil”. La autora defiende que parte de la identidad masculina hegemónica se basa en ejercer una dominación sobre las mujeres que, a su vez, parte de la visión de estas como objetos de deseo sexual. Por ello considera que el hombre homosexual está condenado a no ejercer nunca su plena ciudadanía americana por ser visto como una amenaza al orden establecido. Dice al respecto que “The problem is not, strictly speaking, just that homosexuals reject women as sexual objects. The moral transgression is in the choice of another man as a sexual (and/or romantic) object” (1979, 2).

Newton explica el término *Drag Queen* aclarando que *drag* hace referencia al *cross-dressing*, es decir, a la utilización por parte de una persona de ropa que socialmente corresponderían al género opuesto. Esta concepción del *drag* ha sido históricamente la predominante y la única para el público heterosexual (Stanley 1974, 388). Sin embargo, como analizaré en el apartado relativo a la producción académica actual, definir a la *Drag Queen* como un hombre vestido con ropas de mujer resulta insuficiente para analizar el panorama *drag* actual. Por su parte, *Queen* es un término de uso frecuente para referirse a un hombre homosexual “afeminado”³ (Newton, 1979, 18). La cuestión de la masculinidad que he tratado anteriormente cala también dentro del propio colectivo y, como señala la investigación de Newton, existe una cierta reticencia entre los propios hombres gais a admitir que asisten a shows de *Drag Queens*, siendo evidente también un rechazo desde determinados sectores del colectivo hacia aquellos hombres que no

³ También se menciona como sinónimo el término *sissie*, utilizado de forma despectiva por las personas que no forman parte del colectivo para referirse a los hombres gay.

responden a una masculinidad normativa lo que es, en última instancia, reflejo de cómo la misoginia atraviesa todas las capas de la sociedad llegando incluso a estos márgenes y cómo dentro de esos propios márgenes se establecen jerarquías de oprimidos que oprimen a su vez a otros (Hale y Ojeda Güemes 2018, 311 - 312).

Estéticamente, Newton presenta una imagen muy determinada de la *Drag Queen*: una figura que crea una ilusión de feminidad a través de determinados códigos de vestimenta ligados al *glamour* idealizado de las modelos de los medios de comunicación, de las actrices y cantantes del momento. Newton considera que la estética *drag* queda influenciada por el deseo heterosexual al ser el *glamour* presentado como la forma más ‘deseable’ de una mujer: “The glamour mode presents women at their *best*, that is, at their most desirable and exciting to men” (57). Sin embargo, en el prólogo a la edición de 1978 introduce una cuestión interesante que no aparece en la primera edición de 1972, haciendo referencia a ciertas corrientes estéticas que habían llegado al colectivo a través de productos culturales como el estreno de *The Rocky Horror Picture Show* en el año 1975. La cinta, dirigida por Jim Sharman, constituye un hito en la evolución de la estética *queer*, llegando Newton a la conclusión de que, a raíz del estreno del filme, el *drag* comenzó a adoptar elementos estéticos propios de la pornografía, con una nueva reconsideración del cuerpo como medio de expresión, alejándose de aquella estética basada en el *glamour* y las grandes estrellas del Hollywood de los años cuarenta y cincuenta (1979, 12).

A pesar de que Newton sí hace mención a las nuevas tendencias estéticas y a las transformaciones que estaban teniendo lugar en la escena *drag*, en su trabajo se refleja un tipo de estética muy determinado. La diversidad en las formas de expresión artística *drag* seguirá creciendo con la plenitud de la cultura *ballroom* en los años setenta y ochenta o con la aparición de los *club kids* (a los que haré referencia más adelante) en la década de los noventa siendo cada vez más frecuentes formas no normativas de feminidad en lo que a vestimenta se refiere, así como formas más andróginas de entender la performance *drag*.

Retomando la cuestión de la vestimenta y la estética en *Mother Camp*, a lo largo del cuarto capítulo, “Two Shows” (1979, 59 - 97), Newton introduce extractos de una entrevista que llevó a cabo con una de las *Drag Queen* a las que acompaña durante la elaboración del estudio. La entrevistada comenta que no solamente actúan para públicos homosexuales, sino llevan a cabo espectáculos para grupos heterosexuales, generalmente con cambios en la tónica general del humor y las circunstancias en las que se lleva a cabo el espectáculo. Sobre el público heterosexual se comenta que muchas mujeres sienten

rechazo al ver a una *Drag Queen* llevando ropas “femeninas” de una forma favorecedora: “they don’t like looking up on stage and seeing some boy maybe looking better than they do” (64 – 65).

Sobre los hombres heterosexuales que asisten a estos *shows*, se introduce una cuestión muy interesante al respecto del ego masculino y la hostilidad que el despliegue de feminidad con orgullo genera en los hombres: “(...) a man in women’s clothes does something to the manly ego. People are always frightened of things they don’t understand.” (65). La cuestión de la interacción entre la masculinidad frágil y la feminidad que puede ser presentada por personas *queer* resulta un aspecto delicado de analizar. Se ha estudiado la posibilidad de que el *drag* pueda funcionar como un cuestionamiento de la rigidez de los límites de la orientación sexual (Taylor y Rupp 2006). Sin embargo, el hecho de que una *Drag Queen* pudiese despertar el deseo sexual de un hombre heterosexual a través de la ilusión de feminidad que generaba podía significar un riesgo para la artista. Como se menciona en el último fragmento citado de la obra de Newton, el hecho de que un hombre heterosexual sintiese atracción por una *Drag Queen* podía despertar en él una reacción violenta hacia la artista o de desprecio por el hecho de considerar que se le estaba “engañando” mediante esa ilusión de feminidad creada.

Este aspecto de la interacción de la masculinidad y la feminidad *queer* fue puesto ante el público americano en el documental *Paris is Burning* (Off White Productions Inc. 1990). Según vemos en el documental, las mujeres trans, *transvestites* según la terminología del momento, se veían obligadas a ejercer la prostitución como medio de vida, siendo la mayor parte de sus clientes hombres que se identificaban como heterosexuales. La atracción física que sentían en un primer momento por estas mujeres se tornaba en violencia cuando descubrían que muchas tenían pene. Esto generaba un conflicto en el hombre que veía comprometida su masculinidad por sentirse atraído por una persona con una genitalidad que había asumido que debía generarle rechazo. De este modo, muchas fueron las mujeres trans asesinadas a manos de clientes heterosexuales. Tanto las *Drag Queens* que presentaban una imagen normativamente femenina como las mujeres trans que ejercían trabajo sexual y que eran contratadas por hombres heterosexuales resultaban atractivas para un público masculino heterosexual en tanto que estéticamente eran leídas como mujeres (aunque en el caso de las *Drag Queens* no lo fuesen). Del mismo modo que las trabajadoras sexuales trans sufrían agresiones o eran asesinadas por los propios clientes que las contrataban y que veían en esas relaciones un

conflicto con su masculinidad, muchas fueron (y siguen siendo) las agresiones a artistas *drag* por el hecho de resultar atractivas a hombres heterosexuales.

Como ya he mencionado, ciertas partes del texto de Newton han quedado obsoletas, pero resulta innegable el valor de su trabajo constituyendo uno de los primeros estudios sobre *drag* y travestismo en Estados Unidos que no cae en patologizaciones del *cross-dressing*, como otros estudios del mismo marco cronológico (Ver Beigel y Feldman 1963; Levine et al. 1975). Este tipo de publicaciones trataban de buscar explicación al deseo de las personas por utilizar ropa que la sociedad del momento consideraba que no les correspondía. Comenzó a extenderse la concepción de que el *cross-dressing* respondía a una erotización de la ropa femenina y a la fetichización de la experiencia femenina ligada al *role-playing*. Además, comenzaron a aparecer publicaciones que explicaban este tipo de "desviaciones" de la conducta como el producto de la presión masculina sobre hombres que no la podían soportar y acababan haciendo del *cross-dressing* una forma de aliviar esta presión (Talamini 1981, 73).

Por otro lado, en gran parte de la producción académica de este período se confunden los conceptos de *cross-dresser*, *female-impersonator*, *Drag Queen* y persona trans. Ello resulta en la imposibilidad de separar las connotaciones que se confieren a cada término en la mayoría de los textos de los años sesenta, setenta y ochenta, e incluso en la producción de las décadas posteriores, generando todo esto en una lectura que puede resultar confusa desde nuestra perspectiva actual, no siendo posible saber a qué se refiere cada autor/a con cada término. La confusión terminológica surge de la utilización de los conceptos mencionados como términos paraguas bajo los que aunar una gran variedad de identidades y expresiones de género diferentes. La confusión no resulta tan manifiesta en la obra de Newton, lo que podría llevarnos a pensar que los textos en los que sí se produce pecan de desconocimiento de la realidad diaria de las personas sobre las que teorizan. De cualquier modo, el enriquecimiento del vocabulario LGBTIQ+ que hemos experimentado en las últimas décadas hace que la lectura de la investigación de Newton y los conceptos que utiliza puedan resultar confusos o insuficientes.

Por lo general, cuando una mujer trans recibía el nombre de *cross-dresser* significaba que usaba ropas "femeninas" en un intento por pasar desapercibida. En el ámbito LGBTIQ+ se utiliza el término *passing*⁴ para referirse a la habilidad de las

⁴ El término *passing* no cuenta con traducción exacta al español. Se utiliza normalmente en inglés.

personas trans de tener el aspecto normativo de una persona cis, de no ser identificadas como trans. Esto podría responder a un instinto de supervivencia ya que, si una mujer trans era identificada como tal, el riesgo que corría de sufrir una agresión en la calle aumentaba. Es por ello que aquellas personas que eran denominadas *cross-dressers*, pero que eran realmente mujeres trans, solían utilizar ropas menos extravagantes que las que podría utilizar una *Drag Queen* para realizar un espectáculo. Sin embargo, y aquí nace la confusión terminológica de la que hablo, para ambos casos la producción académica ha utilizado históricamente el término *cross-dresser*, sin distinguir ambas realidades ni analizar la intencionalidad de la persona detrás del uso que hace del vestuario o el contexto en el que utiliza el mismo. Harris (1995, 62) señala esta cuestión, pero resulta complicado encontrar artículos anteriores a este en los que se entienda la diferencia entre la *Drag Queen* y la mujer trans y se señale la confusión terminológica que ha ido reproduciéndose a lo largo del tiempo al respecto.

Como ya he señalado, el hecho de que Newton maneje de forma más precisa la terminología existente en el momento de redacción de su trabajo para referirse al colectivo LGBTIQ+ no quiere decir que dicho trabajo esté exento de aspectos terminológicos matizables o insuficientemente precisados. En el prólogo de la edición de 1979 relaciona la crisis de la masculinidad americana con lo que ella llama *transgender phenomenon*, pareciendo implicar que las personas trans que en los Estados Unidos de los años setenta y ochenta habían decidido llevar a cabo una transición de género (social, médica o en la dimensión que fuere) lo habían hecho como resultado de la visión peyorativa que se tenía de la feminidad entre los hombres gays. Este análisis implica que una mujer trans es realmente un hombre gay cuya única vía de aceptación de la propia feminidad es a través del abandono completo de su identidad masculina, razonamiento profundamente transfobo que niega rotundamente la validez y realidad de las identidades trans. Este enfoque resulta incluso paternalista en tanto que niega la capacidad de las personas trans de entender su propia identidad y relación con el género.

Sin embargo y a pesar de las cuestiones que ya he mencionado, la obra *Mother Camp* resulta innovadora para su momento, arriesgada por mostrar el lado humano de un sector de la población que había sido estigmatizado durante décadas y valiosa como testimonio de la evolución de la historia *queer* de los Estados Unidos.

Progresivamente, la producción académica fue abandonando enfoques patologizantes y moralistas de analizar el travestismo y el *drag*, para dar paso a las nuevas

perspectivas feministas de los años ochenta, así como a diferentes planteamientos derivados de la antropología, concibiendo la cultura *queer* y el mundo *drag* como un medio de estudio de los roles de género y la estructura social. El hecho de que se diese un cambio en la forma de entender y analizar el travestismo y el *drag* no significa que la perspectiva patologizante desapareciese por completo, siendo ejemplo de ello los trabajos sobre psicología y psiquiatría publicados durante la década de los ochenta al respecto (Money y Lamacz 1984; Frances et al. 1987; Herman 1983). Por su parte, un sector de las autoras feministas que trataron la cuestión del *cross-dressing* y el *drag*, fueron particularmente duras con estas prácticas. Susan Stryker, en su *Transgender History*, recoge las palabras que Janice Raymond dedica a las identidades afirmando que la “same socialization that enables men to objectify women in rape, pornography and ‘drag’ enables them to objectify their own bodies” (Stryker 2008, 113). De las palabras de Raymond se desprende su visión del *drag* como una vía de cosificación de la feminidad a disposición de los hombres.

Por su parte, Jill Dolan (1985, 81) expone que el filtro de la estética *camp* (basada en la exageración humorística) a través del que se lleva a cabo la *female impersonation* del *drag* elimina la posibilidad de entender este como un cuestionamiento de los roles de género. La propia estética *drag* para Dolan impide ver la sociedad masculinista con ojo crítico y reflexionar sobre las limitaciones que se imponen a la mujer. Dolan introduce también la cuestión de la diferencia entre la *female-impersonation* y la *male-impersonation*⁵, habiendo sido esta última una forma de expresión muy poco estudiada históricamente en comparación con el *drag* tradicional basado en “performar feminidad”. Numerosas autoras feministas de los años ochenta y noventa vieron en la práctica de la *female-impersonation* el reflejo de la imagen de la “mujer ideal” para el hombre, percibiendo en la configuración de los personajes *drag* la personificación de los estereotipos de belleza femenina y el reflejo de los cánones impuestos desde la sociedad machista a la mujer (Maschio 1985). Esta concepción reduce la práctica del *drag* al

⁵ La práctica de la *male-impersonation* resulta una cuestión tremendamente interesante ya que, desde su nacimiento y difusión, ha sido concebida y presentada como una forma de expresión muy distinta al *drag* “tradicional” entendido este como *female-impersonation*. Entrar en profundidad en la naturaleza de la *male-impersonation*, practicada notablemente por mujeres lesbianas en su mayoría, excedería los límites del presente trabajo. De cualquier modo, cabe destacar que la práctica del *drag* “masculino”, conociéndose a los artistas que lo practican como *Drag Kings*, no ha sido tan polémica y cuestionada como la producción de las *Drag Queens*. Halberstam es uno de los autores fundamentales para conocer el fenómeno de los *Drag Kings* y la práctica de la *male-impersonation* (ver Halberstam 1997).

análisis de los elementos estéticos de un tipo concreto de *drag*, obviando la gran diversidad de formas en que se ha manifestado esta expresión artística.

2.3 Cultura *ballroom* y performance

En este primer período analizado tiene también lugar la época de esplendor por antonomasia de la cultura *ballroom*, elemento fundamental en la configuración de la actual cultura *drag*. La cultura *ballroom* es una expresión de la cultura LGBTIQ+ que tenía como ejes principales dos elementos: las *houses* y los *balls*. Los *balls* eran eventos organizados por las propias *houses* y la comunidad *ballroom* en los que se competía en diferentes categorías que recordaban a los desfiles de moda para alzarse con el premio que, en última instancia, era un reconocimiento de prestigio para la *house* que se hacía con él. Las *houses* eran una especie de estructuras familiares en las que una *house mother* o un *house father* actuaba como figura central ofreciendo guía y ayuda a los miembros de su *house* (Bailey 2011, 367). Estas estructuras tenían un origen social y no biológico, llevando a la máxima expresión la realidad conocida como *chosen family* o “familia elegida”. Las personas que acababan formando parte de la *house* bajo el cuidado y protección de la madre o padre solían ser personas queer que habían sido dejadas en la calle por parte de sus familias, o personas que sufrían una situación de sinhogarismo por otras cuestiones como racismo o serofobia (Susman 2000, 117). Este tipo de relación familiar ha sido analizada en profundidad desde los estudios LGBTIQ+, habiéndose llegado a hablar de maternidades *queer* para referirse a las formas en que estas figuras centrales de las *houses* adoptaban el rol de guía moral y proveedoras de cuidados hacia los miembros de la *house* en ausencia de sus familias de sangre (Torres Fernández 2020). Estudiar esta forma de familiaridad *queer* resulta muy interesante desde la perspectiva de los estudios LGBTIQ+ ya que la configuración de las *chosen families* como alternativa a las familias biológicas que podían rechazar la identidad de la persona *queer* representa una alternativa viable a ese paradigma familiar normativo heterosexual que aún se mantiene vigente en la actualidad como el modelo hegemónico.

Las categorías dentro de los *balls* en las que competían las casas estaban diseñadas a partir del particular sistema de género que se desarrolló en el seno de la cultura *ballroom* y del que hablaré más adelante. En el documental dirigido por Jenny Livingston del año

1990, *Paris is Burning*, las categorías son definidas como una ilusión *performada* por las personas que participan en dicha categoría, pensadas como la oportunidad de verse en contextos que esas personas no podrían experimentar en la vida real o de poner en valor aspectos de sí mismas que de otra forma no serían valorados. En el filme de Livingston se pone el ejemplo de la categoría conocida como *Executive Realness*. Para llegar a ser ejecutivo/a se requería una educación y oportunidades que no les eran concedidas a la población *queer*, especialmente a la racializada o la no normativa. Lo que se trata de mostrar con esta categoría en concreto es que si se le concediese la oportunidad de ser una ejecutiva a la persona que desfila, podría desempeñar ese papel del mismo modo que cualquier otra persona. No se trata solamente de presentar un traje de ejecutiva/o y desfilarse ante los jueces del *ball*, sino de crear una ilusión y de generar una narrativa en torno a la comunión de una estética determinada y una *performance* que nacía de la interiorización de esa misma estética. El concepto *realness* hace referencia a la capacidad de camuflarse, de fingir pertenecer a la sociedad cis heteronormativa americana del momento. En cierto modo, es similar al término *passing* utilizado por las personas trans para referirse a la habilidad de disimular su identidad trans y ser vista/o como una persona cisgénero.

Otras categorías competitivas incluían el *voguing*⁶ o la exhibición de alguna parte concreta del cuerpo, existiendo categorías concretas para mostrar determinados aspectos de la belleza facial o de la musculatura corporal.

Desarrollándose como una ilusión o una especie de realidad paralela en la que evadirse, los *balls* fueron creciendo y extendiéndose hasta crearse una escena *ballroom* en prácticamente cada una de las grandes ciudades de los Estados Unidos, además de exportarse a otros muchos países a ambos lados del Atlántico. El *ballroom* no solo era una vía de expresión y celebración de la identidad, sino que también era una herramienta de generación de comunidad y redes de cuidados (especialmente para la población negra y latina) que terminaron manifestándose en la voluntad activa de acción política y social,

6 El *Voguing* es el estilo de baile practicado en los *balls*. Visualmente, los pasos empleados en el *voguing* están inspirados en las poses y actitudes de las modelos de pasarela. El nombre proviene precisamente de la revista *Vogue* y de las poses que adoptaban las modelos que aparecían en sus páginas (Muixí Gallo 2020, 7). Sin embargo, el *voguing* ha ido recombiniándose con otros estilos de baile, adquiriendo aspectos incluso de determinadas formas de artes marciales, dando lugar a numerosas variantes. Generalmente se habla del *Old Way Style* y del *New Way Style*. El *Old Way Style* se centra en las poses, siendo un estilo más duro y con movimientos más secos, inspirados en las artes marciales o los jeroglíficos egipcios (Pooley 1990, 56). El *New Way Style* es una forma de *voguing* más fluida, con más peso de los movimientos gimnásticos, el estiramiento de determinadas partes del cuerpo o el uso de la flexibilidad de las articulaciones para generar movimiento (Susman, 124). El *voguing* gozó de una especial fama al ser adoptado por artistas como Madonna, que lo sacaron del círculo del mundo *ballroom* para presentarlo a la sociedad americana.

naciendo del seno de la comunidad creada en torno a la escena *ballroom* numerosos actos de protesta y lucha por la visibilidad de los problemas del colectivo, destacando las acciones derivadas del grupo ACT UP (*AIDS Coalition to Unleash Power*) en el contexto de la crisis del VIH.

Esta evolución de la cultura *ballroom* tuvo lugar de forma paralela a la aparición de las primeras señales de la epidemia de VIH a principios de los años ochenta, que sacudió a la comunidad con especial virulencia. A ello se sumaba la discriminación racial que sufrían las personas que demográficamente configuraban la mayor parte de la escena *ballroom* y otros factores de riesgo para las vidas de las personas LGBTIQ+ como el alto índice de agresiones a aquellas que se dedicaban al trabajo sexual, el sinhogarismo o la falta de recursos, combinándose todo ello con los discursos *queerfóbicos* que comenzaron a culpar al colectivo de la enfermedad. De este modo, nos encontramos con un panorama social y unas perspectivas de futuro desalentadoras para las personas *queer* del momento (Bailey 2011, 365). Es por todo ello que no resulta difícil comprender el ímpetu con el que la comunidad se volcó en la organización y celebración de aquella realidad paralela que constituían los *balls* como una forma de distracción y evasión del mundo exterior. En gran medida, la cultura *ballroom* fue un mecanismo de supervivencia para el colectivo LGBTIQ+ que significaba al mismo tiempo rivalidad y comunidad, competición y apoyo mutuo.

Como ya he mencionado anteriormente, la parte de la cultura *drag* y la historia *queer* representada en la escena *ballroom* es uno de los aspectos más interesantes del campo de los estudios LGBTIQ+. La cultura *ballroom* desarrolló un sistema de ordenación propia del género, a través del cual se definían quiénes era aptas/aptos para competir en cada una de las categorías de los *balls*. Generalmente se habla de seis categorías dentro del sistema de género del *ballroom*:

- *Butch Queens*: personas que se identifican como hombres cisgénero, homosexuales o bisexuales, que performan de forma masculina, hiper-masculina o femenina.
- *Femme Queens*: mujeres transgénero, en cualquiera que sea su estado de transición.
- *Butch Queens up in Drags*: hombres cisgénero, gais o bisexuales, que hacen *drag* o participan de la práctica del *cross-dressing* (pero solamente como elemento artístico para participar en los *balls*)

- *Butches*: Hombres trans (en cualquiera de los estadios de su transición) y mujeres cisgénero que performan masculinidad.
- *Women*: Mujeres que performan feminidad, independientemente de su orientación sexual.
- *Men/Trade*: Hombres que se identifican como heterosexuales

Bailey (2011) analizó la estructura de este sistema de género y el proceso de configuración de sus categorías dando lugar a la clasificación previamente expuesta. Las categorías identitarias del *ballroom* eran vistas como conceptos maleables y mutables, siendo la división entre ellas establecida en base a las realidades vividas por cada grupo. Como apunta Bailey (369), a pesar de que las categorías no rompen completamente con las nociones hegemónicas de sexo, género y sexualidad u orientación sexual, sí que contempla estos conceptos como realidades fluidas. Resulta especialmente interesante analizar la conceptualización del sexo biológico que se aprecia en este sistema de ordenación del género. Alejado de todo determinismo biológico, el sexo de un cuerpo es considerado como un proceso continuo que tiene lugar desde el momento de nacimiento de la persona hasta su muerte. Del mismo modo, género y sexualidad son también considerados procesos más que hechos biológicos inmutables. Este planteamiento hace perfectamente posible la movilidad de las personas dentro de este sistema de ordenación. Puede no representar un desmantelamiento completo de las categorías sociales hegemónicas, pero sí que constituye una alternativa basada en la adecuación a las experiencias de cada individuo más que a la asunción de la identidad de las personas desde su nacimiento en base a su genitalidad como establece el sistema sexo-género normativo. Además, estas categorías se extendían más allá de las actuaciones o los *balls* propiamente dichos. La vida del *ballroom* estaba completamente ordenada por este sistema. Por ello, las personas podían llegar a tener una identidad dentro de la escena y el círculo del *ballroom* distinta a la que podían tener en el “mundo exterior”. Bailey concluye su análisis del sistema de género afirmando que:

(...) gender and sexuality are queer in aggregate, meaning that they are fluid, contingent, and relational. In general, practitioners of *ballroom* culture reject the rigid boundaries of gender and sexuality that buttress heteronormativity and its attendant heterogendered relations. For instance, if a femme queen, as biological man who lives as a woman [sic], dates or has sex with men, she may identify as straight. Yet, straight in this sense is queer rather than heteronormative (2011, 372 -373).

Como ya ha quedado puesto de manifiesto en varias partes del presente trabajo, la historia de la cultura *drag* es inseparable de la del resto del colectivo LGBTIQ+, participen o no de la escena *drag*, pero es especialmente estrecha la relación con las identidades trans. El *drag* configuró un área de exploración de la propia identidad para muchas mujeres trans, del mismo modo que ambos grupos, tanto personas trans (mujeres trans especialmente) como *Drag Queens* y personas con expresiones de género no normativas, se situaron al frente de la lucha por la liberación de las personas LGBTIQ+ y constituyeron la vanguardia en tantas marchas y protestas que tuvieron lugar en las décadas de los setenta y ochenta.

Otro de los aspectos que tanto *Drag Queens* como mujeres trans comparten son sus detractoras. Anteriormente he citado la posición crítica que las feministas radicales de los años ochenta tomaron con respecto al *drag*, concretamente Janice Raymond quien, a su vez, publicó una de las obras más críticas contra las identidades trans de la historia del pensamiento feminista, *The Transsexual Empire* (1979), obra supervisada por la también feminista radical y filósofa Mary Daly. Por su parte, en su *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism* (1978) Daly compara el *drag* al acto del *blackface*⁷ (67), comparativa que se ha vuelto muy popular entre las autoras críticas con el *drag* y transexcluyentes en los últimos años⁸. Ambas obras han sido criticadas desde distintos sectores del pensamiento feminista, no solamente por la visión reduccionista y desconocedora de las realidades trans de las que hablan, sino también por centrarse en la experiencia de las mujeres blancas y los paradigmas identitarios europeos/norteamericanos.

Frye (1983) continúa con esta visión negativa del *drag* como un mecanismo masculino de parodia de la feminidad y una señal de la misoginia presente entre los hombres que participan de ella afirmando que la “[...] mastery of the feminine is not feminine. It is masculine. It is not a manifestation of woman-loving but of woman-hating” (138). La autora llega a esta conclusión tras analizar cómo la feminidad de los hombres gays está caracterizada por una exageración teatral de lo que representa ser una mujer (187), representando una especie de juego del que pueden disfrutar como hombres

7 Se conoce como *blackface* a la técnica de maquillaje empleada originalmente en el cine y el teatro para oscurecer la piel de un actriz o actor blanca/o con el fin de imitar la apariencia de una persona racializada (Byrne 2016, 667).

8 Volveré sobre esta cuestión en el apartado relativo a la producción académica actual sobre el *drag* y los debates que aún se mantienen activos en el panorama de los estudios LGBTIQ+ contemporáneo.

homosexuales por no encontrarse su masculinidad comprometida por ello, como sí les ocurriría a los hombres heterosexuales. Argumentando que la feminidad es una especie de disciplina que puede ser adoptada y perfeccionada por los hombres gais, la autora implica que la feminidad es patrimonio de las mujeres invadido por los hombres, aspecto que se repite en numerosas críticas al *drag* y sobre el que volveré más adelante.

Al hablar de la “mastery of the feminine” en relación con el *drag*, deducimos que la autora entiende la estética y la práctica del *drag* como una realidad ligada siempre a la feminidad. Esta interpretación de lo que es la cultura *drag* elimina todas aquellas formas de practicarlo que no parten necesariamente de la feminidad (como los *Drag Kings*, los *club kids*⁹ originales de los años ochenta y noventa o las formas de expresión *drag* andróginas), además de borrar a todas aquellas personas que también participan de la cultura *drag* y que no son hombres gais. Esta visión es problemática ya que asume que todas las personas que participan del *drag* lo hacen de la misma forma y con la misma intención, además de asumir que un hombre que se maquille y utilice determinado tipo de ropa lo hace con la intención de parodiar la experiencia de la mujer en la sociedad. Por otro lado, si se elabora la crítica al *drag* en base solamente a un sector de artistas *drag* (hombres gais que expresan feminidad), no podemos considerar dicha crítica como objetiva ya que ignora todas aquellas formas de *drag* que no encajan en su concepción y que podrían significar la desestabilización de dicha crítica. Las autoras de la corriente ‘*radfem*’¹⁰ han sido históricamente el sector del pensamiento feminista más crítico con el *drag* y las que más han pecado de tratar de imponerle una definición restrictiva y homogeneizadora a una práctica compleja y muy diversa.

⁹ Los *club kids* fueron un grupo de jóvenes artistas que ganaron popularidad en los clubs nocturnos de Nueva York en las décadas de los ochenta y noventa. Una de las principales señas de identidad de los *club kids* fueron sus extravagantes trajes que jugaban con elementos típicamente *drag*, pero creando apariencias generalmente andróginas. El movimiento de los *club kids* representaba una celebración de la creatividad y los excesos de la vida nocturna, dejando una imborrable huella en la historia LGBTIQ+, especialmente por la dimensión estética (Walt 2019).

¹⁰ El término ‘*radfem*’ surge de la contracción de la expresión *radical feminist*. La corriente del feminismo radical se desarrolló desde la década de los años sesenta en Estados Unidos, Canadá y países de Europa como Francia y Reino Unido. Bajo la influencia de movimientos como el movimiento por los derechos civiles, el movimiento estudiantil o el movimiento hippy, el feminismo radical defiende que el origen de la opresión de las mujeres es el patriarcado entendido como el sistema en el que el grupo de los hombres ostentan el poder económico y social en todos los ámbitos de la vida (incluyendo las esferas que hasta entonces se habían considerado privadas como la vida familiar). Este sistema asegura el mantenimiento de la opresión femenina a manos de los hombres. Uno de los aspectos que han sido criticados al movimiento del feminismo radical es la falta de interseccionalidad. La concepción de las mujeres como un conjunto oprimido por el grupo masculino genera una homogeneización de ambos grupos que pasa por alto el estudio de otros ejes de opresión que también influyen en las dinámicas sociales (Vukočić 2013, 33 - 34). Por otro lado, el feminismo radical es la base sobre la que los nuevos sectores de feministas transexcluyentes han construido sus discursos (TERFs: *Transexclusionary Radical Feminist*), sectores que también han adoptado la denominación de *Gender-Critical Feminists* y que, por otro lado, son también los grupos más críticos con el *drag*.

De la corriente del feminismo radical de los años ochenta han surgido nuevos grupos de pensamiento feminista como las autoras *gender-critical* que defienden la abolición del género como el objetivo último a alcanzar por el movimiento feminista como vía para conseguir la liberación de la mujer del yugo patriarcal (Simon 2021, 8). Sin embargo, basan sus críticas al *drag* en que un hombre que se vista con ropas de mujer lo está haciendo por parodiar la experiencia de estas en la sociedad patriarcal. Resulta incongruente defender la abolición del género y perseguir al mismo tiempo a aquellas personas que no siguen códigos de vestimenta normativos o las pautas estéticas que marca la sociedad. No por utilizar un vestido un hombre tiene que estar parodiando la femineidad, puede simplemente querer utilizar ese vestido por gusto personal, aspecto que no suele contemplarse en este tipo de críticas.

Del mismo modo, la corriente *gender-critical* aboga por la defensa de los espacios de mujeres como espacios exclusivos de mujeres cisgénero. La forma de determinar qué mujeres son cisgénero y cuáles son trans suele partir de la simple observación de la persona y su estética, del análisis superficial de su expresión de género. Esto puede generar situaciones delicadas en las que mujeres cisgénero no sean aceptadas en determinados espacios por no poseer una expresión de género normativamente femenina, pudiendo ser leídas como hombres (Zanghellini 2020, 2). Por lo tanto, a pesar de basar su pensamiento en el fin último de la abolición del género, la corriente *gender-critical* termina utilizando éste en los términos en los que la heteronormatividad dicta, sirviéndose del género como un mecanismo para determinar qué personas considera como iguales y cuáles como amenazas. Según este razonamiento, si un hombre utiliza ropa femenina estaría parodiando la femineidad y si una mujer no se presenta de forma femenina puede ser leída como un hombre y, por lo tanto, como una amenaza. Por el contrario, si se obliga al hombre a utilizar ropas masculinas y seguir determinadas pautas estéticas se elimina la posibilidad de que se produzca cualquier cuestionamiento de estas pautas estéticas hegemónicas, del mismo modo que si una mujer decide presentarse siempre de forma femenina para ser leída como mujer podría decirse que se le está exigiendo reproducir roles de género y cánones estéticos normativos para que se lea correctamente su identidad.

Este cuestionamiento de las críticas al *drag* de esta corriente del pensamiento feminista no pretende excusar la existencia de prácticas misóginas dentro del *drag*. La misoginia está presente en la escena *drag* del mismo modo que en cualquier otro ámbito de nuestra sociedad. El cuestionamiento de la crítica nace pues de basar dicha crítica en

una definición del *drag* que excluye un importante volumen de artistas que no encajan en el modelo criticado. Resulta imposible negar la existencia de artistas y formas de entender la práctica del *drag* que nacen de concepciones misóginas de la experiencia de las mujeres en la sociedad patriarcal. Sin embargo, esto no puede funcionar para condenar toda una práctica que ha adoptado formas tan diversas y que, en muchos casos, ha nacido con una perspectiva crítica que precisamente busca eliminar esa misoginia de la práctica del *drag* (Trevino 2021).

Este tipo de análisis del *drag* propios de la corriente ‘radfem’, no se aleja demasiado de aquellas patologizantes de los años sesenta y setenta. En ambos casos, el *drag* y la cultura que se forma a su alrededor es criticado desde una posición parcial, analizando un fenómeno cultural muy amplio en base a una parte del mismo con el fin de demonizarlo, especulando sobre las intenciones detrás de los actos de las artistas *drag* desde una posición externa a la cultura que produce esta forma de expresión. Asumir la intencionalidad que un artista persigue con sus performances en base a un análisis parcial del fenómeno estudiado puede verse como una actitud en cierto grado paternalista. Este tipo de críticas al *drag* se basan en especular sobre la intencionalidad perseguida por el artista con su performance, sin prestar atención a los verdaderos objetivos que puede perseguir esa práctica y omitiendo todas aquellas formas que puede adoptar el *drag* que desmontarían el argumento en base al cual se elabora la crítica. La cuestión sería entonces analizar si este paternalismo y esta visión tan crítica del *drag* nace de un análisis justo de la expresión en sí o si, por el contrario, ya nace sesgado por asociación con la cultura *queer* y las expresiones de género e identidades no normativas.

Antes de comenzar con el repaso de la producción académica sobre *drag* de la actualidad, debemos prestar atención a los principales rasgos que se desprenden de la analizada hasta el momento. La tónica general en la época comprendida entre los años sesenta y ochenta era de incompreensión y patologización en un primer momento, aspectos que evolucionaron hacia el cuestionamiento de su potencial como herramienta de deconstrucción y hacia una visión crítica que comenzó a difundir la idea de que el *drag* constituía una amenaza para el pensamiento feminista y un mecanismo de reproducción de estereotipos de género y opresión de la mujer. La idea que existía de una *Drag Queen* es la misma que sigue manteniéndose en amplios sectores de la sociedad en la actualidad: hombres homosexuales parodiando la idea de “mujer” con fines humorísticos. Si bien es cierto que en todas las épocas del desarrollo y evolución de la cultura *drag* siempre vamos

a encontrar voces que la defiendan y la pongan en valor, también es cierto que la visión general existente en el ámbito académico de este momento era mayoritariamente negativa o patologizante.

3. De *RuPaul's Drag Race* a la cultura mainstream (2009 – actualidad): nuevas visiones y renovación conceptual.

Como punto de inicio de este segundo período analizado he escogido el año 2009, momento en el que el programa *RuPaul's Drag Race* fue estrenado los Estados Unidos. RuPaul Charles, conductora del programa, elige a un grupo de artistas *drag* cada temporada para competir en una serie de pruebas y desfilan en categorías inspiradas en la cultura *ballroom* original de la que he hablado en el apartado anterior. El éxito del programa ha generado una masiva nueva oleada de artistas que han comenzado a hacer *drag* a partir del mismo y la posibilidad de que artistas *drag* de todo el mundo cuenten con la plataforma para exponer su arte a un público global. A pesar de que el programa buscaba originalmente a la “próxima superestrella *drag* de América” actualmente se ha extendido a numerosos países¹¹.

Trece años desde su estreno, casi cuatrocientos episodios emitidos entre todas sus adaptaciones y diecinueve premios Emmy, *Drag Race* se ha convertido en un fenómeno dentro de la comunidad LGBTIQ+. Como ya he comentado en el apartado anterior, una mayor exposición al público y visibilidad implican un mayor volumen de opiniones, tanto favorables como desfavorables. El volumen de producción académica sobre *drag* ha aumentado de una forma sin precedente en los últimos años. Por poner un ejemplo cuantitativo que ilustre este cambio, el repositorio de Google, *Google Scholar*, recoge aproximadamente 12.000 resultados con el término *Drag Queen* en publicaciones desde 1960 hasta 1989, volumen que se ha superado en los últimos dos años, contando con

¹¹ Actualmente, cuenta con adaptaciones en Canadá, España, Reino Unido, Holanda, Australia y Nueva Zelanda, Tailandia e Italia. Entre los años 2022 y 2023 verán la luz las adaptaciones sueca, francesa, filipina y belga. Así mismo, existe una serie spin-off, *RuPaul's Drag Race: All Stars*, que reúne a las exconcurstantes del formato que no se hicieron con la victoria en su temporada para competir una segunda vez. El formato cuenta también con una versión estadounidense y un *All Stars* internacional.

14.000 solamente desde el año 2020. Estas cifras son meros ejemplos del volumen de producción y debates que han surgido al respecto del *drag* en los últimos tiempos.

El formato ha sido criticado tanto desde el propio colectivo y los fans del *drag*, como desde perspectivas feministas que comparten la negativa visión del *drag* que veíamos en la producción de Janice Raymond o Mary Daly. Al mismo tiempo, muchos han sido las autoras y autores que han valorado muy positivamente el éxito del programa, al igual que amplios sectores del colectivo LGBTQ+ que han visto con buenos ojos la visibilidad y la plataforma que constituye el programa para atraer la atención del público cis heterosexual a los problemas a los que las personas LGBTQ+ siguen enfrentándose en la vida diaria. Del mismo modo, el formato ha permitido el desmantelamiento de la visión patologizante de las *Drag Queens*, así como la deconstrucción de numerosos prejuicios en torno a la figura de las artistas *drag* y la ampliación de la propia idea de *drag* hacia nuevos horizontes estéticos y conceptuales.

Uno de los aspectos fundamentales de la transformación en la concepción del *drag* es la progresiva ampliación de la definición de la *Drag Queen*. La propia consideración del *drag* como disciplina artística ha ido consolidándose en los últimos años. A pesar de que el presente capítulo se centra en los estudios posteriores al año 2009, resulta necesario hacer una breve referencia a la corriente del *cultural turn* que se desarrolló desde los años setenta, reconsiderando la importancia de la cultura en los estudios sociológicos y humanísticos. Los nuevos debates que tuvieron lugar desde ese momento ampliaron la categoría de cultura más allá de los tradicionales límites en los que se había definido (Best y Kellnor 1997, 124). Los incipientes análisis sobre cultura, poder y sociedad transformaron también la forma de estudiar y concebir el arte. Dikovitskaya (2005, 49) hace referencia a cómo el arte pasó a ser analizado como un sistema discursivo, un intercambio comunicativo que iba más allá de la apreciación estética o los análisis semióticos.

Por otro lado, también ha sido estudiado el efecto que la difusión del *drag* y su reciente puesta en valor ha tenido en la cultura popular. Brann (2017, 7) analiza la forma en la que el *drag* ha servido como vía de transferencia de parte de la cultura gay a la cultura popular de masas. En torno a esta nueva forma de analizar la cultura y los límites conceptuales del arte pueden abrirse debates al respecto de la naturaleza del *drag*: ¿puede ser considerado el *drag* un arte en sí mismo? La propia diversidad de la disciplina hace que sea complicado tratar esta cuestión ya que, como he mencionado en varias ocasiones,

el *drag* no es un fenómeno homogéneo. Los números de *Drag Queens* y *Drag Kings* pueden ir desde actuaciones de canto o baile a monólogos humorísticos, interpretaciones teatrales o *performances* de contenido político y social. Quizás la práctica del drag sea demasiado diversa como para poder encasillarla toda ella en una única categoría, pero resulta interesante tener presentes la gran variedad de posibilidades que presenta, así como la existencia de los debates sobre su consideración como disciplina artística.

Comenzamos a ver a principios de la década de los años 2000 una nueva definición del *drag* que se alejaba de la propia de las décadas pasadas: “Drag Queens are gay men who perform in women’s clothing [sic], although they are not necessarily female impersonators” (Rupp et al. 2010, 276). Esta definición establece de forma clara que *drag* y *female-impersonation* no son sinónimos, lo que, a pesar de que sigue reduciendo la expresión a la “ropa de mujer”, representa una diferencia fundamental con respecto a las obras de las décadas pasadas en las que se confundían términos y se englobaba todo bajo los conceptos de *cross-dressing* o *female-impersonation*. Por otro lado, este mismo estudio de Rupp establece una comparativa entre los espectáculos de *Drag Queens* y *Drag Kings*, aspecto que también resulta muy novedoso en comparación con la producción previa que se centraba mayoritariamente en el análisis de los artistas *drag* que performaban feminidad.

Los nuevos estudios sobre *drag* han analizado también la forma en que la práctica del *drag* y las numerosas formas que ha adoptado constituyen un valioso testimonio de la evolución de la sociedad y la cultura tanto *mainstream* como la propia de la escena *drag* y el colectivo LGBTQ+. McCormack y Wignall (2022) han analizado como, a pesar del valor cultural que puede tener el *drag* como testimonio de la historia *queer* y a pesar del crecimiento en popularidad que ha tenido en los últimos años, la heteronormatividad no permitirá nunca que el *drag* se convierta en un elemento plenamente parte de la cultura *mainstream* ni que llegue a ser verdaderamente valorado fuera de la escena *queer*.

García Sánchez (2019, 5) defiende que el *drag* puede generar una desestabilización de los estándares morales de la sociedad heterosexual a través de la *performance* como medio y del cuerpo como instrumento. El mismo autor también cuestiona la tradicional definición del *drag* defendiendo que el *drag* es “un personaje y una acción”, constituyendo una especie de *storytelling* para la que algunas artistas *drag* deciden seleccionar elementos estéticos independientemente del género al que la sociedad los asocie. García Sánchez comenta también que no debe olvidarse la existencia de *Drag*

Queens que se presentan con barba, con pelucas o sin ellas (directamente sin pelo o con su pelo natural), colocándose curvas artificiales o utilizando su cuerpo tal cual es durante la performance, que recurren o no a la desnudez como elemento estético, etc. (32). Del mismo modo, el autor concibe el *drag* como un acto transgresor en el que se superan las categorías biológicas y trastocan las dimensiones simbólicas masculina y femenina, actuando al mismo tiempo como una negación de lo masculino y una sátira de lo femenino en los términos en los que la norma heterosexual define ambas categorías. De esta forma, el *drag* puede funcionar como una herramienta para mostrar lo construido de ambos conceptos, reduciendo al absurdo los estrictos límites que se imponen a estas categorías.

Este planteamiento puede suponer una posible vía de actuación de cara a generar un desequilibrio en la relación entre lo natural y lo artificial, desligando los aspectos biológicos del cuerpo sexuado del carácter performático del género (44 – 45). La investigación de García Sánchez incluye también testimonios de artistas *drag* como la *Drag Queen* mexicana Tigrida Revuelta. La artista declara que el *drag* no se limita a la imitación de alguien o algo, sino que va más allá del acto incluso de parodiar un género concreto. La *Drag Queen* defiende su *drag* como un “alter ego llevado al extremo”, como un personaje desarrollado por el artista con el fin de teatralizar una determinada faceta de la propia identidad, sin que en ello tengan que intervenir necesariamente elementos claramente generizados. Esta definición implica que el *drag* nace de la canalización de la feminidad que forma parte de la identidad del artista. Sin embargo, para comprender el *drag* de esta forma deberíamos partir de la base de que la feminidad no es patrimonio exclusivo de las mujeres, sino que también es parte de la identidad de toda las personas.

Por otro lado, Bacigalupo (2011, 17) se apoya en el trabajo de Roger Lancaster y afirma sobre la naturaleza del *drag* que:

[E]l transvestismo [sic] es una profunda ambigüedad. Los transvestistas pueden transgredir normas de género o intensificarlas, desviarse de éstas o normalizarlas [...]. Los transvestitas intercambian alguna imagen o convencionalismo representativo -un género estándar, un cuerpo normal, un rol definido-, aunque siempre están en juego múltiples intenciones e infinidad de individualidades posibles.¹²

12 En este caso, la autora utiliza el término “transvestismo” para referirse a cualquier transgresión en la organización binaria de la ropa. Por ello, podemos entenderlo como un término que engloba tanto el *drag* como cualquier forma de *cross-dressing* de la vida diaria, incluyendo ello identidades trans y expresiones de género no normativas.

El cuestionamiento del planteamiento de una naturaleza homogénea del travestismo o del *drag* ya supone en sí mismo un avance con respecto a otros planteamientos que se aproximan al tema con la preconcebida intención de unificar todas las formas del *drag* bajo la estereotípica concepción del hombre actuando con ropa de mujer. Independientemente de la posición que se acabe adoptando con respecto al *drag*, partir del reconocimiento de la ambigüedad del mismo resulta un punto de inicio objetivamente más adecuado.

Las propias formas de estudiar el *drag* y los aspectos de este considerados objetos de estudio también han ido expandiéndose en los últimos años. Trabajos como la investigación de Mendoza Donayre (2021) se centran en aspectos concretos tangibles de la cultura *drag*, en lugar de analizar las implicaciones de su práctica o la intencionalidad del artista como se había venido haciendo anteriormente. La citada investigación se centra en el trabajo con el maquillaje como un elemento de significación fundamental para entender al artista. A través de un análisis semiótico del maquillaje, la investigación resulta innovadora y exitosa como método de acercamiento al significado del *drag*, además de analizar las diversas formas de maquillaje existentes desmontando, al menos parcialmente, la idea de que toda la caracterización *drag* persigue la imitación de la mujer.

En esta misma línea, Farrell (2016) comparte la visión más positiva en cuanto al potencial deconstructor de la heteronormatividad machista desde su perspectiva como aborigen australiano, *queer* y artista *drag*. El artículo de Farrell resulta fundamental para comprender mejor la estrecha relación que siempre ha habido entre el *drag* y el hecho de que la mayor parte de las autoras que lo han criticado hayan sido mujeres blancas¹³. Farrell hace referencia a las palabras de la feminista Sheila Jeffreys quien criticó duramente la práctica del *drag* en el año 2014 utilizando la comparación entre cualquier forma de *cross-dressing* (incluidas las identidades trans que, para la autora, son una forma

13 Aunque las críticas al *drag* no han venido exclusivamente de feministas blancas, existiendo ejemplos de autoras como bell hooks (1992) que han criticado la práctica del *drag* y la han tachado de misógina, sí que corrientes como el feminismo decolonial no han sido tan críticas con ello por lo general como lo ha sido el feminismo radical. Esto generalmente ha ido ligado a la crítica decolonial de la imposición del sistema binario del género que el proceso de colonización extendió por todo el mundo, concibiendo como “primitivas” otras visiones del género de los pueblos colonizados (como, por ejemplo, la existencia del <<tercer género>> en muchos pueblos nativos americanos) y no permitiendo expresiones de género que se alejasen de la norma heterosexual eurocéntrica. Existen numerosas investigaciones que relacionan colonialidad y género y que constituyen un cuestionamiento del esencialismo biológico del sexo y el sistema sexo-género, representando a su vez una herramienta de problematización fundamental del feminismo transexuyente que, como ya he mencionado en el trabajo, se encuentra muy ligado a la crítica al *drag* y a cualquier forma queer de expresión del género. Para más información ver: Lugones 2008; Oyèwùmí 1997; Allen 1986.

más de *cross-dressing*) y el *blackface* que ya habíamos visto en la obra de Mary Daly en los años ochenta. Como respuesta a las palabras de Jeffreys, Farrell argumenta que “reducing transgender identities to histrionic mimicry is more reflective of her prejudice than it is of my understanding and practice of gender as a queer indigenous person” (citado en Ozturk 2014). A la crítica a las palabras de Jeffreys también se sumó Judith Butler (2014), señalando que “she appoints herself to the position of judge, and she offers a kind of feminist policing of trans lives and trans choices. I oppose this kind of prescriptivism, which seems to me to aspire to a kind of feminist tyranny”.

Con el fin de obtener un conocimiento pleno de la expansión de la cultura *drag* y de su evolución en las últimas décadas, las investigaciones de los últimos años han utilizado también el análisis de los perfiles de las artistas *drag* en redes sociales como mecanismo de configuración de la identidad *drag* y como plataforma de exposición al mundo. Sakora (2015) analiza los perfiles de algunas de las *Drag Queens* más importantes del mundo en la actualidad y estudia cómo la dinámica de interacción social de las redes sociales influye en la configuración del personaje *drag* de cada artista. La propia RuPaul, citada al inicio de este trabajo, ha hecho referencia en numerosas ocasiones a la forma en que el público en la actualidad se ha vuelto insaciable en lo que a consumición de contenido se refiere. A este respecto, las redes sociales se han convertido en una óptima forma de interactuar con el público directamente en cualquier momento, aunque el grado de exposición que ello representa puede resultar problemático (Rogers 2014). Este tipo de interacción entre fans y *Queens* ha terminado por convertir a las artistas *drag* en una especie de *celebrities* de nueva generación de las que se requiera una producción de contenido constante.

La cuestión de la relación entre construcción de la identidad y redes sociales ha sido un asunto al que se ha dedicado una importante atención en los últimos años debido a la forma en que las redes sociales han comenzado a ser parte fundamental de nuestra forma de entender la sociedad actual. Fuchs (2013, 211) reflexiona sobre lo que se ha llegado a denominar como “participatory internet culture”. Aplicando este concepto, y teniendo en cuenta que cualquier artista que exponga su trabajo en redes sociales se somete al juicio del público, la producción de cada artista es susceptible de convertirse en un producto de las opiniones y gustos de ese mismo público. En el contexto de las redes sociales, la búsqueda del éxito y el aumento de la difusión del trabajo radica en la interacción y el beneplácito de tu audiencia. De este modo, determinadas “tendencias” o

aspectos que resultan exitosos son reproducidos si se perciben como atractivos para el público. Comprendiendo esta dinámica, pueden explicarse fenómenos como la relativa homogeneización que determinados sectores del *drag* han sufrido como resultado del efecto que *Drag Race* ha tenido en la comunidad. El *branding* o la construcción de una identidad comerciable ha pasado a ser un aspecto de gran importancia en la comunidad *drag* y, en muchas ocasiones, las formas de llevar a cabo este *branding* beben del pozo de éxito mainstream que ha sido *Drag Race* (Feldman y Hakim 2020, 21). De este modo, podemos encontrar más similitudes entre la cultura *drag* representada en la adaptación de *Drag Race* para Tailandia y la original americana que las que podríamos haber visto entre dos ciudades de los Estados Unidos en la época previa al desarrollo de las redes sociales.

Indirectamente, esta nueva conexión con las redes sociales de las artistas *drag* puede generar tanto efectos positivos como negativos. Por un lado, la americanización de cualquier producto cultural favorece la reproducción de determinadas ideas generadas en el norte global, potencialmente dañinas como los cánones de belleza. Por otro lado, muchas han sido las *Drag Queens* que han utilizado la plataforma que representan las redes sociales y la proyección internacional de formatos como *Drag Race* como un vehículo para llevar a cabo activismo político y social, cuestionando precisamente estos aspectos problemáticos de la cultura de las redes sociales, poniendo en valor la diversidad del propio colectivo, fomentando la participación política y la implicación en la lucha por el cambio social, creando comunidad o deconstruyendo estereotipos sobre el colectivo (Ulrika Luksevic 2019, 13). Quizás sea pronto para evaluar si las posibilidades que ofrecen las redes sociales para las artistas *queer* terminarán siendo positivas o negativas o si los beneficios en términos de visibilidad que ofrece este sistema realmente compensan los numerosos efectos negativos del sistema capitalista que lo sostiene. De cualquier modo, lo que sí resulta innegable es el gran efecto que los nuevos medios de comunicación han tenido en la cultura *drag*, su evolución y difusión a nivel global.

De lo analizado hasta el momento podemos concluir que no solamente ha cambiado la forma de analizar el objeto de estudio, sino que el propio objeto de estudio ha ido transformándose con el paso de los años y los cambios sociales. Los nuevos análisis sobre cultura *drag* tienen en cuenta la existencia de formas de *drag* que no encajan en las definiciones ya configuradas que han ido reproduciéndose sin cuestionamiento en la producción académica durante décadas. Los debates en torno a la naturaleza del género surgido a partir de la publicación de obras tan monumentales en los estudios feministas

como la producción de Judith Butler desde *El Género en Disputa* (1990) han generado una nueva ola de investigaciones y análisis sociales que han tratado la práctica del *drag*, desde nuevos enfoques, alejándose de los planteamientos tradicionales de estudio.

El siguiente apartado es en parte una continuación del presente en el que expondré los principales debates al respecto de la práctica del *drag* que continúan activos en la actualidad, debates en los que se aprecia a la perfección el carácter polarizante de la cultura *drag* y el peso que han tenido las diferentes corrientes de pensamiento feminista en estos debates.

4. Debates antiguos y actuales

En este apartado del trabajo pretendo hacer un recorrido por los principales debates en torno a la cultura *drag* que han sido tratados por feministas de gran relevancia a lo largo de los años. Todas las aquí tratadas son cuestiones muy complejas sobre las que se ha escrito un gran volumen de material desde diferentes ramas del movimiento feminista. Trataré de centrarme en aquellos aspectos que más polémicos han resultado y en aquellas autoras de mayor trascendencia para los estudios de género y LGBTIQ+.

Como punto de partida para comenzar a tratar algunas de estas cuestiones que han sido debatidas en el seno del movimiento feminista he decidido tomar de referencia el ensayo “Is Paris still Burning?” de bell hooks, publicado como parte de su libro *Black Looks* que vio la luz en el año 1992. Siendo la obra un estudio sobre la representación de las personas negras en los medios de comunicación, “Is Paris still Burning?” es una crítica elaborada desde el feminismo negro al ya mencionado documental de Jenny Livingston *Paris is Burning*. He decidido utilizar este ensayo como punto de partida para este apartado del trabajo porque la autora hace referencia en “Is Paris Still Burning?” a todos los aspectos de la cultura drag que han constituido la base para la mayor parte de las críticas y debates desde los años ochenta hasta la actualidad.

bell hooks basa su crítica hacia la cultura *ballroom* presentada en el documental de Livingston en el hecho de que considera esta como una construcción definida por los preceptos de la supremacía blanca, funcionando como un mecanismo de reproducción del propio sistema racista y capitalista que relega a las personas que aparecen en el

documental a una existencia en los márgenes de la sociedad. Niega por lo tanto el carácter subversivo y el potencial del *ballroom* como mecanismo de cuestionamiento de toda la heteronormatividad blanca.

Uno de los puntos fundamentales en torno a los cuales se organiza la crítica de bell hooks es una problemática comparativa que establece entre el *drag* observable en la cultura *ballroom* y las actuaciones en clave paródica que cómicos heterosexuales americanos del momento llevaban a cabo en los medios de comunicación, nombrando como ejemplo a Eddie Murphy (hooks, 146). La comparativa resulta poco acertada en tanto que relaciona dos prácticas completamente diferentes tanto en sus orígenes e historia como en la intencionalidad de las personas que realizan ambas. Esta comparativa nace de la concepción del *drag* como una burla o imitación paródica de la feminidad, planteamiento que ya habíamos observado en la producción de autoras como Jill Dolan o Marilyn Frye (no partiendo estas, sin embargo, del feminismo negro). bell hooks continúa esta comparativa añadiendo lo siguiente: “Growing up in a world where black women were, and still are, the objects of extreme abuse, scorn, and ridicule, I felt these impersonations were aimed at reinforcing everyone’s power over us” (1990, 146). La autora sostiene que todo hombre que participa de la cultura *drag* lo realiza siendo plenamente consciente de que el acto de presentarse de forma “femenina” representa la consciente elección de colocarse en una situación de ridículo con el fin de obtener el aplauso del público (hooks, 146). Por un lado, teniendo en cuenta la radical diferencia de circunstancias sociales que separan al cómico (heterosexual, económicamente privilegiado) y al elenco del filme de Livingston (mayoritariamente mujeres trans y hombres gais, sin recursos) la comparativa parece poco apropiada. Por otro lado, las personas que formaban parte del documental eran castigadas en el mundo exterior al *ballroom* por actuar o presentarse de forma femenina. Por lo tanto, el *ballroom* es el lugar en el que celebrar esa feminidad que la sociedad castiga y que constituye un elemento clave en la configuración de la vida de estas personas y su condenación a la existencia en los márgenes sociales. El cómico heterosexual no es condenado a esos márgenes por una orientación sexual, expresión de género o identidad fuera de la heteronormatividad. Para la comunidad *ballroom* la feminidad no es una opción ni existe la posibilidad de desprenderse de la feminidad o de presentarse de forma normativa. Por otro lado, la diferencia entre el tono de burla de una actuación de un cómico que se disfraza de mujer

y el sentimiento celebratorio de la feminidad que se aprecia en el *ballroom* también debería tenerse en cuenta a la hora de establecer dicha comparación

Del mismo modo, podemos relacionar esto con la comparativa que Mary Daly realizaba entre el *blackface* y el *drag*. En ambos casos se considera que el hombre que hace *drag* cuenta con el privilegio que le permite actuar desde una superioridad segura y “disfrazarse” de identidades que no disfrutaban de esos privilegios. Esto sería acertado si se aplicase exclusivamente al caso de los cómicos heterosexuales que se disfrazan de mujer para, efectivamente, parodiar la feminidad sin consecuencias ni riesgos. Sin embargo, estos planteamientos ignoran convenientemente el hecho de que el *drag* nace de las identidades *queer*, de las personas que ya habían sido rechazadas por la sociedad por no seguir la heteronormatividad, no accediendo completamente nunca al privilegio masculino que permite al hombre blanco heterosexual actuar impunemente en sociedad. El estigma del VIH, el sinhogarismo, la pobreza, la condena al trabajo sexual o las agresiones y asesinatos por cuestión de identidad no nos hablan de un sector privilegiado de la sociedad, sino de personas atravesadas por ejes de opresión condenadas a vivir en un sistema que los oprime. Del mismo modo, esta forma de enfocar las críticas al *drag* también ignora el hecho de que uno de los grupos fundamentales en la historia de la cultura *drag* han sido las mujeres trans racializadas, colectivo al que de ningún modo puede atribuírsele disfrutar de los beneficios que asegura el privilegio masculino. Por otro lado, incluso si hablamos de los hombres homosexuales y bisexuales que practican *drag*, el hecho de no ser heterosexuales o presentarse ante la sociedad de una forma no normativa ya los coloca en una situación de vulnerabilidad. Sin embargo, un cómico heterosexual puede “disfrazarse” de mujer, realizar un número y no correr ningún tipo de riesgo al hacerlo.

En el momento de elaboración de estas críticas (e incluso en la actualidad) las vidas *queer* estaban marcadas por la hipervigilancia que respondía a la constante necesidad de “camuflaje” y al desarrollo de un instinto de supervivencia que se relacionaba con la inevitabilidad de convivir con la amenaza que representaba para esas personas el hecho de que sus identidades no siguiesen los cánones sociales (Kosofsky Sedgwick 2002, 29). Hubbard (2008, 7) analiza la creación de las identidades *queer* como un fenómeno dual, defendiendo que dentro de la persona *queer* pueden desarrollarse dos dimensiones de su personalidad. Por un lado, la dimensión más auténtica o cercana a la identidad del individuo, que va en contra de la norma y le aseguraría el rechazo social.

Por otro lado, desarrollarían una especie de camuflaje o forma de expresión que utilizar para interactuar en espacios no seguros sin enfrentarse al rechazo que su identidad *queer* generaría. Sin embargo, tratar de adoptar una forma de presentación en sociedad que resulte acorde a la heteronormatividad no siempre es posible y conlleva la represión de la identidad individual. Es por ello que considerar que los hombres *queer* pueden optar libremente por dejar de presentarse de forma femenina resulta poco acertado y, los que lo hacen, suelen hacerlo por supervivencia y por evitar posibles agresiones o conductas discriminatorias.

La cultura *ballroom* representa una celebración y reivindicación de la feminidad, un desafío a la tradicional concepción de lo “femenino” como algo “débil” o cuestionable como elemento de la identidad masculina. Muestra de ello es el *voguing* que constituía un mecanismo de reconciliación de la persona con la feminidad, alejando la concepción de lo “masculino” como lo “deseable”. En lugar de desarrollar una forma de expresión que se alejase de aquello que la sociedad relacionaba con la debilidad, estas personas construyeron un vehículo de expresión y una escena artística que se basaba en su celebración. Como ya he mencionado anteriormente, la crítica a la cultura *drag* suele estar vinculada al cuestionamiento de las identidades trans. Del mismo modo que se critica la feminidad asimilada y presentada por hombres *queer*, bell hooks también critica la feminidad que se ve representada en mujeres como Venus Extravaganza, Octavia St. Laurent o Angie Extravaganza en *Paris is Burning*. La crítica al *cross-dressing* en este caso está incluso menos justificada dado que la decisión de las mujeres trans de presentarse de forma hiper-femenina suele responder al instinto de supervivencia en sociedad. Las mujeres trans del documental viven en constante peligro de agresión y el adoptar una forma de expresión normativamente femenina les da la oportunidad de no ser descubiertas y camuflarse cuando no se encuentran en entornos seguros.

El cuestionamiento de la feminidad en las personas *queer*, habiendo sido especialmente perseguida en el caso de las mujeres trans, parece querer indicar que aquellas corrientes del feminismo que critican la manifestación de la feminidad por parte de las personas *queer* en el *drag* conciben la feminidad como patrimonio exclusivo de la mujer (cisgénero), aspecto que ya he mencionado anteriormente por ser una constante a lo largo de la historia de los estudios sobre *drag*. Sin embargo, ¿se presentarían las personas *queer* de una forma “femenina”, sabiendo que ello los coloca en una situación peligrosa en el contexto de la sociedad misógina y *queerfobica*, si fuese algo opcional o

algo que pudiesen evitar? ¿No se limitarían, si estuviese en su mano, todas las personas *queer* a actuar constantemente de forma “normativa” para asegurarse una vida más “vivable”?

Crear que la feminidad es patrimonio exclusivo de la mujer es invisibilizar las causas por las que las personas *queer* se encuentran oprimidas. La homofobia se genera, en última instancia, por la asociación que la sociedad hace del hombre gay o bisexual con la feminidad y de la heterosexualidad con la masculinidad. Además, si lo femenino es lo inherente a la identidad de la mujer, no sería concebible una mujer masculina o que no respondiese a un tipo de feminidad muy determinado. Si asumimos que la feminidad es exclusiva de las mujeres negamos la existencia de mujeres masculinas y reducimos la experiencia de las mujeres en la sociedad a aquella de un tipo muy determinado de mujer.

bell hooks volvió a tratar la cuestión de la feminidad normativa y las personas *queer* en el año 2014 en un encuentro sobre feminismo, racismo y representación en los medios de comunicación para el Eugene Lang College of Liberal Arts de Nueva York (“bell hooks and Laverne Cox in a Public Dialogue at The New School”, 2014). En dicho evento bell hooks cuestionaba la decisión de su compañera de panel Laverne Cox, actriz y mujer trans, de presentarse en el evento con maquillaje, una larga melena rubia y zapatos de tacón. El argumento de hooks se basaba en el hecho de que al presentarse de esa forma Cox estaba reproduciendo una serie de estereotipos machistas sobre las mujeres y los cánones de belleza que no las beneficiaban en absoluto. Sin embargo, en dicha entrevista podemos observar a la propia bell hooks asistiendo al evento con maquillaje en su propia cara. Resulta interesante observar esta incoherencia y esa persecución de la forma de canalizar la feminidad de las personas *queer* por parte de pilares fundamentales del pensamiento feminista como bell hooks en un ejercicio casi de convertir a las personas *queer* en responsables de luchar contra el propio sistema.

Por otro lado, tanto bell hooks como la anteriormente citada Marilyn Frye en su *The Politics of Reality* (1983), han tratado de establecer una comparativa entre la escena *ballroom* y la sociedad heterosexual argumentando que en ambos contextos “lo femenino” siempre está devaluado y cosificado, definido desde el punto de vista masculino.

Por último, hooks también crítica de los *drag balls* la cultura de la opulencia, que considera rasgo fundamental de estos eventos, por considerarla fruto del capitalismo que

contribuye a la reproducción del sistema racista y machista. En el documental de Livingston algunos de los miembros más reconocidos de la escena *ballroom* neoyorquina del momento comparten sus deseos de fama y riquezas. Esto es interpretado por bell hooks como el deseo inconsciente de pertenecer a las élites blancas que ostentan el poder sobre mujeres y personas racializadas. Sin embargo, las palabras de estas personas podrían interpretarse más como un deseo de pertenencia a la sociedad que les ha dado la espalda, como el anhelo de tener la posibilidad de vivir una vida en la que cabría la posibilidad de prosperar. En cierto modo, tanto la crítica de bell hooks como las críticas de las autoras de la corriente del feminismo radical parecen buscar un chivo expiatorio al que culpar de la constante reproducción del sistema machista en lugar de realmente analizar el fenómeno que están criticando y cuestionarse si la demonización que se ha llevado a cabo históricamente de la cultura *drag* no responde también a una situación de opresión sufrida por las personas LGBTIQ+ y a una incompreensión de la historia y cultura *queer*.

Por otro lado, el hecho de que la mayor parte de las críticas hacia el *drag* se basen en una definición errónea de la práctica que la presenta como la propia del hombre gay que utiliza ropas “de mujer” para actuar, borra la existencia de las mujeres cisgénero que también hacen *drag* “femenino”, del mismo modo que se elimina la existencia de las personas no binarias que también participan de ello. El fenómeno de las mujeres cisgénero que hacen *drag* (conocidas popularmente como *Bio-Queens*) ha experimentado un notable crecimiento en los últimos años y son el ejemplo de que el objetivo del *drag* no es necesariamente la imitación del género femenino, sino una exploración de la propia identidad y expresión de género. *Drag Queens* como Sigourney Beaver¹⁴ o Crème Fatale¹⁵ amasan decenas de miles de seguidores en redes sociales, siendo ambas mujeres cisgénero normativamente femeninas “fuera” de *drag*, pero que igualmente sienten la necesidad de explorar su identidad a través de esta práctica.

¹⁴ Sigourney Beaver es una *Drag Queen* americana en activo, participante de la cuarta temporada de *The Boulet Brothers' Dragula* (OutTV 2016), competición que busca poner en valor el *drag* alternativo, alejado de concepciones tradicionales de *glamour* o belleza. Su perfil de Instagram (@sigourney.beaver) es seguido por casi cien mil usuarios. Estéticamente, el personaje de Sigourney se inspira en el cine de terror.

¹⁵ Crème Fatale es una artista del maquillaje americana y *Drag Queen* que cuenta con más de ciento cincuenta mil seguidores solamente en su perfil de Instagram (@cremefatale). El personaje *drag* de Crème Fatale se inspira en la animación japonesa y utiliza el maquillaje en tonos pastel para exagerar sus facciones y crear una imagen propia de personajes de videojuegos o juguetes infantiles.

En el otro extremo del espectro nos encontramos con *Drag Queens* como Victoria Scone¹⁶, participante de la tercera temporada de *RuPaul's Drag Race UK*, quien se identifica como una lesbiana butch, "masculina", cuando no está *en drag*, pero que igualmente explora un aspecto más femenino de su identidad cuando actúa. Del mismo modo, podemos encontrarnos ejemplos como Gottmik¹⁷, participante de la decimotercera temporada de *RuPaul's Drag Race*. Gottmik es un hombre trans cuyo personaje *drag* tiende a presentarse de una forma femenina. Como *Drag Queen*, Gottmik es la prueba de que el *drag* no es un vehículo para imitar el "ser mujer". Si una persona que ha realizado una transición de género para contrarrestar la disforia que le generaba la percepción de ser socialmente leído como mujer no puede pensarse que su *drag* femenino tenga como objetivo imitar el género femenino o asumir una identidad femenina. Si hombres trans que han llevado a cabo una transición de género para reafirmar su identidad masculina pueden ser igualmente *Drag Queens* deberíamos preguntarnos si las tradicionales definiciones de *drag* como una imitación de la feminidad o una parodia de la mujer son realmente acertadas y verídicas.

Otro de los ejemplos que desmontan el argumento de que el *drag* es en sí mismo una forma paródica de entender la feminidad es el carnaval *drag* de las Palmas de Gran Canaria. El carnaval *drag* es el claro ejemplo de artistas *drag* (hombres en su mayoría) que utilizan el *drag* como vehículo de canalización de una feminidad que es parte de ellos y su identidad sin buscar adoptar la imagen de una mujer o tratar de crear una ilusión de feminidad "normativa" (Miteva 2018, 15). Esa feminidad les acompaña en su vida diaria, pero es a través del *drag* que obtienen las herramientas para explorar esa parte de sí mismos y exteriorizarla a través de la teatralización, en lugar de rechazarla u ocultarla como mecanismo para encajar en la sociedad heteronormativa.

Otro de los aspectos que han sido ampliamente debatidos sobre la cultura *drag* ha sido su potencial como herramienta de deconstrucción y reflexión sobre las estructuras propias del sistema patriarcal. A este respecto, Butler defiende que la práctica del *drag* no tiene por qué ser inherentemente subversiva:

¹⁶ Victoria Scone es una de las *Bio-Queens* más reconocidas en el Reino Unido. Cuenta con una estética *drag* más normativamente femenina que las dos anteriores artistas y con casi doscientos mil seguidores en Instagram (@victoriascone).

¹⁷ Gottmik cuenta con millón y medio de seguidores en Instagram (@gottmik). Es uno de los principales referentes en cuanto a hombres trans que hacen *drag* femenino y dedica buena parte de su producción como artista *drag* a dar visibilidad a los problemas del colectivo trans y reivindicar el *drag* como una disciplina que cualquier persona, sea su identidad cual sea, puede practicar.

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 (1996, 125)

Esta visión del *drag* es, en cierto modo, más positiva que las redactadas por la corriente del feminismo radical, aunque sigue siendo en cierto modo pesimista con respecto al potencial del *drag* como medio de deconstrucción. Sin embargo, las palabras de Butler fueron redactadas al respecto de *Paris is Burning* en su ensayo “Gender is Burning: Questions of Appropriation and Subversion”, como parte de su obra *Bodies that Matter* (1996). El *drag* representado en el documental de Livingston representa una parte muy limitada del mismo, por lo que un análisis del *drag* elaborado a partir del visionado del documental puede llevar a un análisis insuficiente de la práctica. En la actualidad existen numerosas formas de *drag* que no se corresponden con las reflejadas en *Paris is Burning*, pero no por ello son expresiones menos válidas: *Drag kings*, *drag* no binario, *drag creatures*, *club kids*... son todas formas de entender el *drag* de manera más ambigua y configuran, junto con el *drag* más normativamente femenino, la escena que ha sido criticada siempre de forma parcial.

En este punto cabe mencionar las investigaciones de Halberstam (1998) sobre masculinidades femeninas, centrándose en el análisis los espectáculos de *Drag Kings*. Halberstam sí que valora positivamente el potencial desestabilizador del *drag*, admitiendo que la convergencia de *Drag Kings* y *Drag Queens* en uno de los espectáculos que relata “made all gender unreadable” (239). Este relato continúa con el análisis de números individuales de *Drag Kings*, en los que aprecia ese potencial del *drag* como mecanismo de cuestionamiento de la masculinidad dominante a través de la exageración y la teatralidad. Por otro lado, Halberstam defiende que la masculinidad no es exclusiva de los hombres, ni una expresión únicamente de la heterosexualidad masculina, sino que es una dimensión más de la identidad de muchas mujeres (241). Esto se opone a esa concepción de la feminidad como patrimonio exclusivo de las mujeres que apreciábamos en los comentarios de Frye (1983, 138) sobre los hombres desarrollando la capacidad de imitar una feminidad que no les es propia. Si la masculinidad no es exclusiva del hombre tampoco la feminidad de la mujer. De este modo, se eliminan los límites conceptuales binarios de la expresión de género y se abre la posibilidad a nuevas formas de entender el *drag*. Reconocer que la feminidad no sea exclusiva de las mujeres no significa no

cuestionar potenciales prácticas misóginas dentro de la escena *drag*. Simplemente constituye un recordatorio de que existe la posibilidad de que un hombre se exprese de forma femenina sin que ello signifique que intenta parodiar la experiencia de las mujeres en la sociedad.

Como he mencionado anteriormente, quizás la cuestión no sea que el *drag* no haya aportado nuevos modelos de comprender el género y la identidad en el marco de la sociedad heteronormativa machista. Al tratarse de una manifestación nacida y mayormente practicada en los márgenes sociales por personas que no son plenamente aceptadas por esta heteronormatividad y que pueden estar atravesadas por numerosos ejes de opresión el potencial transformador de la sociedad que tiene esta práctica es, en cierto modo, limitado. Lo que sí resulta digno de valorar es su potencial como generador de conversaciones al respecto de las categorías identitarias, la constitución de un modo de exploración del género para las personas que lo practican y participan de la escena que se crea en torno al *drag* y las reflexiones generadas en torno a conceptos como “masculinidad” o “feminidad”.

Conclusiones

Una vez analizados los principales títulos acerca del *drag* producidos en el ámbito académico y presentados los debates que aún a día de hoy siguen abiertos al respecto podemos alcanzar una serie de conclusiones que no solamente resumen el estado de la cuestión, sino que también constituyen una serie de posibles vías hacia las que avanzar en cuanto al análisis de la cultura *drag* y el trato de cuestiones relativas al colectivo LGBTIQ+.

Uno de los aspectos que más he enfatizado en este trabajo es la falta de un consenso a la hora de definir la práctica del *drag*. Muchos han sido los intentos de limitar conceptualmente esta forma de expresión, desde planteamientos más rígidos a enfoques más flexibles. La importancia de la definición radica en que la mayor parte de las críticas hacia el *drag* han surgido de definiciones problemáticamente limitadas de un fenómeno tan complejo y que ha adquirido tan diversas formas a lo largo del tiempo. Personalmente considero que la forma más adecuada de realizar una aproximación a una posible

definición del *drag* es a través de unos límites conceptuales flexibles que no traten de simplificar u homogeneizar la naturaleza de una expresión cultural tan heterogénea. Teniendo esto en cuenta, podría proponerse como definición del *drag* la teatralización del constante proceso de exploración de la expresión de género de las personas.

Hablar de teatralización en este caso es hablar de llevar parte de la identidad de la persona a una dimensión que no es la propia de la vida diaria, es exteriorizar aquellos aspectos de la identidad y la expresión de género que en el contexto de la sociedad heteronormativa podrían significar ponerse en una posición susceptible de ser castigada por la sociedad. Hacer referencia al carácter teatral de la práctica no es una forma de frivolar la práctica, sino un mecanismo para comprender cómo el personaje *drag* de una artista es un alter ego de la persona que, aunque solamente se exteriorice en determinados contextos, forma igualmente parte de la identidad del individuo en su vida diaria. Las definiciones que hablan del *drag* basando su concepción de esta práctica en una concepción binaria de la naturaleza humana (si eres hombre y haces *drag* te estas vistiendo con “ropas de mujer”) resultan, por lo tanto, insuficientes. Siguiendo mi propuesta de definición, cabría entender la identidad y la expresión de género más como una escala de grises que como un binomio hombre – mujer / blanco o negro. De este modo, el *drag* no sería entendido tanto como un salto de un lado del binomio al otro, sino como una exploración de esa gama de grises en la que se encuentra igualmente la identidad del artista.

Por otro lado, adoptando esta definición del *drag* considero la exploración de la expresión del género de los seres humanos un proceso constante durante el cual las personas construimos, destruimos y reconstruimos nuestra forma de presentarnos en sociedad y nuestra forma de canalizar aquello que define nuestra identidad, influyendo en todo este proceso aspectos como nuestras experiencias vitales o nuestro contexto personal.

Del análisis de la producción académica podemos concluir que los análisis que han sido históricamente elaborados acerca del *drag* han partido de definiciones muy restrictivas y con unos límites conceptuales muy rígidos. Esto, como hemos visto, reduce la amplitud del fenómeno *drag* a una forma muy concreta de llevarlo a cabo. Cabría entonces preguntarse si la restricción terminológica no responde a un interés por facilitar

la crítica a los detractores de esta práctica. No puede considerarse un análisis justo de un fenómeno complejo aquel que parte de una definición imprecisa y superada. La propia evolución histórica de la práctica del *drag* requiere una actualización de los términos que se utilizan para definirla y una revisión de la forma en que se analiza en el contexto amplio no solo del colectivo LGBTQ+, sino también de la sociedad al completo. Si se tratan de justificar estas definiciones limitadas como un mecanismo de exposición de la supuesta misoginia de la práctica del *drag*, también cabría preguntarse si dichas críticas no nacen ya desde un punto de sesgo en lugar de desde un análisis objetivo. Es cierto que existe misoginia dentro de la escena *drag* (así como dentro del colectivo LGBTQ+ al completo), pero existe del mismo modo que existe en todos los ámbitos de nuestra sociedad. La existencia de números o performers misóginos, sin embargo, no puede funcionar como justificación para condenar una práctica que ha conectado a amplios sectores del colectivo LGBTQ+ con la lucha feminista, que ha generado positivos debates en el seno del colectivo sobre misoginia interiorizada y que ha reconciliado a tantas personas con la feminidad que históricamente la sociedad ha tratado de hacer que asociemos a la debilidad.

Repensar la definición de la cultura *drag* que se ha manejado por norma general tanto en la sociedad como en el ámbito académico permitiría también reevaluar el potencial de esta práctica como mecanismo de deconstrucción y análisis de la sociedad. De igual modo, se considere o no un elemento subversivo, el *drag* es un producto cultural y una forma de expresión artística que debería ponerse en valor más allá de ese potencial como mecanismo de re-pensamiento de las estructuras heteronormativas. Los debates en torno al *drag* y al travestismo también han puesto el foco de atención sobre cuestiones como la naturaleza de la masculinidad y la feminidad, los límites conceptuales de ambas, las formas en qué pueden ser exteriorizadas e interpretadas desde fuera de la heteronormatividad o la manera en que influyen en las vidas de las personas LGBTQ+.

Del mismo modo, comparar la forma en la que el *drag* era visto desde el mundo académico en sus dos momentos más emblemáticos o de mayor crecimiento nos permite observar las transformaciones que han tenido lugar en el tratamiento de las cuestiones relativas al colectivo LGBTQ+ que siempre han ocupado un lugar casi anecdótico como objeto de estudio. Además, desde los estudios de género y los estudios LGBTQ+ cabría abrir el debate acerca de si la falta de actualización en cuestiones relativas al colectivo

responde a prejuicios interiorizados en la academia y a la *queerfobia* que es incluso observable en determinados sectores del movimiento feminista que han tendido a demonizar determinadas facetas del colectivo y momentos de la lucha por la liberación LGBTIQ+. En concreto, el debate al respecto de si lo *queer* tiene o no cabida dentro de la lucha feminista probablemente siga generando disputas del mismo modo que la pertenencia de las identidades trans al movimiento ha generado en los últimos años encarnizados debates entre feministas. En este contexto también debería reflexionarse acerca del carácter de estos debates y si realmente benefician a la lucha o si, por el contrario, debería fomentarse otro tipo de conversaciones y discursos basados en actitudes más empáticas y de acercamiento de posturas con el fin de continuar con el desmantelamiento del sistema que oprime tanto a mujeres como a personas LGBTIQ+

Bibliografía

- Allen, Paula Gunn. 1986. *The Sacred Hoop: Recovering the Feminine in American Indian Traditions*. Boston: Beacon Press.
- Bacigalupo, Ana Mariella. 2011. “El hombre mapuche que se convirtió en mujer chamán: Individualidad, Transgresión de Género y normas culturales en pugna”. *Scripta Ethnologica* 33: 9 - 40.
- Bailey, Marlon M. 2011. “Gender/Racial Realness: Theorizing the Gender System in Ballroom Culture”. *Feminist Studies* 37 (2): 365 - 386.
- Beigel, Hugo G., y Robert Feldman. 1963. “The Male Transvestite’s Motivation in Fiction, Research, and Reality”. *Advances in Sex Research* 1: 198 – 210.
- Berube, Allan. 1990. *Coming Out Under Fire: The History of Gay Men and Women in World War II*. Nueva York: University of North Carolina.
- Brann, Megan. 2017. “How do you define art? RuPaul’s Drag Race’s Influence on Drag Queen Identity and Group Culture”. Tesis doctoral. Universidad de Houston.
- Best, Steven y Douglas Kellnor. 1997. *The Postmodern Turn (Critical Perspectives)*. Nueva York: The Guildford Press.
- Butler, Judith. 1996. *Bodies that Matter*. Nueva York: Routledge.
- Butler, Judith. 1999. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.
- Butler, Judith. 2004. *Undoing Gender*. Nueva York: Routledge.
- Byrne, Kevin. 2016. “The Tautology of Blackface and the Objectification of Racism: A “How-To” Guide”. *The European Legacy* 21 (7): 664 – 688.
- Cruz Sierra, Salvador. 2002. “Homofobia y Masculinidad”. *El Cotidiano* 18 (113): 8 -14.
- Christensen, Ann-Dorte y Rasmussen Palle. 2015. “War, Violence and Masculinities: Introduction and Perspectives”. *International Journal for Masculinity Studies* 10 (3-4): 189 – 202.

- Daly, Mary. 1978. *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*. Boston: Beacon Press.
- Dikovitskaya, Margarita. 2005. *Visual Culture: The Study of the Visual After the Cultural Turn*. Cambridge: MIT Press.
- Dolan, Jill. 1985. "Gender impersonation onstage: Destroying or maintaining the mirror of gender roles?". *Women & Performance: a journal of feminist theory* 2 (2): 5-11.
- Farrell, Andrew. 2016. "Lipstick Clapsticks: A yarn and a Kiki with an Aboriginal drag queen". *AlterNative: an international journal of indigenous peoples* 12 (5): 574-585
- Feldman, Zeena y Jamie Hakim. 2020. "From Paris is Burning to #dragrace: Social Media and the Celebriification of Drag Culture". *Celebrity Studies* 11: 386 – 401.
- Frances, Allen, Thomas N. Wise. 1987. "Treating a Man Who Wears Women's Clothes". *Psychiatric Services* 38 (3): 233 – 234.
- Frye, Marilyn. 1983. *The Politics of Reality: essays in feminist theory*. Nueva York: Crossing Press.
- Fuchs, Christian. 2013. "Class and exploitation on the Internet". En *Digital Labor: The Internet as playground and factory*, editado por Trebor Scholz, 211 – 224. Nueva York: Routledge.
- García Sánchez, Daniel. 2019. "El fenómeno Drag Queen y su carácter transgresor frente a un esquema normativo del género: Un estudio de la escena drag en la ciudad de México de 2015 a 2019". Tesis de Licenciatura en Sociología. Universidad Autónoma del Estado de México.
- Halberstam, Jack. 1997. "Mackdaddy, Superfly, Rapper: Gender, Race and Masculinity in the Drag King Scene". *Social Text* 52/53: 104 – 131.
- Halberstam, Jack. 1998. *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press.
- Hale, Sadie E. y Tomás Ojeda Güemes. 2018. "Acceptable femininity? Gay male misogyny and the policing of queer femininities". *European Journal of Women's Studies* 25 (3): 310 – 324.

- Harris, Daniel. 1995. "The Aesthetic of Drag". *Salmagundi* 108: 62 – 74.
- Herman, Stephen P. 1983. "Gender Identity Disorder in a Five Year-Old Boy". *The Yale Journal of Biology and Medicine* 56: 15 – 22.
- Hill, Darryl B. 2000. "Trasvestism". En *Reader's Guide to Gay and Lesbian Studies*, editado por Timothy Murphy, 592 – 594. Chicago: Fitzroy Dearborn.
- Hirschfeld, Magnus. 1910. *The transvestites: an investigation of the erotic drive to cross-dress*. Massachusetts: Amherst College Press.
- hooks, bell. 1992. "Is Paris Still Burnin?". En *Black Looks: Race and Representation*, 145 - 156. Nueva York: South End Press.
- Hubbard, Phil. 2008. "Here, There, Everywhere: The Ubiquitous Geographies of Heteronormativity". *Geography Compass* 2: 640-658.
- James, William. 2004. "The Gendered City". En *The Gendered City: Espacio urbano y construcción de género*, coordinado por Ana Navarrete y William James, 11 -37. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha.
- Jarvis, Christina S. 2004. *The Male Body at War: American Masculinity during World War II*. DeKalb: Northern Illinois University.
- Jeffreys, Sheila. 2014. *Gender Hurts: A Feminist Analysis of the Politics of Transgenderism*. Londres: Routledge.
- Jiménez Leciñena, Javier. 2019. "Hacia una espacialidad *queer* en la obra de Caballero/Carceller". *De Arte* 18: 245 – 260.
- Kosofsky Sedgwich, Eve. 2002. "A(queer) y ahora". En *Sexualidades transgresoras: Una antología de estudios queer*, coordinado por Rafael Manuel Mérida Jiménez, 29-54. Barcelona: Icària.
- Levine, Edward M., Charles H. Shaiova y Miodrag Mihaĭlovic. 1973. "Male to Female: The Role of Transformation of Transsexuals". *Archives of Sexual Behaviour* 4 (2): 173 -185.
- Lugones, María. 2008. "Colonialidad y Género". *Tabula Rasa* 9: 73 -101.

- Maschio, Geraldine. "A prescription for femininity: Male interpretation of the feminine ideal at the turn of the century". *Women & Performance: a journal of feminist theory* 4 (1): 43 -49.
- McCormack, Mark y Liam Wignall. 2022. "Drag Performers' Perspectives on the Mainstreaming of British Drag: Towards a Sociology of Contemporary Drag". *Sociology* 56 (1): 3 – 20.
- Mendoza Donayre, Fiorella Alexandra. 2021. "Análisis semiótico del uso y significación del maquillaje *Drag Queen* en Lima, Perú". Tesis de Licenciatura. Universidad de Lima.
- Miteva, Irina. 2018. "Dress to Express: Gran Canaria Carnival experience beyond the tourist gaze". Tesis fin de Máster. Universidad Rabdoud de Nimega.
- Money, John y Margaret Lamacz. 1984. "Gynemimesis and gynemimetophilia: Individual and cross-cultural manifestations of a gender-coping strategy hitherto unnamed". *Comprehensive Psychiatry* 25 (4): 392 - 403.
- Muixí Gallo, Nora. 2020. "Cuerpos performativos en el *voguing*: Una etnografía sobre la casa Ubeta y la escena *ballroom* en Barcelona". Tesis fin de Máster de Antropología y Etnografía. Universidad de Barcelona.
- Newton, Esther. 1979. *Mother Camp: Female Impersonators in America*. 2ª ed. Chicago: The University of Chicago Press
- Oyèwùmí, Oyèronké. 1997. *The Invention Of Women: Making An African Sense Of Western Gender Discourses*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pooley, Eric. 1990. "The Vogue of Death". *New York Magazine* 15: 55 – 60.
- Raymond, Janice. 1979. *The Transsexual Empire: The Making of the She-Male*. Boston: Beacon Press.
- Rupp, Leila J., Verta Taylor y Eve Ilana Shapiro. 2010. "Drag Queens and Drag Kings: The Difference Gender Makes". *Sexualities* 13 (3): 275 – 294.
- Sakora, Britt. 2015. "We're All Born Naked and the Rest is Drag: The Construction of Drag Queen Identities on Instagram". Tesis fin de Grado. Universidad de Warwick.

- Simon, Braedyn Ezra. 2021. "It isn't hate to speak the truth: Anti-trans (gender) politics in the UK and the development of the Gender Critical feminist movement". Tesis fin de Máster. Universidad de Berlín.
- Stough-Hunter, Anjel y Julie Hart. 2015. "Understanding masculine identity among war veterans". *International Journal for Masculinity Studies* 10 (3-4): 219 - 235.
- Stryker, Susan. 2008. *Transgender History: The roots of today's revolution*. Berkeley: Seal Press.
- Suárez, Juan Antonio. 2013. "Ciudad, sexualidad y memoria en el experimental *queer* desde 1970". En *El sexo de la ciudad*, coordinado por Juan Vicente Aliaga, José Miguel G. Cortés y Carmen Navarrete, 61 – 77. Valencia: Tirant Humanidades.
- Susman, Tara. 2000. "The Vogue of Life: Fashion Culture, Identity, and the Dance of Survival in the Gay Balls". *disclosure: a journal of social theory* 9: 117 – 141.
- Stanley, Julia P. 1974. "When we say *Out of the Closet*". *College English* 36 (3): 385 – 391.
- Talamini, John. 1981. "Travestism: expressions of a second self". *Creative Sociology* 9 (1): 72 – 74.
- Taylor, V. y Leila J. Rupp. 2006. "Learning from Drag Queens". *Contexts* 5 (3): 12 – 17.
- Timm, Annette F. y Michael Thomas Taylor. 2020. "Historicizing Transgender Terminology". En *Others of My Kind: Transatlantic Transgender Histories*, editado por Alex Bakker, Rainer Herrn, Michael Thomas Taylor, and Annette F. Timm, 251 – 265. Calgary: University of Calgary Press.
- Torres Fernández, José Javier. 2020. "Chosen families and feminist mothering in the *ballroom* community: Blanca Evangelista from POSE". *Rauden: Revista de estudios de las mujeres* 8: 162 -188.
- Ulrika Luksevica, Paula. 2019. "How has drag culture evolved through popular culture and how is it propelled by the use of social media within the USA nowadays?". Tesis de Máster. Universidad de Malmö.
- Vukoičić, Jelena. 2013. "Radical Feminism as a discourse in the theory of conflict". *Sociological discourse* 3 (5): 33- 49

Walt, Cassidy. 2019. *New York: Club Kids*. Nueva York: Damiani.

Yuval-Davis, Nira. 1997. *Gender and Nation*. Londres: SAGE Publications.

Zanghellini, Aleardo. 2020. "Philosophical Problems With the Gender-Critical Feminist Argument Against Trans Inclusion". *SAGE Open*: 1 -14.

Otras referencias

Butler, Judith, entrevistada por C. Williams. 2014. "Judith Butler addresses TERFs and the work of Sheila Jeffreys and Janice Raymond". *The TERFs*. Consultado a través de: <http://theterfs.com/2014/05/01/judith-butler-addresses-terfs-and-the-work-of-sheila-jeffreys-and-janice-raymond/>

hooks and Laverne Cox in a Public Dialogue at The New School". 2014. Youtube, 96'08". Registrado por The New School, 13 de octubre de 2014. https://www.youtube.com/watch?v=9oMmZIJjgY&ab_channel=TheNewSchool

Ozturk, Serkan. 2014. "Leading feminist launches bizarre 'racist' attack on trans community". *Star Observer*. Consultado el 30 de mayo de 2021 a través de: <https://www.starobserver.com.au/news/national-news/leading-feminist-launches-bizarre-racist-attack-on-trans-community/118883>

Paris Is Burning. 1990. Dirigida por Jennie Livingston. Off White Productions Inc.

Piane, Lucian y RuPaul Charles. 2014, *Born Naked*, en "Born Naked" RuCo Inc.

Rogers, Katie. 2014. "RuPaul: Drag Race 'has exactly the effect we thought it might have". *The Guardian* 24 febrero. Consultado el 13 de mayo de 2022 a través de: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2014/feb/24/rupaul-drag-race-lgbt-impact-pop-culture-tv>

The Rocky Horror Picture Show. 2006. Dirigida por Jim Sharman. Twentieth Century Fox Home Entertainment.

Trevino, Fred. 2021. "What is Critical Drag?". School of Interdisciplinary Studies TCU. Consultada el 30 mayo de 2021 a través de: <https://sis.tcu.edu/what-is-critical-drag/>