



**El Colegio
de la Frontera
Norte**

Vivir la fantasía: Los procesos de singularización de los
practicantes del drag en Ciudad Juárez a partir del *Drag Race*
Phenomenon

Tesis presentada por

Rodolfo Cardoso Méndez

para obtener el grado de

MAESTRO EN ESTUDIOS CULTURALES

Tijuana, B. C., México
2022

CONSTANCIA DE APROBACIÓN

Director de Tesis: _____

Dr. Salvador Cruz Sierra

Aprobada por el Jurado Examinador:

1. Dra. Margarita Valencia Triana, lectora interna
2. Mtra. Susana Bercovich, lectora externa

A quienes se atreven a vivir la fantasía.

AGRADECIMIENTOS

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por el apoyo económico otorgado durante el período de investigación, así como a El Colegio de la Frontera Norte por la preparación recibida durante este par de años.

A mi director de tesis, el Dr. Salvador Cruz Sierra por saber guiarme con paciencia en este trayecto. A mis lectoras, la Dra. Sayak Valencia Triana y la Mtra. Susana Bercovich por sus observaciones puntuales y oportunas. Al Dr. Juan Antonio del Monte Madrigal por su acompañamiento desde la Coordinación de la MEC.

A mi padre, a mi madre y a toda mi familia por apoyarme de manera incondicional y confiar siempre en mí. A mis compañeros de la MEC, por prestar siempre un hombro en medio de la dificultad.

A Alfredo Limas Hernández por compartir conmigo sus reflexiones y experiencias en esta vida nocturna que nos apasiona. A Aleka Crox, Amanda Dagi, Ameba Curie, Androx Bondage, Athenea Varo, Ditta Toy, Girasol Rey, Glucosa, Luna DeVoe, Maxxie Hell, Only Loona, Pazzeska y Pérezhilda por dejar una huella imborrable y mostrarme que la vida siempre tiene mucho más qué ofrecer.

A David por ser el mejor asistente y mi más grande apoyo durante el trabajo de campo.

A Asaf por sus consejos sabios y devolverme siempre a la tranquilidad.

A todos quienes forman parte de la comunidad en que vivo y desde donde observo, toda la gratitud de mi corazón.

RESUMEN

La producción y consumo del drag se ha incrementado a partir del auge de lo que en este documento se denomina como el *Drag Race Phenomenon*, un movimiento global en torno al *performance* drag que ahora se consume a través de medios electrónicos pero que cuenta con expresiones locales específicas. Esta investigación se centra particularmente en el análisis de las prácticas drag en Ciudad Juárez, Chihuahua, México. El objetivo es estudiar la manera en que les practicantes del drag generan procesos de singularización subjetiva, desde el enfoque de la teoría de Félix Guattari y Suely Rolnik con respecto a la subjetividad capitalística. La recolección de datos se realizó principalmente a través de entrevistas semiestructuradas, observación participante y la etnografía virtual. Los resultados arrojan, entre otras cosas, que el drag se presenta como una rebelión subjetiva por medio de la manifestación libre del deseo, así como la expresión de una subjetividad más auténtica con miras a encontrar formas alternativas de vivir.

Palabras clave: drag, *queer*, singularización subjetiva, Ciudad Juárez

ABSTRACT

Drag production and consumption has increased since the rise of what here is referred as the *Drag Race Phenomenon*, a global movement centered around drag performance that is now consumed through electronic media, but also has specific local expressions. This research focuses particularly on the analysis of drag practices in Ciudad Juárez, Chihuahua, Mexico. The objective is to study the way in which drag practitioners generate processes of subjective singularization, drawing on Félix Guattari and Suely Rolnik's theory about capitalistic subjectivity. Data collection was mainly conducted through semi-structured interviews, participant observation and virtual ethnography. The results show, among other things, that drag is a subjective rebellion that operates through the free manifestation of desire, as well as via the expression of an authentic subjectivity that looks toward finding alternative ways of living.

Keywords: drag, *queer*, subjective singularization, Ciudad Juarez

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	1
a) Antecedentes.....	3
b) Pregunta de investigación.....	4
c) Objetivos.....	5
d) Hipótesis.....	5
e) Consideraciones metodológicas.....	6
f) Estructura de la tesis.....	6
CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL.....	8
1.1 Capitalismo, medios y subjetividad.....	10
1.1.1 La hegemonía del Capitalismo Mundial Integrado.....	10
1.1.2 La producción de la subjetividad capitalística a través de los <i>media</i> en la era del <i>prosumo</i> digital.....	17
1.1.3 Micropolíticas <i>queer</i> y los procesos de singularización detonados por el drag.....	21
1.2 La práctica drag: ¿la reproducción de lo binarismos o micropolítica <i>queer</i> ?.....	27
1.2.1 La práctica drag: <i>failing to do gender</i>	27
1.2.2 Normas de género y disciplina de lo femenino.....	31
1.2.3 El drag como arma política <i>queer</i>	34
1.3 Drag: <i>performance</i> antidisciplinario y liminoide.....	37
CAPÍTULO II: CONTEXTO.....	44
2.1 Historia del drag.....	44
2.1.1 Contextos de producción del drag como práctica <i>queer</i>	44
2.1.2 ¿Drag de América Latina o imperialismo en drag?.....	49
2.2 <i>The Drag Race Phenomenon</i>	54
2.2.1 De <i>RuPaul's Drag Race</i> al <i>Drag Race Phenomenon</i>	55
2.2.2 La nacionalización del drag: La Grupa y <i>La Más Draga</i>	57
2.3 En busca del drag juarense.....	61
2.3.1 Contextualizando la homofobia y la transfobia.....	63
2.3.2 La vida nocturna y la tradición travesti-transformista en Ciudad Juárez.....	66
CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO.....	70
3.1 Consideraciones epistemológicas y políticas.....	70
3.2 Diseño metodológico.....	72
3.2.1 Delimitación espacial y temporal.....	73
3.2.2 Sujetos de estudio, unidad de análisis y operacionalización.....	74
3.2.3 Entrada al campo y escenario.....	79
3.2.4 Muestra.....	81
3.3 Métodos, técnicas e instrumentos.....	83

3.3.1 La observación participante y las <i>historias</i> de Instagram como registro etnográfico.....	83
3.3.2 La entrevista semiestructurada.....	86
3.3.3 La etnografía virtual.....	88
3.3.4 Consideraciones éticas.....	90
3.4 Organización y análisis de los datos.....	91
CAPÍTULO IV: ACERCAMIENTO ETNOGRÁFICO AL DRAG JUARENSE.....	94
4.1 El boom del drag juarense.....	94
4.1.1 “Todas somos vestidas”. Del transformismo al drag.....	94
4.1.2 ¿Quién hace drag?: Caracterización de la población y sus prácticas económicas....	107
4.1.3 El negocio del drag y los centros nocturnos.....	112
4.1.4 Acoso, discriminación y resignación.....	120
4.2 La subjetividad <i>drag race</i>	124
4.2.1 El sueño drag: el impacto real de <i>La Más Draga</i> y <i>RuPaul’s Drag Race</i>	124
4.2.2 Competencias y carreras: el <i>drag race</i> local.....	130
4.2.3 <i>Insta Queens</i> y La Grupa: la virtualización del drag.....	133
4.3 Sociabilidad drag.....	139
4.3.1 Espacios de transformación: la familia, el trabajo, la escuela.....	139
4.3.2 Comunidad drag: envidias, casas y grupos de apoyo.....	143
4.3.3 El público, el enemigo.....	148
CAPÍTULO V: LA EXPRESIÓN DE LA SUBJETIVIDAD: LOS PROCESOS DE SINGULARIZACIÓN DRAG.....	153
5.1 “Para ti, ¿qué es el drag?”	153
5.1.1 El drag como disciplina artística y su profesionalización.....	154
5.1.2 La identidad en juego: en drag/fuera de drag.....	158
5.1.3 Terapia drag: evasión y realización personal.....	165
5.2 Expresión drag. Por la necesidad y libertad de expresarse.....	172
5.2.1 Estéticas y narrativas del drag.....	174
5.2.2 ¿Cuál cuerpo?: El dolor de la metamorfosis.....	186
5.2.3 <i>Performance de género drag</i> : reproducción y transgresión.....	190
5.3 Creación, fantasía y la revolución subjetiva.....	197
5.3.1 Discursos de la subjetividad capitalística.....	197
5.3.2 El <i>hechizo</i> : recursividad y creatividad drag.....	200
5.3.3 <i>Vivir la fantasía</i> : procesos de singularización subjetiva en el drag.....	203
CONCLUSIONES.....	206
BIBLIOGRAFÍA.....	213
ANEXOS.....	i

ÍNDICE DE FIGURAS

Capítulo I	
Figura 1.1.....	30
Figura 1.2.....	35
Capítulo II	
Figura 2.1.....	55
Figura 2.2.....	59
Figura 2.3.....	68
Capítulo III	
Figura 3.1.....	85
Capítulo IV	
Figura 4.1.....	100
Figura 4.2.....	104
Figura 4.3.....	106
Figura 4.4.....	123
Figura 4.5.....	137
Figura 4.6.....	147
Capítulo V	
Figura 5.1.....	167
Figura 5.2.....	176
Figura 5.3.....	177
Figura 5.4.....	177
Figura 5.5.....	178
Figura 5.6.....	179
Figura 5.7.....	180
Figura 5.8.....	180
Figura 5.9.....	181
Figura 5.10.....	182
Figura 5.11.....	182
Figura 5.12.....	183
Figura 5.13.....	184
Figura 5.14.....	192
Figura 5.15.....	193
Figura 5.16.....	194
Figura 5.17.....	194
Figura 5.18.....	195
Figura 5.19.....	196
Figura 5.20.....	197

ÍNDICE DE TABLAS

Capítulo III	
Tabla 3.1.....	76
Tabla 3.2.....	78
Tabla 3.3.....	82
Tabla 3.4.....	87
Tabla 3.5.....	89
Tabla 3.6.....	92
Capítulo IV	
Tabla 4.1.....	128
Capítulo V	
Tabla 5.1.....	157
Tabla 5.2.....	175

INTRODUCCIÓN

¿Quién investiga? La persona que se ha planteado desarrollar una investigación sobre el drag es un sujeto que en su niñez y juventud encontró dificultades para identificarse con los papeles que se le adjudicaban. Bien sabemos que el arte y el entretenimiento (cine, música, televisión, literatura) apelan a los deseos y las aspiraciones de su público. Sin embargo, frente a las figuras de super héroes valientes y aventureros, siempre me identifiqué con las princesas. Ante los hombres que cantaban al amor de una mujer, preferí escuchar a las divas del pop. Supongo que es común de sujetos como yo el tener que esforzarse por reimaginar las producciones mediáticas que no hablan de nosotres, de nuestros deseos y nuestra subjetividad.

Luego de un tiempo, y buscando producciones mediáticas que apelaran a una subjetividad como la mía, me encontré por primera vez con el programa de *RuPaul's Drag Race*. Tratar sobre un *reality show* en que un grupo de drag *queens* estadounidenses compiten para ganar una corona parece algo bastante trivial. No obstante, encontrar un espacio mediático en que lo *queer* se constituye como la norma y en el que los imperativos de la masculinidad quedan suspendidos puede llegar a tener impactos considerables en un sujeto *queer*. Este programa me permitió conocer el arte drag, sus potencialidades creativas y expresivas, así como me ubicó dentro de una audiencia del drag con quien compartía referentes culturales semejantes, a pesar del aislamiento local en que me encontraba.

Con el aumento en la popularidad del arte drag en México y la creciente comunidad que se formaba en torno a él, decidí investigar la práctica en mi ciudad de origen. Quizás sus practicantes hayan encontrado en él una forma de expresar su propia subjetividad, de crear un entretenimiento que hable de sus propios deseos *queer*, lo cual, es necesariamente una lucha y una resistencia frente a la normalización. En este sentido, mi posición como investigador también es una posición política. Mi ambición es evidenciar el potencial de las prácticas drag como una práctica de resistencia y rebelión subjetiva a través de una oferta de entretenimiento que suele pasar inadvertida.

De cualquier forma, la persona que se ha puesto la máscara de investigador debe exigirse ser crítico frente a su objeto de estudio. En un principio el investigador identificó dos perspectivas distintas y contradictorias frente a su tema de estudio. Por una parte, el drag parecía reducirse a una práctica influida por los medios de comunicación y sus imperativos de consumo, y que invitaba a vivir en una fantasía alienada. Por la otra, y desde la lucha y teoría *queer*, el drag tenía un potencial político capaz de desestabilizar las normas del género y podía ser considerado como una forma de activismo. Sin embargo, el acercamiento al drag de Ciudad Juárez me permitió ver que ninguna de estas perspectivas hacía justicia al fenómeno. Desde entonces, me ha parecido prudente observar el drag como un arte que dialoga con nuestros referentes culturales y estéticos. Una práctica que se relaciona con los elementos subjetivos de la expresión personal y la creatividad a través del cuerpo. Es por ello que propongo un marco teórico que centre su atención en la subjetividad.

Ahora bien, no existe práctica drag sin practicantes; cuerpos y subjetividades que deciden utilizar el travestismo como una forma de expresión. Es sólo a través de estas personas que podría llegar a ser capaz de entender el fenómeno drag. Como sujeto consumidor del drag, no he tenido mucho problema al adentrarme en los grupos de practicantes del drag y entender varios de sus códigos culturales. En términos epistemológicos, me habría gustado establecer mi relación con los practicantes del drag desde una postura más colaborativa. Sin embargo, la práctica drag de Ciudad Juárez no se conforma a manera de una comunidad cohesionada ni homogénea. Las maneras de entender el drag y sus fines suelen variar de practicante a practicante. Por ello, mi investigación no se propone como la solución a una problemática, ni mucho menos como una contribución a quienes practican el drag —más bien, ellos son quienes me han ayudado a mí a encontrar otras formas posibles de vivir—. Parto desde una inquietud académica, pero con miras a identificar formas de rebelión subjetivas que pueden llegar a pasar desapercibidas.

Esta tesis ha implicado también el cuestionamiento de mi propia posición como persona y como sujeto que estudia un fenómeno. En concordancia con la postura que sostengo, a lo largo de la investigación he tenido que superar el conflicto entre la empatía y el compromiso con las voces de los sujetos de estudio, y la postura crítica necesaria para valorar la importancia

subversiva del drag. Me he decidido por seguir ambos caminos y no temer su paradoja. Así, en el cuarto capítulo presento los resultados de la investigación como una mirada descriptiva, fiel a mostrar la realidad del drag en el contexto juarensé, tal como se presenta a los ojos y se manifiesta a través de las voces entrevistadas. En el quinto, se retoman la posición crítica y la mirada teórica que he desarrollado para juzgar las posibilidades del drag como una herramienta que detona procesos de singularización, es decir, formas de escape y desviación de la subjetividad dominante y de sus formas opresivas de vida.

Por último, el reafirmar mi compromiso ético con los sujetos de estudio y sus voces se debe a que considero que poco importa lo que el investigador pueda decir cuando los sujetos no se identifican con sus palabras, o bien, encuentran que el sentido de sus oraciones ha sido tergiversado para amoldarse a propuestas teóricas abstractas. Si bien, parto desde una perspectiva teórica específica y con una hipótesis en mente, mi mayor interés está en mostrar la visión de quienes han hecho del drag una forma de soñar y reinventar la vida en Ciudad Juárez.

a) Antecedentes

El fenómeno travesti en México tomó fuerza y relevancia a partir de los años ochenta. En esta década “en todas partes, se han masificado los travestis. Se dejan ver en la televisión, en las calles prostituyéndose, en las calles divirtiéndose, en los *shows* de hoteles, discotecas y cabarets” (Monsiváis, 1998, p. 67). En torno a esta profusión, Monsiváis reflexiona: “¿no será el travestismo de clases populares, por lo demás casi el único que existe, un método de aproximación indirecta a la fama?” (1998, p. 67). Esta idea describe una de las características del travestismo —y del drag— que le permiten adentrarse cada vez más a los medios de comunicación masiva. En un sentido, el travesti de la imitación juega con la fantasía de alguna estrella famosa, le roba su fama mientras dure el espectáculo.

Este es el tipo de travesti (transformista) que surgió en Ciudad Juárez a fines de los años setenta (Limas Hernández, 2000, p. 13). Alfredo Limas Hernández realiza un estudio etnográfico con un grupo de travestis de la ciudad durante la segunda mitad de la década de los noventa. En “Tránsitos de género e identidades sexuales” el autor identifica a travestis que se

caracterizan de “señoras” en contraposición a aquellos que interpretan personajes de la cultura pop (Limas Hernández, 2000, p. 18). Esto evidencia la existencia de una tradición travesti que se dedica casi exclusivamente a la imitación. Otro aspecto destacable es su conformación en grupos o compañías de entretenimiento travesti. Limas Hernández sugiere que estos grupos de travestis “se han convertido en un espacio para muchos jóvenes que tienen una identidad ‘trans’” (2000, p. 21). Limas Hernández concluye que las presentaciones de los grupos travestis permiten que los excluidos y los marginados sean visibles y que incluso establezcan un camino que lleve poco a poco a su liberación (2000, p. 24).

En contraste, la drag *queen* estadounidense no imita a alguna estrella famosa, más bien, es un nuevo personaje que busca el reconocimiento y la fama a partir de sus propios méritos. Este tipo de drag *queen* surge en los 90’s y está mejor representado por la figura de RuPaul. Ahora la drag queen puede ser modelo, actriz, cantante y presentadora de televisión, desde luego, siempre que se adapte a las exigencias de la industria del entretenimiento masivo.

Este nuevo drag de la década de los noventa tiene un alcance global, como lo muestran los estudios de Carsten Balzer sobre el fenómeno en Berlín (2004), Río de Janeiro y Nueva York (2005). Partiendo desde Estados Unidos, las drag *queens* comienzan su conquista del globo gracias a su fácil adaptación a los hábitos de consumo y el entretenimiento de masas (Balzer, 2005, p. 127). Finalmente, este mismo proceso llega a su momento más exitoso gracias al programa de competencia *RuPaul’s Drag Race*. Este programa, televisado por primera vez en 2009, representa un parteaguas para las prácticas drag y travesti alrededor del mundo. La presente investigación busca arrojar luz sobre el desarrollo de este fenómeno en el contexto de Ciudad Juárez.

b) Pregunta de investigación

¿De qué manera les practicantes del drag en Ciudad Juárez desarrollan procesos de singularización a partir de la apropiación, refutación y negociación de elementos del *Drag Race Phenomenon* en un contexto glocal?

c) Objetivos

Objetivo general

Analizar los procesos de singularización en los niveles intrapersonal, personal e interpersonal de quienes practican drag en Ciudad Juárez a partir de la práctica local y del consumo global.

Objetivos específicos

1. Identificar la relevancia del drag como práctica capaz de detonar procesos de singularización a partir de la creación de nuevas estéticas.
2. Conocer cómo se conforman las identidades de género y sexuales de quienes practican drag.
3. Examinar la reproducción, transgresión y resignificación de la normatividad sexo-genérica a través del performance drag.
4. Analizar la importancia de las redes sociales para la conformación de comunidades virtuales en torno a la práctica drag y su consumo mediático.
5. Describir las características del drag local y el sentido que sus practicantes otorgan a dicha práctica.

d) Hipótesis

1. La mayor parte de la práctica drag se caracteriza por una intención expresiva que conduce a la creación y recreación de nuevas estéticas y éticas, nuevas formas de entender el género y la sexualidad, transgrediendo las normas locales de manera constante. Desde un punto de vista teórico, las prácticas drag llevan a procesos de

singularización (Guattari y Rolnik) por medio de los cuales, los sujetos resisten a la subjetividad dominante (capitalística, colonial, patriarcal) y abren caminos para la transformación social y cultural.

2. Gracias a la conformación de comunidades virtuales por redes sociales y a su apropiación y resignificación de los contenidos mediáticos del drag, en la actualidad se ha conformado una cultura drag de alcance global y muy influyente dentro de las comunidades de disidentes sexogénériques, pero con dimensiones que siguen variando de forma localizada.

e) Consideraciones metodológicas

Para la investigación se desarrolló un trabajo de campo que consistió en la observación participante de las prácticas drag juarenses, primero como espectador, luego como apoyo detrás de camerinos y observador del proceso de preparación para el *show* drag. También se condujeron entrevistas semiestructuradas con 13 practicantes del drag, de donde se obtuvo la mayoría de la información aquí presentada. Adicionalmente, la investigación se nutrió de una etnografía virtual que consistió en la observación de los perfiles de Instagram de los practicantes del drag juarenses y de los centros nocturnos que ofertan *shows* drag. En el capítulo 3 se detallan todos los aspectos concernientes a la metodología.

f) Estructura de la tesis

La presente tesis se compone de cinco capítulos. El primero de ellos es un marco teórico que posibilita la comprensión del drag como una práctica cultural relacionada con los medios de comunicación y con una subjetividad capitalística. Se describe el concepto de los *procesos de singularización* (Guattari y Rolnik), se propone entender la práctica drag como una micropolítica *queer* y se analiza su dimensión como *performance*. En el capítulo contextual se presenta una breve historia del drag en el contexto occidental y su introducción en América Latina a través de los *media* y el desarrollo del *Drag Race Phenomenon*. También se revisan las particularidades del contexto juarense.

En el capítulo tercero se da cuenta de la perspectiva epistemológica asumida en la investigación, así como de todo su diseño metodológico. La presentación de los resultados se compone de los capítulos cuatro y cinco. En estos capítulos he tenido la intención de entretrejer el argumento con las voces de los sujetos de estudio de manera que sus testimonios guíen la coherencia de cada subtema. El capítulo cuarto tiene la intención de describir la escena drag de Ciudad Juárez tal y como pudo ser recuperada por el trabajo de campo. Se muestran las particularidades del *boom* del drag juarense, su relación con el *Drag Race Phenomenon* y su impacto social.

Finalmente, en el capítulo quinto se presentan los resultados del análisis de la información tomando en cuenta la perspectiva teórica asumida. Los temas tratados relacionan las prácticas del drag con los discursos provenientes de la subjetividad capitalística, el arte, la identidad, la salud mental, la estética, la corporalidad, el género, la expresión y la creatividad. Por último, se concluye que las prácticas del drag tienen la potencialidad de detonar procesos de singularización a través de la expresión libre del deseo y la creación de nuevas estéticas, así como de generar vías alternas de vivir.

CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL

¿Cómo proponer el estudio del drag desde los Estudios Culturales? En esta tesis, el concepto de *cultura* aparecerá con muy poca frecuencia, dejando espacio a otros términos que pueden resultar más útiles por ser más precisos. Sin embargo, es importante comprender que mi investigación se plantea desde la visión de los estudios culturales. y como tal, centra su atención en el fenómeno del drag en tanto fenómeno cultural. Por ello, me gustaría dejar en claro que mi investigación parte de tres suposiciones: (1) el drag se puede entender como un proceso cultural (simbólico), (2) propio de un grupo culturalmente diferenciado (una subcultura o contracultura). Y, (3) en tanto proceso cultural, el drag está inmerso en relaciones de poder (económicas, sociales, políticas, mediáticas).

Para entender el drag como un proceso cultural, parto desde la definición de Gilberto Giménez de la cultura como “el *proceso de continua producción, actualización y transformación de modelos simbólicos [...] a través de la práctica individual y colectiva, en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados*” (2007, p. 39, énfasis en el original). En esta dimensión, se comprende que la cultura se rige “por una lógica (semiótica) propia” (Giménez, 2007, p. 39) que puede ser analizada como una estructura relativamente autónoma. Sin embargo, tal estructura corresponde únicamente a un momento del proceso de continua transformación cultural. La transformación no opera bajo la lógica interna (semiótica) de la cultura, sino a través de las múltiples dimensiones del entorno social y no social con que se relaciona. A saber, las relaciones sociales, la economía, la sexualidad, los *media*, las tecnologías, los discursos científicos, el espacio, el cuerpo, los virus, etc. Por lo tanto, la cultura se organiza bajo una lógica semiótica interna, pero se transforma con una lógica externa.

La lógica interna de la cultura permite marcar distinciones entre una forma de cultura y otra, aunque sólo de manera relativa. Aquí se pasa del estudio de *la cultura* como una dimensión abstracta, al estudio de *las culturas*. Para Giménez, “la cultura no puede existir en forma abstracta, sino sólo en cuanto encarnada en ‘mundos culturales concretos’ que implican [...] una referencia a contextos históricos y espaciales específicos” (2007, p. 31). Es decir, mi investigación se centra en el estudio del drag como una práctica cultural que se desarrolla dentro

de una *cultura drag*¹. La cultura drag es aquella que se desarrolla dentro de los grupos que producen y consumen el drag, los cuales comparten referentes simbólicos que, en el caso del contexto juarense actual, se encuentran organizados en gran medida por el *Drag Race Phenomenon* que describo en el segundo capítulo.

Por último, la lógica externa de la cultura, aquella por medio de la cual la cultura se constituye como un proceso en constante transformación, se encuentra siempre en interrelación con el poder (Restrepo, 2014, p. 3). Este poder no se entiende de forma abstracta, sino como un elemento que subyace en todas las relaciones sociales, económicas y, desde luego, políticas. Me atrevería a afirmar que la cultura es el medio por el que cada una de estas distintas dimensiones sociales tienen el poder de influir sobre las otras. Esta es la perspectiva desde donde entiendo que parten los estudios culturales a los que me adscribo. Por lo tanto, la intención de mi investigación es revelar el campo de disputa que suele encubrirse bajo las nociones de cultura popular, cultura de masas y alta cultura. Además, si se trata de atender al funcionamiento de la lógica externa de la cultura, se requiere de un enfoque transdisciplinario que no pretenda explicar el fenómeno desde una sola perspectiva.

En las próximas páginas, la reflexión sobre las múltiples relaciones que juega el drag con respecto al capitalismo, los *media*, el género, la sexualidad y el cuerpo, es una reflexión sobre la relación entre un fenómeno cultural y los poderes que lo atraviesan. Al mismo tiempo, me planteo una búsqueda expresa de formas de revertir el poder que subyuga a las minorías a través de la cultura, una búsqueda de formas de resistencia subjetivas, lo que entenderé como procesos de singularización.

¹ El concepto de *cultura* se puede utilizar para identificar grupos de muy distintas escalas. Se puede hablar de *cultura mexicana*, así como de *cultura gay* o. Lo que busco plantear aquí es que es posible hablar de una *cultura drag*. Si entendemos a las culturas como “distinct worlds of meaning” (Sewell, 1999, p. 52) o “mundos culturales concretos” (Giménez, 2007, p. 30), no hay razón para limitar el uso del término a menos de que queramos hacer referencia a relaciones específicas entre dos o más culturas. Si este es el caso, podrá hablarse del drag como una subcultura, contracultura o cultura emergente, en relación con una cultura hegemónica (patriarcal, capitalista, cisheteronormada, etc.).

1.1 Capitalismo, medios y subjetividad

En este primer apartado, planteo que la práctica drag, tal como se desarrolla en la actualidad, es una práctica cultural compleja, profundamente relacionada con una forma de producción —material y simbólica— capitalista, pero también encaminada hacia la negación y el rechazo de la hegemonía (Gramsci, 1980) en la forma de micropolíticas (Guattari y Rolnik, 2006). Por lo tanto, mi reflexión se guía a partir de la pregunta: ¿Qué lugar ocupan las prácticas drag dentro de un juego de poder entre la producción de una subjetividad capitalística a través de los *media* y las formas de resistencia subjetivas que despliegan los grupos subalternos?

1.1.1 La hegemonía del Capitalismo Mundial Integrado

Antes de analizar las prácticas drag como un fenómeno cultural aislado, es muy importante atender al contexto de su producción. La complejidad del drag no puede ser entendida si no se considera el estado de las cosas que permite su desarrollo como una práctica globalizada, mediática, política y subjetiva. Por lo tanto, planteo que el drag, tal como se desarrolla ahora, sólo puede ser entendido como una producción cultural propia del contexto capitalista en el mundo. Esto no significa que el drag esté limitado por el sistema de producción y consumo capitalista, sino que se configura sólo a partir de este sistema. Por consiguiente, en las siguientes páginas resulta pertinente proponer el uso de los conceptos de *hegemonía* (Gramsci, 1980), *Capitalismo Mundial Integrado* (Guattari, 2004) y *subjetividad capitalística* (Guattari y Rolnik, 2006) con la intención de comprender el contexto de producción del fenómeno drag.

En la tradición de los estudios culturales de Birmingham, ya existía esta preocupación por estudiar los procesos culturales en profunda relación con el modo de producción capitalista. Bajo esta preocupación, Raymond Williams retoma el concepto de hegemonía del trabajo de Gramsci. En general, las propuestas de Gramsci permiten observar la influencia de las relaciones económicas en la producción material de las formas simbólicas (como los *media*) sin caer en el determinismo económico del marxismo tradicional (Giménez, 2007, p. 43). Igualmente, “reconoce la autonomía y la importancia de la cultura en las luchas sociales, pero

sin exagerar dicha autonomía e importancia a la manera culturalista” (Giménez, 2007, p. 44). Por ello, el uso del concepto de hegemonía para el análisis cultural no es nada nuevo, sin embargo, se trata de un concepto tan útil como oscuro y requiere de constantes precisiones según la perspectiva de investigación. De mi parte, no me interesa establecer una definición filológica del concepto, sino contextualizar mejor los procesos culturales que estudiamos a través de su noción.

En primer lugar, el concepto de hegemonía puede ser usado para pensar el poder desde una perspectiva tanto cultural (simbólica) como material, escapando del determinismo de las nociones marxistas de base y superestructura (Crehan, 2002, p. 169). Según Kate Crehan, “Hegemony in the prison books [...] is an approach to the question of power that in its exploration of empirical realities —how power is lived in particular times and places— refuses to privilege either ideas or material realities, seeing these as always entangled, always interacting with each other” (2002, p. 200). No obstante, se debe tener en cuenta que lo material (socioeconómico) y lo cultural (simbólico) no son una simple oposición en el sentido de estructura/agencia. Tanto la acción cultural se encuentra sometida a las normas de su propia estructura, así como los procesos económicos requieren de cierta agencia por parte de grupos sociales (Sewell, 1999, p. 43). Entonces, no se puede suponer que la dimensión material y social determina al sujeto y que la cultura permite su agenciamiento, ni tampoco lo contrario. Entender el concepto de hegemonía permite atender a esta complejidad en la relación entre la cultura y el plano socioeconómico.

Para iniciar con una definición de hegemonía desde la perspectiva de los estudios culturales, se parte desde aquella que propuso Raymond Williams:

[Hegemony] is a lived system of meanings and values—constitutive and constituting—which as they are experienced as practices appear as reciprocally confirming. It thus constitutes a sense of reality for most people in the society, a sense of absolute because experienced reality beyond which it is very difficult for most members of the society to move, in most areas of their lives. It is, that is to say, in the strongest sense a ‘culture’, but a culture which has also to be seen as the lived dominance and subordination of particular classes. (1977, p. 110)

Sin embargo, esta definición no logra establecer del todo la relación de tal *lived system of meanings and values* con el plano material de la vida, con la base marxista. No obstante, es interesante la idea de hegemonía como cultura de la dominación y subordinación vividas por clases particulares.

Con respecto a este último punto, William Roseberry reflexiona que la relación entre los grupos dominantes y subalternos está caracterizada por la contención, la lucha y la discusión. No obstante, y retomando el trabajo de Gramsci, destaca que tal lucha se desarrolla dentro de un campo de poder que se corresponde con determinada formación hegemónica (Roseberry, 1994, p. 360). Teniendo esto en mente, Roseberry define la hegemonía desde la perspectiva de los subordinados:

The ways in which the words, images, symbols, forms, organizations, institutions, and movements used by subordinate populations to talk about, understand, confront, accommodate themselves to, or resist their domination are shaped by the process of domination itself. What hegemony constructs, then, is not a shared ideology but a common material and meaningful framework for living through, talking about, and acting upon social orders characterized by domination. (1994, p. 361)

Este *meaningful framework* no puede ser más que la cultura en su concepción simbólica. Por lo tanto, el concepto de hegemonía permite observar cómo la cultura se encuentra en profunda interrelación con el sistema de producción dominante.

Hasta aquí, se puede sostener que la hegemonía implica el proceso continuo y nunca acabado por medio del cual los grupos dominantes buscan imponer una coherencia cultural² que concuerde con sus intereses, una administración de los significados, así como de las identidades. Estos procesos hegemónicos son efectivos porque poseen a su vez un sustrato material. A manera de ejemplo, y como se presentará en el capítulo contextual, el *Drag Race Phenomenon* ha sido posible a partir de la producción y el consumo de cierta programación mediática,

² William H. Sewell destaca que la función cultural de las instituciones y los actores dominantes es la de imponer cierta coherencia: “The typical cultural strategy of dominant actors and institutions is not so much to establish uniformity as it is to organize difference. [...] authoritative actors attempt, with varying degrees of success, to impose a certain coherence onto the field of cultural practice”² (1999, p. 56). Si se aplica esta tesis al concepto de hegemonía, se podría conceptualizar esta última como el proceso continuo de dar coherencia a determinada cultura, organizar la relación de los significados.

mercancías que las drag *queens* promocionan, el consumo de alcohol en centros nocturnos *gay*, etc. Lo importante es reflexionar que la hegemonía del capitalismo es la que administra la dimensión material del drag. Hoy en día, hacer drag invita a ser una experte en moda, usar el mejor maquillaje a tu alcance, las pelucas más costosas y nunca repetir el mismo vestuario. Esto no quiere decir que el drag, en tanto posibilitado dentro de la hegemonía del capitalismo, se encuentre limitado por la capacidad de los sujetos para adscribirse a prácticas de consumo específicas. Únicamente señalo que la hegemonía del capitalismo representa el estado de las cosas que posibilita el desarrollo de algunas producciones culturales como el drag.

El trabajo de Michel de Certeau permite observar este mismo fenómeno desde la perspectiva del consumo. Para el autor, el consumo es en realidad otra forma de producción definida por “las *maneras de emplear* los productos impuestos por el orden económico dominante” (de Certeau, 2000, p. xliii, énfasis en el original). En este sentido, se podría afirmar que el orden económico dominante busca establecer las *maneras de emplear* el drag a través de sus modalidades de consumo. No obstante, para de Certeau, los consumidores o dominados tienen la capacidad de subvertir el orden dominante a través de las múltiples *maneras de hacer*, siguiendo sus propios intereses y reglas (2000, pp. xliii-xliv). Por lo tanto, queda la tarea de “exhumar las formas subrepticias que adquiere la creatividad dispersa, táctica y artesanal de grupos o individuos atrapados en lo sucesivo dentro de las redes de la ‘vigilancia’” (de Certeau, 2000, p. xlv). Esta *creatividad dispersa* que señala de Certeau brevemente es aquella que las prácticas drag tienen la capacidad de utilizar con el fin de subvertir el orden dominante. Como creatividad dispersa se puede entender el proceso de creación que surge desde el sujeto, sin un objetivo político expreso, pero con la intención de escapar de la forma de producción dominante³.

Lo interesante del drag es que como práctica cultural se encuentra profundamente relacionada con la subjetividad de la persona que lo practica. No se trata únicamente de la representación de algún personaje, de la presentación de una danza o la creación de un vestuario colorido. Hacer drag es estar en comunicación con la propia subjetividad en relación con el género y los deseos. Por lo tanto, plantear el drag como una práctica posibilitada por la

³ En este sentido, la creatividad dispersa es un *proceso de singularización*, concepto que se explora más adelante.

hegemonía del capitalismo, deja desatendida la motivación y los deseos de quienes deciden practicarlo. Para atender a este fenómeno hago referencia a la idea de Capitalismo Mundial Integrado (CMI) que propone Félix Guattari.

A partir de los años ochenta, el capitalismo cobra una fuerza mayor no sólo en términos globales, sino también como productor de la subjetividad. Guattari propone la noción de Capitalismo Mundial Integrado (CMI) para hablar no tanto de la globalización del sistema capitalista, como de una integración subjetiva. Para el autor, el capitalismo mundial es “una instancia de poder que no se ejerce en el plano de lo visible —de la economía, de las relaciones internacionales, etc.— sino, en primer lugar, en el plano de la subjetividad y cuya finalidad fundamental no es el control, sino la producción de subjetividad” (Guattari, 1998, p. 27). Por lo tanto, Guattari propone el concepto de CMI para centrar la atención en la extensión e intensidad del capitalismo a partir de los años ochenta. Para él, “el capitalismo contemporáneo puede ser definido como capitalismo mundial integrado: 1. Porque sus interacciones son constantes con países que, históricamente, parecían habersele escapado” (Guattari, 2004, p. 57), es decir, el Segundo y Tercer Mundo. Es por ello también que estos procesos comenzarán a ser descritos como *capitalísticos*⁴. En segundo lugar, el capitalismo contemporáneo “tiende a que ninguna actividad humana, en todo el planeta, escape de su control” (Guattari, 2004, p. 57). En otras palabras “podemos considerar que el capitalismo ya ha colonizado todas las superficies del planeta y que lo esencial de su expresión reside actualmente en las nuevas actividades que pretende sobrecodificar y controlar” (Guattari, 2004, p. 57). En consecuencia, el CMI describe el desarrollo de una *subjetividad capitalística* que se explorará en las siguientes páginas.

Lo que quisiera destacar aquí, es que si el drag de la última década y, sobre todo, la producción mediática de contenidos como *RuPaul's Drag Race* alrededor del mundo, ha tenido un impacto considerable, se debe a la existencia del CMI. Es decir, la existencia de un sistema

⁴ Para Guattari, este término “designa no sólo a las llamadas sociedades capitalistas, sino también a sectores del llamado ‘Tercer Mundo’ o del capitalismo ‘periférico’, así como de las llamadas economías socialistas de los países del Este, que viven en una especie de dependencia y contradependencia del capitalismo. Dichas sociedades, según Guattari, funcionaban con una misma política del deseo en el campo social; en otras palabras, con un mismo modo de producción de la subjetividad y de la relación con el otro” (Guattari y Rolnik, 2006, p. 27-28). Me interesa el uso del adjetivo *capitalístico* para referir, sobre todo, a aquellos elementos que devienen de la producción capitalista de la subjetividad.

que permite que un fenómeno cultural se pueda producir de manera muy semejante —nunca igual— en cualquier lugar del planeta.

Por otra parte, el CMI explica mejor los objetivos del capitalismo al incentivar el desarrollo de procesos como el de la mediatización del drag. Según Guattari, “El CMI favorece las innovaciones y la expansión maquínica sólo en la medida en que puede recuperarlas y consolidar los axiomas sociales fundamentales sobre los cuales no puede transigir: un cierto tipo de concepción del ‘socius’, del deseo, del trabajo, del tiempo libre, de la cultura, etc.” (2004, p. 60). Esto quiere decir que, mientras el drag no represente una amenaza para el sistema capitalista —para su hegemonía—, el mismo sistema buscará utilizarlo como un medio capitalizable. Esto se puede ejemplificar en dos sentidos. Por un lado, las innovaciones del drag son económicamente productivas en tanto se amoldan a los *media* y a las economías locales del entretenimiento nocturno —elemento que, como se podrá observar más adelante, ha sido muy importante para la proliferación de la práctica drag en Ciudad Juárez—. En este caso, quien practica drag se convierte en un sujeto explotable por los centros nocturnos y los *media*. Por otro lado, el drag representa también una actividad lúdica productiva, tanto para quien lo practica, como para sus espectadores. Como ejemplo, piénsese en la productividad económica que representa la práctica drag y su consumo por redes sociales como Instagram y YouTube, plataformas que lucran silenciosamente con los tiempos de ocio de sus usuarios⁵. Así, alrededor del drag se configura toda una cadena de producción y consumo que no debe ser obviada.

Por último, quiero destacar que, si bien he utilizado conceptos que proceden de tradiciones muy distintas (hegemonía / CMI-subjetividad capitalística), considero que ambas confluyen al otorgarle una importancia preponderante a los procesos culturales. Mientras que Raymond Williams sostiene que la hegemonía es la misma cultura observada desde su dimensión de dominación y subordinación vividas por clases particulares (1977, p. 110), Guattari y Rolnik consideran que “en el fondo, sólo hay una cultura: la capitalística. Es una cultura siempre etnocéntrica e intelectocéntrica (o logocéntrica), ya que separa los universos semióticos de las producciones subjetivas” (2006, p. 36). Es decir, la cultura capitalística es la que en última instancia organiza las posiciones y relaciones del resto de núcleos culturales o

⁵ Al respecto puede consultarse el trabajo de Srnicek en *Capitalismo de plataformas* (2018).

universos semióticos. En este sentido, la cultura capitalística es la hegemonía del capital. Aun así, ello no quiere decir que exista un enfoque determinista sobre los procesos culturales y las producciones subjetivas. Siempre existe la posibilidad de encontrar los procesos de singularización que se detallarán más adelante.

En este primer acercamiento al contexto capitalístico en que se desarrolla, se produce y se consume el drag, he intentado rescatar una noción de hegemonía que atiende a la base material y simbólica de las producciones culturales propias del capitalismo. Al mismo tiempo, la idea del CMI centra su mirada en la producción de una subjetividad capitalística, misma que hace posible que el drag surja como una inquietud propia de los sujetos que lo practican. La producción de la subjetividad capitalística se lleva a cabo por parte del Estado, las instituciones, la familia, el mercado; pero también de forma muy importante a través de los medios de comunicación (Guattari, 1996). Para Guattari y Rolnik, la producción de una subjetividad capitalística no busca solamente mantener poblaciones adeptas que perpetúen el sistema, “*la producción de subjetividad constituye la materia prima de toda y cualquier producción*” (Guattari y Rolnik, 2006, p. 42, énfasis en el original). Es decir, toda forma de producción (material, económica, cultural, artística, etcétera), depende de un modo específico de representarse en el mundo, de comportarse, de sentir y de vivir. La subjetividad capitalística no es una forma de pensar, sino una forma de ser y estar en el mundo. Por tanto, no debe pensarse al drag únicamente como un producto directo de la cultura capitalística. El drag es una práctica multidimensional que se encuentra a la vez mediada por la complejidad de la subjetividad humana, que en nuestro contexto es, en parte, capitalística.

Para ilustrar de mejor manera lo anterior, sirve retomar las consideraciones de Michel de Certeau acerca de las subversiones al orden dominante logradas por los dominados a través de sus prácticas cotidianas. Desde su postura se infiere que el drag es una táctica propia de los grupos *queer*. El drag como táctica de los dominados “no dispone de una base donde capitalizar sus ventajas, preparar sus expansiones y asegurar una independencia en relación con las circunstancias” (de Certeau, 2000, p. 1). No obstante, es capaz de sacar provecho de las “fuerzas que le resultan ajenas” (de Certeau, 2000, p. 1) y plantear la subversión del orden desde este lugar.

En conclusión, sería un error analizar la práctica drag como un fenómeno aislado del sistema de producción y consumo capitalistas, que representan el medio material y simbólico que posibilita dicha práctica. Pero, tampoco puede presuponerse que el drag es un producto capitalístico sin más, pues, aunque se encuentra mediado por una subjetividad capitalística, la subjetividad sigue siendo un plano en que el deseo se enfrenta de manera constante con los códigos semióticos que vienen de fuera. Ni el deseo ni todas las circunstancias externas (factores humanos y no humanos), pueden ser completamente capturados por el CMI.

1.1.2 La producción de la subjetividad capitalística a través de los *media* en la era del *prosumo* digital

El fenómeno del drag contemporáneo se encuentra profundamente relacionado con los *media*⁶. Esta relación puede verse justificada por una subjetividad capitalística producida por estos medios de comunicación. Sin embargo, en este apartado planteo que el drag no se reduce a ser producido *por* los *media*, sino que se produce *a través* de ellos gracias a las prácticas de *prosumo* que ha posibilitado el desarrollo de Internet. Por lo tanto, la producción de la subjetividad capitalística no debería ser vista únicamente como un proceso unidireccional que se impone sobre sujetos dominados, pues, en realidad, son ellos mismos quienes pueden llegar a reproducirla. La subjetividad capitalística nos es propia y ajena.

En su conferencia en Chile el 22 de mayo de 1991, Félix Guattari describe dos ejes de producción de la subjetividad capitalística. El primero, es el eje de los diseños colectivos, compuesto no sólo por “los equipamientos de infraestructura, a los que Althusser denominaba aparatos ideológicos de Estado” (Guattari, 1998, p. 31), sino todas aquellas formas de organización social, cultural y espacial que inciden en la producción de una forma determinada de subjetividad: “es decir, no sólo diseños de represión como son la policía, las cárceles, la

⁶ Con esta categoría quiero referir de forma general a todos los medios de comunicación, Sin embargo, contemplo principalmente dos de ellos para mi investigación. (1) Los medios de comunicación masiva (*mass media*), estructurados a partir de la emisión o *broadcasting* de contenidos a audiencias amplias: televisión, cine, radio, etc. Y (2) los medios digitales (*digital media*), entre los que identifico los medios informáticos como la distribución audiovisual de YouTube o Netflix, así como a la gran diversidad de redes sociales.

justicia, sino también diseños de trabajo social, de animación cultural, etc.” (Guattari, 1998, p. 32).

El segundo eje de producción de la subjetividad “del cual se apoderó el capitalismo mundial integrado y que constituye uno de sus factores más poderosos de integración son los medios de comunicación de masas tomados en su sentido amplio” (Guattari, 1998, p. 33). Aquí no hay que pensar tanto en términos de una *industria cultural* —tal y como proponían Horkheimer y Adorno— como una manipuladora ideológica que homogeniza a las masas para el consumo (1998, p. 178). Los *media* trabajan de formas aún más sutiles, sin que ello represente una receptividad pasiva por parte de los usuarios: “las máquinas tecnológicas de información y comunicación operan en el corazón de la subjetividad humana, no únicamente en el seno de sus memorias, de su inteligencia, sino también de su sensibilidad, de sus afectos y de sus fantasmas inconscientes” (Guattari, 1996, p. 14-15).

Sin embargo, los mensajes producidos por los *media* no se reducen a la emisión, sino que adquieren sentido y pueden llegar a influir únicamente mediante el proceso de recepción. En este sentido, John B. Thompson prefiere hablar de apropiación, como un proceso en que “los mensajes se transforman, ya que los individuos los adaptan a contextos prácticos de la vida cotidiana. La globalización de la comunicación no ha eliminado el carácter localizado de la apropiación” (1998, p. 234). A partir de este momento, propone que se ha creado un nuevo eje simbólico en el mundo moderno: “el eje de la difusión globalizada y de la apropiación localizada” (Thompson, 1998, p. 234). La idea no está muy alejada de entender la comunicación mediática como un proceso glocal, en que convergen los movimientos globalizados con las formas y los medios locales. Así, la apropiación localizada refiere a la manera en que cada grupo humano se apropiará de los contenidos emitidos por los *media* de una forma local y en correspondencia con sus propias condiciones de vida, referentes culturales, aspiraciones y sueños, etcétera.

Entonces, la *apropiación localizada* debe ser vista como una fuente de tensión y conflicto cuyo resultado podría ser la alienación que diagnostican Adorno y Horkheimer, o bien, podría ayudar a los sujetos “a tomar distancia, a imaginar alternativas, y de ese modo, a

cuestionar las prácticas tradicionales” (Thompson, 1998, p. 234). En otras palabras, los *media* pueden llevar a la emancipación bajo ciertas condiciones. Estas condiciones tendrán que ver con el contexto local de la apropiación, de tal forma que “el relativo significado de diferentes aspectos puede estimarse sólo a través de una esmerada investigación etnográfica” (Thompson, 1998, p. 234). Estos son los significados que mi investigación busca revelar; ¿qué significados adquieren *RuPaul’s Drag Race* o *La Más Draga* en un contexto específico como el de Ciudad Juárez?

Comprender el *Drag Race Phenomenon*⁷ implica estudiar el paso de la era del *broadcasting* a la lógica de la red. Según Guiomar Rovira Sancho, “en la era del *broadcasting*, los contenidos y formatos son decididos por un puñado de medios que funcionan bajo criterios de rentabilidad económica [...]. Los medios masivos son emisores particulares, muchas veces privados, que emiten para públicos amplios e indeterminados” (2017, p. 79). El *reality* de *RuPaul’s Drag Race*, sigue siendo un ejemplo del *broadcasting*, pues, aunque su público no sea indeterminado, el programa es claramente producido y emitido por industrias de entretenimiento particulares y centralizadas (ViacomCBS, Netflix, World of Wonder).

Con el desarrollo de Internet, los medios de comunicación que operaban bajo la lógica del *broadcasting* se han visto retados por la lógica de red. En esta nueva lógica “cualquiera puede ser emisor y a la vez receptor sin estar circunscrito a un ámbito concreto o estar autorizado por un medio (o una institución o un colectivo militante) para tomar la palabra” (Rovira Sancho, 2017, p. 89). Esta lógica tiene sus desventajas, pues la difusión controlada de la información no puede garantizarse de la misma forma que con la radio o la televisión. No obstante, sí abre el espacio para formas de comunicación más democráticas y horizontales.

Según Axel Bruns, el surgimiento de Internet como un medio de masas ha transformado el modelo industrial de la producción y distribución de la información. En la época actual, la

⁷ Con este término hago referencia a un fenómeno de escala global que involucra producciones mediáticas y mercantiles en torno a la cultura drag, así como su consumo a través de plataformas digitales. Es de mi interés describirlo con precisión en el capítulo contextual de esta tesis, pues me parece esencial para comprender el contexto de desarrollo del drag contemporáneo.

relación entre productores y consumidores no está organizada de la manera tradicional en que los consumidores podían responder a los productores de formas muy limitadas. Gracias a la red “consumers themselves can now become active producers and distributors of information, [...] users can now communicate and engage directly with one another on a global scale [...]: this means that the term ‘consumption’ in its conventional sense no longer applies, as digital information is a non-rival good which is not consumed (used up) as it is used” (Bruns, 2008, p. 13-14). Este cambio permite que los usuarios tengan acceso a una gran variedad de herramientas para formar comunidades entre ellos, fuera de los espacios mediados de manera vertical por la comunicación mediática tradicional (Bruns, 2008, p. 14). Al mismo tiempo, surge el concepto de *prosumo digital*⁸ para hacer referencia al consumo activo y participativo que ha posibilitado la esfera digital en que “con frecuencia es imposible separar de forma clara lo que es consumo de lo que es producción” (Cava Gómez, 2019, p. 99). Me parece que esa es la dirección en la que ha avanzado el *Drag Race Phenomenon* gracias al uso de redes sociales y plataformas que permiten producir, difundir y consumir contenido relacionado con el drag.

Desde luego, identificar los elementos de *prosumo* dentro de las prácticas drag contemporáneas, no implica idealizar la libertad y autonomía que pueden ofrecer los medios digitales. Lo que importa es reflexionar en cómo se complejiza la noción de la subjetividad capitalística, cuando se observa que no se trata de una subjetividad que se produce únicamente de forma receptiva. El *prosumo* de contenidos digitales, es decir, la participación activa en el consumo digital, así como el manejo, la transformación, la desaprobación o incentivación de estos contenidos, nos lleva a pensar que la subjetividad capitalística se configura también a partir de la actividad de los sujetos. Quiero decir, la subjetividad capitalística no es una subjetividad que se impone de una clase dominante a otra —aunque esta clase dominante siga teniendo un mayor poder de influencia subjetiva, además de política y económica—, sino una subjetividad en continuo proceso de producción a través de las formas de consumo, apropiación, creación, recreación y rechazo de emplean todos los sujetos de una sociedad. De tal manera, la

⁸ Según Cava Gómez, el “prosumo de segunda generación o ‘digital’ [...] sería una forma particular de prosumo que nacería con las tecnologías digitales” (2019, p. 106). A partir del desarrollo de la web 2.0, “los usuarios no solo están interconectados, sino que pueden producir, difundir y compartir sus propios contenidos. En este sentido, la concepción de plataformas como *Facebook*, *Twitter*, *Instagram* o *Youtube* no es casual: han sido pensadas y diseñadas para incentivar un consumo fundamentalmente productivo de internet” (Cava Gómez, 2019, p. 106).

subjetividad capitalística se produce no sólo *a partir* del eje de los diseños colectivos (instituciones, formas de organización social, cultural, espacial) y los *mass media*, sino también *a través* de los medios digitales.

Esta idea me parece importante, si no se considerara, podría pensarse que los sujetos no tienen injerencia alguna en la producción de su propia subjetividad. La subjetividad capitalística no es una subjetividad perfectamente modelada por un grupo de personas todopoderosas capaces de encapsular todos los deseos del resto de la población. Más bien, la subjetividad capitalística es el plano subjetivo del que parte cualquier sujeto inserto en una cosmología capitalística, el único sustrato desde donde puede llegar a imaginar y producir otras alternativas de vida. Estas alternativas subjetivas, o procesos de singularización, pueden llevar a mundos cada vez menos capitalísticos, o no.

1.1.3 Micropolíticas *queer* y los procesos de singularización detonados por el drag

Al iniciar esta investigación, mi inquietud era determinar si el drag, en toda la diversidad de sus prácticas, expresiones y formas de darse sentido, llegaba a conformarse como una revolución política o alguna forma de resistencia a la hegemonía del género y del capitalismo. Mi mayor problema era que, al observar la diversidad de prácticas drag, aunque podría reconocer que se abrían espacios a nuevas formas de vida, no era capaz de identificar una actitud *seriamente* política por parte de sus practicantes. Poco a poco, me fui dando cuenta de que la revolución del drag no se juega en el plano de las estructuras políticas, ni mucho menos económicas, sino en el plano de la subjetividad. Por todo lo anterior, sugiero en las próximas páginas que el drag se desenvuelve como una forma de micropolítica y una revolución subjetiva a partir de la detonación de procesos de singularización (Guattari y Rolnik, 2006).

Como se señaló más arriba, desde la perspectiva de Félix Guattari y Suely Rolnik, gran parte de la vida humana se encuentra dominada por una subjetividad capitalística bajo la cual, “el orden capitalístico es proyectado en la realidad del mundo y en la realidad psíquica. Incide en los esquemas de conducta, de acción, de gestualidad, de pensamiento, de sentido, de sentimiento, de afecto, etc.” (Guattari y Rolnik, 2006, p. 57). No obstante, la subjetividad

capitalística supone también posibilidades de desvío y de reapropiación, de manera que los enfrentamientos sociales ya no lo son tanto en el orden económico como en el subjetivo (Guattari y Rolnik, 2006, p. 60). Esta reflexión es muy importante para entender que, aunque el *Drag Race Phenomenon* surge como un fenómeno mediático totalmente ligado a la subjetividad capitalística del consumo, sus receptores son capaces de desviar y reapropiar sus contenidos subjetivos, tal como se expresó en la idea de la apropiación localizada de Thompson, y en la idea del *prosumo digital*.

Ahora bien, “lo que caracteriza a los nuevos movimientos sociales no es sólo una resistencia contra ese proceso general de serialización de la subjetividad, sino la tentativa de producir modos de subjetivación originales y singulares, *procesos de singularización subjetiva*” (Guattari y Rolnik, 2006, p. 61, énfasis mío). Es decir, los procesos de singularización no son una forma de resistencia que termina haciendo referencia a aquello que intenta resistir. Más bien, se trata de una desviación, una creación nueva y original que se aparta de las formas capitalísticas. Para Guattari un proceso de singularización es caracterizado por ser automodelador, es decir:

que capte los elementos de la situación, que construya sus propios tipos de referencias prácticas y teóricas, sin permanecer en una posición de constante dependencia con respecto del poder global, a nivel económico, a nivel de los campos de saber, a nivel técnico, a nivel de las segregaciones, de los tipos de prestigio que son difundidos. A partir del momento en el que los grupos adquieren esa libertad de vivir sus propios procesos, pasan a tener capacidad para leer su propia situación y aquello que pasa en torno a ellos. Esa capacidad es la que les va a dar un mínimo de posibilidad de creación y exactamente les va a permitir preservar ese carácter de autonomía tan importante. (Guattari y Rolnik, 2006, p. 61)

En otras palabras, los procesos de singularización rechazan los modos de codificación preestablecidos al describir nuevas sensibilidades, nuevas modalidades de relación con los otros, “modos de creatividad que produzcan una subjetividad singular” (Guattari y Rolnik, 2006, p. 29).

Considerando lo anterior, propongo entender los procesos de singularización como la construcción, creación o aparición de formas de subjetivación que escapan a la subjetividad dominante; es decir, aquellos procesos que se separan de las distintas maneras de dar sentido

(símbolos, lenguajes, discursos, códigos, normas, cultura) al sí mismo, al grupo y al mundo que son modeladas por una subjetividad capitalística, o bien, patriarcal, heteronormada, colonial, etc. Tal como sostiene Guattari, los procesos de singularización son automodeladores porque son capaces de referir a sí mismos con independencia de la subjetividad dominante. Así es como les sujetos serían capaces de dar sentido a sí mismos, generando nuevas éticas y estéticas que permitan encontrar otras formas de vivir y sobrevivir.

Sin embargo, ¿cómo es posible la aparición de procesos de singularización cuando la misma subjetividad parece estar completamente absorbida por las formas capitalísticas? Un ejemplo de cómo una práctica propiciada desde una subjetividad capitalística puede llevar a la generación de otras estrategias subversivas y de supervivencia puede ser el *slow fashion*. Esta estrategia de moda busca revertir los efectos del *fast fashion*, es decir, del consumo excesivo de ropa que se convierte en desechable tras poco tiempo de uso, a partir de la revalorización de la durabilidad de los textiles, el apoyo al intercambio de ropa usada y el reciclaje. El *slow fashion* sigue siendo producto de una subjetividad capitalística que genera la necesidad de vestir a la moda, sin embargo, ha permitido el surgimiento de prácticas que llegan a subvertir la lógica de las industrias de la moda.

En el caso específico del drag, identifiqué dos formas claras en que esta práctica puede llegar a detonar procesos de singularización que desafíen la subjetividad capitalística. La primera tiene que ver con la creatividad paródica del drag. Rolnik rescata la opinión que sostiene Mauricio Lissovski al decir que “una práctica política que persiga la subversión de la subjetividad que permita un agenciamiento de singularidades deseantes debe invertir el propio corazón de la subjetividad dominante, produciendo un juego que la revele, en lugar de denunciarla.” (Guattari y Rolnik, 2006, p. 45). De aquí que tome relevancia la farsa y la parodia, capaces de inventar “subjetividades delirantes que, en su embate con la subjetividad capitalística, provoquen que se desmorone” (Guattari y Rolnik, 2006, p. 45).

Creo que la práctica drag es un detonador de subjetividades delirantes que abre el espacio de la farsa y la parodia. En su esencia, el drag ha sido siempre una parodia del género,

pero también lo es de la sociedad en que se desarrolla y de sus aspiraciones de riqueza y fama⁹. Esta parodia o *performance* de género (Butler, 1999) que el drag desarrolla será también entendida como una forma de activismo *queer*, como se explorará en el apartado 1.2.3. Al respecto, Leo Bersani critica la exageración del potencial subversivo de la parodia drag refiriendo que en la imitación también se reproduce la sumisión al poder (1996, p. 48-49). Sin embargo, retomando la propuesta teórica de Guattari y Rolnik, dicha reproducción existe siempre debido a la existencia de una subjetividad capitalística, lo que hace la parodia es revelarla, hacerla más visible. Por otro lado, la parodia que ejecuta drag no se reduce a una representación escénica, sino que es capaz de sostenerse dentro del espacio de las relaciones sociales (subtema 1.3).

De cualquier modo, el drag no detona procesos de singularización únicamente a través de la parodia. Una segunda forma es a través de la expresión del deseo de sus practicantes. El deseo es aquel elemento de la subjetividad que nunca logra ser apresado por completo por la subjetividad dominante. Así, me parece que el drag, como forma de expresión visual, dancística, discursiva o performática, busca siempre la expresión del deseo de sus practicantes, de sus ensoñaciones y fantasías.

Ahora bien, para identificar los procesos de singularización que pueden constituirse en una revolución molecular es posible realizar ciertas categorizaciones. Guattari y Rolnik identifican tres niveles en que se lleva a cabo la revolución molecular: el infrapersonal (ligado con el sueño y la creación), el personal (que incluye la auto-dominación del Superyo), y el interpersonal (formas de sociabilidad en la vida doméstica, amorosa, profesional, escolar, etc.) (2006, p. 61). Estas categorías no sirven tanto para establecer relaciones tajantes entre un nivel u otro, sino para identificar la diversidad de planos en que se pueden encontrar los potenciales de transformación. Por ejemplo, se puede pensar en las transformaciones que se originan en cuanto a la percepción del género a partir de la práctica drag. El género del practicante hace referencia a al nivel personal o de autopercepción, sin embargo, se encuentra profundamente

⁹ La drag *queen* ha sido siempre el espejo deformado de la prima donna, la actriz de Hollywood, la cantante pop o la supermodelo, conjurando su fantasía a partir del artificio y el performance. Tanto el performance como el artificio revelan la plasticidad de la fama vendida por la sociedad capitalística. La drag *queen* es capaz de vivir la fantasía desde un bar local y venderla a su público.

relacionado con el nivel infrapersonal (deseo, cuerpo, sentires, etc.), así como con el interpersonal (relaciones de pareja, roles en la estructura familiar, identificación con determinados roles sociales, etc.). En este sentido, estas categorías abarcan una variedad de procesos que definiré de forma específica para el caso del drag en el capítulo metodológico.

La investigación se apoya con lo dicho hasta aquí para proponer que el drag es una micropolítica *queer*. Para Félix Guattari, en los espacios capitalísticos se pueden encontrar las luchas sociales, económicas o políticas clásicas, pero también “luchas relativas a las libertades, que podríamos agrupar junto con las del deseo, los cuestionamientos de la vida cotidiana, del medio ambiente, etc., en el registro de la revolución molecular” (2004, p. 66). La revolución molecular refiere a aquellas luchas relativamente pequeñas y segmentadas que no buscan una revolución social o política en su sentido clásico (revolución molar) sino, más bien, la revolución de fragmentos subjetivos que desestructuran la subjetividad capitalística. La ventaja de la revolución molecular es que es “portadora de *coeficientes de libertad* inasimilables e irre recuperables por el sistema dominante” (Guattari, 2004, p. 69, énfasis en el original). La micropolítica, entonces, establece su espacio de lucha en el plano de la subjetividad de los grupos sociales que devienen diferentes al sistema; “*la cuestión micropolítica es la de cómo reproducimos (o no) los modos de subjetivación dominantes*” (Guattari y Rolnik, 2006, p. 155, énfasis en el original).

Siguiendo lo anterior, la micropolítica intenta “agenciar las cosas de modo que los procesos de singularización no se neutralicen mutuamente, no se recuperen en la reconstitución de pseudoidentidades molares. La micropolítica consiste en crear un agenciamiento que permita, por el contrario, que esos procesos se apoyen unos en otros, intensificándose” (Guattari y Rolnik, 2006, p. 98). El rechazo de las *pseudoidentidades molares* refiere al rechazo a las etiquetas de reconocimiento y control, por medio de las cuales, los aparatos capitalísticos son capaces de absorber cualquier tipo de lucha a su sistema (por ejemplo, el caso del mercado rosa y el mercado verde).

Me parece que esta lucha antiidentitaria es la que ha sostenido el activismo *queer* desde sus orígenes. La política *queer* se distingue por posicionarse críticamente en contra de las

formaciones identitarias que tienen efectos normalizadores y disciplinarios (Preciado, 2004, p. 165). Esta postura me parece que debe integrarse a la discusión teórica sobre el género. Una de las formas de hacerlo es dejar de hablar de identidades de género como etiquetas rígidas. Parece más prudente hablar de las distintas *identificaciones de género* con que cada persona es capaz de darse sentido¹⁰. De cualquier forma, al definirse a partir de una práctica y no desde una noción identitaria, el drag se constituye como una forma de micropolítica *queer* que escapa efectivamente de las estrategias de normalización y control.

Para ejemplificar mi punto, ofrezco la reflexión que hace Guattari sobre cómo el movimiento homosexual masculino ha sido semiotizado como un devenir-mujer. Lo interesante del caso, es que, aunque uno se encuentre preso dentro de las oposiciones dominantes del hombre/mujer, se genera en principio una oposición diferencial a ambas: “siempre estamos situados en procesos diferenciales de singularización: la cuestión está, exactamente, en no dejarse capturar, en no caer en esos modos de cualificación y de estructuración que bloquean el proceso” (Guattari y Rolnik, 2006, p. 99). El drag puede decir mucho sobre esta lucha por no dejarse capturar. Aunque los *media* realizan constantemente un trabajo de estandarización, las prácticas drag buscan su propia diferenciación desestabilizando el género, la belleza¹¹, el espectáculo y la identidad.

Por último, cabe señalar que si el drag es una revolución subjetiva, lo es, sobre todo para la normatividad sexogenérica. El drag como micropolítica *queer* es primordialmente poderoso para desestructurar el género y las tramas identitarias que buscan siempre apresarlos. Es por ello que centro mi atención y esperanzas revolucionarias en el drag, pues entiendo junto a Guattari que “nos corresponde a todos apreciar en qué medida —por pequeña que sea— cada uno de nosotros puede trabajar para la puesta al día de *máquinas revolucionarias políticas, teóricas,*

¹⁰ No se puede obviar que independientemente de lo que entendamos como identidad, género o sexualidad, las personas suelen *identificarse* a partir de conceptos como *mujer, hombre, no binarie, gay, lesbiana, homosexual, trans, pansexual*, etc. Por lo tanto, en la investigación se respetan estas formas de reconocerse, de identificarse como parte de un grupo, a pesar de que se proponga que dichos conceptos no hacen justicia a la complejidad de la sexualidad y el género de los humanos.

¹¹ En el subtema 5.2.1 se reflexiona en torno al papel de la belleza en el drag. A pesar de la diversidad de posibilidades estéticas en el drag, la belleza parece seguir teniendo un papel primordial. En el drag, cualquier cuerpo, cualquier género, cualquier objeto puede ser performado como algo bello. La belleza hegemónica sigue siendo reproducida en el drag, pero constantemente combinada y reconfigurada a partir de otros elementos.

libidinales y estéticas que puedan acelerar la cristalización de un modo de organización social menos absurdo que el que sufrimos hoy en día” (Guattari, 2004, p. 74).

1.2 La práctica drag: ¿la reproducción de los binarismos o micropolítica *queer*?

Los estudios de género constantemente se encuentran buscando caminos hacia la emancipación de las mujeres y de las disidencias sexogénicas. Los colectivos feministas y LGBTIQ+ entablan sus luchas no sólo en los espacios jurídicos y sociales, entienden que una transformación verdadera requiere establecerse desde el campo de la cultura, desde lo simbólico. En este contexto, las prácticas del drag como prácticas culturales propias de los colectivos LGBTIQ+ han ganado popularidad. Por ello, en el presente apartado, planteo la pregunta: ¿Cómo se contraponen las prácticas drag al *hacer género*, así como a las normas y binarismos de género? El objetivo es demostrar que las prácticas drag tienen el potencial de desestabilizar el género, convirtiéndose en un arma micropolítica *queer*.

Con esta intención, analizo las prácticas drag desde distintas perspectivas sobre el género. Primero, retomo los estudios de West y Zimmerman para mostrar cómo el drag se expresa como una *falla* en el hacer género (*doing gender*). Después, reflexiono sobre la disciplina (Foucault, Bartky) y las regulaciones establecidas por las normas de género (Butler), para observar cómo aquellos aspectos que suelen ser vistos como “limitantes” de lo femenino se convierten en armas que desestabilizan el género a partir del drag. Finalmente, retomo el concepto de la performatividad de género (Butler) para entender la propuesta del drag como un arma política desde el activismo *queer*.

1.2.1 La práctica drag: *failing to do gender*

Una dificultad común que encuentran los estudios sobre drag *queens* es la categorización de éstas dentro de las identidades de género y las sexualidades. Existe una convención que categoriza a la disidencia por género (mujer cis, mujer trans, hombre trans, hombre cis...) y por sexualidad (homosexual, bisexual, heterosexual...). Estas categorías buscan ser objetivas y no referir a construcciones identitarias más específicas (lesbiana, gay, transexual, sodomita, travesti, marimacho, mayate...). Sin embargo, algunas de las identidades y prácticas de las

disidencias sexogenéricas no se amoldan tan fácilmente a estas categorías usadas desde la academia. Este es el caso de la drag *queen*.

Me parece que gran parte del problema para conceptualizar a una drag *queen* es el esfuerzo por hacerla corresponder con el concepto de identidad. Sin embargo, lo que convierte a una drag *queen* en tal es una práctica específica, más allá del sentido de identidad que pueda ostentar. Considerar el drag como una práctica permite una conceptualización más precisa y que, a su vez, abarque las distintas modalidades del drag y la interpretación que cada practicante le otorgue¹². Esto no quiere decir que el drag no tenga que ser estudiado desde el género, sino que el género que se expresa en la práctica drag no se encuentra estable como en la noción de identidad, el género también se practica, se hace. Aquí lo importante es distinguir entre la identificación de género del practicante y la expresión de género que es performada por la personalidad drag¹³.

Esta perspectiva es cercana a la que West y Zimmerman desarrollan en su artículo “Doing Gender” (1987). La autora y el autor parten de la idea de que el género no refiere simplemente a un conjunto de características o a un rol, sino que es producido por acciones sociales de cierto tipo (West y Zimmerman, 1987, p. 129). En este sentido, “a person’s gender is not simply an aspect of what one is, but, more fundamentally, it is something that one *does*, and does recurrently, in interaction with others” (West y Zimmerman, 1987, p. 140). Por lo tanto, se puede argumentar que, independientemente de la identidad de género de la persona que practica drag, la práctica drag es una forma de *hacer género*, y una forma hiperbólica de hacerlo.

¹² La mayoría de los estudios sobre drag *queens* han mostrado que la identidad debajo de la peluca suele ser la de un hombre cisgénero homosexual, y en menor proporción la de una mujer trans (Newton, 1972; Taylor y Rupp, 2004; Villanueva Jordán, 2007; Knuttson, Chung, Lee y Sneed, 2019). No obstante, la práctica del drag no es exclusiva de ciertas identidades de género u orientaciones sexuales. Junto a la drag *queen*, siempre ha existido su contraparte directa, el drag *king*, interpretado comúnmente por lesbianas u hombres trans. En los últimos años se ha popularizado también el surgimiento de *hyper queens* y *hyper kings* (también llamadas *bio queens* y *bio kings*), personas que se caracterizan en correspondencia con su propia identidad de género o sexo asignado al nacer.

¹³ Utilizo el término de *personalidad drag* para hacer referencia a la entidad que se conforma a través del performance drag. Ubico la categoría de *personalidad* entre la *persona* y el *personaje*. Como exploraré en el apartado 1.3, determinada drag *queen* no se conforma como un persona ni como un personaje.

Para West y Zimmerman, *hacer género* es inevitable (1987, p. 137). Sin embargo, “to ‘do’ gender is not always to live up to normative conceptions of femininity or masculinity; it is to engage in behavior *at the risk of gender assessment*” (West y Zimmerman, 1987, p. 136). En otras palabras, aunque todos los aspectos de nuestro comportamiento pueden estar comprometidos con una forma de *hacer género*, la producción del género como masculino o femenino será evaluada por la sociedad.

Esto quiere decir que existen dos posibles resultados a la hora de *hacer género*: lograr *hacer* el género que nos corresponde, o bien, fallar en su ejecución. West y Zimmerman reflexionan sobre lo que sucede bajo estas dos posibilidades: “If we do gender appropriately, we simultaneously sustain, reproduce, and render legitimate the institutional arrangements that are based on sex category. If we fail to do gender appropriately, we as individuals —not the institutional arrangements— may be called to account (for our character, motives, and predispositions)” (1987, p. 146). El sistema del género se refuerza con cada ejecución bien lograda, así como a través de la censura y opresión que se ejerce contra aquellas y aquellos que fallan en hacerlo. Debido a que la mayor parte de nuestras acciones cotidianas se inscriben bajo estas dos posibilidades, me parece que la práctica drag posee un potencial transformador al fallar y reproducir el género al mismo tiempo.

Figura 1.1

Glucosa en el camerino de El Palacio



Fuente: archivo personal.

Si pensamos en la imagen tradicional de una drag *queen*, pensamos en un cuerpo masculino caracterizado con formas femeninas exageradas. Este acto implica por sí mismo un *hacer género* fallido. El vestuario, la personalidad, los ademanes o el uso de la voz no se corresponden con las representaciones masculinas que una anatomía con pene debería representar. Al mismo tiempo, la drag *queen* reproduce los elementos propios de lo femenino y los lleva hasta su caricatura. De manera simultánea, una drag *queen* es capaz de reproducir el esquema femenino en su *hacer género*, mientras falla en *hacerlo* en correspondencia con su anatomía. Tal contradicción abre las posibilidades de acción para los sujetos, jugando con los extremos del *hacer género*. Si *hacer género* es inevitable, lo posible es *hacerlo* de formas siempre distintas y contrarias a la norma. Y mientras un hombre feminizado o una mujer

masculina son llamadas socialmente a corregir su comportamiento desviado, la persona que hace drag burla tales normas bajo la excusa escénica.

1.2.2 Normas de género y disciplina de lo femenino

Como se señaló anteriormente, el sistema de género se refuerza imponiendo normas de conducta sobre la forma correcta de *hacer género*. El fin de estas normas no es la represión directa, sino volver inteligibles a los cuerpos que se desea controlar. Para Butler: “The norm governs intelligibility, allows for certain kinds of practices and action to become recognizable as such, imposing a grid of legibility on the social and defining the parameters of what will and will not appear within the domain of the social” (2004, p. 42). Gracias a las normas de género los sujetos se vuelven inteligibles a partir de su clasificación conforme al binarismo masculino/femenino (Butler, 2004, p. 48).

Sin embargo, para Butler es el mismo género el que ofrece las posibilidades para la transformación: “gender is the mechanism by which notions of masculine and feminine are produced and naturalized, but gender might very well be the apparatus by which such terms are deconstructed and denaturalized” (2004, p. 42). Pensar en categorías como *mujer masculina* u *hombre afeminado*, así como la proliferación del reconocimiento de otros géneros posibles (no binario, fluido, queer, trans), permite identificar que el género abre la puerta a la desestructuración de su orden binario primigenio (hombre/mujer). Para entender esto se puede regresar al ejemplo de la drag *queen*, quien, a partir de su práctica, llega a deconstruir y a desnaturalizar el género tradicional. En los términos de la teoría queer que propone Butler, la drag *queen* tiene la capacidad de escapar de los binarismos de género, mostrando su inestabilidad, tal como “transgendered lives are evidence of the breakdown of any lines of causal determinism between sexuality and gender” (2004, p. 54). Y aunque la práctica drag no implique necesariamente una identidad transgénerica, sí plantea el ejercicio de tránsito y juego constante entre los esquemas de lo masculino y lo femenino.

Butler entiende al conjunto de normas de género como parte de un sistema de regulaciones de género. Estas regulaciones están unidas a un proceso de normalización (Butler,

2004, p. 55). Desde luego, esta perspectiva se nutre del trabajo de Foucault, algo que Butler evidencia al sostener que “a regulation is that which makes regular, but also, following Foucault, a mode of *discipline and surveillance* within late modern forms of power” (2004, p. 55). De hecho, la inteligibilidad de que las normas dotan a los cuerpos es un tema central en *Vigilar y castigar* (Foucault, 2002, p. 125). Sin embargo, el trabajo de Foucault se centra muy poco en el análisis del género.

Para Sandra Lee Bartky, “Foucault habla del cuerpo como si fuera uno, como si las experiencias corporales de hombres y mujeres no difirieran, y como si los hombres y las mujeres tuvieran la misma relación con las instituciones característica de la vida moderna” (1990, p. 138). La autora pone su atención en cómo la corporalidad femenina se encuentra dominada por una disciplina mayor y más artificiosa que la de los hombres. Se basa también en Butler para sostener que la feminidad es un artificio, un logro, “un modo de actuar y de volver a poner en escena normas de género recibidas que emergen como un número de estilos de la carne” (Butler, 1985, p. 11, como se citó en Bartky, 1990, p. 138).

Bartky propone tres categorías en que se pueden identificar las prácticas disciplinarias del cuerpo de las mujeres: “aquellas que buscan producir un cuerpo de cierto tamaño y configuración; aquellas que extraen de este cuerpo un repertorio específico de gestos, posturas y movimientos; y aquellas dirigidas hacia la exhibición de este cuerpo como una superficie ornamentada” (1990, p. 139). Todas estas formas de disciplina tienen la intención de “convertir a las mujeres en dóciles y moldeables compañeras de los hombres” (Bartky, 1990, p. 146). Lo que me parece interesante es que estas formas disciplinarias serán reproducidas por medio del drag, pero con unos efectos muy distintos.

La producción de cuerpos femeninos de cierto tamaño y configuración es un elemento que toda drag *queen* vuelve evidente en su práctica. A la hora de travestirse, se parte de la idea de que un cuerpo masculino estereotípico debe reestructurar su figura para adecuarse al estereotipo femenino. El uso de rellenos, fajas, pelucas gigantes, tacones y maquillaje tienen la función de transformar la anatomía masculina en una femenina. Una vez que la transformación se ha operado por medio del hechizo, estos elementos que simbolizan la represión disciplinaria

de las mujeres son los mismos que empoderan a cuerpos masculinos con sexualidades o identidades disidentes.

Con lo anterior se podría interpretar que el empoderamiento de la drag *queen* se debe a que se trata de un sujeto masculino. Sin embargo, este mismo empoderamiento se revela en los casos de los drag *kings* y de las *hyper queens*. En el caso de los drag *kings*, cuerpos femeninos caracterizados de formas masculinas demuestran que la renuncia a la disciplina que se impone sobre los cuerpos femeninos es posible, al menos por un momento, en la representación. Para las *hyper queens* —cuerpos femeninos que hacen drag femenino—, lo que se vuelve evidente es que lo que empodera a la personalidad drag no es el paso de lo masculino a lo femenino, sino la caracterización exagerada del género. El drag demuestra la posibilidad de contrariar la disciplina del género una vez que se lleva al extremo, a su caricaturización.

Las otras dos categorías que señala Bartky también entran en cuestionamiento con la práctica drag. Para la autora, el repertorio específico de gestos, posturas y movimientos femeninos muestran que “las mujeres están mucho más restringidas que los hombres en su modo de moverse y en su espacialidad vivida” (Bartky, 1990, p. 140). ¿Cómo es posible, entonces, que una drag *queen* sea femenina y estentórea al mismo tiempo? Obviamente, la feminidad representada por una drag *queen* no es la misma que se impone a los cuerpos de las mujeres, sino una versión fantasiosa y extravagante. No obstante, sigue cumpliendo con los elementos definidos como femeninos. Por lo tanto, no todas las formas de ser femenina están relacionadas con una disciplina que restringe el movimiento. Finalmente, Bartky destaca la idea del cuerpo de la mujer como una superficie ornamentada, aunque muy regulada, puesto que “la mujer que usa los cosméticos de un modo genuinamente novedoso e imaginativo, no será vista como una artista sino como una excéntrica” (1990, p. 142-3). La misma excentricidad es la que guía el maquillaje y el vestuario de la drag *queen*. El drag se burla de los límites impuestos a la feminidad y los explora, abriendo espacio hacia nuevas estéticas.

Algunas posturas feministas consideran que las prácticas drag no contribuyen en nada a su lucha. Tal como observan Taylor y Rupp, “some scholars view drag as primarily reinforcing dominant assumptions about the dichotomous nature of gender presentation and sexual desire

because drag queens appropriate gender displays associated with traditional femininity and institutionalized heterosexuality” (2004, p. 115). Sin embargo, me parece que estas posturas no ponen atención en que los esquemas de género reproducidos a partir del drag no están reforzando su normatividad, sino que la problematizan al desarticular la relación entre el sexo y el género, entre lo masculino y lo femenino. Desde luego, el drag no emancipa a las mujeres como tal, emancipa a los cuerpos categorizados como femeninos o masculinos que se atreven a renegar de la asociación entre su anatomía y la norma de género que se les impone. Por ello, el potencial transformador del drag sólo se encuentra desde una perspectiva *queer*.

1.2.3 El drag como arma política *queer*

La pregunta sobre si la práctica drag refuerza los binarismos de género o los transgrede ha sido una de las constantes en el trabajo académico de los años noventa hasta la fecha. Uno de los trabajos más completos al respecto, realizado por Taylor y Rupp (2004), reflexiona teóricamente desde la teoría de la *performatividad* de Judith Butler para concluir que la drag *queen* desarrolla una identidad de género propia que supera los binomios conocidos. Otros trabajos más actuales continuarán esta tesis, argumentando sobre la desestabilización del género por parte de las drag *queens* a partir de su *gender bending* (Greaf, 2015), género fluído (Egner & Maloney, 2015), identidad *queer* (Vargas Chidiac & Castro Oltramari, 2004), transformación corporal (Vencato, 2005) o hibridismo de género (Fagner dos Santos, 2012).

La gran mayoría de las aproximaciones teóricas sobre la drag *queen* se presentan desde la teoría *queer* de Judith Butler. En un principio, la drag *queen* sirvió a Judith Butler para ejemplificar la performatividad del género en *Gender Trouble*, retomando el trabajo etnográfico de Esther Newton. Para la antropóloga, la práctica del drag implica la siguiente reflexión: “‘my ‘outside’ appearance is feminine, but my essence ‘inside’ [the body] is masculine.’ At the same time it symbolizes the opposite inversion: ‘my appearance ‘outside’ [my body, my gender] is masculine but my essence ‘inside’ [myself] is feminine.’” (Newton, 1972, p. 103). Dentro de esta *doble inversión*, el drag revela que la apariencia naturalizada de los géneros es una ilusión. En palabras de Butler, “drag fully subverts the distinction between inner and outer psychic space

and effectively mocks both the expressive model of gender and the notion of a true gender identity” (1999, p. 174).

Figura 1.2

Only Loona haciendo un show navideño en El Palacio



Fuente: archivo personal.

De la misma manera, Butler analiza la práctica drag distinguiendo entre la anatomía, la identidad de género y el *performance del género*:

The performance of drag plays upon the distinction between the anatomy of the performer and the gender that is being performed. But we are actually in the presence of three contingent dimensions of significant corporeality: anatomical sex, gender identity, and gender performance. If the anatomy of the performer is already distinct from the gender of the performer, and both of those are distinct from the gender of the performance, then the performance suggests a dissonance not only between sex and performance, but sex and gender, and gender and performance. [...] *In imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself—as well as its contingency.* (1999, p. 175)

Considerar estos tres elementos (sexo anatómico, identidad de género y *performance de género*) permite reconocer que tanto la anatomía como la identidad de género del practicante drag pueden ser totalmente variables. Lo que importa es el *performance de género*, su expresión al exterior. La tesis butleriana sobre el drag (marcada en itálicas) servirá para ver en el drag una especie de arma política efectiva para la desestabilización de las nociones tradicionales del género.

El ejemplo de la performatividad de género de la drag *queen* será uno de los puntos más criticados dentro de la teoría de Butler. Al respecto de los binarismos de género, Bourdieu sostendrá que “no pueden ser abolidos por un acto de magia *performativa*; los sexos no son meros ‘roles’ que pueden interpretarse a capricho (a la manera de las *drag queens*), pues están inscritos en los cuerpos y en un universo de donde sacan su fuerza”¹⁴ (2000, p. 127). No obstante, y gracias al texto de Butler, gran parte del activismo queer de los años noventa va a proponer el drag como tecnología política, es decir, el drag será visto como una práctica capaz de desestabilizar las ideas tradicionales del género y su jerarquía, podrá ser identificado como una forma de activismo. Al respecto, en su prólogo a la edición de 1999, Butler afirma que “it would be a mistake to take it [drag] as the paradigm of subversive action or, indeed, as a model for political agency” (1999, p. xxii). De hecho, sostiene que si el espectador considera que la drag *queen* no es más que un “hombre vestido de mujer”, la primera categoría se tomará como la “realidad” del género (Butler, 1999, p. xxii).

Con esto en mente, dentro de ciertos colectivos feministas surgirán expresiones drag totalmente ligadas a la práctica política. Por ejemplo, para Paul Preciado la práctica drag *king* es un dispositivo que permite desmontar “programaciones de género” a través de la “desnaturalización y desidentificación” (2008, pp. 90-91). A pesar de su utilidad, el problema

¹⁴ La misma Butler estará de acuerdo con esta crítica al precisar: “se asume, por lo tanto, que hay un ‘alguien’ que precede a ese género, alguien que va al guardarropa del género y deliberadamente decide de qué género va a ser ese día. [...] El significado de la performatividad del género que yo quería transmitir es bastante diferente. El género es performativo puesto que es el efecto de un régimen que regula las diferencias de género. En dicho régimen los géneros se dividen y se jerarquizan de forma coercitiva. Las reglas sociales, tabúes, prohibiciones y amenazas punitivas actúan a través de la repetición ritualizada de las normas” (Butler, 2002, p. 63-4, como se citó en Coll-Planas, 2010, p. 71).

en que pueden incurrir algunas de estas propuestas teórico-activistas es el de reducir el drag a un concepto abstracto o a una herramienta útil. Así, se pueden olvidar sus fines originalmente expresivos, así como su experiencia vital por parte de aquellas y aquellos históricamente marginados. Con esta intención, y para revelar que la relevancia del drag no se encuentra en las posibilidades que ofrece para una confrontación política, sino en la revolución subjetiva que propone a partir de detonar procesos de singularización.

1.3 Drag: performance antidisciplinario y liminoide

En el subtema anterior se habló del drag como una forma de *performance de género*, una forma de expresar el género hacia el exterior a partir del comportamiento y la apariencia. Así, se pueden identificar dos *performances de género* en el fenómeno que estudio, uno correspondiente a le sujeto que practica drag cuando se encuentra fuera del drag, y otro perteneciente la personalidad drag. Sin embargo, en este apartado propongo el estudio del *performance drag* como una categoría que no se limita a observar el género, sino la propia práctica del drag. La intención es resolver cómo se puede estudiar el performance drag en tanto que antidisciplina artística e identificar algunas de sus características. Entender la dimensión performática del drag es muy importante para poder identificar sus potenciales transformadores de la cultura.

La primera dificultad se encuentra en definir qué entendemos por *performance*. El uso del término resulta demasiado ambiguo dentro de la academia, tal y como podría suceder en mi propia investigación al distinguir las categorías de *performance de género* y de *performance drag*. La traducción de *performance* al castellano resulta difícil y —desde mi punto de vista— poco útil, pues amenaza con perder gran parte de su contenido semántico. *El performance* o *la performance* —o quizá, *le performance*— puede ser traducido como “acción” o “ejecución”, y hacer referencia a la teatralidad, el espectáculo o la representación (Taylor, 2011).

Desde luego, mi intención no es explicar aquí lo que el performance puede ser, sino identificar un tipo muy específico que es constituido por el *performance drag*. Para esto servirá trazar similitudes y diferencias con respecto a otras categorías cercanas. El drag —y sobre todo,

algunos tipos de drag¹⁵— tiene ciertas orientaciones que le acercan a la teatralidad: contempla el desarrollo de una acción dentro de un escenario, y en términos de Diana Taylor, “pugna por la eficacia, no por la autenticidad” (2011, p. 26). El maquillaje, el relleno, los vestuarios confeccionados con silicón caliente o materiales a la mano, no buscan la autenticidad sino el efecto (el *hechizo*), tal como hace la utilería, la escenografía o las mímicas teatrales. Sin embargo, la teatralidad “connota una dimensión consciente, controlada” (Taylor, 2011, p. 26) que no se encuentra por lo general en el performance drag. A pesar de la existencia de coreografías ensayadas y guiones memorizados en el drag, generalmente sobresale la existencia de una forma de performance espontáneo, el cual se mantiene incluso cuando el espectáculo principal ha terminado y la personalidad drag debe bajar del escenario y convivir (*hostear*) con el público.

Por otro lado, el performance drag puede ser entendido en términos de espectáculo o *show*. Por lo general, los centros nocturnos hablan de ofrecer un *show drag*, inscribiendo al drag dentro de toda una tradición de entretenimiento nocturno que incluye al cabaret, los espectáculos circenses, los shows de comedia, el *striptease*, así como los mismos shows de transformistas (de imitadores de estrellas famosas). Según Diana Taylor, la característica que define al espectáculo es que “pretende pasar como no mediatizada, es decir, simula ser natural u orgánica” (2011, p. 26). En otras palabras, el espectáculo es aquel entretenimiento que posiciona al público como el observador de un acontecimiento objetivo, de un acontecimiento cuya única función es la de mostrar y entretener.

Desde la postura de Guy Debord, bajo la máscara ilusa del espectáculo se esconde la alienación de la sociedad por parte del sistema capitalista. Para él, “el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes”

¹⁵ En realidad, el drag es tan diverso que dificulta mucho su propia clasificación. Los elementos que presento aquí son aquellos que por lo general pueden observarse en un performance drag, sin embargo, su importancia varía mucho dependiendo de cada caso. Por ejemplo, muchos de los practicantes del drag inscriben su performance dentro de un escenario más o menos delimitado, es ahí donde hacen *lip sync*, cuentan chistes al público o presentan su vestuario. No obstante, en muchos otros casos, la práctica del drag se puede limitar a pasear por el bar para tomarse fotos con los asistentes, sin que estos se conviertan en un público. También resulta complicado establecer hasta qué punto la conducción de un evento o seguir un formato cómico de *stand-up* puede constituir un performance. Desde la perspectiva que conduzco en esta investigación, considero que el performance drag va más allá del formato escénico y se sostiene durante todo el tiempo en que le practicante del drag mantiene con vida a su personaje.

(Debord, 1995, p. 9). En esta perspectiva, la drag *queen* no es más que una vedette, la cual es la mayor representación de la banalidad del espectáculo así como de la “especialización de la *vivencia aparente*, el objeto de la identificación con la vida aparente sin profundidad” (Debord, 1995, p. 33). La drag *queen* y la vedette no son más que reflejos ilusorios de los elementos más banales de la sociedad, en eso se puede estar de acuerdo. Sin embargo, estoy seguro de que Debord nunca se detuvo a preguntar a una vedette sobre el significado de su espectáculo o los sueños que se encubrían detrás de él. Me parecería un grave error pensar en las personalidades del espectáculo como meros títeres, sin poner atención en cómo su misma práctica puede llegar a tener las semillas de transformación que pueden notarse cuando se empieza a pensar en términos de performance.

Por último, podría pensarse también en el drag como una forma de representación. Este sentido se acerca al concepto de *performance de género* que manejo aquí. La práctica drag *representa* ante el público una determinada personalidad, un género, una narración en forma de canción interpretada, o alguna idea o sentimiento a través del vestuario y el maquillaje. Quizá el problema con la representación, al igual que en el caso del espectáculo, es que se deja de lado el *performance drag* como una realidad. Para Taylor, la representación “evoca nociones de mimesis de quiebre entre lo ‘real’ y su ‘representación’” (2011, p. 17). Por supuesto, el performance drag *representa*, pero también se constituye como su propia realidad. La fantasía generada por el performance tiene efectos reales en aquella persona que logra expresarse y vivir a través de su práctica drag, así como en el público que bien puede mantener una actitud de espectador frente a un espectáculo, pero que también puede ser impactado y modificar su comportamiento según lo que ha visto ser performado.

Para entender mejor la complejidad del performance drag en tanto representación, se puede pensar en el trabajo de Erving Goffman en *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Para el sociólogo, las interacciones sociales pueden ser estudiadas como si se tratara de representaciones teatrales en donde cada individuo interpreta un papel específico, y con el cual se da la pauta para que terceros sepan también cómo deben actuar en consecuencia (Goffman, 1981, p. 11-13). En su teoría, el performance se define como “la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros

participantes” (Goffman, 1981, p. 27). Para que este performance tenga efecto, el actuante debe apoyarse en una fachada personal compuesta por su apariencia y sus modales (Goffman, 1981, p. 36). Esta idea de performance me parece muy adecuada si se quiere poner atención en la capacidad del drag para influir sobre el público. Así, las elecciones que tome el individuo que practique el drag en cuanto a apariencia (maquillaje, vestuario, peluca, utilería) y modales (canción interpretada, danza, actitud) tendrán un impacto distinto sobre los demás, quienes se verán obligados a actuar en concordancia con lo que interpretan de aquello que observan.

Lo interesante del performance de Goffman es que, tal y como él describe, “cuando un individuo o actuante representa el mismo papel para la misma audiencia en diferentes ocasiones, es probable que ese desarrolle una relación social” (1981, p. 28). En este lugar se puede ubicar la evaluación de la transgresión o la convención que puede significar determinado performance drag. Si en determinado *show* drag, una drag *queen* se presenta siempre con una indumentaria y ademanes femeninos, además de interpretar canciones esperadas para una figura femenina, es muy probable que se establezca una relación social muy específica entre ella y su público en la que ella pueda ser tratada casi como cualquier otra mujer del espectáculo. No obstante, si en alguna de sus presentaciones decide hacer un cambio radical en su maquillaje, en la manera de actuar o incluso en la elección de la canción, estaría rompiendo el anterior pacto de interacción con la audiencia, actualizando también la percepción del público sobre los significados que pueda tener tal o cual actitud con respecto al género representado.

Finalmente, Goffman analiza el tema de la identidad como un producto de los esfuerzos por interpretar el papel que se quiere y que es atribuido por los demás. Es decir, el *sí mismo* no produce la representación, sino lo contrario; el *sí mismo* es producto de la escena representada. Así, el *sí mismo* “es un efecto dramático que surge difusamente en la escena representada, y el problema característico, la preocupación decisiva, es saber si se le dará o no crédito” (Goffman, 1981, p. 269). En consonancia con las ideas de Goffman, el performance drag es uno en el que la personalidad representada puede llegar a constituirse en un *sí mismo*, en una noción de identidad, según la relación que logre establecer con los demás. Esto quiere decir que la personalidad drag tiene la capacidad de establecer relaciones sociales y escapa de la idea de un personaje de espectáculo que únicamente es observable. Lo que determinará la oportunidad de

producir transformaciones a partir de su sociabilidad depende en gran medida de su reconocimiento como persona y no como personaje. Ello no quiere decir que la personalidad drag cuente con una identidad predefinida, sino que puede jugar un papel doble, uno en el plano de la representación ficcional y otro en el de la realidad social.

Hasta aquí se ha propuesto entender las prácticas drag como un performance que puede implicar y a su vez no, elementos de teatralidad, espectáculo y representación. Pero entonces, ¿cuáles son las características propias del performance drag? En primer lugar, el performance drag se puede caracterizar como una *antidisciplina* artística. La práctica del drag mezcla en un mismo performance las artes plásticas, las artes escénicas y la música. Sin embargo, nunca se reduce a ninguna de ellas ni se interesa por respetar los límites entre una disciplina u otra. Desde luego, cada practicante del drag se apoyará más en alguna disciplina o en otra; sin embargo, resulta casi imposible pensar en una práctica drag que se reduzca a una sola modalidad; el simple acto de travestirse al modo drag requiere ya de ciertas habilidades plásticas y corporales. Quizá no resulte descabellado comparar a la drag *queen* con la geisha en términos de su eclecticismo artístico. Pero, lo que vuelve antidisciplinario el performance drag es su actitud de constante experimentación y de búsqueda de nuevos cruces con otras áreas de la vida.

En este mismo sentido, el performance drag tiene mucho de híbrido. Como se señaló en los párrafos anteriores, el drag tiene algo de teatral y algo de espectáculo. Es capaz de tomar inspiración de elementos de la alta cultura, la cultura popular y folclórica, así como de la cultura de masas. Nada es ajeno al drag, y de cierta manera, todo es posible en él. Esta cualidad híbrida se relaciona mucho con el concepto de liminalidad, un estado de indeterminación en el que no se puede definir a ciencia cierta si el fenómeno forma parte de una categoría u otra. Proponer el performance drag como un performance liminal o *liminoide*¹⁶ lleva también a identificar sus potenciales de transformación cultural.

¹⁶ Victor Turner distingue entre fenómenos liminales y fenómenos liminoides (1982). Aunque su categorización original es bastante compleja y atiende a elementos detallados, en esta investigación me limito a usar el término liminoide para aquellos casos en que no se habla de un proceso estrictamente ritual en el sentido antropológico — como en el performance drag—. Al mismo tiempo, entiendo que el fenómeno liminoide se relaciona más con la sociedad posmoderna y la influencia de las tecnologías mediáticas. Siguiendo la descripción de Graham St John, el fenómeno liminoide “occurs within leisure settings apart from work, is voluntary, plural, and fragmentary, with liminality associated with marginality, conditions fomenting social critique, subversive behavior, and radical experimentation” (St John, 2008, p. 9).

En *El proceso ritual*, el antropólogo Victor Turner retoma el trabajo de Arnold van Gennep para describir las tres fases identificables de los rituales de iniciación. A saber, la separación, el margen o limen, y la agregación. Turner se interesa especialmente por la etapa liminal, en la cual “las características del sujeto ritual (el ‘pasajero’) son ambiguas, ya que atraviesa un entorno cultural que tiene pocos, o ninguno, de los atributos del estado pasado o venidero” (Turner, 1988, p. 101). Por lo tanto, aquellas personas que se encuentran en una etapa liminal dentro de un proceso ritual logran escapar de las clasificaciones culturales normativas, no estando en un sitio ni en otro, siendo necesariamente ambiguos (Turner, 1988, p. 102).

Para Turner, el aspecto importante de la liminalidad estriba en su capacidad para desdibujar las categorías simbólicas de determinada cultura (1982, p. 26), así como en la generación de anti-estructura, es decir, la disolución de la estructura social normativa, los roles, las jerarquías, los derechos y las obligaciones (1982, p. 28). Siguiendo la formulación de Brian Sutton-Smith, Turner propone que los estados liminales o liminoides constituyen los escenarios en que pueden surgir nuevos modelos, símbolos y paradigmas culturales; o sea, la liminalidad es el semillero (*seedbed*) de la creatividad cultural (1982, p. 28).

El performance drag es un evento liminoide en dos aspectos. La personalidad drag puede ser vista como un sujeto ritual indeterminado entre la persona y el personaje. Una personalidad drag no puede ser exigida que se comporte como un sujeto social cualquiera, pues se sobreentiende que se trata de una representación, una fantasía, una personalidad no *real*. Sin embargo, tampoco se puede esperar que se comporte como determinado personaje y siga algún libreto que le sea impuesto desde fuera; la personalidad drag se comporta según la subjetividad de la persona que lo practica. Es por ello que hasta el momento he utilizado la categoría de *personalidad drag* como una categoría liminal entre la persona y el personaje. Ahora bien, la cualidad liminoide del drag se extiende hasta su *performance de género*. Es complicado exigirle a una personalidad drag que se comporte siguiendo alguna normatividad de género. Lo que importa es reflexionar que esta forma de indeterminación es lo que produce la libertad característica del drag, su capacidad para bromear y hacer burla de todo sin consecuencias aparentes.

La interpretación de Victor Turner parte desde una simbología comparativa, con la cual es posible estudiar los símbolos como sistemas socioculturales dinámicos. Lejos de interpretarlos como un sistema de oposiciones binarias y estáticas —a modo del estructuralismo—, el autor sostiene que los humanos hacen uso de ellos para generar variabilidad (Turner, 1982, p. 23). Así, los procesos liminales funcionan como espacios en que los que se abren nuevas posibilidades de creación. Este interés por parte de Turner sobre las nuevas posibilidades de creación también se ve reflejado en su propia consideración del performance. Para el antropólogo, el performance representa la modalidad subjuntiva de la cultura, es decir, el reino de las posibilidades, de los deseos, de las semillas de futuro (Turner, 1988, p. 101). De la misma manera, el performance drag plantea la existencia de un mundo alternativo, una realidad que es asequible por medio de la fantasía. Esta *otra* realidad performada por el drag es la que abre la puerta a la transformación cultural.

Todo lo anterior nos devuelve a la misma cuestión del inicio, encontrar en el drag el vehículo para detonar procesos de singularización. El performance drag revela su capacidad transformadora a través de su propia liminalidad. Si el drag puede producir procesos de singularización es a través del performance, de la creación de un reino de fantasía que en su juego inocente muestra otras realidades posibles, otros mundos más vivibles.

CAPÍTULO II: CONTEXTO

2.1 Historia del drag

2.1.1 Contextos de producción del drag como práctica *queer*

Al pensar en la historia de algún fenómeno, se suele pensar en una línea continua y evolutiva, que va desde su origen hasta sus expresiones contemporáneas. Sin embargo, una “historia del drag” no puede ser más que un intento caótico por documentar eventos inconexos, producidos en contextos muy distintos, tratando de otorgarles un sentido unitario. Y aunque sigo creyendo que una investigación histórica sobre el drag sigue siendo fructífera y muy importante para comprender la historia de los grupos disidentes del pasado, tal trabajo excede por mucho mis capacidades actuales y mi objetivo de investigación. Por lo tanto, en este apartado me limito a señalar aquellos contextos que han posibilitado el surgimiento de las prácticas drag.

Habría que decir también, que, así como los contextos de producción del drag son muy variados, lo que puede definirse como drag o travestismo se vuelve igualmente inestable. La práctica drag únicamente puede ser definida en atención a un espacio y tiempo determinados, así como al tipo de relaciones que establece con otros fenómenos —¿qué es drag y qué es travestismo? ¿quiénes hacen drag y quiénes no? ¿en dónde se puede hacer drag y en dónde no?—. No obstante, y como concluyo al final de este subtema, la propuesta de mi investigación es que las prácticas drag pueden ser comprendidas mejor si se las entiende como prácticas *queer* en un sentido amplio y contextualizado¹. Bajo esta consideración, presento algunos contextos de producción del drag².

¹ Como *práctica queer* entiendo una práctica que disiente de aquellas normadas bajo los esquemas hegemónicos del género y la sexualidad. A lo largo de la investigación me he inclinado por el uso del vocablo *queer* siguiendo su grafía original en el inglés. A pesar de las críticas que han existido con respecto al uso de este concepto intraducible al castellano, rescato la importancia del término y la utilidad de su uso teórico, sobre todo en una investigación que problematiza la noción de identidad. Concuerdo con Sayak Valencia (2015) en que el uso de la palabra *queer* o *cuir*, más allá de ser un préstamo lingüístico que perpetúa la colonización, sirve para dar cuenta de los fenómenos que ocurren en América Latina y no sólo en el contexto estadounidense. A diferencia de la autora, conservo la grafía *queer*, pues me resulta pertinente su uso al hablar del drag en un contexto *glocal* como el producido por el *Drag Race Phenomenon*.

² Estos contextos no siempre terminan produciendo la práctica drag, ni las prácticas drag parten necesariamente de estos. Sólo pretendo señalar aquellos espacios, tiempos y relaciones que han estado en profunda relación con el drag.

El escenario. Entender el escenario —ya sea el de una representación teatral, el de un espectáculo de cabaret, o una pequeña tarima en el bar— como uno de los espacios tradicionales para la producción del drag, es lo que permite distinguir el drag como una práctica y no como una forma identitaria. El drag, en tanto *performance*, es una práctica pensada para el escenario, aunque el escenario pueda ser la misma calle.

Comúnmente, en las genealogías occidentales sobre el drag, se recurre a la historia del teatro. En el teatro griego, eran los hombres quienes interpretaban papeles femeninos frente a una audiencia principalmente masculina. Estos papeles podían representar con toda seriedad un personaje femenino trágico, así como una parodia de las mujeres con menor estatus (Ackroyd, 1979, p. 89; Dolan, 1985, p. 7). Esta forma de travestismo paródico se continuó en el drama romano y en gran parte de la Edad Media durante festividades agrícolas. Al mismo tiempo, el travestismo como una interpretación seria de papeles femeninos se llegó a utilizar en la representación de dramas litúrgicos, pero no llegaría a tener gran importancia hasta el desarrollo del teatro renacentista en Europa. Durante el siglo XVI, los papeles femeninos eran interpretados por muchachos jóvenes con una gran capacidad actoral para sostener la ilusión de personajes femeninos complejos (Ackroyd, 1979, pp. 90-92).

Tal como señala Dolan, lo que hay que señalar en todos estos casos, es que se trata de una clara invisibilización de la mujer en los espacios públicos. Así, “this cross-dressing is a recurrent theme in theatre history, closely aligned with its foundation on sexual difference” (Dolan, 1985, p. 7)³. En este sentido, la historia del travestismo teatral está bastante alejada de una práctica antihegemónica, pues, en realidad, refuerza esquemas de género basados en una sola visión masculina. Aunado a esto, el travestismo teatral se encuentra subordinado a la necesidad de la representación de un personaje, por lo que el cuerpo masculino que se traviste queda limitado en términos expresivos por el propio drama. Por lo tanto, me parece problemático considerar que estas representaciones forman parte de una historia del drag.

³ Este argumento sirve a Dolan para sostener que el drag hecho por hombres gay continua con la misma tradición de invisibilización de la mujer, mientras que refuerza la existencia de la mujer-como-mito y objeto cultural e ideológico. Estas serían las consecuencias de no distinguir al drag de otras formas de travestismo aprobadas por la hegemonía, así como de pasar por alto las diversas intenciones que puede tener un sujeto al travestirse.

No obstante, no se puede pasar por alto que los ambientes escénicos han sido también espacios seguros para que ciertas personas puedan expresar su género e incluso su sexualidad con mayor libertad. Al respecto, Laurence Senelick ha puesto atención en los orígenes de lo que llama el *glamour drag*, así como la interpretación de papeles masculinos por parte de cuerpos femeninos durante el siglo XIX. Para Senelick, los grupos de teatro académicos, los circos, y los espectáculos de variedades, se constituyeron como espacios en que la disidencia sexual y de género tenía la oportunidad de imaginar vidas más libres bajo la justificación de dedicarse a representar números en un espectáculo (2005, pp. 85-90). En este sentido ya se puede imaginar el uso del travestismo como una tecnología *queer* que permite a ciertos sujetos vivir otra vida, aunque sea bajo la idea de un espectáculo para el público.

La urbe y la formación de comunidades en los márgenes. Aunque parezca un señalamiento obvio, el drag surge en los contextos de las grandes ciudades. Las grandes metrópolis que van apareciendo a lo largo del siglo XIX posibilitan el surgimiento de comunidades a los márgenes, escondidas entre las masas de la ciudad y posibilitadas por la gran diversidad de personas que se encuentran en un mismo lugar. Así es como surgen los bailes de invertidos, maricones o travestidos, en que grupos de hombres travestidos bailaban con otros de aspecto masculino. Para este momento ya es fácil distinguir la formación de comunidades de disidentes sexuales y de género, que necesariamente comparten códigos y redes secretas de reconocimiento al margen de las normas sociales. Sin embargo, tal y como ocurre con el caso del baile de los 41 en México — cuestión que se retomará más adelante—, es difícil saber hasta qué punto estos bailes representan un privilegio de clases altas o medias. Resulta más difícil rastrear las prácticas disidentes de clases bajas debido a que, si llegaron a existir, probablemente haya sido en contextos aún más marginales y de poco interés para la sociedad dominante al no representar ningún riesgo al *statu quo*.

La importancia de este tipo de bailes con el drag tiene que ver con la formación de una comunidad-público. Para que el drag se constituya como práctica *queer*, requiere de un público capaz de interpretar la propuesta. Daniel Harris plantea que el nacimiento del drag se circunscribe a los bailes de invertidos y a los espectáculos de variedades como un atractivo para turistas heterosexuales y voyeristas (Harris, 1995, p. 64). Sin embargo, me parecería iluso creer que la representación drag es un diálogo inconexo entre quien lo practica y un público que observa con

morbo. Los bailes de invertidos presuponen la existencia de códigos compartidos entre quien se traviste y quien baila con la persona travestida o consume su espectáculo. Este es el tipo de relación practicante-público que convierte poco a poco al drag en una práctica *queer* propia de comunidades marginadas⁴. Por lo tanto, una práctica drag requiere también del desarrollo de un público capaz de identificarse con la misma estética.

Espejo de la cultura popular. El espectáculo drag, desde sus inseguros orígenes hasta el día de hoy, se nutre y mimetiza las formas culturales hegemónicas de su momento. Pensemos en la drag *queen* que toma como inspiración a la prima donna del siglo XIX, a las actrices del cine clásico de Hollywood, a las grandes cantantes de los ochenta, a las estrellas pop de las últimas décadas y a las *influencers* de la época actual. El drag es un espejo de lo que sucede en la alta cultura, en la cultura popular y en la cultura de masas. Sin embargo, es un espejo que distorsiona el reflejo a través de la fantasía de imaginar nuevos mundos posibles.

El bar gay. Es a finales de la década de los sesenta, en Estados Unidos, cuando el trabajo etnográfico de Esther Newton permite obtener una mirada más clara del drag como una práctica consolidada en ciudades como Nueva York, Chicago y San Francisco. Newton estima que para 1966 existían alrededor de 500 “female impersonators” (o drag queens) dedicadas exclusivamente al entretenimiento nocturno en bares y centros nocturnos gay (1972, pp. 4-5). Según la antropóloga, la drag *queens* eran contratadas por gerentes que únicamente las veían como empleadas para atraer a la clientela (Newton, 1972, p. 4). Por lo tanto, existía ya un consumo activo de esta clase de *show* por parte de personas pertenecientes a las disidencias de género y sexuales, sobre todo por parte de hombres gay y otras identidades que hoy se reconocerían como trans.

La importancia del bar o centro nocturno gay es que desde los sesenta hasta la fecha ha representado el espacio natural del *show* drag. Los centros nocturnos gay funcionan como *safe*

⁴ Me parece que esta distinción entre tipo de públicos es también la distinción que puede hacerse hoy en día entre drag y otras formas de travestismo. En México, el *show* travesti puede estar destinado para públicos disidentes, como heterosexuales. El acto de interpretar un número musical personificado de alguna cantante femenina a un público heterosexual, no desafía *per se* a la heterosexualidad, aunque sí representa un espacio de resistencia al volverse visible (Limas Hernández, 2000, p. 24). En contraposición, el *show* drag parte desde una estética que apela a su propio reconocimiento por parte del público. Es un diálogo dentro de una comunidad de disidentes —lo que no quiere decir que sea excluyente del público heterosexual, sino que el interlocutor principal del drag es una persona disidente.

spaces en donde la disidencia se permite la libertad de explorar su personalidad, establecer relaciones interpersonales y protegerse del mundo exterior, el espacio social opresor⁵. Esto refuerza la idea de que el drag es una práctica *queer* para públicos *queer*.

Subjetividad queer. Hasta aquí me he limitado en señalar los contextos espaciales, temporales o relacionales que han permitido la emergencia del drag. Sin embargo, me gustaría proponer un *contexto subjetivo*, es decir, un entorno y un estado de las cosas al interior de una persona, que motivan o posibilitan la emergencia de la práctica drag individual. En este contexto subjetivo se encuentran las emociones, aspiraciones, sueños, deseos, afectos, pensamientos, ideas, formas de hablar, etc., las cuales, forman parte del sujeto, más nunca son el sujeto en sí. Entendiendo lo anterior, propongo que se considere vital para la emergencia de la práctica drag, una subjetividad *queer*.

Aquí no pretendo usar el adjetivo *queer* en el sentido de un conjunto de estrategias políticas desarrolladas desde finales del siglo XX, ni mucho menos como un marcador identitario. Al contrario, hablar de prácticas *queer* me permite hablar de fenómenos disidentes en términos sexuales y de género sin la necesidad de inscribirlos a una forma identitaria o estilo de vida preestablecidos. Para dar a entender mejor esta idea, me apoyo de Esther Newton; al preguntar a uno de sus entrevistados si era posible que un hombre heterosexual (*straight*) hiciera drag, éste le respondió: “In practice there may be a few, but in theory there can’t be any. How could you do this work and not have something wrong with you?” (Newton, 1972, p. 6). Este “something wrong” es a lo que refiero como una *subjetividad queer*, una forma de ser distinta en el mundo, un no ser *straight*. La misma Newton confirma esta categoría al escribir: “the work is defined as ‘queer’ in itself. The assumption upon which both performers and audiences operate is that no one but a ‘queer’ would want to perform as a woman” (1972, p. 7).

Considerar que el drag parte desde una *subjetividad queer* sería la forma más sencilla de diferenciar el sentido que tiene el drag para sus practicantes, de otras prácticas de travestismo

⁵ Es interesante reflexionar que los disturbios de Stonewall, aquellos que iniciaron el movimiento más fuerte para la liberación de les disidentes sexuales y de género, surgieron cuando la policía violó el espacio seguro que representaba el bar gay.

heterosexual. Si se reflexiona, el actor que interpreta un personaje femenino en el teatro, o aquel que se traviste de forma paródica y reproduce los esquemas de género tradicionales —algo muy común entre comediantes, como Los Polivoces, Eugenio Derbez, Omar Chaparro, etcétera— no realiza un vínculo entre su práctica de travestismo y su subjetividad. En otras palabras, el drag es una forma de expresar lo que te es negado y de soñar cada vez que te pones la peluca.

2.1.2 ¿Drag de América Latina o imperialismo en drag?

Como se observó en la sección anterior, pensar en el drag es pensar en su historia en occidente. Y es que, para el surgimiento del drag, tal como lo podemos entender hoy en día, ha sido necesario cierto orden occidental, o, en otros términos, un patriarcado blanco y colonial. Las prácticas drag de América Latina son necesariamente prácticas occidentalizadas, separadas de las cosmologías de los pueblos originarios. Ahora bien, la práctica general del travestismo ha sido practicada en muchas culturas alrededor del mundo, lo importante es distinguirla de la práctica más occidentalizada que representa el drag.

Existen registros sobre la práctica del travestismo en tiempos prehispánicos. Es difícil establecer con exactitud la diferencia entre una práctica de travestismo ritual (Ackroyd, 1979) y una forma de identidad cercana a lo que llamamos trans, y mucho menos señalar el sentido que tenían tales prácticas. Sin embargo, en múltiples estudios sobre pueblos originarios o nativos del continente americano, se describe la existencia de formas de vida genérica no binaria que sobreviven hoy, como es el caso de los “bardajes” o *dos espíritus* (Ackroyd, 1979, p. 37), o de los muxes de Juchitán, Oaxaca (Flores Martos, 2010).

Aunque poco se pueda asegurar acerca del travestismo antes de la colonización europea, me parece importante considerar lo que María Lugones define como colonialidad de género. Para la autora, los colonizadores no se limitaron a introducir una dicotomía racial en sus colonias a fin de facilitar el control y la explotación de personas consideradas como no-humanas —lo que es llamado por Aníbal Quijano como colonialidad del poder—. Sino que, también, ha existido una colonialidad de género dedicada a establecer una dicotomía jerarquizada de los géneros que no existía como tal en los pueblos no colonizados (Lugones, 2012).

Con lo anterior, pretendo sostener que el drag únicamente puede surgir en sociedades que jerarquizan dicotómicamente los géneros. Es decir, el atractivo *queer* del drag tiene mucho que ver con la posibilidad de transgredir el género impuesto al travestirse del contrario. Desde luego, el drag no se queda en el travestismo de lo opuesto, como dan cuenta las expresiones del *bio drag*, del drag *queer* o el drag no binario; no obstante, toda práctica drag tiene en cuenta la premisa del travestismo, de la conjura de un género a través de sus prendas, ademanes, modos de hablar, etc. Al mismo tiempo, la colonialidad de género es la que ha hecho posible que el drag pueda seguir teniendo sentido en territorios colonizados. En otras palabras, aunque en América Latina no puede identificar la misma genealogía drag que se ha buscado en Estados Unidos o en Europa, la colonialidad de género ha hecho posible la asimilación del drag en nuestro contexto, sin que ello represente únicamente —porque sí lo hace en parte— un caso de imperialismo cultural estadounidense.

Antes de tratar el tema de la introducción del drag en América Latina, es importante considerar la tradición del travestismo en México. En su primera etapa reconocible, no existe una distinción clara entre la inclinación sexual y expresión de género. En México, la imagen de un hombre femenino o vestido de mujer es la representación ideal del *marica*, del disidente sexual masculino. Los registros literarios con que se cuenta, como la *Historia de Chucho el Ninfo* (1871) de José Tomás de Cuéllar o las memorias de Salvador Novo revelan una dificultad para hacer la distinción que hoy se hace entre *homosexual*, *mujer trans*, o *travesti* (Monsiváis, 2010, pp. 78-81). Esta idea se reforzará en 1901 gracias al baile de los 41, la redada que, en palabras de Monsiváis, “inventa la homosexualidad en México” (2010, p. 88). Así, “a la luz de la gran redada, el homosexual será necesariamente el travesti o el que por sus modales, voz y vestuario, ‘está a punto de serlo’” (Monsiváis, 2010, p. 82).

Este acontecimiento generó todo un imaginario muy cercano al del drag en el contexto mexicano de inicios del siglo XX. Como muestra de ello, la descripción realizada en *Los cuarenta y uno: Novela crítico-social* (1906) de Eduardo A. Castrejón:

Entretanto, en el salón crecía el entusiasmo. Ojos fosforescentes, ojos lúbricos, ojos lánguidos; caderas postizas ondulantes, gráciles, con sus irreprochables curvas; rostros polveados,

pintarrajeados; pelucas maravillosamente adornadas con peinetas incrustadas de oro y joyas finísimas; pantorrillas bien cinceladas a fuerza de algodón y auténticas de amorfas flacuras; senos postizos, prominentes y enormes pugnando por salir de su cárcel; muecas grotescas y voces fingidas; le daba todo ese conjunto a la orgía algo de macabro y fantástico. (Como se citó en Monsiváis, 2010, p. 86)

Curiosamente, este fragmento revela la fascinación que causaba el mundo del travestismo, incluso desde las miradas heterosexuales. Al mismo tiempo, el baile de los 41 nos permite reflexionar sobre el origen común de hombres homosexuales, mujeres trans y travestis que actualmente parecen constituir grupos muy apartados.

Resulta difícil precisar el momento de nacimiento del travestismo como profesión dentro del entretenimiento nocturno en México. Sin embargo, todo apunta a que su desarrollo no es tan distinto a lo que narra Newton para el caso estadounidense. Ya para la década de los setenta, el travesti se encuentra consolidado como una figura natural de la vida nocturna; piénsese en el caso de Francis, probablemente el travesti más famoso de México y su participación en *Bellas de noche* (1975). No obstante, en este tiempo, la imagen del travesti seguía siendo bastante marginal, y sólo podemos imaginarla dentro del contexto de la Ciudad de México, o en ciudades con una tradición dentro del turismo nocturno, como Acapulco, Tijuana y Ciudad Juárez.

Este tipo de prácticas seguían siendo muy reprimidas por parte del estado. Un ejemplo claro ha sido la historia de *El Nueve*, un antro gay que logró superar la guetización en que se encontraba la mayoría de estos sitios en la Ciudad de México (Martínez, 2016). Es en este antro en donde destacó la figura de Xóchitl, que desde 1974, se convirtió en uno de los travestis más influyentes en la ciudad. Tal influencia entre la política mexicana permitió que *El Nueve* se convirtiera en un lugar seguro para muchos homosexuales (Osorno, 2015).

De cualquier forma, el fenómeno travesti en México parece haber tomado mayor fuerza a partir de los años ochenta. A partir de esta década, “en todas partes, se han masificado los travestis. Se dejan ver en la televisión, en las calles prostituyéndose, en las calles divirtiéndose, en los *shows* de hoteles, discotecas y cabarets” (Monsiváis, 1998, p. 67). En torno a esta profusión, Monsiváis reflexiona: “¿no será el travestismo de clases populares, por lo demás casi el único que existe, un método de aproximación indirecta a la fama?” (1998, p. 67). Esta idea describe una de las

características del travestismo —y del drag— que le permiten adaptarse cada vez más a los *mass media*.

Antes de hablar de los años noventa, como el momento en que se va gestando el choque cultural entre el drag estadounidense y el travestismo latinoamericano, es importante preguntarse: ¿cómo puede señalarse la diferencia entre travestismo y drag más allá de sus contextos de origen? En México, lo travesti puede designar identidades y prácticas muy variadas: (1) una identidad trans históricamente invisibilizada, (2) prácticas de prostitución, (3) la práctica del *transformismo* como la imitación de alguna celebridad femenina, o (4) la personificación de un personaje femenino original, como en el caso de Xóchitl y Francis. Estas dos últimas prácticas son las que me interesan a la hora de relacionar el travestismo y el drag. En primer lugar, la interpretación de un personaje original que entretiene al público contando chistes, bailando o cantando —como podía hacerlo en ciertas ocasiones Francis— no se distingue mucho en términos técnicos de la drag *queen* estadounidense. En segundo lugar, se diría que la tradición travesti busca siempre emular rasgos y figuras femeninas, mientras que el drag se dedica a exagerarlos. Esta distinción se vuelve poco útil cuando se toma en cuenta la existencia de drag *queens* de aspecto convencionalmente femenino o a travestis que llegan a utilizar vestuarios y pelucas que exageran los rasgos característicos de las celebridades imitadas. Por lo tanto, me inclino a pensar que las diferencias no se encuentran tanto en los elementos técnicos, sino en el sentido que les practicantes dan a su propia práctica, su intencionalidad y los referentes de los que parten.

En los años noventa es cuando comienza la colonización del drag a través de los medios de comunicación⁶. Este nuevo drag tiene un alcance global, como lo muestran los estudios de

⁶ Es importante destacar durante esta misma década el surgimiento del drag *king* como una propuesta del activismo *queer*. Las prácticas drag *king* han existido prácticamente a la par de las de drag *queens*, aunque casi siempre de una forma más silenciosa. Tal como señala Sayak Valencia, desde los inicios del drag en los espectáculos escénicos victorianos ha existido la variante drag *king*, “mujeres vestidas virilmente que cantaban y bailaban interpretando paródicamente a la masculinidad” (2020, párr. 10). Pero no es hasta la década de los noventa, y gracias al trabajo de Diane Torr, que la práctica drag *king* se convierte en una oportunidad de reflexión y crítica corporal a la masculinidad a través del performance (Valencia, 2020, párr. 15). No obstante, existen diferencias entre la metodología *king* y *queen*. Por ejemplo, según Halberstam, “el drag *king* interpreta la masculinidad (a menudo de forma paródica), pero es la exposición de la teatralidad de la masculinidad lo que constituye el centro de su actuación” (2008, p. 258). En contraposición, en el caso de las drag *queens*, —y de otras expresiones drag, como el *hyper queen*, *hyper king*, o el *drag queer*— el fondo del performance no es la exposición de la teatralidad de lo femenino, sino el uso de la propia feminidad o la masculinidad para alcanzar un fin estético o creativo más libre. Aunque de manera individual, cada expresión drag *king* o drag *queer* varía muchísimo en cuanto a motivos y fines, se podría sugerir de manera general

Carsten Balzer sobre el fenómeno en Berlín (2004), Río de Janeiro y Nueva York (2005). En el caso mexicano, a pesar de que no se cuenta con un estudio enfocado en el travestismo durante esta década, es posible emparentarlo con la introducción del país a las dinámicas neoliberales a partir del TLCAN. Partiendo desde Estados Unidos, las drag *queens* comienzan su conquista del globo gracias a su fácil adaptación a los hábitos de consumo y el entretenimiento de masas:

In changing styles and attitudes and thus becoming ‘nice’ drag queens, the New York drag queens obtained rewards and commercial success in the mainstream of a reward-based society, which resulted in a media hype. The reduced portrayal of internationalized media hype about them changed the perception of ‘the’ drag queen. This changed perception, along with the emergence of new (consumer-friendly) youth and club cultures in the 1990s and thus changing gay subcultures, helped young people in Rio de Janeiro and Berlin to live and perform an identity that is more playful and less stigmatized than the *transformista* and *travesti* or *Tunten* identities. (Balzer, 2005, p. 127)

Para Balzer, “one cannot point to a sole drag queen identity as suggested by the media hype and [...] the diversity of New York drag queen subcultures must be compared with the travesti-transformista-drag queen-complex in Rio de Janeiro and the Tunten-drag queen antagonism in Berlin” (2005, p. 127). Desde luego, el fenómeno drag *queen* y travesti tomará matices diferenciadores dependiendo de la ubicación geográfica. Sin embargo, es fácil identificar el surgimiento de la drag *queen* en otros países a partir de su distanciamiento la contraparte travesti.

En los contextos latinoamericanos, varios trabajos muestran una intención expresa de las drag *queens* por distinguirse de los travestis. Según Villanueva Jordán, las drag *queens* peruanas “buscan mantener la investidura artística antes que cualquier otro atributo” (2017, p. 108). Para Fagner dos Santos, las drag *queens* de Brasil se diferencian de otros individuos “transgénero” — categoría en que el autor ubica al travesti— principalmente por su posibilidad de presentarse como femeninas, sin que eso implique un rechazo definitivo a su apariencia masculina, de la que ellas también se pueden apropiar al momento de su performance (2012, p.71). La intención de trazar una línea se debe en gran medida a los contextos de marginación y prostitución con que se suele relacionar la imagen del travesti.

que el drag *king* se centra en evidenciar la plasticidad de lo masculino, mientras que la drag *queen* utiliza la plasticidad de lo femenino para hacer aquello que se le ha negado socialmente.

De la misma manera, se refuerza la diferenciación con respecto al travesti *profesional*, el travesti de la imitación, quien se limita a jugar con la fantasía de alguna estrella famosa, y le roba su fama mientras dure el espectáculo. Sin embargo, con la influencia de la drag *queen* estadounidense, tenemos a un nuevo personaje que busca el reconocimiento y la fama a partir de sus propios méritos. Así, se apodera de todos los elementos que representan a las grandes divas pop y generan nuevas propuestas con las que se busca alcanzar la fama. El prototipo de este tipo de drag *queen* está mejor representado en la figura de RuPaul⁷. Ahora la drag *queen* puede ser modelo, actriz, cantante y presentadora de televisión, desde luego, siempre que se adapte a las exigencias de la industria del entretenimiento masivo. Finalmente, este mismo proceso llega a su momento más exitoso gracias al programa de competencia *RuPaul's Drag Race*. Este programa, televisado por primera vez en 2009, representa un parteaguas no sólo para el sector drag y travesti, sino para toda la comunidad LGBTIAQ+.

2.2 *The Drag Race Phenomenon*

En este subtema propongo el concepto del *Drag Race Phenomenon* para describir a todo un fenómeno cultural, mediático y mercantil inaugurado por la primera emisión del show *RuPaul's Drag Race* en 2009 y continuado hasta el día de hoy a través de sus múltiples *spin-offs* alrededor del mundo. Este show ha tenido una trascendencia enorme no sólo al presentar el arte drag a públicos cada vez más grandes, sino al incidir en la forma en que se hace drag hoy en día. Con esto en mente, describo el contexto de producción de la serie *RuPaul's Drag Race* y su evolución como una franquicia transnacional. Posteriormente, retomo la importancia de las redes sociales para la conformación de comunidades virtuales como *La Grupa* y la nacionalización del formato *Drag Race* con la emisión de *La Más Draga*.

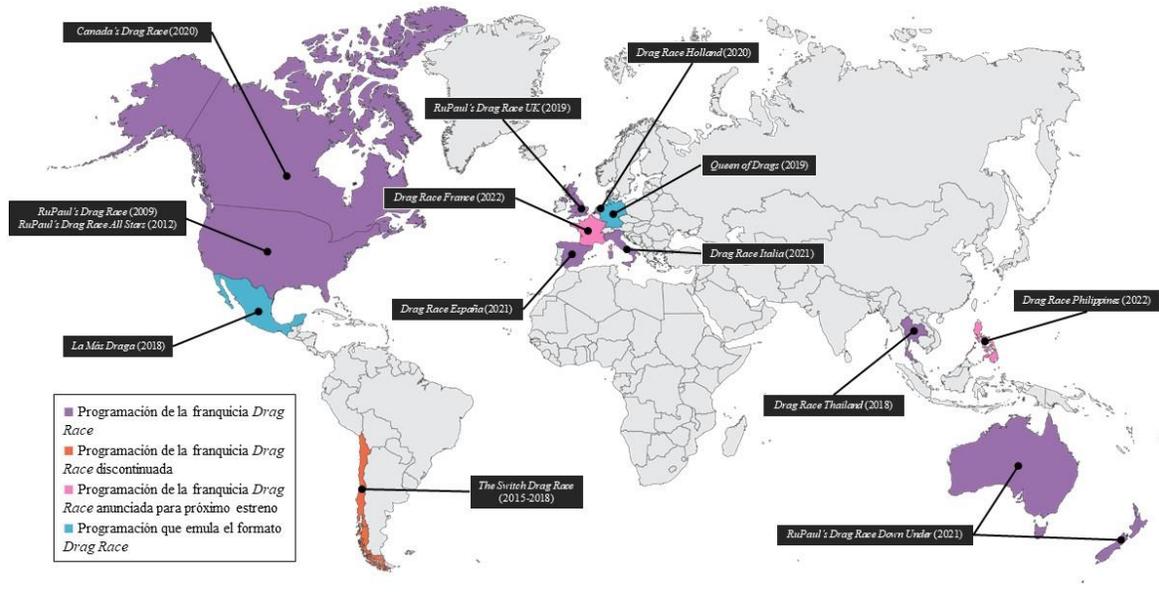
⁷ RuPaul es la representación de una carrera de éxito. RuPaul inicia su carrera como una drag *queen* local en el ambiente nocturno de Atlanta, con una estética mucho más andrógina y transgresora que aquella con la que se volvería famosa durante los noventa. Es a partir de esta época que, gracias a su silueta delgada y a su carisma, logra adecuarse a la industria del entretenimiento como cantante, modelo, actriz y presentadora. En este punto, RuPaul sigue siendo una drag *queen* con una peluca extravagante, pero siguiendo modelos de belleza bastante convencionales. Gracias a la trascendencia actual del programa *RuPaul's Drag Race* y al cuidado que ha puesto al introducir su propia marca al mercado, es fácil decir que se trata de la drag *queen* más famosa y económicamente exitosa a nivel mundial.

2.2.1 De RuPaul's Drag Race al Drag Race Phenomenon

RuPaul's Drag Race es un *reality show* de competencia en que un grupo determinado de drag *queens* debe competir cada temporada para ser coronada como la *America's Next Drag Superstar*. Desde su primera emisión en 2009, su fama como programa de entretenimiento ha ido tomando gran fuerza, a la vez que ha logrado tener una influencia muy grande en la cultura drag de Estados Unidos, pero también en las “subculturas” de disidentes sexuales y de género de muchas regiones del mundo. Mi investigación busca evidenciar este impacto dentro de los practicantes del arte drag en Ciudad Juárez, sin embargo, la expansión de la franquicia en países de Europa, Asia y América (Figura 2) (Glass, 2021), ya es muestra de su dominio mediático.

Figura 2.1

Reality shows de competencia drag por país



Fuente: elaboración propia.

El *show* es producido por World of Wonder, una compañía enfocada en la producción de contenidos audiovisuales para el público LGBTIQ. Desde luego, su mayor éxito ha sido la franquicia *Drag Race* con la que se han posicionado de manera internacional y que les ha permitido

el desarrollo de producciones teatrales, convenciones, música y otra multimedia centrada en la cultura drag. Lo interesante de la compañía productora es que inicia con una posición clara dentro de la comunidad LGBTIQ para llegar a explotar sus potenciales dentro de los mercados generales. Esto se expresa en la visión que ostentan en su página de presentación: “We believe that today’s Underground is tomorrow’s mainstream” (World of Wonder, s.f.). Por lo tanto, se reconoce la cultura *drag* como un *underground* capaz de ser comercializable dentro de un público *mainstream*. Este proceso sería inverso al funcionamiento tradicional del *broadcasting*, que buscaba ofrecer un formato atractivo *a priori* para la gran mayoría de la gente. Al mismo tiempo, se plantea superar el proceso de creación de pequeños nichos de mercado y posicionarse en el mainstream.

De cualquier modo, el recorrido de lo *underground* a lo *mainstream* se revela en los cambios en la transmisión del programa. En un inicio, *RuPaul’s Drag Race* se transmitía únicamente por Logo TV, un canal por cable dirigido al público LGBTIQ. Con el tiempo, el show empezó a estar disponible en la plataforma de Netflix, y a realizar sus emisiones por VH1. Al respecto, es importante destacar que tanto Logo TV como VH1, son propiedad del conglomerado ViacomCBS. Gran parte de las producciones actuales de los *mass media* se organizan en grandes conglomerados —Disney, WarnerMedia, Comcast, ViacomCBS—que se distribuyen el vasto poder mediático. Por lo tanto, debe destacarse que detrás de la producción de un programa que ha sido de gran importancia para grupos subalternos alrededor del mundo, están los objetivos meramente lucrativos de empresas transnacionales.

Sin embargo, el fenómeno se vuelve más complejo si se reflexiona a la par de las características con que John B. Thompson proponía analizar a los *media* del siglo pasado. Lo que *RuPaul’s Drag Race* produce son formas simbólicas que “pueden adquirirse y venderse en un mercado por un precio” (1998, p. 48). No obstante, con la irrupción de la lógica de la red, Internet ha incentivado la piratería de toda clase de bienes simbólicos. Así, una gran cantidad de personas tiene la posibilidad de ver series y películas haciendo *streaming* por medio de páginas web pirata. Al mismo tiempo, Internet inaugura una dinámica interactiva que permite la retroalimentación por parte de los receptores. Es el caso de las valoraciones positivas o negativas que se pueden manifestar por Netflix o por YouTube, o incluso a partir de comentarios elaborados por redes

sociales. No obstante, la dinámica sigue siendo muy vertical, algo que cambiará en el caso que se presentará más adelante sobre *La Más Draga*.

Thompson habla también de un proceso hermenéutico de la recepción a la hora de recurrir a las fuentes de material y a recursos simbólicos disponibles (1998, p. 229). En ese sentido, la recepción de *RuPaul's Drag Race* en muchas partes del mundo se comienza a partir de Netflix. Sin embargo, esta distribución no se limita al *streaming* pagado, sino que se extiende a la piratería por la red. Este tipo de distribución es el que se ha sostenido en América Latina. De hecho, una proporción considerable de los grupos de fans que se han conformado por redes sociales, han tenido como objetivo la distribución ilegal de esta programación en lugares en los que no se transmite, o a personas que no cuentan con una suscripción a las plataformas de *streaming*. Desde luego, la conformación de comunidades virtuales en torno a la programación *drag* no se limita a esto, como se verá más adelante con el caso de *La Grupa*.

Lo anterior revela la necesidad de pensar de manera *glocal*, identificando el “eje de la difusión globalizada y la apropiación localizada” (Thompson, 1998, p. 234). En América Latina, el *Drag Race Phenomenon* ha implicado el consumo de esta programación, así como la asistencia a los espectáculos que las concursantes *drag* —ya convertidas en *superestrellas drag* gracias a la difusión del programa— presentan alrededor del mundo. Pero, para conocer de cerca las formas en que grupos específicos adaptan los contenidos mediáticos a su contexto local —o virtual—, es importante identificar el sentido que otorgan a tales contenidos, así como las transformaciones subjetivas que pueden tener lugar dentro del grupo. Mi investigación tiene la intención de identificar estos sentidos y transformaciones en el contexto juarense.

2.2.2 La nacionalización del drag: La Grupa y *La Más Draga*

En el capítulo teórico se reflexionó sobre la relevancia que ha tenido el cambio de una lógica del *broadcasting* a la lógica de la red (Rovira Sancho, 2017, p. 89) para la manera en que se puede estudiar la producción, distribución, intercambio y consumo de productos culturales. Pues bien, otro de los cambios que ha favorecido la lógica de la red es la formación de comunidades virtuales. Castells sigue la propuesta de Howard Rheingold para definir a la comunidad virtual

como “una red electrónica autodefinida de comunicación interactiva organizada en torno a intereses o fines compartidos” (2000, p. 424). En la actualidad, estas comunidades virtuales tienen la capacidad de generar vínculos entre personas con intereses o modos de vida que difícilmente compartirían con otras personas del mismo medio local. Para Castells, Internet permite la generación de vínculos o lazos débiles que “facilitan la relación de personas con diferentes características sociales, ampliando de ese modo la sociabilidad más allá de las fronteras socialmente definidas de autorreconocimiento. En este sentido, Internet puede contribuir a ampliar los vínculos sociales en una sociedad que parece hallarse en un proceso de rápida individualización y desvinculación cívica” (2000, p. 427). Gracias a Internet, todos los llamados “desadaptados sociales” tienen ahora la posibilidad de establecer conexiones con otros que comparten su misma situación alrededor del mundo. Ello implica que el entorno virtual puede convertirse en una propia “frontera de autorreconocimiento” que trascienda las zonas geográficas. Dentro de Internet las posibilidades se vuelven infinitas, puesto que “toda expresión cultural, de la peor a la mejor, de la más elitista a la más popular, se reúne en este universo digital [...]. Al hacerlo, construye un nuevo entorno simbólico. Hace de la virtualidad nuestra realidad” (Castells, 2000, p. 443).

Para Castells lo que llamamos *virtual* tiene efectos reales en la sociedad y en la cultura (Castells, 2000, p. 444). De ahí se deduce que al hablar de *comunidades virtuales* se está hablando de comunidades *reales*, de vínculos que, aunque no necesariamente compartan un espacio físico, sí pueden tener impactos enormes en las formas de socialización contemporáneas y en las maneras en que los productos simbólicos se producen, se distribuyen, de intercambian y se consumen. Este es el caso de *La Grupa*.

Existe en Facebook un grupo autodenominado *La Grupa*. Su función principal es ser un espacio para hablar sobre *RuPaul's Drag Race* y el drag en general. Es un grupo privado que al momento de la pesquisa de la información aquí presentada contaba con más de 44,000 miembros (Imagen 1)⁸. La aceptación al grupo implica que el solicitante sea capaz de responder a una

⁸ En este apartado presento algunos datos de una breve investigación exploratoria que realicé en octubre de 2020 y que se me facilitó gracias a mi pertenencia previa a *La Grupa*. En aquel momento, el grupo contaba con más de 44,000 miembros, actualmente cuenta con poco más de 23,600 (en noviembre de 2021). Este descenso se debe a que, por las regulaciones de Facebook, el grupo es cerrado cada cierto tiempo por utilizar lenguaje que la empresa considera ofensivo (“jota”, “marica”, etc.). Esto no es un gran problema para *La Grupa*, ya que siempre cuenta con plataformas de respaldo a las que trasladan los usuarios en cuanto se clausura un grupo.

pequeña trivía sobre el programa *RuPaul's Drag Race*. Una vez que se es un miembro aceptado, uno se enfrenta con un flujo constante de contenido.

Figura 2.2

Foto de portada de La Grupa



Nota: Se muestra una captura de pantalla de la página de Facebook “La Grupa Oficial”. Se cubrieron las miniaturas de los perfiles de los miembros para proteger su identidad. Fuente: *La Grupa Oficial* [Captura de pantalla de Facebook], octubre 2020.

La Grupa muestra elementos de gran cohesión simbólica que se revelan en el uso del lenguaje, de la imagen y de la interacción social. Es decir, se trata de una *comunidad virtual*, que, a pesar de no poseer vínculos fuertes fuera del entorno *online*, es capaz de generar sentidos de identidad colectiva alrededor de la cultura del drag. En este sentido, Manuel Castells prueba tener razón sobre la oportunidad que representa la red en la conformación de nuevos vínculos sociales que resistan de cierta manera al individualismo contemporáneo (2000). Lo que parece que no previó en *La sociedad red* fue que las comunidades virtuales no sólo superan las “fronteras socialmente definidas de autorreconocimiento” (Castells, 2000, p. 427), sino que llegan a conformarse como nuevos núcleos de autorreconocimiento. Es decir, si es posible hablar de una

cultura drag mexicana, es únicamente posible gracias a la comunidad virtual que se genera en redes.

La Grupa también enseña de manera tangible cómo es que los *media* llegan a proporcionar el “material básico de los procesos de comunicación” o “la materia prima con la que funciona nuestro cerebro” (Castells, 2000, p. 407-8). El lenguaje utilizado por *La Grupa* toma préstamos del habla de las drag *queens* de Estados Unidos, popularizado por *RuPauls Drag Race* y lo mezcla con elementos locales. Estos elementos locales son también el habla de las drag *queens* hispanohablantes —mexicanas en su mayoría— mezclado con otras referencias de la cultura pop. Uno de los elementos que también ha llevado a la cohesión e incluso a la legitimación de *La Grupa*, es la producción de *La Más Draga*.

La Más Draga es un proyecto que sigue el formato de *RuPaul’s Drag Race* y lo replica en el contexto mexicano. Es producido por La Gran Diabla, una productora pequeña e independiente cuyos dirigentes son conocidos por la comunidad de *La Grupa*. A pesar de que se trata de un proyecto pequeño que se emite gratuitamente por medio de YouTube, *La Más Draga* ha logrado su propósito de difundir el talento drag nacional.

La Más Draga inicia su emisión el 8 de mayo del 2018 bajo la conducción de Lorena Herrera y con sólo 7 drag *queens* como concursantes (LA MÁS DRAGA OFICIAL, 2018). Lo que inició como un proyecto con recursos muy limitados, durante los últimos cuatro años ha logrado posicionarse como el referente más importante para el drag mexicano. Para la grabación de su cuarta temporada en 2021, el programa recibió 795 audiciones de varios estados de la república y de otros países de América Latina (LA MÁS DRAGA OFICIAL, 2021, 0m35s). Los gastos de esta grabación han sido solventados por la venta de boletos para eventos especiales del programa —audiciones en vivo, coronación de las finalistas—, monetización de vistas por YouTube, así como el patrocinio de marcas como Viva Aerobus, Nyx Cosmetics y Levy’s.

Algo que resulta interesante es que el éxito de *La Más Draga* ha estado muy relacionado con *La Grupa*, comunidad que constantemente difunde, critica y discute en torno a este programa. Esta relación ha estado marcada por una pelea recurrente entre la visión de los productores de *La*

Más Draga y la de la comunidad de *La Grupa* sobre lo que debería ser el drag en México o qué elementos de éste deberían ser más valorados.

A pesar de que considero que *La Más Draga* ha tenido una evolución mucho más horizontal con respecto a su público —algo que ha sido necesario, ya que el público es el que directamente decide pagar un boleto para poder ver la final o no—, se trata de un formato que ha tratado de mexicanizar el show mundialmente influyente de *RuPaul's Drag Race*. En este sentido, tanto *La Más Draga* como *La Grupa*, forman parte del *Drag Race Phenomenon* como un fenómeno *glocal*.

El *Drag Race Phenomenon* es un proceso de tendencia globalizante pero que se modeliza según las expresiones de cada región geográfica. Ahora bien, es claro que este fenómeno tiene una importancia contextual muy importante para el drag que se realiza en cualquier lugar de México. Sin embargo, entender lo que esto significa sólo puede llevarse a cabo mediante una investigación cualitativa que dé cuenta de las prácticas drag tal y como se realizan en contextos locales y analice a profundidad el sentido que tiene el drag para sus practicantes. Resta por considerar las particularidades de Ciudad Juárez para llegar a conocer el modo en que se dialoga, se apropia o se rechaza el *Drag Race Phenomenon*.

2.3 En busca del drag juarense

Pensar en Ciudad Juárez y el contexto en que viven sus practicantes del drag es pensar obligadamente en tres aspectos: frontera, violencia de género y vida nocturna. Hablar de la frontera siempre ha sido un reto. En Ciudad Juárez-El Paso, sigue siendo difícil definir hasta qué punto se puede hablar de una sola comunidad-ciudad, o de lo contrario, de dos entidades autónomas. El mejor acercamiento que podemos tener con respecto al misterio de la frontera es estudiar cada uno de los procesos que se desarrollan en ella, los distintos tránsitos, cruces o separaciones que se dan en un mismo espacio geográfico.

Así como en Ciudad Juárez, el drag en El Paso tiene ya algunas décadas. No obstante, ambos debieron vivir su efervescencia a partir del desarrollo del *Drag Race Phenomenon*. Aunque no existen trabajos académicos que registren este movimiento en El Paso, sí existen publicaciones

periodísticas que dan muestra de su popularización en años recientes (Méndez, 2012; Euzarraga, 2018; Mitre, 2021). De cualquier forma, lo que se ha mostrado más evidente durante la investigación es que el fenómeno drag en Ciudad Juárez y en El Paso sigue su propio camino en cada ciudad.

Para ilustrar esta idea me apoyo de la tipología que establece Norma Iglesias Prieto para estudiar las prácticas artísticas en el contexto de la frontera Tijuana-San Diego. Para la autora, se pueden distinguir tres tipos de abordajes, prácticas e identidades en la frontera: la dinámica fronteriza, entendida como un riesgo o una línea que separa dos naciones; la colaboración bilateral o binacional, vista como un área de oportunidad para ambos lados; y, la transfronteridad, como un tercer espacio sociocultural (Iglesias Prieto, 2014, p. 110). Los procesos del drag en ambas ciudades parecen seguir más una dinámica de colaboración bilateral, en la que la ciudad hermana se presenta como una oportunidad de trabajo, así como de consumo de diversos materiales a mejor precio o de mejor calidad para la práctica drag. En realidad, son pocos los casos de practicantes del drag que se presentan en los dos lados de la frontera. En este sentido, no existe un drag transfronterizo, pues las comunidades drag de cada ciudad no se encuentran realmente vinculadas.

Incluso pareciera que sucede lo contrario. Con el cierre de fronteras ocasionado por la pandemia de COVID-19, así como por la popularización de *La Más Draga* en México —e incluso en Hispanoamérica—, es más evidente que el drag juarense comienza a centrar su atención hacia el drag nacional, mientras que el drag de El Paso, sigue teniendo la oportunidad de concursar en *RuPaul's Drag Race*. Así, lo más probable es que se esté dando un proceso de separación, más que de conjunción entre ambas comunidades.

Por otro lado, la imagen o leyenda oscura de Ciudad Juárez se ha construido a partir de su tradición como lugar de entretenimiento nocturno, la sombra del feminicidio y la llamada Guerra contra el narco. En uno de los casos, Ciudad Juárez es una ciudad de libertinaje en donde la moralidad se relaja, lo cual no es del todo cierto. Por otra parte, el contexto violento, sobre todo en contra de mujeres, hace pensar en un contexto hostil también para las conductas de género y sexuales disidentes. En realidad, nada se puede adelantar a ciencia cierta del contexto actual, tal y

como es vivido por los practicantes del drag juarenses. Parte de los objetivos de esta investigación es revelar este mismo contexto.

No obstante, en los siguientes apartados exploro dos de los temas que es muy importante considerar para poder imaginar el estado de las cosas para las personas que se dedican al drag en Ciudad Juárez. El primero de ellos intenta explorar el ambiente de homofobia y transfobia que ha existido en la ciudad en los últimos años. En el segundo, reviso el trabajo de Alfredo Limas Hernández, quien investigó la escena del travestismo en la ciudad durante los noventa. Considero que la historia del travestismo o transformismo es el elemento que más impacto ha tenido sobre la forma en que se ha caracterizado el drag de Ciudad Juárez.

2.3.1 Contextualizando la homofobia y la transfobia

Al tratar sobre la disidencia sexual y de género lo que parece más importante establecer en términos contextuales es el nivel de aceptación-tolerancia de la que gozan estos grupos, o bien, su nivel de exclusión, discriminación o rechazo. Lamentablemente, esta población sigue siendo víctima de la violencia que se suele nombrar como homofobia, transfobia o LGBT-fobia en todas los sitios del mundo. Sin embargo, identificar estos procesos en un sitio concreto como Ciudad Juárez resulta complicado si se quiere atender a todas sus dimensiones.

La homofobia, la transfobia o la LGBT-fobia, son elementos observables desde múltiples perspectivas. Si nos remitimos al dato estadístico, podemos realizar una estimación a partir de los casos de crímenes de odio ocurridos, denuncias por discriminación, encuestas sobre la tolerancia de la población hacia estos grupos, etc. También se pueden realizar entrevistas para conocer la percepción que los grupos disidentes tienen con respecto a su propia situación. No obstante, siempre hay algo que se escapa. ¿Cómo evidenciar las miradas disciplinarias que ejercen en el espacio público sobre los cuerpos disidentes? ¿Cómo hablar del tener que salir del clóset en múltiples ocasiones de la vida? ¿Cómo referir a las restricciones que se imponen sutilmente sobre nuestra propia personalidad en distintos espacios?

Realmente, dudo que exista manera objetiva de medir fenómenos como la homofobia, la transfobia o la LGBT-fobia en determinado contexto. En este apartado, considero de manera breve los casos de violencia, discriminación o rechazo en contra de esta población. Sin embargo, las violencias discursivas y simbólicas siguen quedando encubiertas, y son precisamente aquellas con las que el drag establece su lucha.

Otra dificultad que se presenta es definir qué tipo de violencia es la que afecta a la población practicante del drag. ¿Se trata de homofobia, de transfobia o de misoginia? Probablemente, la discriminación, violencia o rechazo que enfrenten los practicantes del drag, tenga sus propias características distintivas. De hecho, una de las intenciones del trabajo de campo es estudiar la percepción que los sujetos de estudio tienen con respecto a situaciones de inseguridad, discriminación o acoso. No obstante, es improbable que no exista correlación entre homofobia, transfobia y alguna forma de *travesti-* o *drag-fobia*. Además, considerando que la mayor parte de la población que practica drag, es identificable dentro de los grupos víctimas de la homofobia, los estudios enfocados en esta categoría resultan ilustradores también sobre el contexto de mi investigación.

Siguiendo a Salvador Cruz Sierra, la homofobia puede entenderse como “el resultado de la transgresión real o simbólica de los roles de género, dado que entre lo que se percibe como masculino y lo que se percibe como femenino hay una jerarquía implícita [...]” (2002, p. 13). En este sentido, la homofobia no se puede considerar como un problema de la población *homosexual*, se trata de un proceso regulatorio que tiene como propósito la dominación masculina, el sostenimiento del patriarcado. Es por ello que las actitudes homófobas alcanzan a todas aquellas personas que se atreven a desafiar las normas. Desde luego, el travesti, el transformista o la persona que practica drag transgreden dichas normas con su actuar, por lo que suelen ser blanco común de este tipo de violencia. Con esto quiero decir que la distinción entre homofobia, transfobia o LGBT-fobia, es una distinción sobre la población afectada, sin embargo, todas estas formas de discriminación, violencia, marginación, rechazo, disciplina, etcétera, forman parte de un mismo proceso patriarcal y cisheterosexista. Claro que hay diferencias en cuanto a la forma en que el sistema somete a la diversidad de cuerpos disidentes, pero lo que busca el sistema es lo mismo, la producción de cuerpos héteros o *straight* (Preciado, 2004, p. 158).

Pues bien, para identificar la homofobia existente en Ciudad Juárez es posible apoyarse en el trabajo de Efraín Rodríguez Ortiz. El autor se ha enfocado en analizar los crímenes de odio en la ciudad, así como los índices de tolerancia frente a la población homosexual. En cuanto al primer caso Rodríguez Ortiz concluye que la violencia homófoba que caracteriza los crímenes de odio no puede considerarse como un fenómeno aislado, pues los victimarios revelan no ser ni más ni menos homófobos que la sociedad en que viven. Es decir, en el caso de las personas sentenciadas por cometer estos crímenes, “nada hay que las haga diferentes del resto de la población, excepto que por algunas circunstancias se han convertido en homicidas” (Rodríguez Ortiz, 2011, p. 326).

No obstante, aunque los crímenes de odio representan una amenaza latente y constante hacia la disidencia de género y sexual, las circunstancias en que aparecen (encubrimiento de los procesos judiciales, amarillismo de los medios, etcétera) dificultan su utilización como un indicador de la homofobia que vive la población. Más ilustrativo me parece el índice de tolerancia conducido por Rodríguez Ortiz, pues revela la opinión general de un grupo de profesionistas y estudiantes de clase media con respecto a la población no heterosexual. Este índice se compuso por un cuestionario aplicado a 296 personas (140 hombres y 156 mujeres) en que se medían las actitudes negativas o positivas con respecto a la homosexualidad (Rodríguez Ortiz, 2008, p. 104). El estudio, realizado en la primera década de este siglo, reveló una actitud homófoba muy generalizada, con muy poca variación entre hombres y mujeres, así como entre los distintos grupos etarios.

Otra de las investigaciones de Rodríguez Ortiz consistió en un estudio más cualitativo de las experiencias de homofobia por parte de 10 hombres y mujeres identificados como no heterosexuales. A través de entrevistas semiestructuradas, se revelaron ciertos aspectos importantes sobre el funcionamiento de la homofobia en Ciudad Juárez. Por ejemplo, la familia juega un papel muy importante en el ejercicio de la homofobia. Las familias de todas las entrevistadas reaccionaron negativamente ante el descubrimiento de su no heterosexualidad, llegando incluso a la ejecución de actos violentos en su contra (Rodríguez Ortiz, 2009, p. 100-102). También fue común encontrar prejuicios religiosos sobre la sexualidad, la idea de que una

persona puede cambiar su orientación sexual yendo a terapias de conversión, así como la confusión constante entre orientación sexual y expresión de género (Rodríguez Ortiz, 2009, p. 102-103).

En realidad, con el transcurso de unas décadas es posible notar muchos cambios en cuanto a la tolerancia o aceptación de la disidencia en la sociedad mexicana y juarense. No obstante, el trabajo de Rodríguez Ortiz da algunas estimaciones que permiten formarnos alguna idea del contexto homofóbico juarense, y de cómo los avances en cuanto al tema se muestran bastante frágiles. Ahora bien, el estigma existente contra las personas que practican alguna forma de travestismo suele ser mucho más fuerte que contra el homosexual común. De hecho, para el caso de los hombres homosexuales, es común que las familias encuentren consuelo en el hecho de que por lo menos *no se vista de mujer*. Por otra parte, resulta común la asociación entre travestismo y prostitución, pues en realidad es un mercado muy activo en la ciudad. Por esta razón, las prácticas drag llegan a cargar también con este estigma.

Finalmente, me parece necesario reflexionar sobre la profundidad con que la homofobia, la transfobia o la LGBT-fobia está arraigada social y culturalmente. Héctor Domínguez-Ruvalcaba retoma a Eve Kosofsky Sedgwick para sostener que “[si] la homofobia es un factor determinante de la cultura occidental moderna, la política anti-homofóbica se orientaría a trastocar esta cultura desde sus basamentos” (2015, p. 19). Esta reflexión es importante ya que la homofobia se encuentra también incorporada a la subjetividad de los mismos disidentes. Es aquí donde resulta interesante preguntarnos hasta qué punto la práctica drag puede transformar esta subjetividad homofóbica cuando se encuentra inscrita en una sociedad como la juarense. Este es el tipo de inquietudes que se intentará resolver en el campo.

2.3.2 La vida nocturna y la tradición travesti-transformista en Ciudad Juárez

Un referente importante para esta investigación es el trabajo previo de Alfredo Limas Hernández sobre un grupo de travestis de Ciudad Juárez en los años noventa (2000). En su investigación, el problema no es distinguir entre prácticas drag y travestis, sino entre el travestismo y las identidades trans; lo cual, como se ha comentado en la primera sección de este capítulo, puede llegar a ser una distinción categorial complicada. No obstante, sí realiza la distinción que se sigue

manteniendo hasta hoy entre drag y travestismo: “Las características del travestismo en Ciudad Juárez, no son muy distintas a las observadas en otras ciudades de México, [...] a diferencia de lo que se observa en Estados Unidos, donde no [...] es necesario que el travesti imite a la persona representada, sino que incluso se hace una actuación original, sin reproducir o igualar al artista” (Limas Hernández, 2000, p. 17). Esta tradición del travestismo de imitación sigue siendo muy importante en Juárez al día de hoy. Sin embargo, y como esta investigación busca presentar, con la popularización del drag en la ciudad en los años más recientes, las relaciones entre el travestismo y el drag pueden llegar a ser tensas.

Limas Hernández traza los orígenes del travestismo de espectáculo en Ciudad Juárez con el grupo *Shakira*. Este grupo realizaba giras por el país y llegó a establecerse por algunas temporadas en Ciudad Juárez a finales de los setenta. Este espectáculo inspiró a Zafiro, quien se establecería desde mediados de los ochenta como un pionero en el travesti *show* junto con su grupo Gema⁹. Ya para la década de los noventa, Limas Hernández identifica la existencia de 7 asociaciones de travestis, es decir, grupos de travestis que realizan un espectáculo en conjunto. Entre estos grupos, el autor sigue distinguiendo el trabajo del grupo Gema por dedicarse a la imitación de señoras cantantes (como Lucha Villa, Chelo Silva, Lola Beltrán, Aída Cuevas). Según Limas Hernández, esto le otorga al grupo un perfil paradójico:

todos sus integrantes tienen prácticas homoeróticas, pero representan en su vida nocturna a mujeres de un perfil de “señoras”, más que a tradicionales “jotitas”, como diría Zafiro, su director, con respecto a muchos otros grupos de travestis que acostumbran interpretar a artistas que parecen lo que en las industrias culturales se presenta como prostitutas finas, lo cual constituye el referente identitario de tales travestis. (2000, p. 18)

Me parece encontrar cierto paralelismo entre estos dos prototipos de travesti que identifica Limas Hernández y las diferencias señaladas por Esther Newton entre *stage* y *street female impersonators* (1972, p. 7). Un tipo de travesti se distinguirá más por cierto compromiso escénico y la reproducción de roles más tradicionales, mientras que el otro será asociado a cierta falta de profesionalismo y cercanía a la prostitución.

⁹ Tanto Zafiro como Gema son los pseudónimos establecidos por Limas Hernández y cuya identidad también se respeta en esta tesis.

Figura 2.3

Barby Kute como Gloria Trevi



Fuente: archivo personal.

Esta asociación entre el travesti de imitación con un reforzamiento de los esquemas tradicionales del género es cuestionada por el trabajo de Limas Hernández al observar de cerca al grupo Gema. El investigador llama la atención sobre cómo durante el show travesti presentado a un público de parejas heterosexuales, es normal que los hombres heterosexuales besen al travesti como si no se tratara de una fantasía escénica (Limas Hernández, 2000, p. 21). En este sentido reflexiona:

En una escala, ellos son personas muy funcionales a los patrones estereotipados en la demanda del público, que perdona la transgresión sexual y de género, ya que, dado el caso, un hombre “no homosexual”, se puede permitir una experiencia erótica, sin cuestionarse la virilidad tradicional.

En cambio, para otra dimensión, se debe reconocer que Gema construye su identidad transgresora y se recompone la estructura del campo sexual con estas prácticas heréticas. (Limas Hernández, 2000, p. 22)

Es decir, aunque el performance travesti se limita a reproducir esquemas tradicionales de género, ello no impide reconocer que la práctica en sí es bastante transgresora. O bien, más que transgresora, se trata de una práctica que abre espacios y lucha por hacer cada vez más vivibles las vidas de aquellos a quien se margina y oprime. Así, “La historia de Gema Performance denota cómo desde lo subterráneo y la periferia surgen los nuevos actores sociales —o actrices, como en este caso—, agencia que vuelve visible lo excluido, lo marginal, los artefactos del *status quo* que se sobreponen contra la libertad de la vida” (Limas Hernández, 24).

Por todo lo anterior, me parece un error contraponer las prácticas de travestismo y de drag como prácticas totalmente opuestas. Drag y travestismo pueden llegar a ser armas que desestabilicen el género. Aunque mi investigación se centra en las prácticas drag, esta distinción tiene que ver en gran medida por la importancia que adquieren en relación con lo que denomino como el *Drag Race Phenomenon*. Queda por averiguar mediante el trabajo de campo si la distinción travestismo/drag es tan esencial, o bien, si se puede llegar a hablar de las prácticas de *dragvestismo*.

CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO

3.1 Consideraciones epistemológicas y políticas

La presente investigación se esfuerza por comprender un fenómeno multidimensional. Como se señaló en los capítulos anteriores, según la perspectiva de Deleuze y Guattari, la práctica del drag de nuestros días surge como un producto de la subjetividad capitalística a través de los medios de comunicación. No obstante, también se sostiene que el drag debe ser valorado y estudiado como una práctica cultural con una coherencia interna que, aunque no es independiente de las estructuras sociales que permiten su desarrollo, tiene el potencial para transformarse a sí misma, la posibilidad de singularizarse. Es por ello que la investigación necesita apoyarse a un mismo tiempo de dos enfoques epistemológicos.

En un primer momento, mantener una epistemología realista resulta muy útil para poder describir con precisión el fenómeno del drag en el contexto actual y juarense. De tal manera, uno de los objetivos del estudio es lograr retratar de forma etnográfica las prácticas drag del norte de México. Por otra parte, se necesita de una epistemología crítica para comprender el fenómeno cultural en relación con el poder, tal como es tradición dentro de los estudios culturales. Por lo tanto, se ha apostado por una epistemología *queer* —si es que se le puede dar ese nombre—, como un posicionamiento tanto investigativo como político. Desde este punto de vista, un enfoque *queer* es a la vez heredero del feminismo y del posestructuralismo.

La existencia de una perspectiva *queer* dentro de la academia debe su origen al activismo. Su propuesta política surge desde las multitudes que no se adaptan a las normas del género y la sexualidad. Como movimiento, su origen se traza a finales de los ochenta en Estados Unidos y en contraposición a las formas de política identitaria de gays o lesbianas blancas que buscaban su propia asimilación a la norma social. Sin embargo, si lo *queer* ha tenido relevancia en otros contextos, mucho se ha debido a su vertiente académica. Por ello, la mirada *queer* ofrece una perspectiva académica muy útil para ser empleada en contextos como el de América Latina. Sin embargo, más allá de entenderla como una teoría, en la presente investigación se propone como una posición política y epistemológica.

Considerando lo anterior, debe quedar muy clara la distinción entre lo *queer* como una perspectiva para estudiar fenómenos relacionados con el género y la sexualidad, y lo *queer* como una forma de activismo político. Para esta investigación sobre el drag en Ciudad Juárez, una epistemología *queer* brinda herramientas muy útiles para realizar un análisis que considere el género y la sexualidad sin la necesidad de imponer etiquetas identitarias. Esto no quiere decir que se busque imponer sobre les practicantes del drag una manera de *ser queer*. Es posible que les sujetos del estudio se identifiquen de formas mayormente estables (gay, trans, no binarie, etc.) y poco interesadas con un posicionamiento político. No obstante, tampoco se puede ignorar que la práctica del drag es en esencia una práctica que disiente de la norma. Por lo tanto, proponer que la práctica del drag es una práctica *queer*, es sostener que el drag no presupone una forma de identificación fija y normada; que, al contrario, está abierta a la exploración de nuevas alternativas. Todo el drag es *queer* no porque todo el drag tenga una intención política, sino porque todo el drag disiente de las normas de género hasta burlarse de las mismas.

Otra distinción que vale la pena realizar es aquella entre la propuesta teórica y una posible epistemología *queer*. La investigación se nutre de ambas. La teoría *queer* de Butler, parte del acercamiento al género como un *performance*. Esta teoría resulta conveniente para observar la manera en que el drag juega con el *performance de género*, volviendo evidente que nuestra propia conformación como sujetos masculinos o femeninos depende en gran medida de nuestra reafirmación como pertenecientes a un género u otro a través de nuestros actos (Butler, 1999, p. 175).

Finalmente, la perspectiva epistemológica de lo *queer* invita a problematizar las nociones esquematizadas y clasificadoras de les sujetos de estudio. Una epistemología *queer* no puede asignar identidades de género y sexuales *a priori*. Buscará dar cabida a la complejidad y pluralidad de existencias. Por último —y es aquí en donde lo académico debe recuperar lo político—, la perspectiva *queer* implica un trabajo de investigación que busca dar luz a formas de vida vivibles desde la libertad.

3.2 Diseño metodológico

Este estudio parte desde una aproximación cualitativa, y como tal, busca la descripción y comprensión de un fenómeno cultural y social. En tanto que cualitativa, se trata de una investigación que se interesa por descubrir el sentido que el drag tiene para sus practicantes, reconociendo la complejidad de las experiencias de los sujetos de estudio. También, en este sentido, parte desde una perspectiva fenomenológica, pues es de su interés comprender el fenómeno desde la perspectiva de los sujetos, la realidad tal y como es percibida por ellos (Taylor y Bogdan, 1987, p. 16), no estableciendo una relación sujeto-objeto, sino sujeto-sujeto. Esta visión es la que guía principalmente la conducción de entrevistas cualitativas como las que se describirán más adelante. De la misma manera, el estudio se apoya en la etnometodología para observar las acciones de los sujetos e intentar descubrir su propia interpretación del mundo a través de ellas (Taylor y Bogdan, 1987, p. 26). Así, la técnica de la observación participante servirá para captar el fenómeno de forma holística y contrastar las acciones de los practicantes del drag con lo que dicen en las entrevistas.

Estos enfoques pretenden permanecer cercanos al mundo empírico, independientemente del enfoque teórico de la investigación. Es decir, “están destinados a asegurar un estrecho ajuste entre los datos y lo que la gente realmente dice y hace” (Taylor y Bogdan, 1987, p. 26). Esto resulta importante ya que se busca la comprensión del fenómeno drag a partir de un proceso inductivo. Sin embargo, a la hora de interpretar los datos recabados será necesario evidenciar que el investigador parte de una postura crítica asumida desde el inicio de la investigación.

Aunque la recolección de los datos se esfuerce en capturar la realidad vivida de los sujetos de estudio, el objetivo de la investigación es superar la descripción para avanzar hacia la comprensión de la actividad drag en Ciudad Juárez. Dicha comprensión implica una forma de interpretar que necesariamente estará mediada por el investigador. Así, esta tesis se posiciona políticamente del lado de los sujetos oprimidos, reconociendo su lucha como una lucha auténticamente *queer*, una lucha en busca de la libertad de expresarse y vivir. La intención es capturar, valorar y respetar la visión de los sujetos de estudio, y al mismo tiempo, mantener una postura crítica capaz de identificar las estructuras sociales, culturales, económicas y subjetivas

que pueden constituirse como sus opresoras. Se trata, por lo tanto, de una visión que intenta comprender que el drag existe como producto de una subjetividad capitalística, subjetividad que no es más ni menos auténtica que otras, es decir, la única subjetividad posible en nuestro contexto.

3.2.1 Delimitación espacial y temporal

La investigación es de corte transversal y centra su atención en el período de 2009 hasta la fecha. Esto se debe a que la primera emisión del programa *RuPaul's Drag Race* fue en 2009, inaugurando lo que se definió más arriba como el *Drag Race Phenomenon*. Desde luego, el impacto de esta producción mediática no fue inmediato en la ciudad, sin embargo, ha parecido una buena fecha de corte para poder evidenciar un antes y un después para la cultura del drag tras la emisión de este tipo de programas. No obstante, la explosión del drag en Ciudad Juárez no tiene más de 5 años.

En términos espaciales, esta investigación plantea un enfoque *glocal*, es decir, un enfoque que permita observar procesos que se desarrollan de forma global y local a la vez. Con lo global, se hace referencia al hecho de que ciertos referentes culturales pueden ser desarrollados en cualquier lugar del mundo. Por ejemplo, el programa de *RuPaul's Drag Race* es consumido y reapropiado por comunidades de disidentes sexogénériques de Europa, Asia, Oceanía y Latinoamérica. Igualmente, las redes sociales como Facebook permiten la creación de comunidades virtuales e internacionales que giran en torno a la cultura del drag. Esta dimensión global será estudiada entonces desde la virtualidad, a través de la etnografía virtual.

A pesar de que el fenómeno que se planea analizar se desarrolla a una escala tan grande, es en lo local en donde se pueden percibir sus características y efectos más importantes. Ciudad Juárez puede distinguirse como frontera, lugar de crímenes violentos y ciudad de entretenimiento nocturno. Estos tres elementos complejizan la manera en que el drag se puede desarrollar en la ciudad. Por lo tanto, el trabajo de campo no virtual se limitará a las prácticas drag desarrolladas en Ciudad Juárez.

3.2.2 Sujetos de estudio, unidad de análisis y operacionalización

Los sujetos de estudio de la investigación son aquellos practicantes del drag radicados en Ciudad Juárez y cuya práctica se circunscriba al contexto juarense. Lo que interesa de este grupo es estudiar los procesos de singularización que desarrollan a partir de la apropiación, refutación y negociación de elementos del *Drag Race Phenomenon*. La tesis se ha apoyado del enfoque teórico para la definición de los procesos de singularización como unidad de análisis. Ello no quiere decir que la investigación pretenda hacer coincidir la realidad de los sujetos de estudio con la perspectiva teórica. Más bien, el concepto sirve para hacer referencia a un fenómeno subjetivo que sería difícil de elucidar de otra manera.

Así, con base en la definición que establecen Guattari y Rolnik para los procesos de singularización (2006, p. 61), la cual se señaló en el primer capítulo, se parte de la siguiente definición operacional: los procesos de singularización hacen referencia a la construcción, creación o aparición de formas de subjetivación que escapan a la subjetividad dominante; es decir, aquellos procesos que se separan de las distintas maneras de dar sentido (símbolos, lenguajes, discursos, códigos, normas, cultura) al sí mismo, al grupo y al mundo que son modeladas por una subjetividad capitalística, o bien, patriarcal, cisheteronormada, colonial, etc. Los procesos de singularización llevan a la automodelación de la subjetividad (Guattari y Rolnik, 2006, p. 62), por lo que generan formas alternas de pensar, actuar, sentir y vivir. Estos cambios en las formas de pensar, actuar, sentir y vivir constituirán la guía para observar estos procesos en la investigación a través de sus tres niveles: infrapersonal, personal e interpersonal.

Para Guattari y Rolnik, los procesos de singularización contemplan el nivel infrapersonal (ligado con el sueño y la creación), el nivel personal (que incluye la auto-dominación del Superyo), y el nivel interpersonal (formas de sociabilidad en la vida doméstica, amorosa, profesional, escolar, etc.) (2006, p. 61). Para la investigación se utiliza la misma clasificación tripartita, en la que se identifican varios elementos subjetivos. En el nivel infrapersonal se localizan las inquietudes creativas y expresivas de los sujetos, sus deseos, su corporalidad, así como sus estados psíquicos o mentales. Se trata de fenómenos subjetivos que no necesariamente surgen a partir de la consciencia de sí mismo como sujeto cerrado o como

una identidad bien definida. En el nivel personal o de la autopercepción se identifican el sentido de identidad de los sujetos, sus identificaciones de género y de orientación sexual, así como el género que es performado a través de la práctica drag. Por último, en el nivel interpersonal se encuentran todas las formas de sociabilidad de los sujetos, por ejemplo, sus relaciones personales, sus relaciones con el público drag u otros practicantes del drag, así como sus interacciones por redes sociales en el nivel virtual. Debe destacarse que el desglose de cada una de las categorías se debe más a su utilidad operativa dentro de la investigación, y no porque se considere que los fenómenos que se desarrollan en cada nivel (intrapersonal, personal o interpersonal) sean naturalmente diferenciados. De hecho, cada uno de los niveles se encuentra interrelacionado con los otros.

A partir de lo anterior se desarrolla el siguiente mapa conceptual (Tabla 3.1). En él se muestra la operacionalización del concepto de procesos de singularización para la investigación. La elección de las primeras tres dimensiones (intrapersonal, personal, interpersonal) cumple un objetivo principalmente práctico, pues permite crear una primera distinción clasificatoria de la diversidad de los procesos de singularización posibles. Por otra parte, debido a que la posibilidad de que un cambio subjetivo devenga en un proceso de singularización depende en gran medida de factores contextuales, se ha añadido otra dimensión o nivel denominado extrapersonal. En este sentido, el nivel extrapersonal es el que puede posibilitar, o no, que se lleve a cabo un proceso de singularización. En este nivel se identifican el papel de las producciones mediáticas, el contexto local, así como las condiciones socioeconómicas de los practicantes del drag.

Tabla 3.1

Mapa de conceptos. Observables de los procesos de singularización detonados por el drag

PROCESOS DE SINGULARIZACIÓN	Dimensiones (niveles)	Componentes	Observables
	Intrapersonal	Creatividad y expresión	Expresión Creación y reinención estética Reproducción o rechazo de esquemas estéticos hegemónicos Inspiraciones
	Cuerpo	Usos del cuerpo en el drag Exposición de la corporalidad	
	Estados mentales	Sensaciones, emociones y estados anímicos	
	Deseos	Uso terapéutico del drag Aspiraciones y metas con el drag Motivaciones para hacer drag	
Personal (autopercepción)	Sentido de identidad	Identidad fuera de drag VS identidad drag Construcción del sentido de identidad a través de la práctica drag Valoración de la propia práctica drag Arte y técnica del drag. Profesionalización del drag.	
	Identificaciones de género	Conceptualización de la propia identidad de género	
	Prácticas sexuales	Relaciones erótico-afectivas distintas a la norma	
	Performance de género en drag	Expresión de género en la práctica drag Performance drag transgresor/convencional	
Interpersonal	Relaciones familiares	Aceptación y apertura/Rechazo e incompreensión “Educar” a través del drag	
	Relaciones erótico-afectivas	Falta de prejuicios/Prejuicios y rechazo Exploración sexual/Fetichización	
	Relaciones laborales y académicas	Apertura/Ocultamiento con respecto a la práctica drag	
	Sociabilidad drag	Relaciones con colegas Relaciones con su público	
	Virtualidad	Uso de redes sociales Formación de comunidades virtuales	

Extrapersonal (elementos contextuales)	Producciones mediáticas	Referencias a o diálogo con RPDR (<i>RuPaul's Drag Race</i>), LMD (<i>La Más Draga</i>) o similares Valoración de RPDR, LMD o similares
	Contexto local juarense	Respuestas a la inseguridad, discriminación, acoso Relación con la tradición travesti-transformista Consumo de drag juarense Centros nocturnos y administradores Competencias drag
	Condiciones socioeconómicas	Resolución de las limitantes Inserción a prácticas de consumo Nivel educativo Medios de transporte

Como se puede observar en la Tabla 3.1, los componentes de cada una de las dimensiones pretenden abarcar distintos ámbitos de la vida de les practicantes del drag. Para la definición de los observables se ha llevado a cabo un trabajo tanto deductivo como inductivo. En una primera etapa de la investigación fue necesario pensar en el tipo de observables que podrían encontrarse en el campo. Posteriormente, durante y después del trabajo de campo se fueron identificando nuevos observables que no pudieron preverse desde el inicio.

Observar los posibles procesos de singularización no puede reducirse a un trabajo simple de identificar variables concretas. En la mayoría de los elementos observables que se han identificado y definido es necesario discernir si determinada acción, idea, deseo, forma de socialización, etcétera, corresponden a formas de subjetivación disidentes a la subjetividad capitalística, patriarcal, cisheteronormada o colonial. En este sentido, en la Tabla 3.2 se explicita la forma en que serían identificados los procesos de singularización a partir de cada observable.

Tabla 3.2

Ejemplificación de los observables de los procesos de singularización

Observable	Ejemplo
Intrapersonal: Creatividad y expresión; cuerpo; estados mentales; deseos.	
Expresión	Expresión de sentires, emociones, vivencias a través del drag (o no)
Creación y reinención estética	Creación de nuevas propuestas estéticas (otras formas de entender lo bello, lo feo, lo grotesco, etc.) (o no)
Reproducción o rechazo de esquemas estéticos hegemónicos	Rechazo o reproducción de esquemas estéticos hegemónicos
Inspiraciones	Inspiración directa del <i>Drag Race Phenomenon</i> (RPDR, LMD, TBBD, drag <i>queens</i> mediáticas), o bien, de elementos ajenos a él (familia, inquietudes políticas, problemas de su comunidad, artes, entretenimiento, folklor, etc.)
Usos del cuerpo en el drag	Modificación corporal que no reproduce las corporalidades “naturales” o estandarizadas. O bien, reproducción de cuerpos hegemónicos en la práctica drag.
Exposición de la corporalidad	Exposición de rasgos corporales no hegemónicos (piel no clara, gordura, delgadez, acné, estatura baja, etc.) o su ocultamiento.
Sensaciones, emociones y estados anímicos	La práctica drag detona sensaciones, emociones y estados anímicos catárticos, positivos o placenteros. O bien, lo contrario.
Uso terapéutico del drag	La práctica drag tiene una función terapéutica en la vida de sus practicantes (relajación, motivación, agilidad mental, etc.).
Aspiraciones y metas con el drag	Las aspiraciones y metas no se limitan a la consecución de los valores que fomentados por el <i>Drag Race Phenomenon</i> (fama, ganancias económicas).
Motivaciones para hacer drag	Las motivaciones responden a inquietudes personales que se separan de aquellas promovidas por el <i>Drag Race Phenomenon</i>
Personal (autopercepción): Sentido de identidad; identificaciones de género; prácticas sexuales; performance de género en drag.	
Identidad fuera de drag VS identidad drag	La dualidad en drag/fuera de drag lleva a una comprensión nueva de la propia identidad, o su cuestionamiento.
Construcción del sentido de identidad a través de la práctica drag	Los rasgos que definen la identidad son múltiples y surgen a través de la práctica drag.
Valoración de la propia práctica drag	Los practicantes valoran aspectos del drag que no son considerados desde el <i>Drag Race Phenomenon</i>
Arte y técnica del drag. Profesionalización del drag.	La profesionalización del drag deviene en una actitud conservadora y limitante, o bien, busca su constante renovación y libertad.
Conceptualización de la propia identidad de género	Le practicante del drag comprende su propio género de una forma compleja y se aleja de categorizaciones hegemónicas.
Relaciones erótico-afectivas distintas a la norma	Le practicante identifica sus orientaciones sexuales de formas distintas a la norma o a las categorías hegemónicas.
Expresión de género en la práctica drag	La persona drag transgrede las normas tradicionales de género, o bien, las reproduce a través de su personalidad y aspecto.
Performance drag transgresor/convencional	El <i>show</i> drag transgrede las normas tradicionales de género o las reproduce (a través de las canciones que interpreta, tipo de movimientos y ademanes, chistes, etc.)

Interpersonal: Relaciones familiares; relaciones erótico-afectivas; relaciones laborales y académicas; sociabilidad drag; virtualidad	
Aceptación y apertura/Rechazo e incomprensión	El drag lleva hacia la aceptación y apertura de la familia hacia el tema, o bien, provoca rechazo e incomprensión.
“Educar” a través del drag	El drag se utiliza como una forma de “educar” a la familia con respecto a la diversidad sexogenérica.
Falta de prejuicios/Prejuicios y rechazo	Los vínculos sexuales o erótico-afectivos que establece le practicante no tienen prejuicios sobre la práctica del drag. O bien, sucede lo contrario.
Exploración sexual/Fetichización	La práctica del drag lleva hacia una exploración sexual positiva, o bien, hacia una fetichización por parte de las parejas sexuales.
Apertura/Ocultamiento con respecto a la práctica drag	Los practicantes se permiten dar a conocer a qué se dedican en los ambientes laborales y académicos.
Relaciones con colegas	Las relaciones con colegas drag construyen comunidades de apoyo, o bien, generan espacios de competitividad.
Relaciones con su público	El público del drag apoya la diversificación de prácticas drag y valora las expresiones originales y transgresoras. O bien, apoya y consume únicamente las propuestas más convencionales del drag.
Uso de redes sociales	Las redes sociales permiten encontrar nuevas formas de expresión del drag.
Formación de comunidades virtuales	Las comunidades drag formadas en el espacio virtual apoyan la diversidad de expresiones drag locales. O bien, únicamente consumen el drag mediático.

Cada uno de los observables es indagado a partir de los instrumentos de recolección de datos usados. En algunos casos se recurre tanto a la observación participante, como a la entrevista semiestructurada y la etnografía virtual. En otros, se emplea uno o dos de los instrumentos.

3.2.3 Entrada al campo y escenario

El campo de la investigación es aquel en que se desarrollen las prácticas drag. De forma localizada, el drag se practica por lo general en centros nocturnos. Sin embargo, gran parte de esta práctica se ha virtualizado y se la puede encontrar en redes sociales. En este sentido, el acercamiento es *glocal*. Así, los escenarios más comunes en que pueden encontrarse y estudiarse las prácticas del drag incluyen centros nocturnos (escenario, camerino, área del público), fiestas privadas (*afters*), espacios públicos como restaurantes o la calle, y redes sociales, sobre todo Instagram y Facebook.

La entrada al campo comprendió distintas fases:

1. Primer acercamiento por redes sociales. Esto implicó la observación de la actividad drag local por redes sociales, seguir por Instagram o enviar solicitud de amistad por Facebook a los perfiles de algunas de las practicantes del drag, así como iniciar algunas interacciones (comentarios positivos a sus publicaciones, reacciones a sus historias, etc.).

2. Visita a lugares con *show* drag. Debido a las restricciones sanitarias ocasionadas por la pandemia de COVID-19, los primeros acercamientos virtuales al drag se dieron en sitios menos convencionales, como plazas comerciales o reuniones privadas de colecta en apoyo de alguna drag *queen*. El conocimiento sobre estos eventos se obtuvo por medio de redes sociales. Debido a que las practicantes del drag son muy abiertas a socializar, no hubo mayores dificultades para ir generando una red de conocidas o amistades drag. Al principio, las practicantes lograban identificar al investigador como alguien con quien ya habían interactuado en redes sociales, después como un consumidor recurrente del drag.

3. Primeras observaciones. Se inicia con una fase de observación informal como público en distintos centros nocturnos con *show* drag.

4. Establecimiento de contacto *offline* por *afters* y amistades en común. Aunque ya se había tenido un acercamiento inicial con las practicantes del drag, las interacciones más importantes sucedían en *afters*, es decir, reuniones que se organizaban en la casa de alguna persona para continuar con la noche. En estos espacios las practicantes del drag podían relajarse un poco por haber concluido su horario laboral —por decirlo de alguna manera—, y se permitían establecer un contacto más personal con otras personas, pues ya no se trataba de un público. Estos espacios permitieron formar vínculos amistosos con algunas de ellas.

5. Registro fotográfico y audiovisual de observación participante y toma de notas en diario de campo. Se inicia con el proceso de observación participante de los *shows* drag. Al principio se recurrió principalmente a la toma de notas en un diario de campo para su posterior análisis. Sin embargo, conforme avanzó la investigación pareció más prudente registrar fragmentos de los *shows* con ayuda de la fotografía y el video.

6. Identificación de informantes y porteros. Fue importante identificar a gerentes de los centros nocturnos, a productores de *shows* drag y personalidades influyentes en el medio.

7. Establecimiento de *rapport*. La cercanía/pertenencia al grupo ha permitido establecer un *rapport* con facilidad. También ha sido importante el papel de David, quien me acompañó a la mayoría de los shows, y siguió en contacto con estos grupos durante mi estadía en Tijuana.

8. Solicitud y conducción de entrevistas. Durante la segunda incursión en campo se solicitó el apoyo de los practicantes del drag más cercanos para iniciar con el proceso de entrevistas. En algunos de los casos se solicitaba la entrevista cuando el investigador se encontraba de forma presencial con los sujetos, en otros se hacía por medio de un mensaje por redes sociales.

9. Solicitud de observación participante del proceso drag. Durante el mismo proceso de entrevistas, se solicitó a algunos de los sujetos su permiso realizar un registro fotográfico de su proceso de preparación para el show drag.

10. Solicitud de registro de datos virtuales. Finalmente, se solicitó a algunos de los sujetos entrevistados la posibilidad de registrar y guardar sus publicaciones e interacciones públicas en Instagram con motivos de análisis para una etnografía virtual.

3.2.4 Muestra

Al inicio de la investigación se había contemplado una muestra heterogénea de alrededor de 15 practicantes del drag. La intención era obtener una mirada panorámica del drag de la ciudad, así como poder contrastar los puntos de vista según rangos de edad, identidad de género, orientación sexual, años practicando el drag, lugares de presentación, etc. Al final del trabajo de campo se obtuvo una muestra de 13 participantes. Era de interés incluir también los casos de sujetos que se dedicaran al transformismo para poder contrastar sus opiniones en entrevista con las de quienes practican drag. Sin embargo, el acercamiento a este grupo presentó más dificultades que el acercamiento a quienes practicaban drag, probablemente debido al trasfondo

del investigador como consumidor del drag mediático y el conocimiento de sus códigos culturales. Aunado a ello, el corpus de datos para analizar con las primeras 13 personas se había ensanchado mucho y mostraba ya hallazgos satisfactorios, por lo que se decidió limitar la muestra a practicantes del drag.

Las primeras 5 entrevistas se organizaron bajo el criterio de conveniencia (Ito Sugiyama y Vargas Núñez, 2005, p. 47) con las personas con quienes el investigador tenía mayor cercanía y resultaba más fácil establecer una relación de confianza. A partir de ahí se prosiguió bajo el criterio de máxima variación, es decir, eligiendo casos variados con la intención de encontrar particularidades y generalidades del fenómeno (Ito Sugiyama y Vargas Núñez, 2005, p. 46). En este caso, se buscó la variación en cuanto al estilo de drag, edad, tiempo haciendo drag, y lugar de trabajo. La siguiente tabla expone los criterios de homogeneidad y heterogeneidad obtenidos al final del trabajo de campo.

Tabla 3.3

Criterios de homogeneidad y heterogeneidad en la muestra

Homogeneidad	Heterogeneidad
<ul style="list-style-type: none"> • Autoadscripción como practicante del drag • Sexo asignado al nacer (masculino) • Residentes de Ciudad Juárez • Disidentes sexuales (homosexual, gay, bisexual, queer) • Consumidores de RPDR y LMD • Cuenta drag activa en redes sociales (Instagram) 	<ul style="list-style-type: none"> • Género drag (drag queen, drag king, hyper king, drag queer) • Identificación de género (masculino, no binario, fluido, queer) • Centro nocturno en que se presenta/trabaja • Edad de los practicantes (22-40 años) • Estilo de drag (“chica de la moda”, oscuro, alternativo, cómico, “showsero”, <i>butch</i>, andrógino)

3.3 Métodos, técnicas e instrumentos

3.3.1 La observación participante y las *historias* de Instagram como registro etnográfico

Para esta investigación se parte del entendimiento de la observación participante como una observación exógena de aproximación directa al fenómeno de estudio. Se fundamenta en “la búsqueda del realismo” y “la reconstrucción del significado, contando con el punto de vista de los sujetos estudiados” (Valles, 1999, p. 144). Se la puede definir como “una estrategia de campo que combina simultáneamente el análisis de documentos, la entrevista a sujetos e informantes, la participación y observación directa, y la introspección” (Denzin, 1970, 185-186, como se citó en Valles, 1999, p. 146-147).

La observación participante permite dar cuenta del fenómeno drag en tanto *performance*, pues se trata de un evento analizable a través de la imagen y los discursos que se despliegan en un escenario, detrás o debajo de él. Es importante este instrumento en tanto que permite contrastar las visiones de los sujetos de estudio con aquella que puede llegar a formarse el público. En este sentido la observación participante se ha concentrado en dos procesos principales. El primero de ellos trata de observar el *show* desde la perspectiva del público. Esto no quiere decir que no se sostengan entrevistas informales con los mismos sujetos. Sin embargo, el rol del investigador pretende tener la menor injerencia posible sobre el ambiente (Valles, 1999, p. 156). El segundo se enfocará en el proceso de preparación para el drag. Ello implica el transporte de casa de le sujeto de estudio hacia su sitio de trabajo, el proceso de transformación en el camerino, ensayos previos, así como el tiempo de espera antes de la presentación. En este caso, una participación moderada permite pedir aclaraciones o hacer preguntas más directas como investigador, tratando de mantener un “balance entre miembro y extraño” (Valles, 1999, p. 156).

La observación participante se ha apoyado en la redacción de un diario de campo, así como en el registro fotográfico y audiovisual del fenómeno drag. La redacción del diario de campo consta de dos fases. La primera es la toma de notas en vivo que registran por hora y

minuto algunos de los acontecimientos más relevantes de la noche. Posteriormente, se describen los eventos ocurridos a detalle con apoyo de las fotografías y videos registrados. Conforme fue avanzando la investigación, se volvió más evidente la pertinencia de recurrir al registro fotográfico y audiovisual.

Así, se recurrió a la fotografía y el video como técnicas de registro etnográfico (Hernández, Espejo, 1998). Esto permitió realizar un registro más preciso de los elementos más relevantes del *show* drag (vestuario, maquillaje, performance, canción interpretada, tipo de baile, etcétera), que posteriormente se podría analizar con mayor detalle.

Sin embargo, aunque la fotografía y el video convencionales resultaban útiles para la investigación, se descubrió la oportunidad que ofrecían las mismas redes sociales para realizar este registro. Al menos todos los practicantes del drag a quienes se conoció aprecian que su *performance* sea compartido por redes sociales, sobre todo a modo *historias* de Instagram. Desde esta sección de la red social ellos mismos pueden compartir el contenido a su propio perfil, dando contenido a sus seguidores. Así, realizar el registro etnográfico con ayuda de la aplicación de Instagram fue muy provechoso tanto para los sujetos de estudio, como para el proceso investigativo. Las ventajas que se encontraron con esta técnica fueron la posibilidad de conservar un registro organizado desde la aplicación, descargar las fotografías o videos para su respaldo, así como lograr un acercamiento mucho más orgánico al fenómeno drag y su propio contexto híbrido entre la presencialidad y la virtualidad.

Figura 3.1

Historia de Instagram del show de Amanda Dagi



Fuente: archivo personal [Captura de pantalla].

La técnica de la observación participante cubre una muestra bastante más grande que aquella tomada para las entrevistas o la etnografía virtual. Sin embargo, para los motivos del análisis se buscará seleccionar aquellos registros relacionados con personas de quienes ya hemos recibido el consentimiento para participar en la investigación, o bien, que conozcan mi rol como investigador de antemano.

3.3.2 La entrevista semiestructurada

Para la obtención de datos fenomenológicos sobre la práctica drag fue imprescindible el uso de la entrevista cualitativa. Entre las distintas modalidades de la entrevista se eligió la entrevista semiestructurada. En este tipo de entrevista “el entrevistador mantiene la conversación enfocada sobre un tema particular, y le proporciona al informante el espacio y la libertad suficientes para definir el contenido de la discusión” (Vela Peón, 2001, p. 76-77). La ventaja de la entrevista semiestructurada es poder atender los elementos que interesa conocer de manera eficiente, sin limitar la expresión de los sujetos de estudio para lograr una comprensión clara de sus puntos de vista.

La entrevista semiestructurada permite atender cierta diversidad de temas relacionados con la práctica drag de los sujetos de estudio (motivaciones, identificaciones, inspiraciones, sentires, consumo, relaciones sociales, etc.). En este sentido, atendería a los niveles infrapersonales, personales e interpersonales para identificar posibles procesos de singularización a través del drag. Esto, dándose siempre desde la interpretación de los sujetos para poder contrastarla posteriormente con las interpretaciones del análisis propio.

Las entrevistas fueron aplicadas de manera presencial, cara a cara. A pesar del contexto pandémico se decidió que lo más pertinente sería conducir las entrevistas de manera presencial, ya que se trataba de fechas posteriores a la aplicación de vacunas y la muestra no se encontraba dentro de la población en riesgo. Únicamente fue necesario seguir las medidas sanitarias comunes (uso de cubrebocas, lavado de manos, espacios abiertos). Para su desarrollo se le permitió a la entrevistada decidir en qué sitio le parecería mejor la entrevista, sugiriéndole que fuera en un lugar en que se sintiera cómoda y con poco ruido ambiental.

Para la realización de las entrevistas semiestructuradas se elaboró previamente una guía de entrevista enfocada en ciertos aspectos a cubrir, pero flexible según las entrevistadas. La primera guía intentó agotar la mayor parte de los observables que se habían predefinido y se empleó con el primer entrevistado. Esta entrevista dio un resultado muy satisfactorio, sin embargo tuvo que ser editada pues había sido demasiado larga (2h 15m). Después de esta

edición la guía de entrevista tuvo modificaciones mínimas con el resto entrevistados. Las modificaciones se debieron a la aparición de temas no considerados con anterioridad (por ejemplo, el drag como terapia o la importancia de las competencias drag).

Como se señaló en el apartado 3.2.4, se iniciaron las primeras entrevistas bajo el criterio de conveniencia, para continuar con un criterio de máxima variación. Al final de este periodo se obtuvo un total de 13 entrevistas a practicantes del drag. Adicionalmente se condujo una entrevista a un administrador de un centro nocturno y experto en la historia del transformismo en la ciudad como informante clave. En la Tabla 3.4 se pueden observar los datos de realización de las entrevistas a los practicantes del drag en Ciudad Juárez.

Tabla 3.4

Datos de las entrevistas aplicadas a practicantes del drag en Ciudad Juárez

Entrevista	Fecha	Lugar	Duración
1	23/12/2021	Casa propia	2h 15m
2	16/01/2022	Casa propia	1h 12m
3	18/01/2022	Café	1h 30m
4	19/01/2022	Café	1h 22m
5	20/01/2022	Café	1h 22m
6	23/01/2022	Casa propia	0h 55m
7	01/02/2022	Restaurante	1h 25m
8	02/02/2022	Casa propia	1h 45m
9	04/02/2022	Café	1h 40m
10	09/02/2022	Restaurante	1h 42m
11	10/02/2022	Centro nocturno	1h 03m
12	11/02/2022	Sitio de trabajo	1h 30m
13	14/02/2022	Sitio de trabajo	1h 51m
<i>Promedio de entrevistas:</i>			1h 30
<i>Total de las grabaciones:</i>			19h 32m

Durante el periodo de aplicación de las entrevistas se inició con el proceso de transcripción de las mismas. Se transcribieron las 13 entrevistas de manera íntegra, únicamente obviando las interrupciones externas como el servicio en los restaurantes o las llamadas telefónicas a los entrevistados.

3.3.3 La etnografía virtual

La etnografía virtual o digital (Hine, 2004; Varis, 2014) se centró en la exploración de Instagram, y en menor medida de Facebook, intentando rescatar el escenario virtual en que se desarrollan las prácticas de drag, la presentación *online* (Hine, 2004, p. 76) de los practicantes juarenses, y el *performance drag* que desarrollan en la virtualidad. La etnografía virtual se desarrolló como un proceso exploratorio e irregular en el inicio, pero controlado a la hora de obtener una muestra analizable.

El momento exploratorio implicó estar al pendiente de las novedades anunciadas por los practicantes del drag así como por los centros nocturnos que ofrecen esta clase de *shows* en Ciudad Juárez. Esto ayudó a identificar una cartografía de los sitios en que se desarrollaba esta práctica y poder considerarlos durante la etapa de observación participante. También fue importante la dimensión de archivo con que funcionan las publicaciones de Facebook o Instagram para poder ubicar temporalmente momentos clave en el desarrollo del drag de la ciudad. Por ejemplo, así es posible notar a partir de qué fecha determinado centro nocturno empezó a ofertar un espectáculo drag. Por último, también fue importante el rol que jugó Instagram como medio de acercamiento a las entrevistadas y a una visión panorámica de las actividades drag de la ciudad.

Debido a las limitaciones temporales de la investigación, el análisis controlado de información etnográfica virtual se redujo considerablemente. Sin embargo, se pudo conservar el objetivo inicial de analizar el *performance drag* que se lleva a cabo en el entorno virtual. Para esto, se contó con el apoyo de las personas que ya habían aceptado colaborar con la investigación previamente por medio de las entrevistas. Primero se solicitó su autorización escrita por medio de un mensaje en Instagram para poder utilizar sus publicaciones de la misma red social para esta investigación. Una vez que se obtuvo su autorización, se les solicitó compartir dos de sus fotografías publicadas en Instagram. Una debería ser la fotografía que mejor representara su drag, y otra la más popular por número de *likes*.

Con este método se recolectó un total de 26 fotografías, mismas que representaban la visión drag de cada entrevistada, así como la imagen con mejor aceptación por parte de los usuarios de Instagram. Se registraron los datos de cada imagen, señalando su fecha de publicación, el pie de foto, los hashtags usados, número de *likes*, número de comentarios y la calidad de estos.

Se procedió a hacer un análisis visual de cada imagen con ayuda de ATLAS.ti y una guía de observables (Tabla 3.5). Con estos observables fue posible identificar los códigos de género exhibidos en cada prenda de vestir, estilo de maquillaje, peluca, pose asumida, etcétera. Así, se clasificó las imágenes según el *performance de género* que realizaban (resultados en el apartado 5.2.3). También se pudo establecer una clasificación de narrativas o *tipos* representados en las imágenes y su relación con el *performance de género* (ver 5.2.1).

Tabla 3.5

Guía de observables para el análisis visual del performance drag

Componentes	Clave	Observable
Datos Generales	0NOM	Nombre drag
	0GDR	Género drag
	0ENC	Encuadre
	0TDF	Tipo de foto
Expresión estética	1MAQ	Maquillaje
	1PEL	Peluca
	1VES	Vestuario
	1ACC	Accesorios y calzado
	1EDF	Edición fotográfica
	1FON	Fondo
Creatividad	2REC	Recursividades
Inspiraciones	3INS	Inspiraciones
Expresión corporal	4POS	Pose, posturas
	4FAC	Expresión facial
Corporalidad	5CEX	Cuerpo exhibido
	5COC	Cuerpo oculto
	5CMO	Cuerpo modificado
Performance de género	6PFC	Lo femenino convencional
	6PFX	Lo femenino repensado
	6PMC	Lo masculino convencional
	6PMX	Lo masculino repensado
	6AND	Lo andrógino
	6ESC	Lo que escapa al género

3.3.4 Consideraciones éticas

La relación ética con los sujetos de estudio se encuentra muy relacionada con la propia implicación del investigador dentro del campo. El rol del investigador está hibridado con su rol como consumidor del drag, así como con su posterior papel de amigo y colaborador de varias practicantes del drag. Por ello, y por el hecho de que la comunidad de practicantes del drag suele ser muy abierta hacia el exterior —en parte, debido a que sus ganancias económicas, así como su fama y prestigio dependen de ello—, la observación participante nunca se presentó como una forma de intromisión. No obstante, ha sido necesario conservar la anonimidad de aquellas personas de quienes no se ha obtenido un consentimiento expreso para participar en la investigación. Lo mismo puede decirse de la imposibilidad de divulgar fotografías sin su consentimiento.

En el caso de las entrevistas se presentó previamente una carta de consentimiento informado que fue firmada luego de ser leída y explicada. En todo momento se respetó la confidencialidad de algunos fragmentos de la entrevista señalados como tales por las entrevistadas. Por otro lado, desde un inicio se contempló el uso de pseudónimos para proteger la identidad de las personas entrevistadas. La principal inquietud fue la de no generar conflictos dentro de la comunidad drag en los casos en que algunas de las practicantes expresaran sus opiniones con respecto a terceros. Sin embargo, la gran mayoría de las personas entrevistadas expresó el deseo de que su nombre drag apareciera en la investigación. Por ello, y como un mínimo gesto de agradecimiento a su colaboración se ha decidido conservar su nombre original. Únicamente en los casos de exposición de temas sensibles o que pudiesen devenir en conflicto se ha tenido el cuidado de ocultar su identidad.

Para la etnografía virtual se ha recurrido únicamente a los perfiles de las practicantes del drag que ya habían aceptado participar por medio de las entrevistas. En este caso, se pidió de manera adicional su autorización para el análisis de la información contenida en su perfil de Instagram por medio de un mensaje privado escrito en la misma red social.

3.4 Organización y análisis de los datos

Para el análisis de la información recabada por medio de las entrevistas se ha decidido seguir un método de análisis temático. Apoyado en la propuesta de Braun y Clarke, este método busca identificar, analizar y reportar patrones (temas) en los datos (2006, p. 79). La ventaja de este método es que permite atender a los dos objetivos que plantea el presente estudio. Por una parte, el análisis temático permite un acercamiento fenomenológico a lo que cuentan les entrevistades, es decir, identifica temas en las experiencias relatadas con la intención de describir cómo es el drag que se desarrolla en Ciudad Juárez, cuáles son sus características y el contexto en que se da. No obstante, también es posible utilizar el análisis temático para relacionar los datos recabados con la variedad de discursos, ideologías, significados y estructuras que operan en la sociedad y la cultura (Braun y Clarke, 2006, p. 81; Lawless y Chen, 2018, p. 1).

Siguiendo lo anterior, el análisis temático en la investigación sigue un doble proceso analítico. Es inductivo en tanto que parte de los testimonios de los sujetos de estudio como datos empíricos a partir de los cuales se construyen categorías más abstractas (Braun y Clarke, 2006, p. 83). Pero también es deductivo al tener en cuenta la teoría que permite identificar las estructuras sociales, culturales, económicas y mediáticas que influyen en lo que los sujetos dicen o hacen, a la vez que concentra la mirada en la pregunta de investigación (Braun y Clarke, 2006, p. 84). Así, se intenta que el análisis mantenga siempre los pies en los datos empíricos, sin perder su enfoque crítico sobre la realidad social. Bajo estas consideraciones, se describe el proceso de análisis:

1. Una vez transcritas las primeras entrevistas se inició un primer acercamiento al trabajo de codificación. Se contó con la oportunidad de participar en un taller para el uso ATLAS.ti, un software para la gestión de datos cualitativos. Se inició con una codificación abierta y experimental de dos entrevistas. Esto permitió identificar posibles problemas analíticos a la hora de generar códigos. Por ejemplo, al principio se pretendía analizar las entrevistas siguiendo un análisis crítico del discurso, sin embargo, este método representaba un trabajo muy meticuloso y difícil de ligar con el enfoque teórico.

2. Luego de esta primera etapa, y después de contar con las 13 entrevistas transcritas, se inicia la organización de la información con ayuda de ATLAS.ti y Microsoft Excel. Primero se codificó cada una de las respuestas de las entrevistas, otorgando a cada tipo de respuesta una etiqueta de control. Así, sería más fácil comparar las distintas respuestas que ofreció cada entrevistado para cada pregunta. Después, en una hoja de Excel se registraron los datos demográficos de las entrevistas (edades, tiempo haciendo drag, identificación de género, orientación sexual, escolaridad, modo de transporte, redes sociales usadas, etc.). Este procedimiento es también conocido como codificación descriptiva o de atributos (Saldaña, 2009, p. 55).

3. Con ayuda de ATLAS.ti se inicia con la codificación abierta de las entrevistas (Saldaña, 2009, p.81; Braun y Clarke, 2006, p. 88; Lawless y Chen, 2018, p. 7). Considerando la diversidad de códigos que podrían resultar de cada una de las entrevistas, pareció conveniente realizar una codificación abierta pero controlada, es decir, que considerara para cada código cierta etiqueta de control según el tipo de observable que se había definido con anterioridad. Por ejemplo, al hacer la pregunta “¿En qué te inspiras a la hora de hacer drag?”, las respuestas tendrían que ver con elementos que inspiren su propia práctica drag, de manera que resulta posible codificarlos como parte de un grupo de control denominado “Inspiraciones”.

Tabla 3.6

Ejemplo de tabla de control de códigos

Observables	Etiqueta de control	Código
Inspiraciones	AI	“AI Anime” “AI Madre”
Sensaciones físicas	BS	“BS Cansancio” “BS Dolor”
Emociones, sentimientos, estados anímicos	CE	“CE Nervios” “CE Sentirse libre, libertad”

Aunque este proceso corresponde por lo general a una etapa posterior a la codificación abierta, resultó prudente realizarlo de manera previa debido a la amplia cantidad de datos por

organizar. La tabla de control de los códigos se fue actualizando conforme se avanzaba en la codificación de entrevistas.

4. Posteriormente, a partir del conjunto de códigos creados se los relacionó para generar temas. Este proceso implicó el análisis de los distintos códigos para encontrar recurrencias, repeticiones (Lawless y Chen, 2018, p. 7; Owen, 1984, p. 275), distinciones, paralelismos y cualquier otro tipo de relación que pudiera devenir en un tema (Braun y Clarke, 2006, p. 88).

Siguiendo a Lawless y Chen, quienes proponen un método de Análisis Crítico Temático (*Critical Thematic Analysis*), en esta parte del proceso denominada como *codificación cerrada*, se comienza a interrelacionar los discursos encontrados en las entrevistas con ideologías sociales mayores (2018, p. 7). En este caso, se trata de relacionar la realidad que les entrevistados relatan con los distintos discursos de la subjetividad dominante, capitalística, patriarcal, colonial, etc.

5. Una vez identificados algunos de los temas, se procede a organizar su relaciones con respecto a otros códigos u otros temas con ayuda de organizadores gráficos como tablas y mapas conceptuales. Para esto también sirve de apoyo ATLAS.ti. Es todo este proceso los temas y los códigos cambian de nombre para lograr mayor precisión conceptual (Braun y Clarke, 2006, p. 89-92).

6. Una vez que los temas y los organizadores gráficos logran relacionar los datos recolectados en el trabajo de campo con el contexto definido por la investigación y sus conceptos teóricos, se procede al reporte de resultados en los capítulos 4 y 5. Desde luego, también se otorga importancia a aquellos temas encontrados y que no se relacionan directamente con los conceptos teóricos de la investigación. Sin embargo, se pone principal atención a aquellos resultados que cumplen con los objetivos del estudio y son capaces de apoyar o refutar las hipótesis iniciales.

CAPÍTULO IV: ACERCAMIENTO ETNOGRÁFICO AL DRAG JUARENSE

4.1 El *boom* del drag juarense

La intención de este capítulo es otorgar una mirada panorámica al fenómeno del drag en el contexto juarense. Debido a la falta de estudios sobre las prácticas drag en el norte de México, la presente tesis consideró importante lograr una caracterización precisa de la escena drag siguiendo un acercamiento etnográfico. Por este motivo, las reflexiones teóricas de la investigación quedarán suspendidas y serán retomadas en el capítulo quinto, para dar aquí espacio a una descripción realista de la comunidad drag en Ciudad Juárez. En concordancia con lo esto, la guía principal de este capítulo son los testimonios de las personas que fueron entrevistadas, aunque también los periodos de observación participante en campo. El objetivo es generar una narración que de sentido a la urdimbre que se generó con cada una de las voces que colaboraron en la investigación.

4.1.1 “Todas somos vestidas”. Del transformismo al drag

El término *travesti* es el más reconocido en Ciudad Juárez, un término bastante general y usado desde hace varias décadas, pero que también genera confusiones. De la forma más simple, travestirse es la acción de vestir prendas correspondientes a un género que no es el propio (o que la sociedad considera como un género contrario). Sin embargo, las motivaciones detrás del travestismo son muy variadas: puede tratarse de un disfraz, un juego, una forma de explorar la propia identidad, una forma de entretenimiento para un público, una forma de prostituirse, un performance, entre otras.

En un inicio, fueron denominados *travestis* quienes aparecieron en Ciudad Juárez a comienzos de los ochenta (Limas Hernández, 2000). Desde aquel momento se podían identificar dos modalidades principales, una fue aquella de las calles, quienes se dedicaban a la prostitución, y la otra de los centros nocturnos, el transformismo. Desde entonces se habla del *travesti show* para nombrar a este último, pero para este documento se optó por usar el término

de *transformismo* para referir a este tipo especial de travestismo¹. Les sujetos de mi estudio — todes identificades como practicantes del drag— coinciden en identificar el *transformismo* como una modalidad de travestismo en que determinada persona se caracteriza de algún personaje famoso con ayuda de un vestuario y un maquillaje para actuar como tal, parodiando sus bailes, ademanes, gestos, timbre de voz, forma de caminar y otros rasgos característicos. El transformismo podría considerarse una subdivisión del travestismo, si no fuera por el hecho de que no siempre implica un tránsito en cuanto al performance de género². Es decir, una persona que se reconoce del género masculino estaría haciendo también transformismo al interpretar a un personaje como Juan Gabriel, Luis Miguel o Freddie Mercury. En este sentido, el transformismo no hace referencia al *transformarse* hacia un género distinto, sino a la acción de *transformarse* en otra persona.

El transformismo ganó popularidad a fines de los ochenta e inicios de los noventa como una oferta espectacular del ambiente nocturno juareense. Alfredo Limas Hernández, quien se dedicó a estudiar estos espectáculos durante la segunda mitad de los noventa, describe la escena de la siguiente manera:

[...] había mucha demanda de espectáculos en todos los centros nocturnos en Juárez, que, pues, estaban viviendo su último momento de auge, era todavía el centro de la ciudad lleno, y otras zonas cercanas al centro de la ciudad, lleno de pequeños antros, salones de baile, y había mucho trabajo para los travestis, mucho, mucho, mucho; miércoles, jueves, viernes, sábado y domingo. Y entonces, recuerdo eso, que había mucho trabajo y que la demanda de espectáculos era tan amplia en lugares que no eran de públicos —diríamos hoy de la diversidad—, que no era público

¹ Al inicio de la investigación se utilizaba el término de travestismo para designar a estos mismos shows enfocados en la imitación de algún personaje famoso. No obstante, durante el trabajo de campo, fueron les mismos practicantes del drag quienes establecieron la distinción entre travestismo, transformismo y drag. Por lo tanto, aunque ante el público general la mayoría de transformistas se siguen nombrando como travestis, aquí utilizo el término de *transformista* que resulta ser de cierta manera más técnico y permite distinguir de otras prácticas de travestismo.

² Lo mismo sucede con el drag. El transformismo y el drag son tradicionalmente disciplinas que parten desde el travestismo, sin embargo, esto no ocurre siempre. Un ejemplo interesante es el caso del hyper-king, es decir, de aquella anatomía masculina que realiza un drag con elementos masculinos. No obstante, Pazzeska, quién realiza este tipo de drag no tiene problema en decir “todos somos travestis” (comunicación personal, 9 de febrero de 2022). Para entender este elemento aparentemente paradójico, me ha parecido viable la respuesta de Pérezhilda: “Travesti somos todos, porque travesti pues es, es travestirte o representar el género opuesto o el mismo género pero de una forma artística” (Comunicación personal, 14 de febrero de 2022). Esta idea de representar cualquier género de una forma artística, o desde una orientación performática es la que describe mejor el acto de travestirse. Por lo tanto, el travestismo no es el usar prendas equivocadas o contrarias, sino reconocer el valor performativo que determinadas prendas, formas corporales y modos de actuar tienen a la hora de representar el género.

gay. Eran muchos salones de baile, pequeños antros, barras, cantinas, en donde había espectáculo travesti. (A. Limas Hernández, comunicación personal, 17 de enero de 2022)

Esta etapa pareciera corresponder a una época dorada del transformismo en la ciudad, muy cercana al auge de los centros nocturnos hasta entonces. Sin embargo, a fines del siglo XX la escena cambiará en medio del contexto de violencia feminicida y de las restricciones de horarios para los centros nocturnos, quienes tendrían que cerrar a las dos de la madrugada, cuando antes lo hacían hasta las cinco. Estas medidas resultaron contraproducentes al incrementar el consumo de alcohol y los festejos de manera clandestina (González Rodríguez, 2010), la ingesta de drogas ilegales, así como el acoso por parte de la policía hacia todo tipo de travestis (A. Limas Hernández, comunicación personal, 17 de enero de 2022).

Para Alfredo Limas Hernández, fueron estas restricciones por parte del gobierno local, junto con un aumento en el control de la prostitución de mujeres, lo que marcó un proceso de decadencia para el travestismo. Lo describe de la siguiente manera:

Entonces se acaba el trabajo para mucha gente en los ámbitos nocturnos, se restringe mucho el trabajo para travestis; ya no son tres shows diarios, ya no son cuatro veces a la semana. Empieza a ser mucho menos, ni siquiera la mitad del trabajo, y muchas son expulsadas al trabajo sexual. Entonces yo recuerdo que muchos travestis que no hacían trabajo sexual empiezan a hacer trabajo sexual. (A. Limas Hernández, comunicación personal, 17 de enero de 2022)

A pesar de ello, es importante identificar que la práctica del travestismo como trabajo sexual y la práctica transformismo son muy distintas y no pueden confundirse. El, la o le transformista³ concibe su trabajo dentro del ámbito del espectáculo y lo artístico, independientemente de que puedan existir casos de transformistas que, por otra parte, se dediquen al trabajo sexual. No obstante, esta asociación parece estar muy presente hasta el día de hoy en la sociedad juarense.

Para les practicantes del drag, la asociación de cualquier forma de travestismo con el trabajo sexual representa dos inconvenientes. Por una parte, esta imagen moralmente negativa

³ Parece que no existe una sola forma de género para referir a quien practica el transformismo y tal ambigüedad es importante conservar. Como se señaló, el transformismo puede representar personajes masculinos o femeninos. También cabe resaltar que existen muchas transformistas que se identifican como personas trans femeninas.

conduce hacia una mayor incomprensión de la práctica drag por parte de sus familias y de la sociedad en general. Para Ameba, ha sido difícil hacer entender a su madre, una mujer de 65 años, que lo que realiza por las noches es un espectáculo, pues la misma idea del travestismo acompaña otros significados: “[...] porque así me lo ha dicho, de que ‘yo sé a lo que te dedicas, yo sé que ahora andas consumiendo drogas y de que te puedes prostituir’” (Ameba Curie, comunicación personal, 2 de febrero de 2022).

Por otra parte, el problema que enfrentan practicantes del drag y transformistas es el problema de inseguridad acrecentado por la asunción de que realizan trabajo sexual. Según testimonia Amanda, “muchas veces, cuando nos vamos creen que somos sexoservidoras, pero no sé, me da como que esa impotencia” (Amanda Dagi, comunicación personal, 19 de enero de 2022). A pesar de que, en la actualidad, el tránsito por la vía pública de cuerpos travestidos no constituye un delito, Amanda y Glucosa se sienten desconfiadas del posible acoso policiaco: “[...] a mí me ha dado miedo de que ir caminando en el centro en drag y que la misma policía me haga algo, o me paren que porque piensen que soy prostituta o algo así ¿sí sabes cómo?” (Glucosa, comunicación personal, 20 de enero de 2022). De esta manera, la asociación común entre travestismo y delincuencia ha caracterizado la mala imagen de transformistas y practicantes del drag, contribuyendo a la incomprensión y la homo-, trans- o LGBT-fobia.

A pesar del debilitamiento sufrido a finales de los noventa, el transformismo siguió adelante, aunque cada vez más circunscrito a espacios *gay* o *de ambiente*. Las excepciones han sido “El Palacio de las Estrellas”, con una concurrencia de público cis-hetero bastante considerable, así como fiestas privadas, *baby showers*, eventos del día de la madre, kermeses y ferias. En este sentido, el transformismo en Ciudad Juárez ha tenido sus buenos y malos momentos, pero ha gozado de cierta estabilidad otorgada por su tradición, una estabilidad que se verá comprometida con el crecimiento del drag.

Antes de la influencia del *Drag Race Phenomenon*, ya existían prácticas drag en la ciudad, pero no podrían ser caracterizadas como parte de un movimiento dentro del travestismo, más bien se trataba de prácticas aisladas y sin ningún tipo de continuidad. Es durante la segunda mitad de la década pasada que se empieza a notar la aparición del drag como una propuesta de

entretenimiento, pero muy apegada al formato de *RuPaul's Drag Race*. A partir de 2017, en algunos centros nocturnos con afluencia joven, comienzan a aparecer concursos de drag que copian el formato de *Drag Race*. Éstos son evidencia de los primeros intentos por desarrollar el drag en el ambiente local, así como de satisfacer una demanda creciente de espectáculo drag por parte de un público también consumidor de *RuPaul's Drag Race*. Este es el caso de Dalai Drag Race (Dalai Club & Bar, 2017), Drag Star (Albatros Cantina, 2018), y Jrz Drag Project (Drag Project, 2018).

Ditta Toy, quien trabajaba en aquel momento como organizador de eventos en el G&G, describe sus inquietudes por generar un movimiento drag en la ciudad frente a la dificultad de encontrarle un espacio, o bien, de que fuese comercial:

Mira, primero fui muy fan de las travestis, de las imitadoras. Siempre he estado relacionado con el medio, no sé por qué, antes indirectamente con las travestis, en el G&G directamente, y ahí yo sentí la necesidad de que, como era muy consumidor del travesti, sentía la necesidad de algo nuevo, ¿sabes? Entonces, era muy fan del drag y yo decía “¿por qué en la ciudad no se ve?”. O sea, sí se veía porque hay drag de antaño, en El Palacio de las Estrellas, como Virginia Hamm, que es una de las que va a venir ahorita [al evento del Jrz Drag Project 5]. Este... había otro, Carlitos Montalvo, este... Iker Fox; ya había, este... pero... pero era una vez al mes, era como presentar algo e... raro, alguna vez, no consumible todos los fines de semana ¿no?, yo decía “¿pero por qué no?”. Luego entendí que era porque eran diferentes tipos de drag ¿no?, todavía no existía RuPaul y no estaba tan comercial el drag, no estaba tan expuesto, y yo dije, yo creo que es un momento adecuado para diferenciar el lugar, pero era porque era muy fan y en ese momento funcionaba muy bien para un concepto fresco que estábamos trabajando en ese momento pues. (Ditta Toy, comunicación personal, 10 de febrero de 2022)

En aquel momento (2018) ya existía el programa de RuPaul's Drag Race, sin embargo, tal como se entiende en el párrafo anterior, aún no llegaba a ser tan popular en la comunidad juarense.

De 2017 a 2019 el drag se desarrolló lentamente en la ciudad, produciendo ciertos ajustes y preparando el terreno para el *boom* posterior. A pesar de que empiezan a surgir públicos consumidores del drag, éste sigue siendo una alternativa poco comercial para los centros nocturnos. De hecho, las pocas personas que podían practicar drag de manera profesional (ser contratadas por un centro nocturno para los fines de semana), eran aquellas que

tenían la habilidad y la oportunidad de desempeñarse también como transformistas. Es entonces que se vuelve más notorio el fenómeno del *dragvestismo*⁴.

Con el término de *dragvestismo* se busca describir cuatro prácticas que desdibujan la frontera entre el drag y el transformismo:

*Hosteo*⁵ *transformista*. Existe un momento del *show* travesti en que el transformista rompe con el personaje interpretado para interactuar con el público. Entre bromas y albures desaparecen Gloria Trevi, Amanda Miguel o Jenni Rivera y surge un comediante, un animador de eventos travestido. En este momento, lo único que permite distinguir al transformista de quien practica drag es el parecerse a determinada celebridad. Esto plantea serios problemas conceptuales al considerar que no toda transformista busca parecerse fielmente al personaje representado. Al respecto, Glucosa reflexiona sobre el caso de Kisha, una de las transformistas con más fama y trayectoria en la ciudad:

Pero, por ejemplo, también ahí difiero, pero yo siento que ahí no es consciente porque Kisha nunca se ha parecido a ninguna pinche artista, y no ha hecho el intento por parecerse, ¿sabes? O sea, yo [no] lo considero transformismo porque no se parece, no hace el intento, y tú reconoces el personaje de Kisha y dices “es Kisha”. Entonces yo creo que ahí ya es drag, pero no creo que fuéramos conscientes o que ella fuera consciente de decir “soy drag”. (Comunicación personal, 20 de enero de 2022)

Efectivamente, el personaje de Kisha ha cobrado relevancia como tal, independientemente de la artista a la que decida interpretar determinada noche. Esto es evidencia de que, aunque en teoría el transformismo se distingue del drag por realizar imitación, esto nunca se cumple al pie de la letra y resulta difícil trazar una diferencia tajante. Al final,

⁴ Es durante el trabajo de campo que escucho por primera vez este término en boca de Gia Daw (comunicación personal, 8 de agosto de 2021). En esta investigación se utiliza el término para incluir toda clase de travestismo que incluye al transformismo, al drag y a cualquier variable que pueda existir en el medio de ambas disciplinas.

⁵ Del inglés *to host*, “hospedar”, “ser anfitrión”, “presentar”. *Hostear* es el término que usan les practicantes del drag juarenses para hacer referencia a la práctica de ser anfitrión de un centro nocturno o de algún evento. Por lo general, el *hostear* implica animar un evento, hablar al público desde el escenario, presentar los números de la noche, convivir personalmente con el público, tomarse fotografías con este e incentivar el consumo. El *hosteo* suele verse contrapuesto al trabajo del *show* escénico, es decir, al momento de interpretar una canción en el escenario, bailar o actuar.

pareciera que la diferencia se encuentra en la autodenominación como draga⁶ o como transformista/travesti.

Transformarse en drag. Con la creciente demanda de un espectáculo drag, algunos de los *shows* de transformismo optaron por imitar a celebridades drag, aquellas que se volvían famosas tras participar en *RuPaul's Drag Race* (Dalai Club & Bar, 2018). En este caso, realmente no existe una propuesta drag y el espectáculo se reduce al transformismo, a la imitación, por lo que no tuvo mucho éxito.

Figura 4.1

Cartel promocional de RuPaul's Drag Night en Facebook



Fuente: Dalai Club & Bar. [Cartel promocional de RuPaul's Drag Night] [Imagen].
<https://www.facebook.com/dalaiclub/photos/gm.283921662179936/2002749173129972/>

⁶ En algunas ocasiones se referirá a le practicante del drag como *draga*, que es el término utilizado por este grupo y sirve para designar a drag *queens*, como a *hyper kings* y cualquier estilo de drag. También es común el uso del término *drag* para designar a cualquier sujeto practicante del drag, sin embargo, se trata de un término que puede volverse más ambiguo en la investigación.

Del transformismo al drag. La paulatina victoria del drag sobre el transformismo se anunció por el tránsito de muchas transformistas hacia la práctica drag. En años anteriores, quienes buscaban hacer drag en Ciudad Juárez y se enfrentaban a la inexistencia de escenarios para ello, tenían que adaptarse de cierta forma al modelo del transformismo. Fue el caso de Virginia Hamm, Girasol Rey o Tyra Stark. No obstante, en el transcurso de pocos años, el proceso se tornó inverso y varias transformistas encontraron mejores oportunidades laborales —y desde luego, expresivas— en el drag. Recuerda Girasol: “[...] me decían [los travestis] ‘es que el drag nunca va a pegar; el drag nunca va a sobresalir’. Y, cariño, *bitch please*, ahora los travestis no pueden vivir sin el drag, la mayoría ya se hicieron dragas” (comunicación personal, 4 de febrero de 2022).

Draga imitadora. Por último, también se da el caso de que practicantes del drag realicen espectáculos de imitación. Este tipo de espectáculos se realizan sobre todo durante las competencias drag y como uno de los retos a cumplir. Se trata de una práctica influenciada por el formato de *RuPaul’s Drag Race*. Aquí lo interesante es que la tensión existente entre las disciplinas del transformismo y el drag en Ciudad Juárez vuelven paradójica esta práctica de la imitación drag. Según observa Aleka Crox:

Si tú vas a ver un show de drag y pides transformismo, pues vamos a lo mismo, entonces no estás pidiendo un drag, estás pidiendo un transformista o un travesti. En eso yo creo que ahí los concursos es donde tienen que poner mucho foco y énfasis porque lo distorsionan. Creo yo, cuando dicen, “vas a hacer imitación”, entonces, pero entonces somos drags y puedo hacer imitación a mi modo, ¿o tengo que hacerlo literal?, porque entonces ya estoy entrando a un concurso de transformismo, ¿no? (Aleka Crox, comunicación personal, 11 de febrero de 2022)

Aunque aquí se resalta que la imitación que se realiza desde el drag debe evitar conformarse con ser una imitación fiel de algún personaje, sigue siendo interesante que tanto las competencias de drag como el público sigan pidiendo espectáculos de imitación.

Lo que se identifica como el *boom* del drag juarense se origina a finales de 2019 y durante todo 2020. Para algunas de las entrevistadas (4/13), el drag juarense comienza a tener impulso a partir de las competencias como Dalai Drag Race o Jrz Drag Project. Sobre todo, cobra relevancia el Jrz Drag Project a partir de su tercera temporada (diciembre 2019 - febrero

2020), la cual, según Ditta Toy, “hizo crecer el proyecto” (Comunicación personal, 10 de febrero de 2022). No obstante, para la mayoría (7/13), la popularidad de *La Más Draga* y su cercanía con el drag juarense ha sido el verdadero detonante del *boom* de los últimos años. Este proceso comienza a finales del 2019, cuando se realizan las audiciones para seleccionar a una representante del estado de Chihuahua para participar en la tercera temporada de *La Más Draga* (La Más Draga, 2019). Las audiciones se realizan en el G&G Club de Ciudad Juárez, de donde resulta seleccionada Huntty B. Este evento resulta muy importante, pues concede cierta relevancia nacional al drag de la región:

Pues creo que siempre ha estado [el drag], o sea, obviamente siempre ha estado, claro que el boom fue, quieras o no, que el foco de *La Más Draga* pues obviamente ayuda mucho, ¿no? Este... el hecho de que una competencia nacional se haya fijado en Ciudad Juárez o Chihuahua, pues dice mucho, o sea, habla mucho, o sea, que hubiera sido una sede. Entonces, yo creo que, de ahí empezó más el boom. (Athenea Varo, comunicación personal, 23 de enero de 2022)

En septiembre de 2020 se estrena la tercera temporada de *La Más Draga* con un alcance cada vez mayor y con Huntty B como una de las *feminosas*⁷ participantes (LA MÁS DRAGA OFICIAL, 2020). La aparición de Huntty en una plataforma nacional con gran popularidad mediática, motivó a más personas de Ciudad Juárez a perseguir sus sueños dentro del drag:

No es por lamerle las botas, pero creo que Huntty creó una pauta desde que estuvo en *La Más Draga*, o sea, a partir de que Huntty apareció en *La Más Draga* siendo de Ciudad Juárez, muchas dragas salieron como de ese lado oscuro. Porque muchas eran así de que “nada más lo hago en mi casa”, o “lo hago en un bar pero no me dan ni dinero ni nada”, “lo hago por gusto”. Entonces, pues Huntty puso ese *statement* de que las dragas existen en Ciudad Juárez. (Amanda Dagi, comunicación personal, 19 de enero de 2022)

La tercera temporada de *La Más Draga* (septiembre – diciembre 2020) se transmite durante el primer año de la pandemia de COVID-19. Las restricciones sanitarias se convierten en otro de los alicientes para que las personas emprendan un periodo de experimentación drag en casa. En casos como el de Glucosa, Only Loona, Luna DeVoe y Aleka Crox, la pandemia fue una oportunidad para experimentar con maquillaje drag y aprender nuevas habilidades. Para Aleka en específico, el drag se convirtió en una oportunidad laboral frente al cierre de muchos negocios relacionados con el espectáculo: “[...] empecé a hacer drag porque en la pandemia

⁷ Título que reciben les concursantes de *La Más Draga*.

tuvimos que cerrar el negocio. Entonces cuando cerramos el negocio, los únicos negocios que empezaron a abrir poco a poco fueron los antros, porque los teatros estaban cerrados” (Comunicación personal, 11 de febrero de 2022).

Desde la paulatina reapertura de centros nocturnos el drag ha seguido creciendo de manera exponencial en la ciudad. Como se ha señalado, programas como *RuPaul’s Drag Race* y *La Más Draga* han tenido gran influencia en el nacimiento del movimiento drag en Juárez. Sin embargo, la tradición transformista, las competencias drag organizadas por los centros nocturnos y la pandemia han sido factores importantes que han incidido en la forma en que se realiza drag hoy en día en la ciudad.

Retomando el tema del transformismo, desde 2020 se nota un cambio muy fuerte en la oferta espectacular de los centros nocturnos *gay* de la ciudad. Conforme el drag avanza y empieza a conquistar ciertos espacios, el transformismo parece replegarse hacia los bares del Centro Histórico. Si al principio el drag era incomprendido por la mayor parte del público de los centros nocturnos, ahora, con un cambio generacional, la demanda del drag ha crecido:

A mí me tocó, literal en aquellos años que la gente no sabía ni qué pedo. Ellos esperaban una Gloria Trevi y salió una gorda haciendo una canción de Gloria Trevi, ¿sabes? O sea, te quedas así de que “wey, pues ¿qué pedo?”, ¿sabes? Y actualmente me ha tocado en fiestas de heterosexuales, que dicen “no, oye, es que queremos una draga, o sea, queremos alguien, una draga, porque una draga ya nos hace más canciones que un travesti”, ¿sabes? (Girasol Rey, comunicación personal, 4 de febrero de 2020)

Naturalmente, las transformistas que no transitaron hacia el drag comienzan a sentirse amenazadas⁸. Por ejemplo, al ser cuestionada sobre la relación entre transformistas y practicantes del drag, Ditta responde:

Eh, muy fuerte, ¿sabes? o sea, muy fuerte porque... porque es un lugar de trabajo ¿sabes? Es como todos los trabajos. Decir, “ay, me ha costado tantos años estar aquí, y que ahora llegue alguien con tan poquita experiencia a ser más ovacionado que yo...”. Como artista y como profesional y como trabajo me imagino que fue muy complicado para las artistas, que si bien ahorita ya no hay ninguna en los antros de más furor o éxito, ya no hay ninguna. (Comunicación personal, 10 de febrero de 2022)

⁸ Debido a que la muestra contó únicamente con practicantes del drag, no hay información de primera mano sobre lo que todo este proceso implicó para la comunidad transformista. Es un tema importante por explorar.

Definir la actual relación entre practicantes del drag y transformistas es complicado, pues en las entrevistas se encontraron opiniones diversas y probablemente dependa de las interacciones personales que cada quién haya experimentado. Algunas de les entrevistades han notado un trato cordial y de cooperación, otros describen la incomprensión del drag por parte de las transformistas. La mayoría señalan la existencia de hostilidad al inicio, pero el tránsito hacia cierta forma de aceptación o resignación. Finalmente, lo que aparece más constante es la noción del drag como una innovación o evolución del transformismo, así como la valoración del drag por permitir e incentivar una mayor libertad expresiva y creativa.

Figura 4.2

Glucosa junto a Barby Kute (como María José) en El Palacio de las Estrellas

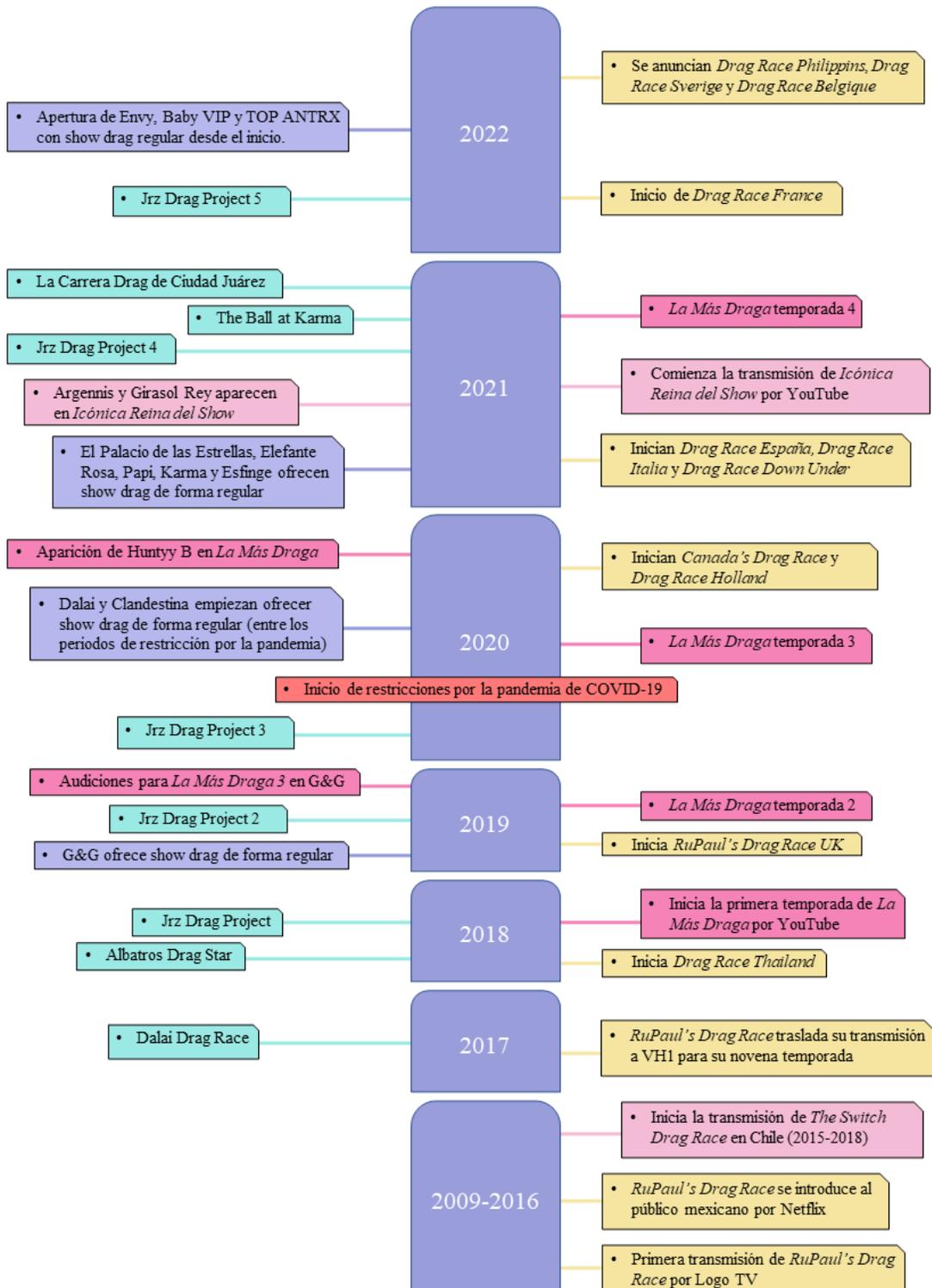


Fuente: archivo personal.

Es difícil pensar en el futuro del transformismo y del drag en la ciudad. Cada vez son menos quienes incursionan en el arte del transformismo, sin embargo, éste sigue contando con un público que le es fiel. En el caso del drag, es notable el crecimiento en número de practicantes, así como de demanda de esta clase de espectáculo en los centros nocturnos, y aunque muy pocos de los practicantes tengan un lugar estable para presentarse, hasta el momento no es tan difícil encontrar un sitio para hacerlo por primera vez (factor también importante para el desarrollo del drag). La verdad es que el destino de ambas disciplinas depende en gran medida de lo que el público busque consumir, y el consumo del público sigue siendo guiado principalmente por los medios de comunicación.

Figura 4.3

Línea del tiempo del boom juarense en relación con el Drag Race Phenomenon



Fuente: elaboración propia.

4.1.2 ¿Quién hace drag?: Caracterización de la población y sus prácticas económicas

Como se mencionó en el capítulo metodológico, se obtuvo la muestra según criterios de máxima variación (personas con diversas edades, estilos drag, lugares de presentación,) y de conveniencia (personas con quien se tuvo mayor cercanía y accesibilidad). En el apéndice A se ofrece la información general de cada una de las entrevistadas. No obstante, en este apartado se intenta describir, desde una perspectiva más general, a la población de practicantes del drag de Ciudad Juárez, con apoyo de los datos recabados en entrevistas, pero también a través de la observación participante del ambiente drag y de la información disponible en redes sociales, la cual se siguió de cerca durante el último año. El trabajo de generalización es el de pasar por alto las particularidades y los casos extremos que, desde luego, existen en el drag. La intención no es definir a la población, sino caracterizar algunos de los rasgos que puedan distinguirla en el contexto específico de Ciudad Juárez y reflexionar en torno a ellos.

Casi la totalidad de practicantes del drag son sujetos con un sexo masculino asignado al nacer. Es posible encontrar mujeres cisgénero realizando drag —se detectaron sólo en un par de ocasiones—, pero sólo como *hyper queens* —también llamadas *bio queens*—. La ausencia de prácticas de drag *king-ismo*, es decir, de cuerpos femeninos que se caracterizan y performan como masculinos, no resulta sorprendente si se considera que esta población ha quedado bastante invisibilizada por el *Drag Race Phenomenon*⁹. Mucho más común es encontrar *hyper kings* —hombres cis que se caracterizan y performan como masculinos—, quienes suelen identificarse como *drag kings*. Este es el caso de Pazzeska y de Maxxie Hell. También es común encontrar modalidades de drag que no performan un género binario, como el drag *queer* que interpreta Aleka Crox, o bien, drag *queens* que desarrollan un performance de género más fluido (Androx Bondage, Athenea Varo, Ameba Curie). No obstante, la gran mayoría de practicantes

⁹ *RuPaul's Drag Race* ha negado hasta el día de hoy la visibilidad a este tipo de drag, aunque puede encontrarse en otras producciones más alternativas como en *The Boulet Brothers' Dragula*. Si bien la práctica de las *drag queens* y de los *drag kings* ha seguido siempre rutas más o menos diferenciadas —las primeras tendiendo hacia el espectáculo y los segundos hacia el activismo—, parece que el *Drag Race Phenomenon* ha sido responsable de la gran separación que se nota hoy entre ambos estilos de drag. Pareciera que todas las formas de drag son mediatizables, excepto la del cuerpo femenino que performa como hombre. Este tema requiere el desarrollo de otro tipo de investigación.

del drag sigue representada por drag *queens* con una caracterización femenina o hiperfemenina¹⁰ (Only Loona, Amanda Dagi, Glucosa, Luna DeVoe, Girasol Rey, Ditta Toy, La Pérezhilda).

Otra característica mayoritaria dentro de les practicantes del drag juarenses es su identificación de género, o bien, su expresión de género fuera de drag. Mientras que en el caso de les transformistas juarenses la mayoría son personas con una identidad trans femenina, en el caso del drag esta población es mínima. La mayoría de las personas que practican drag mantienen una expresión de género masculina fuera de drag. No obstante, la forma en que identifican su propio género suele ser más variable. Dentro de la muestra, al menos cinco personas se identifican como hombres cisgénero. La mayoría tiene problemas para identificarse completamente con el género masculino tradicional y se identifican como un género fluido, no binario, *queer*, o rechazan la necesidad de reconocerse bajo una etiqueta.

En contraste, la gran mayoría de les entrevistades (12/13) se identifica como gay u homosexual¹¹. De hecho, la atracción erótico-afectiva por sujetos masculinos —aunque no exclusivamente— es uno de los rasgos de la sexualidad, de quienes practican drag en Ciudad Juárez, que se presentó con mayor constancia. En concordancia, la categoría de *gay* se ha flexibilizado y funciona más bien como una identidad asumida por personas con identificaciones de género y orientaciones sexuales variadas.

Al respecto, sobre la variedad de usos de la etiqueta *gay* se presentan algunas consideraciones. En primer lugar, se debe entender que esta categoría cuenta con mayor carga semántica que la de *homosexual*. Cuando se habla de homosexualidad masculina se describen prácticas y formas de atracción erótico-afectivas entre dos sujetos masculinos. Sin embargo, la identidad gay va más allá de describir una sexualidad y se acerca más a definir rasgos de la personalidad. Por ejemplo, cuando Girasol Rey describe su faceta fuera de drag como “un chico gay, homosexual no reprimido porque explota su homosexualidad a más no poder” (comunicación personal, 4 de febrero de 2022), o cuando La Pérezhilda dice ser “una persona

¹⁰ Estas caracterizaciones en el performance de género de les practicantes del drag se explora en el apartado 5.2.4.

¹¹ Uno de los casos se identificaba como bisexual, pero no tenía problemas con asumirse dentro de la categoría de gay u homosexual. En otro caso, la persona tenía dudas en reconocerse como pansexual, pero se sentía más cómodo eligiendo la etiqueta de homosexual.

abiertamente gay, totalmente gay” (comunicación personal, 14 de febrero de 2022) están señalando la existencia de distintos grados de ser gay u homosexual. Esta intensidad no refiere a su atracción por otros hombres, sino a su personalidad, de manera que podría decirse también que practicar drag es algo muy *gay*.

En segundo lugar, la etiqueta de *gay* o de *homosexual* permite darse una identidad estable frente a la ignorancia o falta de comprensión que la persona pueda enfrentar en su sociedad. Esto lo explica Only Loona al expresar:

Y en cuanto al aspecto sexual, ¿sí se dice así?, o sea, es como que no tengo un problema o algo en, no sé... besar una mujer, o a una persona no binaria, o... o sea, al final de cuentas a veces la atracción la siento así como que momentánea a todo, pero al mismo tiempo, yo mismo como que “no, vamos a mantenernos dentro del récord de ‘homosexual’”. También porque mucha gente tampoco no lo entiende, y luego después ahí la gente se vuelve loca. (Comunicación personal, 23 de diciembre de 2021)

Lo mismo parece suceder cuando Pazzeska se identifica primero como gay y luego como bisexual: “soy un hombre cisgénero, sí me identifico como... y soy gay, bueno, no, soy bisexual” (comunicación personal, 9 de febrero de 2022). Y en tercer lugar, existen otros casos en los que la categoría de *gay* se sigue usando, pero bajo consciencia de que no hace justicia a la complejidad de la experiencia de la persona: “O sea, yo tal cual me puedo identificar todavía como homosexual, como gay, pero no quiere decir que esté cien por ciento empático ahí” (Ameba Curie, comunicación personal, 2 de febrero de 2022)¹².

Las edades de les entrevistades son una buena representación de la población total que practica drag en Juárez. El promedio de edades de la muestra ha sido de 28 años, siendo los 22 la edad menor y 40 la mayor. En el trabajo de campo se constató que personas se iniciaban en

¹² En el caso de Aleka Crox, estas categorías se reflexionan dentro de su temporalidad. Es decir, en cierto momento lo *gay* identificaba varias formas de vivir el género y la sexualidad que hoy pueden describirse con otros términos:

Entonces yo me consideraba gay, a pesar de que Queer as Folk [el programa televisivo que ayudó a Aleka a identificarse sexualmente], el nombre decía “queer”, no estaba muy adentrado al término, pero ahorita creo que soy más *queer* que... me considero más *queer*, como, o sea, como un género un poco no binario, se podría decir. Este... por la sociedad, por todos esos estereotipos, me había estado etiquetando en un término gay, homosexual, pero creo que soy no binario. (Aleka Crox, comunicación personal, 11 de febrero de 2022)

el drag desde poco antes de cumplir la mayoría de edad, así como fue difícil identificar personas que hicieran drag más allá de los 45 años. Volviendo a trazar la comparación con respecto a las transformistas, es notable visualizar un cambio generacional a partir de las edades de ambos grupos. Es mucho más común encontrar transformistas dentro del rango de los 40 a los 60 años de edad. También es difícil encontrar transformistas menores de 25 años, lo que sí puede ser más común en la población drag. Por otro lado, un rasgo que define a toda la muestra es su uso de Instagram. En todos los casos, se utiliza al menos una cuenta de Instagram exclusivamente para su personalidad drag. La mayoría (8/13) únicamente mantiene activa una cuenta de Instagram para su drag, lo que demuestra la importancia de esta plataforma para la práctica.

Pero quizá sea más importante hacer notar aquellos rasgos que aparecen de manera más o menos homogénea en les practicantes del drag y que tienen relación con sus condiciones económicas. La mayoría de les entrevistades (12/13) reportaron contar con un trabajo formal con que solventan sus gastos personales, a excepción de un caso que se dedica exclusivamente a estudiar. En ningún caso las ganancias por la práctica drag eran suficientes para poder vivir de ello. En el mejor de los escenarios, las ganancias eran suficientes para sostener la práctica drag: “Yo creo que sí se puede, para seguir haciéndolo, no para vivir de ello. Para seguir haciéndolo sí se puede...” (Luna DeVoe, 1 de febrero de 2022).

De cualquier forma, la percepción general es que la práctica del drag es un lujo que no todes se pueden dar. Por ejemplo, al preguntarle sobre las distintas motivaciones que puede haber detrás de la práctica del drag, Glucosa comentó: “Pero, mira nadie lo hace por dinero, esa es primera. En primera instancia, hasta lo primero que quieren es fama y eso ya se convierte en dinero, ¿sí me explico? Porque hacer drag es un lujo, o sea gastas en todo, entonces en dinero no. Chingo mi madre si alguna dice que dinero [ríe]” (Comunicación personal, 20 de enero de 2022). El lujo del drag consiste, por lo menos, en la primera inversión que requiere hacerse, la cual es elevada. Por ejemplo, Athenea resalta las críticas que se hacen a quienes van iniciando en el drag, cuando en realidad resulta difícil el poder absorber gastos tan grandes:

Siento que muchas dragas, desafortunadamente pues, y las criticamos o las critica la gente por el hecho de que pues no tienen con qué, con qué este... solventarlo porque es muy caro, o sea. Imagínate gastar, no sé; medias, pelucas, tacones, todo la primera vez; fácil son unos 5,000 pesos

para empezar. Entonces, sí, pues o sea, te digo. Tengo unos zapatos que cuestan casi 3,000 pesos; tengo vestuarios que sí me costaron como 7,000. Los arneses, cada pieza cuesta entre 500, 700 pesos. Entonces, bueno es muy caro. Las piedras, este... las pelucas... (Comunicación personal, 23 de enero de 2022)

Por su parte, Ameba señala una cantidad aún más alta:

Realmente, empezar a hacer drag es caro, muy caro. Haces una inversión mínima, según lo que hemos hablado la mayoría, está entre los 10,000, 12,000 pesos; 15,000 ya muy pro. Pero por muy mínimo sí te gastas unos 10,000 varos desde pelucas, zapatos, medias, esponjas, este... vestuarios. Quién te peine la peluca, porque todavía no sabes peinar; maquillaje, creo que es donde más gastas. Sí va como unos 10,000 varos. Entonces, siempre lo he dicho, [nombre de pila]¹³ trabaja para mantener a Ameba. (Comunicación personal, 2 de febrero de 2022)

Por lo tanto, se trata verdaderamente de un lujo al que pocas personas pueden acceder. Desde luego, el drag puede hacerse con pocos elementos y está abierto a la creatividad de cada sujeto, sin embargo, para realizar un drag que sea reconocido por les demás y que tenga oportunidad de presentarse en un escenario, se requiere de una inversión económica considerable.

A pesar de lo anterior, les practicantes del drag observan el factor económico como una limitación, mas no un impedimento. Justo esta fue la reflexión que realizó Maxxie Hell al hablar sobre el tema:

No es un impedimento, pero sí es, hasta cierto punto una limitante. No del todo porque también yo creo que con las cosas que hay en esta habitación, si tú quisieses podrías hacer algo, un *look* o lo que sea, porque sí se puede. Pero, o sea, sí necesitas dinero, o sea porque, incluso para el transporte de ir a los lugares, o de que si necesitas, te digo, ahorita yo ya voy a empezar a invertir en pelucas y cosas así porque, le da un extra... o sea, como completar tu *look* ¿sí me explico? [...] Si quieres lograr que la gente te note... o sea, obviamente sí podría salir así a la calle y a la basura y encontrar un chingo de cosas y hacerme un *look*, pero no lo voy a hacer porque qué hueva. Es cansado y no tengo el tiempo, entonces... Si tienes el tiempo y el ingenio, claro que se puede. Pero es más fácil si tienes dinero. (Comunicación personal, 16 de enero de 2022)

Esta relación entre la inversión económica y la inversión temporal queda más clara en el caso de Luna DeVoe. Luna logra obtener una ganancia extra ofreciendo sus servicios de

¹³ Se optó por conservar la confidencialidad del nombre fuera de drag de les entrevistades.

costura a sus colegas y ahorra algo de dinero al confeccionar sus vestuarios ella misma. No obstante, esta confección requiere también de inversión de tiempo:

Mucho tiempo. Creo que ahí es donde compenso lo que no gasto en dinero; tiempo. ¿Por qué?, porque te digo, me coso a mí, y tengo ahora sí que la fortuna de tener trabajo con varias dragas de hacerles vestuarios, entonces a veces tengo que medir mis tiempos, bueno ni siquiera medir, o sea, tengo que sacar tiempo de donde pueda para poder cumplir con lo que me encargan y poder cumplir conmigo mismo. (Comunicación personal, 1 de febrero de 2022)

En la preparación para el drag, el tiempo y el dinero valen lo mismo y no se puede ahorrar en ambos a la vez.

La gran inversión económica que demanda, así como la precarización de esta práctica como trabajo en los centros nocturnos, hacen del drag una opción poco viable para generar recursos económicos. Esto deja claro que el dinero no es la ambición de les practicantes del drag; en todo caso, parece ser más importante obtener ganancias en capital social: “Pero al final del día, cuando vas a hacer un *show* o vas a preparar un evento tienes que ver, ok, voy a que... recuperé la inversión y que de pérdida, bueno, gané más seguidores o gané darme a conocer más. Creo que al final del día eso es lo que cuenta” (Androx Bondage, comunicación personal, 18 de enero de 2022).

4.1.3 El negocio del drag y los centros nocturnos

En el apartado anterior se mencionó brevemente la dificultad que encontraron les primeros practicantes del drag de Ciudad Juárez para presentarse en un escenario y desarrollar su propia disciplina. En la actualidad, una de las ventajas que ofrece la ciudad para el drag es la diversidad de centros nocturnos *gay* en donde es posible presentarse¹⁴. Pues bien, aunque este cambio revela el gran impacto que ha tenido el movimiento drag en la región, también es

¹⁴ Este cambio de la marginalidad a la popularidad es descrito por Girasol Rey: “Ahorita las dragas actualmente la tienen peladísima, ¿por qué?, porque ya conocen el medio, ya la gente de los antros ya saben lo que es el drag, y ha sido gracias a plataformas como *La Más Draga*, como *RuPaul’s Drag Race* [...], han sido principales factores para que nos abrieran más las puertas. Porque antes, de plano, te las cerraban en la cara” (Comunicación personal, 4 de febrero de 2022).

evidente que el drag se encuentra hasta cierto punto condicionado por estos elementos infraestructurales.

Lo primero que hay que entender sobre los centros nocturnos, es que son negocios. Su objetivo principal es la ganancia económica a partir de la venta de alcohol. Por ejemplo, una de las entrevistadas pidió confidencialidad al manifestar lo siguiente:

Al final del día lo único que esperan y lo único que les importa es que jales gente y que esa gente pístee y deje dinero. Porque no creas que les importa el que nos den dinero a nosotros, no, al final del día lo único que les importa es que el lugar se les llene, porque si se les llena el lugar es pisto más para ellos y más trabajo para ellos. Es lo único, ni siquiera les interesa si nosotros estamos teniendo como buena... buena aceptación del público, o si la gente nos está poniendo atención o no; al final del día lo único que les importa es que el lugar se llene y les deje dinero la gente que está en el... la verdad es que aquí no apoyan el drag como tal. (Comunicación personal)

Les practicantes del drag entienden que su trabajo es generar ganancias para el lugar en que trabajan y ofrecerse como un atractivo para atraer consumidores. Por lo general, esta relación no es vista como una relación de explotación, sino más bien como una oportunidad de beneficio mutuo. Por ejemplo, Ditta Toy señala: “Yo creo que hay muchos negocios que se beneficiarían mucho de inmiscuirnos, este... de contratarnos, de darnos una oportunidad. Imagínate qué fabuloso sería que en vez de una... promotora de Telcel hubiera una promotora drag de Telcel, o sea, sería mucho más llamativo que una botarga, ¿estás de acuerdo? Y sería una fuente de empleo para alguien que hace drag” (Comunicación personal, 10 de febrero de 2022). Para muchos practicantes del drag, sobre todo aquellos que van comenzando, lo importante es tener “una oportunidad” de presentarse, por lo que la ganancia económica suele quedar en un segundo plano.

El crecimiento en la demanda del espectáculo drag no sólo se ve reflejado en el cambio de giro de los centros nocturnos del transformismo hacia el drag. También es notable que, desde la pandemia hasta la fecha, cada nuevo centro nocturno *gay* ha iniciado ofreciendo este tipo de espectáculo (Papi Night Club, 2021; ENVY JRZ, 2022; Baby Vip, 2022; TOP ANTRX, 2022). Junto con el espectáculo de *gogos*, pareciera que se ha vuelto esencial contar con dragas que *hospiteen*. Desde luego, este crecimiento en escenarios para el drag ha permitido que más

practicantes tengan la oportunidad de encontrar su espacio. No obstante, esto no necesariamente se traduce en mejores ofertas laborales.

El hecho de que los centros nocturnos hayan encontrado beneficios económicos en el drag ha afectado negativamente su desarrollo por dos razones. La primera es que quienes administran los centros nocturnos contratan a las dragas más populares, o bien, a las más convencionales. Se parte de la idea de que la belleza convencional es la que agrada y atraerá a más público (esto se explorará en el apartado 4.3.3). Asimismo, si se busca atraer a una gran cantidad de público, la opción más sencilla es contratar a una draga de fama nacional —que, por lo general, han concursado en *La Más Draga*—. Pazzeska hace notar las dificultades para desarrollar una carrera exitosa al margen de *La Más Draga*:

Pero lo malo es que, una, la gente no quiere y no contrata a las que no son de *La Más Draga*, o sea. Por eso te mencionaba a Velvetine; Velvetine, si no es la única de las pocas que ha tenido mucho éxito sin *La Más Draga*. Pero de ahí en más, se necesita ser una *feminosa* para poder cobrar más de tres mil pesos, o para que te marquen de Tijuana y te digan “oye, quiero que vengas al bar”, ¿sabes? Entonces, como que no se abren a esas posibilidades. Y pues, te digo, va unas con otras... te das a conocer, o sea, las que ya estuvieron [en la plataforma de *La Más Draga*] se dan a conocer y las contratan en todos lados, pero las que no estamos, no nos damos a conocer y no te contratan en todos lados. Por eso todos aspiramos a estar en *La Más Draga*. (Comunicación personal, 9 de febrero de 2022)

En este sentido, el mercado local del drag sigue siendo muy dependiente del dominio mediático nacional de *La Más Draga*. El éxito que este proyecto independiente ha tenido sólo es entendible si se considera como parte del *Drag Race Phenomenon*. Es decir, el mercado globalizado del drag que se desarrolló gracias a *RuPaul's Drag Race*, ha servido a *La Más Draga* para capitalizar la misma dinámica en el territorio mexicano. Por lo tanto, resulta complicado pensar en un mercado local del drag, pues éste se encuentra profundamente relacionado con dinámicas nacionales e internacionales.

Por otro lado, la visión del drag como un negocio por parte de los centros nocturnos ha implicado la precarización en su dimensión de oportunidad laboral. No es poco frecuente que les practicantes del drag se encuentren con abusos por parte de quienes les contratan, algo que para Alfredo Limas es más común en el drag que en el transformismo (Comunicación personal, 17 de enero de 2022). Ditta Toy, quién ha estado más cercana a los procesos de contratación,

responde a la pregunta “¿qué esperan de una draga cuando la contratan?” de una forma muy ilustrativa:

Uy pues muchas cosas. Una, que cobre barato, eso es lo primordial, eso es como un punto primordial, que cobre barato, ¿sabes? Dos, que sea muy... te estoy hablando de lo que yo he escuchado, yo fui gerente, pero, pues tenía otra onda, no nada más de gerente porque también hago drag, entonces te puedo escuchar [decir] lo que... que “oye no, yo le quiero pagar 600 pesos”, ¿sabes?, o sea, “y que sea buena y que baile y que se vea increíble, y que además sea super amigable con la gente, y que además venda bebidas, y que además reciba a la gente...”. O sea, pues esperan todo, o sea, esperan todo por 600 pesos, eh. Eso es lo que esperan, o sea, suena como a chiste, pero es cien por ciento verdad. O sea, sí. Eso es [ríe]. (Comunicación personal, 10 de febrero de 2022)

Por lo tanto, se vuelve paradójico que en los últimos años el drag se haya convertido en un apoyo importante para los centros nocturnos y, al mismo tiempo, sea tan mal pagado. Este problema se retomará en el apartado 4.1.3, cuando se tomen a consideración las dinámicas de consumo propias de la práctica del drag. En este subtema solamente se describe el funcionamiento de los centros nocturnos con oferta drag en Ciudad Juárez.

El mejor centro nocturno para hacer drag depende del tipo de drag, de lo que les guste hacer; así lo externaron Only Loona, Maxxie Hell y Ameba Curie. Al respecto, Ameba establece una buena división entre el *posar* y el *dar show*:

Dependiendo de qué es lo que quieras hacer. Si quieres ir a posar, que la gente te vea, vete a Clandestina, vete a Karma, vete a Papi. Si quieres dar un show más tipo Palacio, no sé cómo decirlo; no tanto subirte a la barra y bailar, sino más expresión, más irte por ese lado, vete a Palacio, vete a Dalai, que son escenarios que siempre están. Incluso, creo que hasta Elefante Rosa se presta para eso, pero... Closet, siento que también se presta para eso. Pero, sí, este, pues va por ahí, o sea, dependiendo de lo que quieras hacer. (Comunicación personal, 2 de febrero de 2022)

Con esta lógica, se plantea una primera división entre las prácticas del drag¹⁵. En primer lugar, se puede identificar un *drag escénico*, aquél que ocurre *dentro* de un escenario en el que se actúa, se hace *lip-sync*, se canta, se baila, se habla al público y se modela un vestuario. Aquí

¹⁵ La distinción entre *drag escénico* y *drag posón*, se traza a partir del espacio (en el escenario/fuera del escenario). El escenario puede ser una barra o un espacio minúsculo entre las mesas del bar, lo importante es la idea de que existe un espacio en el que un algo es representado, un algo distinto a la realidad. En el drag posón, la existencia de un escenario se cancela, o bien, todo el mundo es un escenario.

se traza una distinción entre el plano del escenario —que no necesariamente tiene que estar físicamente delimitado— y el plano del público. El drag escénico es algo que el público observa como espectador. Por otra parte, el drag que aquí se denomina *posón* o *no escénico*, es aquel que se desarrolla en el mismo plano de los demás asistentes del centro nocturno. En este caso desaparece la idea de público, y se establece una convivencia dentro del mismo plano social. Así, el drag *posón* incluye a la draga que se confunde en medio del baile de un antro, aquella que llega a saludarte de beso y convive con sus amigos, o la diva que llega tarde y sólo posa a lo lejos. Lo que interesa de esta distinción es que el drag *posón* continúa con el performance drag, pero lo mantiene al nivel social. Mientras que en el *drag escénico* existe una separación entre lo que sucede en el escenario y la realidad, el drag *posón* convierte todo el espacio social en su escenario, abriendo una puerta general a la fantasía.

A continuación, se ofrece una descripción breve de los establecimientos en que se presentan las prácticas drag. Los primeros tres, Dalai, El Palacio de las Estrellas y Elefante Rosa, cuentan con un escenario y están diseñados para un drag escénico. Los últimos tres, Clandestina, Karma y Papi, a pesar de que puedan contar con un escenario grande y espectáculos drag, su dinámica como antro, vuelve más propicio un tipo de drag *posón*.

Dalai Club & Bar. El Dalai fue uno de los primeros bares que intentó ofrecer un espectáculo parecido a lo que se veía en *RuPaul's Drag Race*. Primero con la competencia de Dalai Drag Race (Dalai Club & Bar, 2017), luego con los espectáculos de imitación de drag *queens* estadounidenses (Dalai Club & Bar, 2018). Sin embargo, no fue hasta 2020 que el bar se decidió por ofrecer casi exclusivamente espectáculos drags, después de toda una tradición de transformistas.

El Dalai es un bar que cuenta con un escenario más bien pequeño y con mesas dispuestas a su alrededor. A pesar de que el escenario no sea muy grande, la ventaja es que el lugar está pensado para este tipo de espectáculos. En otras palabras, es un espacio aprovechable para un drag escénico, al menos así se entiende en la descripción de Pazeska:

[...] creo que la mayoría de la gente que va a Dalai va consciente de que no va a un antro a ponerse super peda y estar bailando toda la noche. O sea, vas consciente de que va a haber un show de once a doce y media, y ya después de ahí empiezan a poner música y vas a estar

cotorreando. Pero no como un Karma o en un Papi, que yo sí digo, ah bueno mi perspectiva es “yo voy a Papi y me voy a poner bien pedo, y voy a putear porque va gente”. Y acá no, acá la gente es como más, más señoras, o sea más... Entonces yo creo que a mí me gusta... a mí por eso me gusta dar show en Dalai, porque la gente te ve, te ve.

El drag escénico requiere de esta atención focalizada que ofrece el escenario de Dalai, así como el de El Palacio y Elefante Rosa. No obstante, para algunas entrevistadas, Dalai es uno de los sitios que no demuestran un interés por el drag más allá de lo estrictamente económico, lo que se refleja también en una mala paga para quien se presenta.

El Palacio de las Estrellas. Este centro nocturno está diseñado como un cabaret, cuenta con un escenario bastante amplio y compuesto por tres niveles unidos por una escalinata central. A su alrededor se disponen las mesas para el público, unas en la planta baja y otras en el segundo piso. Por supuesto, es un escenario muy bien valorado por varias de las entrevistadas que se aprovecha para un drag escénico. Se adapta muy bien al espectáculo de canto que ofrece Maxxie Hell, al show interpretativo y espontáneo como el de Amanda Dagi, al show con matices teatrales como el de Luna DeVoe, o a la interacción público-comediante que logra establecer Glucosa.

Sin embargo, El Palacio de las Estrellas cuenta con una larga tradición ofreciendo espectáculos de transformismo, sobre todo a un público bastante más cis-heterosexual. Sólo en el último año, luego de dar espacio al Jrz Drag Project 4, y después ser anfitrión de La Carrera Drag de Ciudad Juárez, El Palacio de las Estrellas ha dado oportunidad al drag en su escenario. En la actualidad, la oferta de drag y de transformismo en El Palacio se ha mantenido muy equilibrada. No obstante, el peso de la tradición ha jugado en contra de las presentaciones de drag en dos sentidos. El público que acostumbraba a asistir a El Palacio de las Estrellas hace algunos años, sigue esperando el espectáculo de transformismo y se le dificulta disfrutar de la propuesta drag:

[En] El Palacio está acostumbrada la gente a ver pura transformista. O sea, El Palacio es de gente heterosexual que va y se sienta y ve una Maricela y lo disfruta, y sale una drag y es así como de “¿qué es esto?”. Entonces, al menos a mí como *king*... o sea, la draga era mal visto, ahora imagínate un drag *king*; es así como de “¿y este qué? ¿Qué hace?, o sea, ¿esté qué o qué?”. Entonces, me gusta mucho y me tratan muy bien, pero no. (Pazzeska, comunicación personal, 9 de febrero de 2022)

En concordancia, las propuestas drags menos convencionales o que se alejan más de la figura femenina del espectáculo que se acostumbra a representar en el transformismo, son recibidas con incompreensión, cuando no rechazo:

[...] pero la aceptación no se ha dado. Que entiendo, porque es el público, bueno, público Palacio, que es gente más adulta, ¿no? Que claro que vas a Clande, claro que vas a Karma, pues obviamente les mama bien cabrón porque eres diferente ¿no? Pero sí es un conflicto. Realmente el mundo en el que más me desenvuelvo es Palacio, y es como que ellos sí buscan mucho la figura... no sé si te has fijado, traté de cambiar mis vestuarios, a que fueran cosas que usan más las chicas, o sea más... femenino... no sé cómo decirlo... pues sí, más femenino. (Ameba Curie, comunicación personal, 2 de febrero de 2022)

Es esta investigación queda por explorar hasta qué punto la ubicación de los centros nocturnos en el área urbana se relaciona con el tipo de público. El Palacio se encuentra en el Centro Histórico, muy cercano a otros bares *gay* que continúan con los espectáculos transformistas. Con respecto al resto de centros nocturnos es el que más resistencia ha encontrado por parte del público.

Elefante Rosa Club Bar. Este centro nocturno se enfoca principalmente en el espectáculo drag, para lo que tiene preparada una pequeña plataforma y al frente de ella mesas con asientos, repartidas en dos niveles. Este bar se distingue por ubicarse fuera de las tres principales zonas urbanas en que se organizan los centros nocturnos de *ambiente* (Zona Centro, Zona Pronaf y Blvd. Gómez Morín), ubicándose en una plaza de la Av. Ejército Nacional. A pesar de que su oferta se enfoca en el espectáculo drag, también hay ocasiones en las que ofrece espectáculo transformista, las condiciones del escenario han sido valoradas negativamente por algunas entrevistadas.

Clandestina. Inició como un bar *gay* que ofrecía espectáculo de *gogos*. Posteriormente, este sitio adoptó a Hunty B como su draga de casa y comenzó a traer a la ciudad a distintas personalidades de *La Más Draga*. A diferencia de los centros nocturnos anteriormente mencionados, Clandestina es un bar al que se va “a posar”. No cuenta con un escenario, sino con una barra en la que las dragas deben abrirse paso entre las bebidas de los clientes y algunos tubos que sirven de sostén para no resbalar.

Clandestina cuenta con cierto estatus frente a los demás centros nocturnos, aunque puede ser descrito tanto como alternativo, como fresa y elitista. Esta contradicción y la caracterización de Clandestina se revela mucho mejor en la voz de Glucosa:

Es que sabes qué, yo... o sea, yo creo, no sé si te responda ¿verdad?, pero yo creo que lo que le da esa imagen a Clandestina es el público *queer*. El público *queer* que entra dentro de los estándares de un... ay como un *queer* que nos ponen las películas, así ¿sabes? Que es guapo, bonito, o si no es bonito es un *twink*, güerito... ¿sí sabes cómo?, o sea. Está culero pero... ¿Por qué?, porque mucha gente es de El Paso ¿no?, o sea, viene de otros lugares y así. [...] Pero también por la imagen que ha dado de los gogos, ¿sabes? O sea, los gogos, muy pocos o de los que han estado ahí, o sea se va a escuchar... o sea, está mal dicho ¿verdad?, pero se ve chacal. [...] Sí, o sea, no es esa imagen de *gogo* chacal que nos dan los antros del Centro ¿no? Que siempre es lo que les gusta a la gente, que es muy acá, sino que se ven como niños bien, trabajados... y que pues se encueran ¿no? Entonces que esa imagen principal, es la que ha andado en redes sociales, que ha atraído gente, que a nosotros no nos lo exigen, pero nosotras mismas nos lo exigimos, vernos bien, ¿no? Entonces yo creo que ya todo ese entorno en conjunto... además de que tenemos a la *host* [Huntyy B], o sea, que ha sido la que se ha visto como más cara o que se ha visto como más... o sea, ¿sí sabes cómo? Como que todo eso en conjunto ha hecho eso. (Comunicación personal, 20 de enero de 2022)

Esta imagen de Clandestina tiene su lado positivo y negativo. Por una parte, es uno de los centros nocturnos que otorgan mayor libertad a les practicantes del drag que se presentan ahí, y que incentivan más el uso de elementos creativos e interpretaciones espontáneas. Sin embargo, también se ha convertido en un ambiente mucho más cerrado a personas que no comparten los mismos códigos culturales de la élite *queer* que describe Glucosa.

Karma Night Club. Al momento de la investigación, Karma era el antro más grande y quizá el más popular para salir a bailar. Karma cuenta con un escenario grande en el medio del establecimiento, de manera que puede ser visto por todos los clientes que se ubican alrededor. El formato de Karma sobresale por su *hostess* Sharpay Pop, quien suele interactuar con todos los clientes y ofrecer un espectáculo drag que en momentos puede también ser de imitación. Sin embargo, debido al ambiente de antro también es un lugar que se dificulta para presentar un drag escénico.

Papi Night Club. Este centro nocturno abrió durante el primer periodo de trabajo de campo e inició ofreciendo espectáculo de *gogos*. Con el tiempo fue de los que antros que empez

a introducir *show drag* como una táctica para atraer otros públicos. Al igual que Karma, a pesar de contar con un escenario amplio, el concepto de antro vuelve dificultoso el drag escénico. Tanto Karma como Papi pueden ser sitios para ir a posar, sin embargo, la mayoría del público está enfocada en los *gogos*, en bailar con sus amistades o en ligar.

En el desarrollo del drag local han sido también importantes otros centros nocturnos que cerraron antes del trabajo de campo, como lo fue el G&G y Esfinge. La observación se concentró en aquellos sitios en los que se ofrecía espectáculo drag de forma más o menos regular, así que por razones de tiempo se dejaron de lado otros sitios como El Closet Bar, Cavas, Albatros o Bajari. Por último, es importante señalar que en los últimos meses de la investigación se inauguraron otros centros nocturnos que siguieron la misma fórmula de ofrecer *show drag* y *show de gogos*, como en caso de Envy, Baby VIP Club y TOP ANTRX. Por lo tanto, es fácil ver que el drag, junto con los *gogos*, se ha convertido en una oferta de entretenimiento dominante en los ambientes *gay* de la ciudad.

4.1.4 Acoso, discriminación y resignación

Esta práctica no queda exenta de violencias, sin embargo, suelen ser tan sutiles que no siempre se reconocen a simple vista. Para este caso, pareciera que este tema es de sus menores preocupaciones, a pesar de vivir en una ciudad con un alto índice delictivo y en donde toda clase de LGBT-fobia sigue presente.

Nadie mencionó haberse sentido discriminado, a pesar de haber escuchado de otros casos o incluso haber vivido situaciones violentas:

Y hace poquito me pasó, recientemente, iba a Palacio. No sé qué pasó con el Uber, el Uber me bajó. O sea, me subí, no pasó nada, todo bien. Traía una chamarra, me quité la chamarra, como que vio de reojo; se dio cuenta que era un travesti, una draga... Lo bueno es que ya estábamos cercas. Me bajó ahí en el monumento: "Bájate, bájate, yo no te voy a dar servicio; que te bajes". Antes de que me empezara a gritar más o algo mejor me bajé. (Only Loona, comunicación personal, 23 de diciembre de 2021)

A pesar de esta experiencia, Only Loona menciona que no se ha sentido discriminada: “no he sentido la homofobia, que te dijera” (Comunicación personal, 23 de diciembre de 2021), con excepción de las miradas de la gente.

Estas miradas, sean de desaprobación o de asombro ante algo extraño, son una de las modalidades disciplinarias en las que trabaja la LGBT-fobia. En la ciudad es común que en los espacios públicos las personas se queden observando e incluso comenten sobre dos hombres tomados de la mano. Desde luego, el drag nunca se salva de esta mirada disciplinaria. Androx Bondage compara este aspecto con el contexto de la CDMX:

Mmm... me siento seguro de hacer drag, pero lo triste es que creo que todavía la sociedad aquí de la frontera, todavía no está listo como para que tomes una ruta como le decimos aquí [al transporte público], un camión para ir a tal antro a trabajar. [...] Por ejemplo allá yo tenía la libertad de ir con mi body de tanga así metido, de estación en estación, no había ningún problema. O caminar por la calle como si nada. Ya con el vestuario que iba a usar, de que el body con tanga o así, no habría ningún problema. Pero aquí no lo he hecho porque pues yo sé que nadie lo hace, de cierta manera. Entonces, cuando lo he querido hacer siempre mis papás saltan y “no, no, no, nosotros mejor te llevamos” y ya al final del día ellos mismos me dejan. Sí creo la verdad aquí que yo creo que sí habría un problema porque no sería lo mismo si ando caminando en la calle en drag, que allá en la Ciudad de México. (Comunicación personal, 18 de enero de 2022)

Los testimonios de Loona y de Androx muestran que el contexto de Ciudad Juárez es represivo, a pesar de no mostrarse de una forma evidente.

Por otro lado, los casos de acoso sexual fueron más comunes entre les entrevistades, sobre todo dentro de los centros nocturnos. Por ejemplo, Girasol, Ameba y Pazzeska comentaron haber vivido situaciones de acoso que, aunque reprobaban ese comportamiento, no fueron calificadas como algo que les haya incomodado realmente:

O sea, no me incomoda la verdad, no me incomoda, pero no me gusta que la gente se sienta con el derecho de violar esas... vuelvo a lo mismo, porque conozco personas que las tocan y es así como “ay, me siento bien incómodo”, entonces, si tú lo empiezas a permitir entonces a la gente se le va a hacer muy normal y luego va a llegar con una persona que no le gusta, o que le traume, y va a llegar a su casa esa persona traumada porque le agarraron una nalga sin querer. Entonces, eso es lo que no me gusta a mí. (Pazzeska, comunicación personal, 9 de febrero de 2022)

Sin embargo, también existen casos más graves en los que el acoso sexual llega a ser muy violento:

Y en persona también me ha pasado, y me pasó, hace poquito también con un wey muy importante, de la zona de ahí de la Gómez. Que el wey llegó y me nalgueó y yo me puse al pedo, o sea porque yo no me quedo callado, o sea, yo sí les digo “wey, no me toques”, o sea, los dejo que me abracen y lo que quieras, que me agarren el cabello. Pero que me den nalgadas o que me hagan algo así, yo sí les digo porque la verdad pues no es apropiado. Que de hecho no se debería tocar a las dragas... bueno sí, sí, si quiere, pero si su *mood* anda de que “no me toques”, pues no lo haces. Pero, te digo, ese wey llegó conmigo y me metió una nalgada y yo así le dije “oye, es que no me toques, o sea, no lo tienes que hacer; ni siquiera me preguntaste ni nada, y no tienes ni el derecho de hacerlo, o sea no porque yo haga esto significa que puedes tú hacer lo que quieras”, ¿sabes? Entonces, yo sí le dije, y el wey se puso muy intenso conmigo y empezó así como que, a amenazar, me dijo “no es que tú no sabes quién soy yo” y que no sé qué. (Amanda Dagi, comunicación personal, 19 de enero de 2022).

Este tipo de acoso tan grave también fue reportado en la entrevista de La Pérezhilda. Estos casos revelan el nivel de normalización de la violencia sexual que puede existir dentro de la comunidad de disidentes sexogenérics masculinos.

A pesar de que la mayoría de les entrevistades mantienen una postura más bien resignada con respecto a las violencias que puedan enfrentar en las calles, sí refieren que estar en drag implica una sensación de inseguridad constante:

Sí, al final de cuentas cuando sales en drag siempre hay un miedo ¿no? Bueno, al menos yo, de qué “¿por qué me voy a ir de after con ellos si no los conozco?, y estoy en desventaja de cierta manera porque luzco de manera femenina”, y sabemos que ser mujer en Ciudad Juárez es una desventaja muy grande, ¿sabes cómo? Entonces, pues sí hay como, siempre hay ese miedo ¿no? Este, o que dices “wey, hoy no voy a tomar tanto porque no vienen amigos, estoy en el centro y me voy a regresar en uber, pues... y me veo”, y la razón principal siempre es “me veo pues así”, ¿sabes?, o sea, si algo te hacen, ¿quién va a querer levantar a una morra... o sea, así?, ¿sabes cómo?, en medio de la calle, pues no. (Glucosa, comunicación personal, 20 de enero de 2022).

Claramente, y como lo destaca Glucosa, la sensación de inseguridad tiene relación directa con una cuestión de género. Hasta cierto punto se puede decir que es una situación que compartes también muchos otros sujetos *queer*. Sin embargo, el mostrar feminidad o aparentarla parece ser un elemento que posiciona en mayor vulnerabilidad. Por ejemplo, al ser preguntado sobre su percepción de seguridad en las calles, Maxxie Hell reflexiona:

Mmm... hasta ahorita no me ha tocado, y creo que eso tiene que ver con que, pues yo no intento parecer mujer, ¿sabes? Entonces... yo creo que cuando me ven a mí, es más como que se sacan de pedo, y creo que por ejemplo, la Loona, yo creo que si yo fuera como Loona sí me sentiría más inseguro; porque pues qué miedo que piensen que eres mujer y luego se decepcionen cuando eres hombre y ahí sí qué miedo porque se sabe lo que pasa, ¿sabes cómo? Pero en mi caso siento que es un poco diferente, y aparte, pues en las zonas que me muevo en realidad, trato de no meterme en donde sé que no me van a aceptar, pues. (Comunicación personal, 16 de enero de 2022)

Por lo tanto, ser mujer y performar como mujer son riesgos letales que se siguen enfrentando en Ciudad Juárez. En ambos casos, no se puede confiar ni siquiera de la policía.

Figura 4.4

Luna DeVoe, Only Loona, Miss Khloe, Ameba Curie y Aurora Vo Real en las calles del Centro Histórico por la madrugada



Fuente: archivo personal.

Ante esto, la estrategia que han adoptado la mayoría de practicantes del drag es estar siempre acompañadas: “No me da miedo, eh... como el salir a la calle... bueno sí, sí me da miedo salir a la calle, pero si estoy con mis hermanas no me da ese miedo. O sea, ese problema no lo siento, no me da ese miedo” (Ameba Curie, comunicación personal, 2 de febrero de 2022). Esto pudo constatarse durante la observación participante, cuando se volvió posible caminar por

las calles del Centro Histórico a las 3 de la madrugada acompañado de 3 o 4 personas completamente en drag. Lo mismo cuando llegaban a La Nueva Central después del espectáculo en el centro nocturno. Existe cierta confianza en la compañía, en la manada de sujetos *queer* que deciden salir a la calle a pesar de las miradas disciplinarias. Mientras haya compañía, será posible tomar las calles.

4.2 La subjetividad *drag race*

4.2.1 El sueño drag: el impacto real de *La Más Draga* y *RuPaul's Drag Race*

El drag de Ciudad Juárez sería prácticamente inexistente sin el *Drag Race Phenomenon*. Esto resultó evidente durante la observación participante, así como en las entrevistas. Como se mostró en el apartado 4.1.1, el proceso de influencia del *Drag Race Phenomenon* en Ciudad Juárez se compuso de dos fases. La primera, con la popularidad de *RuPaul's Drag Race* se generó un público consumidor del drag mediático, sin embargo, este público no bastó para el desarrollo de prácticas drag, pues el transformismo seguía ocupando un rol protagónico. La segunda fase se dio con la aparición de *La Más Draga*, es cuando empezó a verse el drag como una práctica que podría llevar al éxito personal. En este sentido, es importante considerar que en los discursos de todo practicante del drag existen estos referentes y la idea de que es posible llegar a participar en estas producciones para lograr una carrera exitosa.

Al preguntar sobre las aspiraciones y metas que tenían para su drag, 7 personas mencionaron expresamente querer participar en *La Más Draga*, o bien, en algún futuro *Drag Race México*. El participar en estos programas es en muchos casos la primera motivación para hacer drag:

A *La Más Draga*, sí, la neta sí me gustaría llegar. De hecho también es una de las razones por las que empecé a hacer drag, porque dije, “quiero estar en *La Más Draga*”. Porque yo siempre quise estar en la tele, o algo así. O estar en un escenario, estar en una banda de rock. Algo así, como quiero estar... a lo mejor puede sonar superficial o así de que siempre he querido hacer como que la fama, pero no necesariamente como fama por fama, o fama internacional así super reconocido. Aunque sea algo local, ¿sabes cómo? Y que me reconozcan porque soy un buen artista, no porque ando vomitando en las pedas o algo así. ¿Sabes cómo?, que sea algo así. Eso, y nada más. (Maxxie Hell, comunicación personal, 16 de enero de 2022).

Como se observa en el testimonio de Maxxie, *La Más Draga* es vista como una plataforma que permite mostrar a un público mayor la propia expresión artística. Esta capacidad de mostrar el talento drag emergente es lo más valorado de estos proyectos: “Yo creo que lo bueno que tienen es la exposición que le han dado al drag. Esa es una de las cosas buenas que tienen porque, es así como que, de verdad *La Más Draga* ha impulsado muchas dragas que no conocíamos” (Pazzeska, comunicación personal, 9 de febrero de 2022).

Lo anterior no significa que les entrevistades no sostengan una posición crítica sobre estas producciones. Aunque se señalan sus elementos positivos, como incentivar el crecimiento del drag, mostrar su diversidad e introducirlo a públicos generales, también se señalan sus desventajas. Una que resultó muy señalada fue el hecho de que *La Más Draga* se enfoca mucho en generar contenido polémico o *drama*:

Por un lado lo positivo, y lo negativo pues muchas veces es demasiado drama. Y yo no soy muy amante del drama entonces como que... Sí me gusta, como te dije hace ratito, me gusta el chisme, y el sabroseo o el... ¿cómo le dicen?, el... pues sí como que el... ay, se me fue la palabra.

[Entrevistador:] ¿El salseo?

[La Pérezhilda:] El salseo de los, de las confrontaciones y... porque no lo vamos a negar, a todo mundo nos encanta mucho eso muchas veces. Pero a veces siento que se exceden en eso. En lugar de enfocarse en la cuestión artística de la persona que está en el escenario, pues se quieren enfocar en que le sacó la lengua al otro y ya se olvidan de que el tipo viene haciendo... o la tipa viene haciendo una... una carrera muy padre dentro del programa o dentro del proyecto. Y ya se enfocan en eso y ya ¿dónde quedó el artista?, pues quién sabe. Se enfocan más en el chisme que en la persona, que porque si trajo calzones rojos, que porque si trae el pantalón roto, ¿si me explico? (La Pérezhilda, comunicación personal, 14 de febrero de 2022)

También existe la conciencia de que el drama innecesario se debe al formato de *reality* y al hecho de que se trata de un proyecto mediático que busca siempre tener un mayor alcance: “Pues creo que ahorita el hecho de que sean, amm... pues proyectos tan grandes, ya no buscan tanto como que el talento sino buscan alguien que dé *show*. [...] O sea, cosas así, que pues obviamente como cualquier *show* tiene que haber, porque aunque la gente se queje como yo, yo también sé que sin eso pues el *show* no... nadie lo vería” (Amanda Dagi, comunicación personal, 19 de enero de 2022).

No obstante, la mayoría de practicantes son conscientes de la situación y consideran que al concursar debes entender las reglas del juego mediático:

los *realitys* son *realitys* a final de cuentas, y ellos como van a generar es creando conflicto, creando estos temas fuertes, ¿no? Sí a mí, te soy sincero, me molesta un poco cuando las dragas se quejan de esa parte, que entran... ya después a ver si no me echa ahí alguna... pero que entran y le echan ahí a los programas. Creo que en México desde que tuvimos Big Brother sabemos lo que es un *reality*, ¿no? Entonces, de ahí si tú vas a entrar a un concurso sabes que va a haber conflicto, sabes que se va a generar eso. (Aleka Crox, comunicación personal, 11 de febrero de 2022)

De esta forma, los practicantes del drag que buscan entrar a *La Más Draga* son conscientes de los sacrificios que deben hacer para obtener una proyección nacional: “Son plataformas; no son la vida real. Son *reality shows*. Tienes que estar consciente de ello. Si vas a agarrar una plataforma, creo que tienes que ser consciente de que debes de ser un personaje y no una persona. Tampoco no digo que seas *fake*. Pero, tienes que ser consciente de a qué estás entrando; el *hate* que puede que te tiren, las situaciones en las que te puedes poner, ah... al odio, o sea” (Only Loona, 23 de diciembre de 2021). Este último aspecto señalado por Loona es también otra de las desventajas de participar en este tipo de proyectos.

Aunque los aspectos positivos y negativos de la fama, el amor y el odio del público, son elementos que se desarrollan por parte de quienes consumen el drag, es importante observar que el formato de *reality* fomenta esta clase de comportamiento: “Lo malo de estos programas es de que, hacen que la gente sea como muy negativa, sea muy fea gente con las demás dragas y que les manden mensajes de odio, y que se mueran y que esto y lo otro. Entonces digo, mmm... creo que es una de las cosas que no, obviamente a mí me valdría —disculpa la palabra—, me valdría verga, porque como no soy así de ‘ay’ [con afectación]” (Athenea Varo, comunicación personal, 23 de enero de 2022). Sin embargo, lo interesante es que el *reality show* que se lleva a cabo en programas como *La Más Draga* o *RuPaul’s Drag Race* parece extrapolarse a la realidad virtual de las redes sociales. La cantidad de mensajes de odio recibidos por los concursantes de estos proyectos parece reflejar que cierta proporción del público no logra diferenciar entre el personaje drag que se muestra en televisión y la vida personal de los participantes (en el apartado 4.2.3 se explora con más detenimiento el tema del acoso por redes).

El impacto más importante que pueden tener *La Más Draga* o *RuPaul's Drag Race* es sobre la subjetividad de les practicantes del drag. Las inspiraciones de quienes hacen drag en Ciudad Juárez son muy variadas. Por tradición, el drag, así como el transformismo, se han inspirado siempre de elementos de la cultura popular o mediatizada (música, moda, cine, televisión, redes sociales). En el caso del drag, también existen inspiraciones externas a los medios, (figuras femeninas de la familia de le practicante, colores, flores, gastronomía, ciencia...). No obstante, en el drag también ocurre un fenómeno que aquí se propone denominar *metainspiración*, y refiere a la inspiración que la práctica drag obtiene de otros practicantes del drag, por lo general, con mayor trayectoria y fama.

Por ejemplo, al hacer la pregunta “¿Existen otras dragas que admires?”, la mayoría nombró exconcurstantes de *RuPaul's Drag Race* para referir a figuras extranjeras y de *La Más Draga* para el caso de las nacionales. En la Tabla 4.1 se muestran los nombres de las dragas más nombradas dentro de esta categoría. Como se puede observar, las dragas más admiradas son aquellas cuyo trabajo pudo ser visualizado por medio de estas plataformas. Esta admiración es la que se transformó en algunos casos en una primera motivación para hacer drag, o bien, en una constante inspiración a la hora de desarrollar su propia creatividad. Por ejemplo, Ameba Curie señala:

Creo que todos, y me puedo, no sé, echarme un trago de ácido sulfúrico... hemos visto al menos algo de *RuPaul*. Lo que sea, un vestuario, una draga, una pasarela, una temporada, todas las temporadas... y si la ves es por algo. Porque realmente estás buscando qué quieres ver, qué te quiere hacer, qué quieres ser tú. ¿No? Y creo que sí hay una influencia muy cabrona para desarrollar tu drag. También estoy muy en contra de que tú digas: “wey, es que mi drag es original”. Wey, mis huevos, o sea, nada es original en esta vida, que tú no lo hayas visto es otra cosa. Pero tomas referencia de algún lado u otro. (Comunicación personal, 2 de febrero de 2022)

En este fragmento, Ameba señala la influencia que ha tenido *RuPaul's Drag Race* en la escena drag juarense. Al mismo tiempo, señala una cuestión importante sobre el papel que juega la *metainspiración* en el drag. Desde su perspectiva, es imposible crear algo de la nada, siempre se parte desde alguna inspiración.

Tabla 4.1

Dragas más admiradas según su mención en las entrevistas

Dragas más admiradas			
Extranjeras	De México		
De <i>RPDR</i>	Sasha Velour (4)	Huntyy B (3)	
	Violet Chachki (3)	Aviesc Who? (2)	
	Trixie Mattel (2)	C-Pher (2)	
	Alyssa Edwards	Gala Varo (2)	
	Aquaria	Deborah “La Grande”	
	Asia O’Hara	Gvajardo	
	Brooke Lyn Hytes	Leexa Fox	
	Crystal Methyd	Lupita Kush	
	Detox	Madison Basrey	
	Gottmik	Memo Reyri	
	Jaida Essence Hall	Nina de la Fuente	
	Katya	Paper Cut	
	Pearl	Rebel Mörk	
	Raven	Sophia Jiménez	
Sharon Needles	Soro Nasty		
Willow Pill	Paris Bang Bang		
EUA	Landon Cider	Transmitidas por <i>LMD</i>	
Brasil	Pablo Vittar		
Chile	John Ferri		
		No de <i>LMD</i>	Miss Velvetine (3)
			Turbulence
			Mama Bree

Nota. Los números entre paréntesis hacen referencia al número de veces en que tales nombres fueron nombrados en las entrevistas.

El hecho de que alguien se inspire en otra draga para crear su propia estética o armar su propio *show* drag no significa que se reproduzca el mismo contenido una y otra vez. La metainspiración puede implicar el hecho de copiar alguna prenda, algún accesorio, pero siempre tratando de adaptarlo a un nuevo estilo, a la propia personalidad. Por ejemplo, Androx Bondage menciona cómo el drag estadounidense (de *RuPaul’s Drag Race*) le inspiró a comenzar su propia práctica, a la vez que sigue siendo un referente creativo importante:

Bueno voy a empezar primero con las americanas porque ellas tuvieron mucho, mucho que ver con que yo hiciera drag. De americanas son Violet Chachki, Aquaria, y me falta una... pues ya ni tan una porque si ya no me acuerdo... Pero sí, Violet Chachki y Aquaria para mí son las que siempre, siempre estoy viendo como lo que están haciendo, siempre. Obviamente, como me gustan mucho trato siempre de que si voy a hacer algo como que ellas lo usan, tratar de no hacerlo que se vea tan obvio, porque tampoco es como, como...

[Entrevistador:] ¿Una copia?

[Androx Bondage:] Una copia exactamente, es como de que “ah, ok”, y me gustó el maquillaje que usó y es lo que hago. (Comunicación personal, 18 de enero de 2022)

De esta manera, gran parte del proceso creativo del drag implica una constante revisión de lo que ya se está haciendo para adaptarlo, mezclarlo con otros elementos o experimentar. En ciertas ocasiones, esta inspiración invita a encontrar otras formas de creatividad y de expresión que no se vislumbraban antes:

Siento que Sasha es de esas drags que representa cien por ciento el amor al arte, y... y no es sólo de hacer canciones como de *circuitera*, o algo así, ella se va más canciones que te hacen sentir algo, o sea, ves el *show* y te estremece o te hace llorar o no sé. Ella va más allá de los estándares normales de una drag *queen*. Ella es como la primera vez que la vi, me identifiqué cien por ciento con ella, entonces fue como que mi amor nació de ahí y ella me provoca muchas cosas, o sea, muchos sentimientos me provoca. Entonces, me gusta hacer eso y ahí fue donde nació mi espinita de querer hacerlo. (Amanda Dagi, comunicación personal, 19 de enero de 2022)

Al describir su identificación con Sasha Velour, Amanda refiere que eso la inspira a expresarse posteriormente por medio del drag. En este sentido, la visión de lo que es posible hacer en el drag se ensancha gracias a cada draga que demuestra formas distintas de entender el arte drag.

En conclusión, el *Drag Race Phenomenon* juega un papel central como motivador de las prácticas drag juarenses —aunque, desde luego, en muchas partes del mundo también—. Además, se involucra también en los procesos creativos de quienes practican drag como una de sus inspiraciones más comunes. Sin embargo, aunque la *metainspiración* parece significar una reproducción de los mismos contenidos, se trata también de un modo de creatividad que valora aquello que logra salirse de lo común, de lo ya visto. En este sentido, el *Drag Race Phenomenon* es también un estímulo para la creación original y novedosa. De cualquier forma, el *Drag Race Phenomenon* se expresa también en otros dos fenómenos: el formato de la competencia drag y la virtualización de las prácticas drag.

4.2.2 Competencias y carreras: el *drag race* local

Las competencias drag que se organizan en Ciudad Juárez representan el núcleo de la práctica drag y son muestra de la importancia que ha tenido el *Drag Race Phenomenon* en la configuración de la escena drag local. El drag estadounidense siempre ha tenido cierta relación con la competencia, aunque dentro del formato del certamen de belleza. En realidad, el formato de *carrera drag* (*Drag Race*) fue diseñado específicamente para el formato televisivo en que se produjo por primera vez *RuPaul's Drag Race*. Desde entonces, el desarrollo del drag alrededor del mundo se ha organizado en torno a la competencia, una competencia en la que un grupo de dragas seleccionadas compite semana a semana con el objetivo de no ser eliminadas y ganar un título de vencedora, una corona, y por lo general, dinero en efectivo. Los retos suelen basarse en presentar un vestuario que cumpla con una categoría definida, así como presentar un espectáculo musical o cómico.

Durante el trabajo de campo fue posible seguir presencial o virtualmente varias de estas competencias. A pesar de su diversidad, la mayoría seguía prácticamente el mismo formato, a excepción de *The Ball at Karma*, en que se participaba por casas o grupos y no había eliminaciones. De cualquier forma, era notable que la competencia drag resultaba un formato efectivo para atraer público al centro nocturno que funcionaba de sede. En la mayoría de los casos se cobraba la entrada, y desde luego, se vendían bebidas alcohólicas. Por lo general, estas competencias se organizan en jueves o viernes, y entre les asistentes se encuentran familiares y amistades de les concursantes, así como consumidores del drag en general.

La mayoría de les entrevistades coincidieron en su visión sobre las competencias drag locales. Por una parte, la competencia es un formato que permite aprender muchas cosas, profesionalizarse como draga, conocer lo que a su público le gusta o no, y darse a conocer para poder conseguir trabajo en algún centro nocturno. Por otra parte, las competencias tienen la fama de estar sesgadas o vendidas, ser muy demandantes económica, física y emocionalmente, y son organizadas por los centros nocturnos con la única intención de generar dinero. Por ejemplo, Luna DeVoe explica esta complejidad de las competencias en estas palabras:

Este, pero para mí las competencias siempre son buenas y va a ayudar a crecer al artista, vaya. Ya que haya otro tipo de factores como que, tal vez quien organiza esté sesgado, muchas veces inicia la competencia y ya se sabe quién va a ganar, porque se especula, porque es compa de tal, equis ye, entonces... Fuera como de esos, tal vez, como injusticias que pudiera haber, creo que todo es crecimiento para el artista y eso está chido, eso está muy chido. La Carrera Drag, e... pues para mí fue el parte agua de quién era Luna antes de llegar a Juárez y quién es Luna ahora. Bastaron dos capítulos para, pues para poder como, no sé si decir posicionarme, pero tal vez, posicionarme. [...] para mí significa mucho que la gente realmente sí esté viendo hacia dónde va mi drag dirigido, cuál es la dirección, vaya, con mi drag que quiero tomar. Entonces, eso me gusta mucho. Te digo, y sobre todo que fue un... desde el principio, yo siempre lo dije, o sea, las competencias no son para mí. Pero ahí quise entrar, uno, pues porque venían dragas nacionales, es una competencia que ya tiene años en la Ciudad de México; creo que es la competencia más importante de México a parte de La Más Draga ahora. Y creo que sí me ayudó mucho para que en Juárez se supiera quién era Luna ¿no?, y creo que gracias a la Carrera Drag, ahora puedo tener las oportunidades que estoy teniendo. (Comunicación personal, 1 de febrero de 2022)

El enfrentamiento con la exigencia de la competencia es lo que hace crecer a la practicante del drag como artista. Lo mismo señala Glucosa al hablar de sus experiencias tanto en el Jrz Drag Project como en La Carrera Drag de Ciudad Juárez. En este caso, yo había preguntado si las producciones de *RuPaul's Drag Race* y *La Más Draga* habían influido en el formato local de las competencias. Glucosa señala primero la ambición de lucro que tienen las competencias y la falta de compromiso con el arte drag:

Mmm, yo... yo creo que es, obviamente fue como que la base para las competencias, pero... pero creo que a pesar de que fue la base para las competencias, las competencias no tienen ese... o sea, no nivel de exposición, porque pues eso qué, pero ese nivel de compromiso, ¿sabes? Y de respeto por las participantes y de todo, ¿sí me explico cómo? Como que las competencias siempre te ven como... “eres dinero”, ¿sabes? O sea, al final de cuentas los que organizan una competencia es para dinero. No pagan por talento, no pagan por vestuario, no pagan por nada, más que el lugar. Y ganan con *covers*, ganan con consumo, ganan... ¿sí me explico cómo? Yo veo así las competencias. (Comunicación personal, 20 de enero de 2022).

No obstante, continúa señalando la importancia que tiene el competir como una forma de aprendizaje y de encontrar la propia personalidad drag, de trabajar en su propio estilo o estética en comunicación con los juicios de los jueces y del público. De cualquier forma, sigue sobresaliendo el hecho de que la inversión más importante, la del “talento” y el “vestuario”, corren a cuenta de los participantes.

Para ejemplificar esto, la misma Glucosa describe su inversión para cumplir con los retos de La Carrera Drag de Ciudad Juárez:

Ay, es que yo tengo un conflicto muy grande, ay *khé*. Y no sé decir “ay ya gasté mucho” ¿sabes cómo? O sea, yo no sé si ya gasté mucho como de... por ejemplo, para la final de la Carrera, se viera o no se viera, o sea, yo fácil gasté los 10,000 en ese día. O sea, tanto bailarines, vestuario, med... y luego yo soy de que medias nuevas, ¿sí sabes cómo? O sea, medias nuevas, esto, zapatos porque no tenía unos zapatos para bailar un poquito más cómodos, este... máscaras, piedra, accesorios... o sea todo eso. También tengo la ventaja de que pues mi mamá Huntyy, pues tiene como que patrocinadores ¿no?, entonces. De que me patrocinaron un collar, en Silhouette, y me patrocin... ¿sí sabes? Pero igual, pues sí se gasta. Y por ejemplo también la vez de Juan Gabriel, ay no, gracias a Dios gané, porque si no me hubiera convulsionado. Esa vez compré peluca, me costó 2,000 pesos, porque no tenía peluca negra de lacefront. Este... en tela, en pura tela gasté 2,000 pesos. La hechura, neta me costó de que 500 pesos, y luego ya todos los apliques que yo le puse todos los apliques, en eso me gasté como otros 600 pesos. Entonces, ya si lo vas sumando dices “ah la verga”. O sea, en un capítulo gasté lo que podría haber dado como una mensualidad de un carro, ¿sí sabes cómo? [ríe].

[Entrevistador:] Y para eso, para las competencias en general, ¿les pagan el *show*?

[Glucosa:] No. No, nada. Ni aunque ganes. O sea de que es lo que yo criticaba, de que por ejemplo si ganaste que pues mínimo que te dieran un patrocinio, algo. O sea, aunque ganes ese episodio, no.

[Entrevistador:] Está difícil.

[Glucosa:] Mjm. O sea, te digo, para alguien que no trabaja, o que vive de eso, sí dices, ay cabrón, ¿sí sabes? (Comunicación personal, 20 de enero de 2022)

En el caso de Glucosa, su práctica drag es vista como un pasatiempo que puede ser cubierto gracias a su trabajo fuera de drag. Sin embargo, también existen casos como el de Aleka, quién decide concursar pensando en recuperar la inversión económica:

Sí, o sea, la remuneración económica. De hecho en The Ball fue, cuando empezamos a hacer la planeación dijimos, “no le vamos a invertir mucho porque lo que vamos a ganar se nos va ir y pues vamos a estar debiendo”. Entonces, no te miento, gastamos si mucho en The Ball... bueno, yo [nombre de pila], Aleka, gasté 1,500 pesos, en todo The Ball. Claro que era un apoyo de, aquí ensayamos, de Lyly hace el vestuario de telas que ya teníamos, de pegamos, de nos prestamos... Entonces, creo que es una de las partes bonitas del drag, cuando encuentras una familia o un colectivo, amigos que “yo te presto, esto, yo te ayudo hermana”. Entonces, es una de las partes más bonitas del drag. Entonces, tú le gastas lo que tú quieras gastar y... bueno, si tienes la capacidad para comprarte una bolsa Gucci, pues qué chido, [...]. Si te compras la bolsa de Walmart y la luces más padre que la bolsa Gucci, pues no pasa nada. (Comunicación personal, 11 de febrero de 2022)

El caso de Aleka y el de Glucosa representan puntos de vista extremos en la manera de aproximarse a la inversión económica que demandan las competencias. Lo importante a destacar es que, en cualquiera de los casos, la inversión es absorbida por los concursantes. Como comenta Glucosa, los organizadores y el centro nocturno sólo se ocupan de ofrecer el lugar, y recuperan esa inversión con el *cover* y la venta de alcohol.

Sin embargo, la competencia drag es una forma de crecimiento artístico y una forma de profesionalización (esto se explora con más detenimiento en el subtema 5.1.1). De hecho, la consideración de la competencia drag como una forma de crecimiento profesional fue una de las observaciones más recurrentes (7/13) en las entrevistas. En tanto profesionalizante, la competencia sirve para adaptar la práctica del drag a un formato del entretenimiento. Pero también, se trata de una forma de mejorar las propias capacidades expresivas y creativas al comprender la forma en que el público o los jueces están entendiendo el *performance drag*:

A mí lo que me ayudó ese concurso en general... es a... a abrirme totalmente en el sentido de, de... si quieres hacerlo hazlo, porque te digo, yo antes de ahí yo nunca había pisado un escenario como tal y fue una experiencia así de que, no, no manches. Entonces, siento que te ayuda a abrirte mucho como que la mente en ese sentido, entonces yo creo que sí es bien importante, que las dragas nuevas entren a concursos. Independientemente de que si ganan o no, porque finalmente siento que te ayuda mucho a... a mejorar, en general. Porque como te están juzgando, te están criticando tú dices “ámonos, la estoy regando aquí, pues lo mejoro; o estoy haciendo bien esto, pues le continúo”. (La Pérezhilda, comunicación personal, 14 de febrero de 2022)

Al narrar su experiencia, La Pérezhilda muestra la manera en que la competencia puede ser también una oportunidad de mejorar en términos escénicos. Esto no quiere decir que el drag sólo pueda crecer en esta dirección, desde luego no es así. Sin embargo, sí es un elemento que, a pesar de ser producido directamente desde el *Drag Race Phenomenon* y ser explotado económicamente por los centros nocturnos, incentiva la creatividad, la búsqueda de otras formas de sorprender al público, de convertirse en *artista profesional* sin dejar de ser *sí-misme*.

4.2.3 Insta Queens y La Grupa: la virtualización del drag

Todos los elementos visuales y performáticos del drag encontraron en las redes sociales una plataforma muy adecuada a sus necesidades. En Facebook, YouTube, Twitter, TikTok, pero

sobre todo Instagram, se desarrolla todo un *performance drag* de forma paralela al mundo no virtual. En primer lugar, las redes sociales son una plataforma, un escenario en el que es posible presentar el arte drag por medio de la fotografía, el video y el audio. Adicionalmente, las interacciones escritas por medio de publicaciones, mensajes privados, comentarios o *tweets*, posibilitan el establecimiento de comunicaciones interpersonales con *fans* o con colegas — aunque también con *haters*—.

Al preguntar a Girasol sobre la posible importancia de redes sociales como Instagram para el desarrollo del drag, ella ha respondido:

Claro que lo es, ¿por qué?, porque como te lo digo, todo el mundo es un escenario, y toda plataforma es un escenario. Este... obvio, es muy importante, ya que gracias a eso la gente te ubica más, la gente te conoce más, y gracias a eso han nacido estrellas muy famosas. O sea, muy famosas, me refiero... por ejemplo Vera Cruz; Vera Cruz, ella se hizo famosa por un video que grabaron de ella quemando su falda y gracias a eso pues ella estuvo en *La Más Draga* y ese tipo de cosas. O sea, sí es algo muy importante, la verdad. (Comunicación personal, 4 de febrero de 2022)

Frente a la imposibilidad de encontrar espacios para presentarse, las redes sociales son una oportunidad al alcance de todes. El testimonio de Girasol parte de su experiencia intentando encontrar un lugar para presentarse en Ciudad Juárez cuando el *show* drag aún no era comercial. Por lo tanto, las redes sociales han sido el único medio que tienen muchos practicantes del drag para mostrar su arte sin la necesidad de una infraestructura local que lo posibilite. Esto se volvió evidente durante el periodo de pandemia.

Con el cierre de centros nocturnos, dragas, transformistas y muchas personas que se dedicaban al entretenimiento se vieron obligadas a pausar sus actividades. Antes de esta situación ya existía un uso muy importante de las redes sociales para el drag, sin embargo, en este momento se convirtieron en el único espacio disponible: “el drag hasta incluso, y lo viví mucho en el 2020 que estaba todo cerrado, mi drag lo expresé mucho en fotos, en fotos” (Androx Bondage, comunicación personal, 18 de enero de 2022). Para que estas imágenes cumplan con su fin expresivo, son publicadas, desde luego, en redes sociales.

De entre todas las redes sociales, Instagram fue la que ofreció mayor facilidad de uso a la mayoría de usuaries practicantes del drag. Como describe Glucosa en un momento de la entrevista, Instagram cuenta con una interfase amigable y centrada en la producción de contenido más informal. Esto le otorga un sentido de mayor libertad que otras redes sociales con más restricciones por uso de contenido con derechos de autor, como música o clips de video, o bien, con formatos menos flexibles. Esta es una de las razones por las cuales dentro de la muestra para la investigación, todes les practicantes del drag usaban Instagram, a diferencia de otras redes sociales.

Por otro lado, Instagram también funciona como una especie de documento de identidad y currículum. Esta fue la utilidad más mencionada en las entrevistas (9/13). Para algunos, “si no estás en redes sociales ahorita, no existes” (La Pérezhilda, comunicación personal, 14 de febrero de 2022). Para otros, se trata de una tarjeta de presentación y una forma de generar un público: “Igual te sirve como de tarjeta de presentación porque, o sea, de que si en el antro andas y de que ‘ay ¿cómo te llamas?’, ‘Maxxie, sígueme en Instagram’, y ya te siguen en Instagram y ya vieron así como tus fotos y la madre, y ya te tienen ahí al menos, ya saben que existes, y más ahorita que voy empezando, quiero que la gente me conozca” (Maxxie Hell, comunicación personal, 16 de enero de 2022). Por lo tanto, Instagram se convierte en un portafolio, en un espacio en el que se comparten los éxitos y el trabajo realizado. De esta manera, “lo necesitas a fuerzas. Porque pues es tu herramienta, es como tu currículum, ahora” (Athenea Varo, comunicación personal, 23 de enero de 2022).

Finalmente, Instagram —aunque también el resto de las redes sociales— sirve también para darse a conocer fuera del ámbito local. Es aquí donde la práctica del drag se convierte en un proceso glocal. “Pues a menos de que te quieras quedar en el mismo lugar siempre, pues no te sirve de nada Instagram. Pero ya si quieres ser reconocida, no sé, por ejemplo en Ciudad de México o en Guadalajara, pues ya de ahí te puedes agarrar de que la gente te conozca o más dragas... y de que te contacte, entonces creo que es como que también parte de para darte a conocer” (Amanda Dagi, comunicación personal, 19 de enero de 2022). Es aquí donde se logran

tejer lazos virtuales y se produce una comunidad drag nacional o hispanohablante¹⁶. Así, en redes sociales se tejen conexiones que no necesariamente reflejan aquellas que se dan en lo local. Por ejemplo, existen dragas mayormente centradas en desarrollar contenido por Instagram, usualmente llamadas *Insta queens*, y que pueden o no tener carrera en el ámbito de sus ciudades. Incluso, ante la dificultad de encontrar un público consumidor de ciertas estéticas drag menos comerciales, Instagram permite conseguir este tipo de públicos de manera virtual. Como señala Only Loona, “el ejemplo claro es Edd Hunter. O sea, Edd Hunter es, o sea de los que tienen más seguidores, y no son seguidores locales, son seguidores de otros países. O sea, el otro día un chico de España hizo un look que hizo él, o sea inspirado en él” (Comunicación personal, 23 de diciembre de 2021).

Así como Instagram puede ser usada como una herramienta para la expresión libre del drag, es también otra forma de competencia. Por ejemplo, cuatro entrevistades mencionaron la importancia de contar con muchos seguidores en Instagram para poder tener la oportunidad de participar en *La Más Draga*:

Pero ahorita las redes sociales, lo mueven mucho, lo mueven todo y, hablando de programas como *La Más Draga*, pues creo que también las redes sociales son un factor primordial para poder estar en esas competencias, en ese sitio. Porque si te fijaste, las mayoría de las competidoras de la última temporada es la gente que tenía arriba de 3 mil, 4 mil, 5 mil, 10 mil seguidores en Instagram, entonces ya... sí creo que es muy importante ahorita. (Luna DeVoe, comunicación personal, 1 de febrero de 2022)

Desde luego, además de observar el portafolio virtual que se ofrece en el perfil de les aspirantes, el número de seguidores sirve a estos proyectos para conocer el nivel de aceptación y popularidad que tiene determinada draga. Por lo tanto, es muy poco probable que se admita la participación de dragas talentosas sin previamente pensar en su posibilidad de convertirse en un personaje popular o ser mediáticamente benéfico. Así, el número de seguidores se convierte también en un índice de la capacidad que tiene determinada personalidad drag para adaptarse a los media.

¹⁶ Este análisis sobre los alcances del drag en medios virtuales se vio reducido por el tiempo con que se contó para la investigación, así como por la relevancia que tomó el estudio de las prácticas drag locales. Sigue siendo relevante poder estudiar a fondo este fenómeno. No obstante, aquí se destaca lo que se ha podido observar con los límites metodológicos.

Figura 4.5

Huntyy B hosteando en *Clandestina*



Fuente: archivo personal [Captura de pantalla].

Mientras que Instagram es la mejor opción para consumir drag directamente de sus practicantes, Facebook o Twitter son útiles para consumir otro tipo de contenidos alternos, como memes, rumores o noticias relacionadas con el drag mediático. Principalmente Facebook, ofrece la posibilidad de participar en grupos de fans en los que se discuten todos estos temas

relacionados con el drag, ya sea de la franquicia *Drag Race* o de *La Más Draga*. Entre estos grupos, en el capítulo contextual he destacado el papel de “La Grupa”, un espacio virtual que en esta investigación se toma como ejemplo paradigmático de las comunidades formadas en torno al drag a través de internet. Todas las entrevistadas, si no habían pertenecido al grupo en algún momento, al menos lo conocían. Nueve de ellas la calificaron negativamente sosteniendo que se trata de un grupo conflictivo y tendencioso.

A diferencia de lo que se planteaba en la hipótesis, para las entrevistadas, grupos de Facebook como La Grupa no abren espacios para el fomento de las prácticas drag, pues terminan perjudicándolas hasta cierto punto. Aunque quienes siguen esta clase de grupos destacan que se trata de un entretenimiento, señalan que en ocasiones ese entretenimiento se vuelve muy agresivo: “Pues está bien chida pero son bien liosos todos. Todos los *fandoms* son bien liosos. Y está chido como el mame y los chistes y así, pero luego sí se vuelven bien tóxicos, así como de que ya tirando *hate* por tirar *hate*, y o sea esa gente es de que ni siquiera los conoces ni en tu vida probablemente los vas a conocer, ¿sabes cómo?” (Maxxie Hell, 16 de enero de 2022). De la misma manera, se trata de grupos tendenciosos y capaces de usar su poder mediático para favorecer a algunas dragas sobre otras:

Yo creo que esos grupos fomentan más el odio que el respeto. Un día veía el canal de Amelia Waldorf y así decía como de “La Grupa, ayúdenme a reportar”, entonces pues obviamente todos los fans de Amelia Waldorf y La Grupa y así pues reportaron el perfil ¿no? Entonces digo, wey, tienen un poder aquí wey, que dicen, “me atacó Pazzeska”; todos los que quieren a Amelia Waldorf me empiezan a reportar. Tienen mucho poder pero... no, yo creo que son un grupo de personas que no tienen nada que hacer. No me gusta, o sea, me gusta, en algún momento me van a apoyar, sí; si en algún momento me hago más famoso, y soy querido, y aunque no sea querido, pues ahí sigo... ahí sigue vigente Huntyy, ahí la siguen mencionando, aunque no sea querido, pero el chiste es qué tan preparado esté uno para recibir todo lo bueno y todo lo malo. Sí, porque es demasiado, es demasiado. (Pazzeska, 9 de febrero de 2022)

Tal como se percibe en el comentario de Pazzeska, La Grupa, con el poder e influencia que ha obtenido para apoyar o desprestigiar carreras, se ha convertido en una entidad a la que se le teme. La Grupa tiene el poder de *cancelar*, es decir, de desprestigiar a alguna persona

famosa por haber manifestado actitudes incorrectas, ya sean homófobas, tránsfobas, racistas, xenófobas, clasistas, misóginas o gordófobas¹⁷:

lo veo también porque ahora traen mucho de moda las cancelaciones, y yo soy una persona que no pienso mucho lo que digo. Entonces también lo uso para saber de que si en algún punto... si en algún momento llego a estar en una plataforma o algo así, pues saber qué es lo que me van a cancelar y tener cuidado con eso, ¿no? Tú sabes que yo soy una persona que, no lo hago con malicia, pero pues igual no está bien. Entonces también por eso, o sea, como que siempre estoy viendo así. (Glucosa, comunicación personal, 20 de enero de 2022)

Desde luego, se trata de una práctica que busca cierto mejoramiento ético dentro del ambiente drag, sin embargo, su forma de acción es completamente punitiva y tendenciosa. El resultado es un ambiente en el que no se reflexionan estos temas lo suficiente ni desde las vivencias propias de cada persona, sino que únicamente se busca escapar de la *cancelación*.

Como se puede observar, la idea de una comunidad drag virtual se ve impedida por el ambiente *tóxico* que suele subsistir en las redes sociales y el temor a la cancelación. Claramente, no todas las interacciones por redes sociales son negativas. Las redes sociales son también espacios de reconocimiento y celebración del arte drag, sin embargo, no pueden dejar de destacarse sus elementos negativos. Estos elementos demuestran que los grupos de fans por redes sociales no son necesariamente una contraparte de los discursos mediáticos, sino que suelen reproducir los mismos valores difundidos por el *Drag Race Phenomenon*.

4.3 Sociabilidad drag

4.3.1 Espacios de transformación: la familia, el trabajo, la escuela

La mayoría de les entrevistades (10/13) mencionó que su familia nuclear apoya, o bien, ha llegado a aceptar su práctica del drag. En algunos casos se manifestó no tener que haber pasado por un proceso de aceptación o de salida del armario. En otros, la confesión de que se

¹⁷ Algo paradójico de este grupo es que mientras cancela a individuos con algo de fama, sigue manteniendo un humor que en muchas ocasiones reproduce este tipo de discursos.

practica drag se vive como una segunda salida del closet. En estos casos, primero suele haber un enfrentamiento con la incomprensión de lo que es el drag.

Por ejemplo, Ditta menciona que en su familia “siempre fueron muy abiertos a la homosexualidad y esta onda LGBTTTIQ+... este... pero, sí fue como un poco, no difícil porque la verdad es que no fue difícil, pero sí se notó como un ‘ok, estamos entendiendo esto, pero ahora tenemos que entender un poco más’, ¿sabes?” (comunicación personal, 10 de febrero de 2022). Las personas que no están muy relacionadas con el drag tienen suelen confundir la práctica del drag con una identidad de género. Por ejemplo, es común que la familia interprete la práctica del drag como una expresión de transgeneridad:

Entonces mi mamá cuando me veía ponerme pelucas y maquillaje, decía “ay, al rato lo deja, no importa”. Pero ya cuando vio que lo hacía muy en serio... pues no le dije que era travesti, simplemente pues lo hacía. Pero pues sí, o sea, digamos que como que sí salí del clóset por segunda vez, porque pues sí le dije que me quería dedicar a esto. O sea, lo único que le dije es “sabes qué, es que esto tiene un futuro y me gusta, y aparte es como me expreso y así. No quiero ser mujer, no es como que sea draga y quiera ser mujer, pero...”. Porque ese era su miedo, o sea, el miedo de mi mamá era ese, que me fuera a hacer chica trans o algo así, que no tiene nada de malo pero, pues era como que su miedo. Pero pues nada qué ver, ya le expliqué cómo estaba todo y así, entonces como que ya vio que es algo padre. Pero pues... pues sí. Digamos que salí del closet por segunda vez. (Amanda Dagi, comunicación personal, 19 de enero de 2022)

Por lo tanto, parte del rechazo familiar que experimentan les practicantes del drag surge como un elemento de transfobia. El miedo de tener un hijo que haga drag es el miedo a que quiera *ser mujer*, o bien, que como se entiende el travestismo en Ciudad Juárez, se quiera prostituir.

El miedo a la incomprensión es lo que lleva a algunas personas a ocultar que hacen drag. Por ejemplo, al preguntar por su relación con su familia, Only Loona refiere: “No saben. Y no quiero que sepan, no quiero que me lo arruinen, no quiero que me hagan un escándalo por ello. No quiero... obviamente sí me preocupa ¿sabes cómo? Pero por ejemplo, con mis hermanos, que ellos sí saben, pues es como que “wey, pues haz lo tuyo”. Para uno sí es como que “ay, [nombre de pila], ¿ahora qué estás haciendo?” y para otro es como de que “¡Eso chingona!” (Comunicación personal, 23 de diciembre de 2021). De manera semejante, Aleka se muestra insegura de compartir lo que hace con su familia o personas conocidas:

Todavía sigue siendo un proceso, todavía estamos en esa parte de... pero creo que más que nada es por mi parte, porque ya ellos me preguntan, “¿cómo te fue?, ¿qué tal estuvo? A ver, a ver las fotos, y ah qué padre, wow”, y esto, pero yo soy el que todavía tengo mis limitantes, yo todavía sigo poniendo mi barrera ahí. Sí, todavía... lo sufro porque por ejemplo a veces se me comparten de mi perfil de Aleka a mi perfil personal historias y digo “ay, no, no no, la voy a quitar, ¿por qué lo compartí?”, y a veces digo “no, ¿por qué chingados?, también soy yo”, y a veces digo, “no, mejor lo quito”. Entonces todavía estoy así, la verdad, en altibajos, de que sí lo acepto, que mi familia, que mis amigos, que... o sea, no que mis amigos sino la gente que no está tan apegada al drag que lo acepten, y luego a veces digo “no, no, no, no qué es eso. ¿Sí les comento que tengo una competencia? No, mejor no lo comento”. Entonces, todavía estoy en esa parte. (Comunicación personal, 11 de febrero de 2022)

Como se observa, en el caso de Aleka se trata más bien de un miedo interno de ser incomprendido o rechazado, por lo que se ocultan los propios logros. Tanto con Only Loona como con Aleka Crox, les participantes con mayor diferencia de edad en la muestra, sigue resaltando el temor a la incomprensión y al rechazo por el hecho de practicar drag.

No obstante, lo que primó en las entrevistas fue una idea de cambio dentro de la percepción familiar sobre el drag. A pesar de la incomprensión y el rechazo iniciales, los círculos familiares de quienes practican drag llegan poco a poco a comprender el arte del drag:

Pero ya hoy en día pues sí algo que me gusta es que porque ya saben que, obviamente siempre han sabido que soy homosexual pero también saben que hago drag, ya también de cierta manera te permiten educar y al final del día, creo que a lo mejor no he hecho grandes cosas en el drag aquí en Ciudad Juárez, pero he educado a mi familia sobre el drag, he educado a mi familia sobre la comunidad LGBT, he logrado educar a la gente privilegiada, de las zonas privilegiadas de aquí de Ciudad Juárez de lo que es el drag [...]. (Androx Bondage, comunicación personal, 18 de enero de 2022)

En este sentido, el drag también es una forma de *educar* en el sentido que lo propone Androx, es decir, transformar el entorno familiar a partir del juego con el género que se da a partir del *performance drag*. Con el tiempo, la familia apoya asistiendo a los *shows* drag, en otros, incluso, se participa en el proceso de confección y planeación:

Y de todos, eh, o sea mi papá... y luego me ha llevado a eventos en drag y luego me dice “oye mira, traje estos cintos por si te sirven para esto. Me los encontré por ahí, yo sé que te van a servir para algo”. Si ocupo hacer algo que ocupa fuerza para el drag, mi papá así como de “a ver, explícame”, y ya le explico “a ver necesito que... hágame esto y esto” y mi papá me lo hace. Entonces es, muy, muy buena. Y yo creo que es indispensable, que tu familia te apoye para hacer

un drag exitoso. Indispensable, indispensable; un requisito. Pero sí, primordial. (Ditta Toy, comunicación personal, 10 de febrero de 2022)

De cualquier forma, este testimonio sobre el apoyo recibido por el padre es una excepción; en la mayoría de los casos, el apoyo más cercano suele ser el de la madre. De hecho, de las cinco entrevistades que manifestaron ser ayudades por su familia a la hora de confeccionar su vestuario, sólo Ditta mencionó a su padre. En los demás casos, se trata de la madre, hermanas o hermanos quienes se ocupan de *pegar piedra*.

En cuanto al ambiente laboral y académico en que se desenvuelven les practicantes del drag en su vida cotidiana, les entrevistades manifestaron sentirse cómodos. Al menos 10 de ellos manifestaron sentir apoyo por parte de sus compañeros laborales, o bien, cierto grado de aceptación. En los otros casos, se señaló sentir desinterés al respecto (Amanda Dagi), o bien, inseguridad sobre su posible reacción. Por ejemplo, Aleka, quien es directora de una academia de artes escénicas, teme que su imagen sea vea perjudicada: “todavía está en mi pensamiento el ‘es que van a decir que soy drag; van a decir que soy una vestida, y esto, y a lo mejor quito un poco esta credibilidad como director’. Y a veces digo, pues a la chingada, pues si soy el director de teatro, y qué tiene, soy yo, ¿sabes? Entonces todavía estoy en ese proceso” (comunicación personal, 11 de febrero de 2022). Este proceso interno de poder ser abierta sobre la práctica del drag en el espacio laboral también es identificado por Pazzeska. Para él, su propia sexualidad y su dedicación al drag son temas que ha podido aceptar en el ambiente laboral sólo después de trabajarlo internamente:

Porque, sabes que me pasó mucho en Costco, que yo publiqué una vez en mi Facebook y luego así de que vi que lo vio el gerente, esto y lo otro, y yo así de que “ooy, ¿qué va a pasar al día siguiente que me pregunten?”, entonces como que fue como de “¿qué voy a hacer?, ¿qué voy a hacer?”. Entonces poco a poco vas aprendiendo a aceptarte y a decir “pues wey, pues lo que soy”, ¿sabes? O sea, yo con mi bisexualidad, aah. A mí cada que me dicen “¿qué eres?” y yo “pues no, no me gusta elegir” ¿no?, o sea para mí es decir “no me gusta elegir entre res y pollo, yo como de las dos”. [...] Esa parte de la aceptación fue mucho trabajo en mí de decir “sí”. El otro día me acuerdo que llegó una cajera y me dice, “ya te descubrí”, y yo “¿qué?”, y luego dice “tu doble vida”, y yo así “¿de qué hablas?” ¿no? Y luego me dice “es que ya vi que haces drag”, y yo “ah, sí”. Entonces, fue un proceso muy largo como para yo llegar y decir “sí, sí es lo que hago, me gusta, sígueme” ¿no?, aah. Antes era así como de uuy trataba de ocultarlo como más. Y no hablo del drag, o sea, hablo de mi sexualidad, de decir así como que “uuy, pues bueno, hay que aparentar algo”. (Pazzeska, comunicación personal, 9 de febrero de 2022)

Estos testimonios revelan que las restricciones sociales con respecto al drag funcionan de forma disciplinaria a partir de la noción de lo que es bien o mal visto socialmente. Desde luego, siguen existiendo casos de rechazo expreso hacia las personas que practican drag en todo tipo de entornos. Sin embargo, la limitante más común suele ser el temor a ser incomprendido, a ser rechazado socialmente.

Este es un temor común que enfrenta la disidencia sexual y de género en el espacio social, un espacio en el que el orden establecido, lo *normal*, nunca ha sido hecho a nuestra medida. Sin embargo, quienes practican drag en Ciudad Juárez se muestran valientes de realizar sus sueños a través del drag, de perseguir sus deseos y expresar su subjetividad. Es esta valentía la que logra transformar poco a poco los espacios sociales en los que se desenvuelven.

4.3.2 Comunidad drag: envidias, casas y grupos de apoyo

La mitad de las entrevistadas describió el ambiente entre colegas drag de Ciudad Juárez como *tóxico* o competitivo; no obstante, también mencionaron llevar una relación de tolerancia y cordialidad con la mayoría de sus colegas. En la mayoría de los casos se describió un grupo cercano de apoyo drag, una relación profesional y de cooperación con la mayoría de practicantes del drag juarenses, pero también ciertas reservas con respecto a algunas personas.

El ambiente competitivo es claramente definido por el tema de las competencias drag, así como por el hecho de tener que competir para obtener un espacio de trabajo en los centros nocturnos de la ciudad. Esta competitividad se observa, sobre todo, en la exigencia mostrada entre colegas:

La exigencia... pero esto es en un nivel interno, eh. En un nivel interno, o sea y con un nivel interno me refiero entre dragas. Es como un “es que tú no traes *lace front*, es que tú no diste bien el *split*”; ayer que di *show* no me salió el *split*, me resbalé; era la primera vez que estaba en un escenario de Papi y yo no sabía que en el escenario hay un vidrio hacia la mitad del escenario; bueno no es un vidrio, es plástico duro así fuerte, pero es una transparencia a la cabina del DJ. Entonces en esa, yo di el *split* y al momento de caer me resbalé, o sea me fui de lado, me caí. Y todos así de, “¿qué pedo?” y yo así de “pues me resbalé wey”; y “no es que no te salen los *splits*”; y yo de “wey, ¿me has visto dar *show* antes?”; o sea, esa exigencia es un problema. Ese ambiente tóxico, eso es, es a donde quiero ir más bien, a ese ambiente tóxico, a ese ambiente malo. (Only Loona, comunicación personal, 23 de diciembre de 2021)

Lo mismo refiere Athenea Varo al comparar el ambiente juarenses con respecto a otros sitios en que ha trabajado: “Mmm... que se pelean mucho aquí, son como muy envidiosas. Que porque esta trabaja aquí, que la otra trabaja allá. Que ay que esta... [...] y en otros lugares que he estado nunca tuve un problema así que porque yo trabajara aquí y tú allá, entonces éramos más como que una como... no nos hablábamos obviamente todas, pero o sea, no había problemas” (comunicación personal, 23 de enero de 2022). Lo que les entrevistadas refieren como *tóxico*, es un ambiente en el que se critican unas a otras y en que se generan grupos cerrados enemistados con otros según el lugar de trabajo o la perspectiva sobre el drag.

Sin embargo, durante el trabajo de campo, nunca se supo que estos conflictos llegaran a perjudicar la carrera de alguien o que fueran lo suficientemente fuertes como para impedir que dos personas enemistadas compartieran el escenario. En cierto sentido, el ambiente *tóxico* y conflictivo se parece mucho a los que se desarrollan en los *reality shows* como *La Más Draga* o *RuPaul's Drag Race*. Se trata de peleas principalmente basadas en intrigas y chismes que incluso pueden convertirse en entretenimiento por medio de redes sociales. No obstante, a pesar de las peleas internas, es posible encontrar cierta imagen de comunidad:

Fíjate que sí hay [apoyo], o sea, yo siempre veo que sí hay, sólo que seguimos teniendo como esa careta de “ay, aquellas contra aquellas; somos en contra...” Pero, cuando estás en un camerino, es completamente distinto. Este... cuando estás en un camerino ves esta parte de “¿me prestas *spray*?, ¿me acomodas la peluca?, a ver, te acomodo esto”. Claro que sí hay las que de plano están picándote y no te quieren, y te pisan o te mueven o te esconden, entonces... O te dicen “ay, se me perdió algo, me lo robaron”, y tú así como que... o sea ni lo traían, pero según nada más para hacer el borlote. Pero sí hay, sí, sí existe esa comunidad, nada más que es eso, o sea, salimos del camerino y pues ya cada quién tiene su personalidad, y la demuestra y a lo mejor es la que hace chismes, la que se pelea, la que le gusta echar, y hay la que simplemente dice “no, yo salgo del camerino y sigo siendo la misma persona”. (Aleka Crox, comunicación personal, 11 de febrero de 2022)

Esta careta mencionada por Aleka parece referir a que esta clase de conflictos se generan como parte de un ambiente drag en el que cada quién representa un rol de diva. Desde luego, esto no quiere decir que el ambiente deje de ser pesado o sea propicio para el desarrollo del drag. En realidad, este ambiente, aunque en cierto sentido ficticio, también impide la creación de redes de apoyo:

Pero si me hablas de amistades o que si la comunidad drag en Ciudad Juárez es cómoda, no. No, para mí no es cómoda, o sea yo no me hablo con alguien y le digo “ay, wey necesito un vestuario rojo, préstame”. No, la verdad yo no tengo con quién decirle. Y sé que hay gente que se me ha arrimado y me ha dicho “wey, cuando quieras algo dímelo”, pero así que es de la boca para afuera, ¿sabes? Entonces como que no somos así. (Pazzeska, comunicación personal, 9 de febrero de 2022)

Es en este sentido que la mayoría de les entrevistades señalaron que sería positivo generar una comunidad más unida y capaz de apoyarse entre sí.

Una de las formas más comunes en que se construyen grupos de apoyo es a través de compartir un mismo sitio de trabajo. Por ejemplo, Amanda señala que se siente cómoda con su grupo de colegas en Clandestina, o sea, las *clande girls*:

Bueno sí. O sea, con mi círculo pequeño que tengo ahí en Clandestina, me llevo con ellas y las cuatro, cinco que estamos ahí; bueno cuatro sin contar a Huntty. Las cuatro que estamos ahí, como somos dragas locales, siento que tanto como estamos ahí, tanto como nos llevamos bien, es porque somos unas personas tranquilas, que llevamos la fiesta en paz, nos ayudamos. Entonces, yo creo que por eso es que mi círculo es pequeño, pero son personas en las que yo confío y en las que, pues yo puedo, no sé, decirles “tengo este problema, ¿crees que me puedas ayudar?”, o “no tengo pegamento para pestañas, préstame”. O sea, creo que por eso tanto como en [nombre de pila] como en Amanda, mis círculos de amistades son muy pequeños, por lo mismo, porque yo siempre trato de tener gente que de verdad puedo confiar y puedo estar seguro con ellos, entonces sí, por eso. Son poquitas pero está padre. (Comunicación personal, 19 de enero de 2022)

Sin embargo, con excepción de las *clande girls*, la mayoría de las dragas suelen cambiar de sitio de trabajo constantemente y son contados los casos en que duran más de seis meses en el mismo lugar. De cualquier modo, también existen colectivos, casas y familias drag en las que se genera un grupo de apoyo pequeño y cerrado.

En el caso de los colectivos, se trata de un grupo más o menos horizontal que se ayuda mutuamente dentro de proyectos específicos, como el colectivo *College Drag*. Por otro lado, las casas o familias siguen una estructura jerárquica en la que una draga asume un papel materno, apoyando la carrera de sus *hijas drag* y generando una red de apoyo de mayor compromiso. De manera tradicional, esta forma genealógica organiza el paso de saberes drag

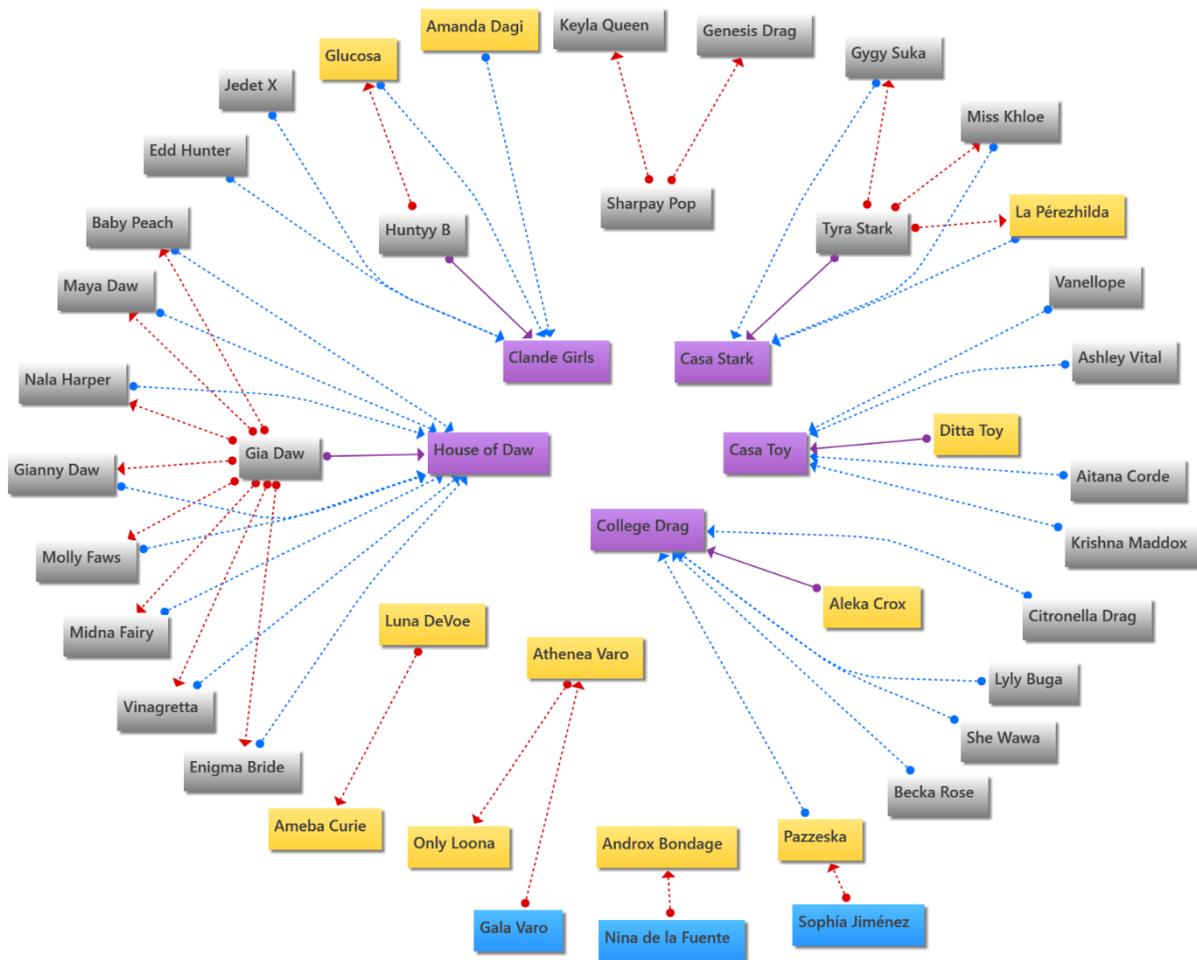
de una generación a otra, aunque realmente la edad no es relevante en estos casos. Al preguntar a Luna DeVoe, “¿Para ti qué es lo que es realmente una familia drag?”, ella señala:

Pues es comunidad, entonces, para empezar es comunidad. Es apoyo, es enseñarse los unos a los otros, es este... levantar ahora sí que al que menos puede o al que menos tiene o al que más mal la está pasando. Es aprendizaje en conjunto, es poder e... enseñar lo poco o mucho que sepas y que sepas que se va a quedar en, ahora sí que en aprendizaje, en buenas manos, que se va a aprovechar; creo que es eso. Y aparte de que, como bien dicen, ¿no?, a lo mejor está muy trillado, pero es la familia que uno escoge. Creo que es lo bonito, que tú puedes escoger esa familia. (Comunicación personal, 1 de febrero de 2022).

Este nivel de compromiso al interior de las familias drag no siempre llega a ser tan profundo. La misma Luna critica que “la mayoría de familias drag que he conocido, o mamás drag que he conocido, utilizan el término mamá como para alzarse el cuello y ‘ay yo tengo tanta hijas...’ y todo es ego, y todo eso” (comunicación personal, 1 de febrero de 2022). De cualquier modo, esta forma de organización de la comunidad drag juareense es bastante común y es la forma más básica en la que se puede organizar (Figura 4.6).

Figura 4.6

Casas, familias o colectivos drag en Ciudad Juárez



Nota. En el mapa se muestran las distintas relaciones que guardan entre sí las dragas juarenses. Los rectángulos amarillos representan a los participantes en la investigación, los azules son de dragas no juarenses y de morado se presentan las casas o colectivos. Las líneas azules simbolizan la pertenencia a determinado grupo, mientras que las rojas representan los lazos de maternidad drag. Las líneas moradas señalan a la cabeza del colectivo o familia. Fuente: elaboración propia.

Las casas, colectivos y familias, en conjunción con los grupos que se generan al interior de cada centro nocturno convierten la escena drag de Ciudad Juárez en una comunidad de genealogías complejas y nuevas amistades y enemistades que cambian con el paso de los meses. A pesar de los conflictos, sigue existiendo una comunidad abierta a aceptar a nuevos miembros, y donde cada persona puede encontrar un lugar para sentirse cómoda.

4.3.3 El público, el enemigo

Sin lugar a dudas, el elemento externo que mayor injerencia tiene sobre las prácticas del drag juarense es el público. Dentro de los aspectos que se señalaban como limitantes para el desarrollo del drag, este fue el más recurrente durante las entrevistas. Los centros nocturnos adaptan sus ofertas de entretenimiento según la demanda de los consumidores, y es a través del público que los valores del *Drag Race Phenomenon* son aplicados sobre quienes practican drag.

Como se señaló en el apartado 4.1.1, el *Drag Race Phenomenon* fue el responsable de generar un público consumidor del drag en la ciudad. Este público demandó la creación de esta clase de entretenimiento en el ámbito local siguiendo el modelo de consumo de *RuPaul's Drag Race*, y más recientemente, de *La Más Draga*. En este sentido, el público que consume drag en Ciudad Juárez puede pertenecer a uno de estos dos grupos: el grupo de los expertos, quienes primero se acercaron al drag mediático para luego disfrutar del drag local, y el grupo de aquellas personas sin relación previa con el drag, aunque sí con el transformismo. Ambos representan dificultades para el desarrollo del drag en Ciudad Juárez.

El público experto, en tanto que su referente es el drag mediático, suele demandar ciertas formas de hacer drag. Por ejemplo, el formato de la competencia drag que se comentó antes, es muy fácil de digerir para este público, pues es exactamente el mismo que puede observar en la televisión. Lo mismo sucede al demandar vestuarios de mucha calidad y que se vean de cierta manera costosos como los que se presentan en las pasarelas de esos programas. Por ejemplo, al preguntar sobre ¿qué es lo que más valora el público del drag?, Pazzeska ha respondido:

Yo digo que verte bien, por superficiales... es que no sé, sonaría a que le tengo mucho coraje a la gente, pero de verdad la gente no sabe lo que hay detrás de un drag y luego llegas tú y te dicen “ay, tu vestuario no trae tanta piedra; ay tu vestuario está hecho de... esa tela es muy barata, te cuesta como 30 pesos el metro...”, de verdad. Entonces, como que todo eso, yo le digo, la gente se siente con el derecho de opinar sobre ti...

[Entrevistador:] ¿Pero es otra gente que es público, o que también hace drag o...?

[Pazzeska:] No, el público también me ha tocado mucho. Yo creo que sí, el mismo público drag es lo que, el público drag es como el más exigente con las otras dragas, pero sí me ha tocado mucha gente del público que es así... (Comunicación personal, 9 de febrero de 2022)

Paradójicamente, también es común que esta clase de público apoye económicamente más a figuras ya reconocidas del drag, o bien, que sólo se acerque a los centros nocturnos cuando éstos traen a la ciudad dragas de *La Más Draga*. Este proceso genera desigualdades en cuanto a ganancias económicas para les practicantes del drag. Amanda Dagi señala esta clase de favoritismo al señalar que

por parte del público sí hay como mucha distinción y mucho favoritismo con dragas, por ejemplo, que han estado en *La Más Draga*. Y siempre como que trato que eso cambie porque el público prefiere darle propina a las que ya tienen el foco encima, y dejan de lado a las que no tienen nada. Entonces, es ahí donde debería ser al revés, o sea, a las que no tienen nada, como darles el foco, darles dinero, darles esto para que crezcan” (comunicación personal, 19 de enero de 2022).

En el caso del público no experto o no cercano al drag, ocurren otro tipo de problemas. Por ejemplo, anteriormente se mencionó que, en El Palacio de las Estrellas, el público sigue acostumbrado al *show* transformista y se le dificulta entender el drag. Al respecto, Ameba Curie narra cómo tuvo que realizar ciertas adecuaciones a su drag para que fuese más asimilable a un público más general:

Porque antes buscaba algo que fuera un poquito más tosco, más *tomboy*, es decir una *tomboy*... algo raro. Y lo tuve que cambiar para tener una aceptación. Ahora, cambié mi maquillaje. ¿Para qué?, para verme más femenino, y demás. Que ahora la barba, en vez de que se vea una barba, se vea como una sombra. Que de hecho es muy poca gente la que se da cuenta que realmente traigo barba, pero porque hice ese cambio. Antes la barba la traía pues acá arriba ¿no? [señala su rostro], o sea, pues obviamente sí se veía mucho, y la tuve que bajar, cada vez la fui bajando más hasta donde dije “no, aquí, aquí me funciona, puedo hacer mi cara más femenina”, y eso es lo que me ha funcionado más”. (Comunicación personal, 2 de febrero de 2022).

Esta es una muestra de cómo el público que no conoce sobre los valores transgresivos del drag llega a limitarlo y a esperar de él una apariencia más convencional. Sin embargo, las limitaciones a la expresión estética y transgresora de les practicantes del drag no se reducen a estos públicos no expertos.

En realidad, sin importar el tipo de público, siguen valorándose ciertas expresiones estéticas del drag sobre otras. A pesar de que algunas entrevistadas consideran que *RuPaul’s Drag Race* y *La Más Draga* “muestran la variedad que hay de... o las variantes del drag que

existen” (La Pérezhilda, comunicación personal, 14 de febrero de 2022), el público *experto* sigue mostrando sesgos a la hora de valorar el drag. Para Athenea, esto es algo que incluso se percibe en *RuPaul’s Drag Race*, a pesar de que existan casos que superan esta norma:

Lamentablemente, pues lo vemos mucho en *RuPaul*, o sea, la blanca, delgada, uff, es la que tiene más seguidores. Al contrario de las gorditas afroamericanas o coreanas; pero pues, digamos que también se rompió un poco por Kim Chi, digamos para este ejemplo, que es una mujer pues muy alta, que es gordita, corpulenta, y le fue muy bien, pero, porque elevaba demasiado su drag, para poder ser aceptada. Entonces sí es, claro, o sea... siempre van a preferir a alguien así. (Comunicación personal, 23 de enero de 2022)

Este testimonio muestra que, a pesar de que el *Drag Race Phenomenon* suele trabajar con discursos antirracistas o antigordóforos, la realidad es que la industria mediática y del entretenimiento sigue estando muy apegada a los cánones de belleza tradicionales —coloniales y eurocéntricos—. Esta asimilación del drag con la industria del entretenimiento hace que se sigan demandando ciertos modelos de belleza en perjuicio de otros: “es otra parte también muy mala del drag, que el público es muy... no sabe como que es el lado de la vida normal de alguien, o sea, creen que el drag es puro glamur, pura *extravaganza*, un cuerpazo así espectacular. Pero sí creo que entre la gente hay mucha, ¿cómo se le dice? Sí hay mucho clasismo, mucho racismo, y... y así” (Amanda Dagi, 19 de enero de 2022).

Frente a la pregunta sobre juicios racistas (coloristas), clasistas, gordóforos o de cualquier otro tipo en el drag, la mayoría de les entrevistades (10/13) señalaron el predominio de la gordofobia. Mientras que se negó la importancia de aspectos como el color de la piel o la edad, se puso énfasis en la dificultad que tenían las personas con cuerpos no delgados para encajar en lo que el público esperaba del drag. Al respecto, Girasol Rey ejemplifica muy bien la situación:

Se podría decir que está muy estipulado todavía ¿sabes? Te lo voy a poner en contexto en un ejemplo, yo veo a chicas que son *plus* igual y no tienen el mismo recibimiento que una chica delgada, o sea, se le ve fácil a leguas. Hasta en ocasiones puede distinguirse porque las chicas gorditas somos más inseguras, se podría decir, y es algo que conforme pasa el tiempo algunas lo toman de una forma muy distinta, o sea, ya empiezan a soltarse más, a perderle miedo. Pero, sí ha habido mucho de que, literal, primer insulto que te dicen es “pinche gorda”, y así como que te quedas como de que, “wey, invéntate algo mejor”, ¿sabes? “Eso me dicen cuando me ven la verga”, ¿sabes? O sea, cosas así. Y a una delgada ¿qué es lo que le pueden decir? Nada más que está fea. O ¿a poco tú te sentirías mal si te dijeran “ah, estás delgada”? Pues no, ¿sabes? Hay

algunos que a lo mejor sí, pero llegaría a ser muy raro. Y a mí me tocó luchar que yo tuviera mejor recibimiento, primordialmente por mi aspecto y verme excelente, o sea, verme bien. ¿Por qué?, porque si yo fuera yo y saliera fea, o saliera con algo que ya traía alguien más, a mí me destrozarían. Pero, por ejemplo, a una delgada, o sea lo que usan todas las demás delgadas, y todo mundo le dice “ah, super perrísima; qué perra, está bonita”; y eso pues está teóricamente mal porque, teóricamente no son ellas, o sea, son lo que son las otras, o sea, podría decir, el resto de las otras. (Comunicación personal, 4 de febrero de 2022).

Girasol critica la exigencia extra que reciben las dragas con cuerpo no delgado, frente a la falta de originalidad que pueden mostrar algunas drag *queens* delgadas y siguen siendo admiradas por el público. La gordofobia está tan presente en la comunidad *drag* y en la de sus consumidores más cercanos que puede observarse también en la insistencia por generar figuras de cintura estrecha (esto se señala también en 5.2.2).

La belleza convencional no es el único valor que el público juarense demanda del drag. Además, “la gente espera el brinco, la gente espera la emoción, la gente espera la interpretación, la gente espera el *show*” (Only Loona, comunicación personal, 23 de diciembre de 2021). “Aquí en Juárez he visto que esa como euforia la causan las dragas que hacen *splits* y que se tiran maromas y todo eso” (Androx Bondage, comunicación personal, 18 de enero de 2022). Este tipo de drag *showsero* o conocido también como *brinco viejo* es el más comercial en la ciudad. Este tipo de espectáculo apegado a lo acrobático suele repetir fórmulas que el público está acostumbrado a reconocer en los *lip-syncs* que aparecen en *RuPaul’s Drag Race*. Para Pazzeska, esto es muestra de que al público le interesa más el entretenimiento que la calidad artística o expresiva de la presentación: “¿Dónde están las dragas como Virginia Hamm que tiene como treinta y cáchole y empezaron hace años en el drag y son maestras de esto? Y no, no les dan oportunidad porque no les interesa el arte, les interesa como el brinco... yo siempre lo he dicho, a mí me ha ido bien porque ahorita estoy vendiendo lo que a la gente le gusta, que es el brinco viejo, que le llaman todos. O sea, el baile de aventarte y todo eso, es lo que a la gente ahorita le gusta” (comunicación personal, 9 de febrero de 2022). La demanda del *brinco viejo*, o de que al menos las dragas sean bailarinas, es una limitante para muchas de las practicantes del drag que no pretenden desarrollar ese talento:

Yo creo que es difícil cuando no embonas con todas las demás, o con las actitudes que tienen todas las demás, o las... pues sí. Porque la mayoría tiene las mismas aptitudes ¿sí me explico? O sea, los mismos de que bailan, sé que... O sea, a una persona no le importa... en Juárez al público

en general, o sea, no de que todos a huevo ¿verdad?, pero en su mayoría. Ya sé que dije en general, pero no, no generalizo. O sea, en su mayoría se impresionan más por el baile ¿no?, o sea por todo esto. Entonces yo creo que, al menos para mí, ha sido difícil poder validar que tengo algún talento, simplemente porque no bailo ¿sabes cómo? Entonces yo creo que eso ha sido lo difícil para mí, ¿por qué?, porque vas a un lugar y en todos vas a encontrar tres seguiditas que salen y las tres bailan ¿sí sabes? Y es como de que la gente ya piensa que eso es el drag, bailar. Y no, wey, pues contrata un *gogo*, una bailarina, no mames, o sea, ¿sí me explico? O sea, entonces en vez de decir... siento que el público de Juárez es muy de que “ella no baila”, ella canta ¿no?, es un ejemplo, ella canta y es como “uuy, noo, no baila”, “pero canta”, “Noo, pero no baila wey, no no” [voces bobas], ¿sí sabes? En vez de decir, “no wey, ella no baila, ella hace otra cosa”, ¿sí me explico? Como en mi caso como que, ella no baila, pero ella sabe hablar, tiene carisma, o sea, sabe decir pendejadas. Pero es como “uy, no, pero no baila”, ¿sí sabes cómo? En lugar de decir, no baila, pero... ¿sí sabes cómo? Entonces, yo creo que eso es lo más difícil, o sea que la gente generaliza el drag y pues así. (Glucosa, comunicación personal, 20 de enero de 2022).

Por lo tanto, la gran variedad de disciplinas escénicas o artísticas por las que puede transitar el drag se ve limitada por lo que el público está acostumbrado a consumir. Estos formatos de fácil asimilación son los mismos que los centros nocturnos exigirán a los practicantes del drag, de manera que realmente llegan a dictar la forma en que se hace drag en la ciudad, o al menos, el drag del que se puede hacer una carrera laboral.

Claramente existen otras propuestas, y dentro de las mismas *dragas brinconas* se encuentran expresiones distintas. No obstante, este ciclo conformado por los *media*, los centros nocturnos locales y el público, determinan en gran medida las formas hegemónicas en que se organiza el drag. Representantes de otros estilos de drag, aunque tengan la oportunidad de presentarse en escenario de forma ocasional, se enfrentan a la dificultad de contar con un espacio estable para hacerlo. Sin embargo, las limitantes son en realidad el suelo común desde donde las prácticas del drag tienen la capacidad de renovarse, de crecer hacia otras direcciones. Estas direcciones se señalan en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO V: LA EXPRESIÓN DE LA SUBJETIVIDAD: LOS PROCESOS DE SINGULARIZACIÓN DRAG

5.1 “Para ti, ¿qué es el drag?”

La respuesta a esta pregunta siempre se encontró con tres constantes: expresión, arte y creación. Casi todas las entrevistadas (11/13) definieron el drag como una forma de expresión y quienes no mencionaron este término insistieron mucho en entender el drag como una forma de arte. Para algunas personas, el drag es lo que les permite expresar sus emociones y sentimientos, o bien, su verdadero “yo”. Para otras, el drag es aquello a través de lo cual es posible explotar su creatividad con libertad. El análisis de estas respuestas permitió identificar la existencia general de un discurso del artista.

En otras palabras, el drag es considerado un arte, lo que implica ciertas consideraciones que se explorarán a lo largo de este apartado. Por otra parte, la consideración del drag como forma de expresión guiará el subtema 5.2 del presente capítulo. Finalmente, por tratarse del concepto mayormente ligado con los procesos de singularización, el drag como creación se explicará en el 5.3. A diferencia del capítulo anterior, en este se analizan los datos recabados en trabajo de campo desde una postura crítica que centra su mirada en develar los procesos de singularización posibilitados por el drag y cómo es que éstos funcionan a través de los niveles infrapersonal, personal e interpersonal.

Para comenzar con el análisis, se presenta una definición que, aunque no haga justicia a la complejidad, multidimensionalidad y variabilidad del drag, busca establecer una base a partir de la cual sea posible su estudio. Esta definición, aunque parte de las reflexiones de las mismas entrevistadas, presenta también el enfoque con el que el estudio observa al fenómeno del drag. Por lo tanto, para términos de esta investigación, el drag es una práctica artística basada en el travestismo, o bien, en el uso consciente y paródico (lúdico o político) de los códigos de género, con fines expresivos y creativos. El drag implica la creación de un personaje o una personalidad original que suele comunicar la subjetividad de su practicante. Requiere asimismo de la modificación del aspecto físico de quien interpreta la personalidad drag. Todos estos elementos serán explorados en el capítulo actual.

5.1.1 El drag como disciplina artística y su profesionalización

El drag es arte. Esta aseveración puede entenderse de distintas maneras, dependiendo de la idea que se tenga del término arte, que puede comprenderse como una técnica con que se realiza algo, como una forma de creación y expresión, o bien, como un conjunto de reglas que definen determinada disciplina artística¹. Desde luego, el drag es arte en tanto que requiere de una técnica, y la técnica del drag es el travestismo. Por otra parte, el sentido del drag como una herramienta expresiva y creativa puede llegar a contradecirse con la noción del drag como una disciplina artística. En este apartado se explora esta contradicción tal y como pudo ser observada en el trabajo de campo.

Los discursos sobre el drag como disciplina artística que desarrollan les entrevistades suele tener dos enfoques distintos. Por una parte, el drag, en tanto que arte, debe ser respetado:

siempre he visto el drag como una forma de arte ¿no?, y siempre he tenido mucho respeto al arte, y para mí, por ejemplo, me es como complicado dejar ese como pensamiento o sentimiento de cuidar lo que digo, cuándo lo digo, cómo lo digo... para que no se pierda como ese, ese sentido artístico del drag y se vaya por otro lado, ¿no?, o sea que... No sé cómo expresarlo, cómo explicarlo sin, o sea, para no caer en palabras o conclusiones erróneas, ¿no? Pero muchas veces me ha tocado escuchar que hay gente que ve el drag como algo vulgar, como algo para jotear más, este... entonces, yo sí veo a Luna como algo más artístico. (Luna DeVoe, comunicación personal, 1 de febrero de 2022)

Lo primero que hay que notar de esta perspectiva, es que el drag como disciplina artística requiere de un trabajo consciente y cuidadoso de la personalidad drag que se representa. En este sentido, se acerca más a entender el drag como un arte escénico y a la personalidad drag como un personaje.

¹ Las primeras tres acepciones del *Diccionario de la lengua española* refieren a estas tres formas de entender la palabra *arte* en nuestro contexto:

1. m. o f. Capacidad, habilidad para hacer algo.
2. m. o f. Manifestación de la actividad humana mediante la cual se interpreta lo real o se plasma lo imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros.
3. m. o f. Conjunto de preceptos y reglas necesarios para hacer algo. (Real Academias Española, s.f., definiciones 1-3)

La idea de que el drag debe ser respetado surge desde otro discurso común, el de hacer drag *por amor al arte*. Debido a que se trata de un arte tan valioso, el drag merece dedicación y entrega total. “Lo tienen que ver como algo que aman, y es algo que a mí me ha llenado [...] ...es algo que simplemente me llena, se podría decir. Y si a ti como persona, lo ves y no te llena, entonces... no es drag.” (Girasol Rey, comunicación personal, 4 de febrero de 2022). Ello implica también cierto celo de artista sobre su propia obra. En otras palabras, el drag es un producto artístico del que le practicante debe responsabilizarse: “casi siempre procuro hacerlo yo sola y yo sola levantar mi propio evento y no andar, o sea, vendiéndole cuentos a nadie porque al final del día si algo sale mal, soy muy perfeccionista, y si algo sale mal voy a estar tras esa persona: ‘es que fue tu culpa, fue tu culpa’, cuando, o sea, al final del día fue mi culpa” (Androx Bondage, comunicación personal, 18 de enero de 2022).

Simultáneamente, el drag como disciplina artística se relaciona con los discursos que buscan la profesionalización del drag. Esta profesionalización está muy ligada a los discursos mediatizados del *Drag Race Phenomenon*, en donde el éxito de quien practica drag dependerá de su capacidad para adaptarse a la industria del entretenimiento. Un ejemplo de este tipo de discursos se percibe al reflexionar sobre la importancia de las competencias drag. La mayoría de les entrevistades (11/13) comenzaron su carrera dentro del drag a partir de una competencia local, y a pesar de que perciben las competencias como “compradas” o injustas, reconocen su papel dentro de su propio crecimiento profesional:

pero como competidor, competidora, yo recomiendo las competencias porque es donde aprendes. ¿Por qué?, porque ya estás aprendiendo con algo que espera la gente, con algo que te van a juzg... o sea, aprendes a que te juzguen, aprendes a que tienes que como que darle lo que a la gente le guste, y vas entendiendo qué es lo que le gusta a la gente, ¿sabes cómo? Entonces, creo que, que sí me gustan las competencias para alguien que va empezando, porque de esa manera... o sea, así nació Glucosa. Glucosa empezó a encontrar su rumbo por la competencia, o sea, yo empecé a hacer así como cosas; dije “no, esto casi no gusta, me gusta más esto. Ah, ¿les gusta que sea pendeja?, pues soy pendeja”, o sea, y se me da, ¿sí sabes cómo? Y te enseñan mucho, o sea, mucho, mucho. Aprendes mucho, ya sea de manera, ¿cómo se dice como cuando es...? Introspectiva, como también los comentarios que te dan, ¿no? Yo creo que por eso. (Glucosa, comunicación personal, 20 de enero de 2022).

Es en la apertura a las críticas que la práctica del drag adapta su propia expresión a las exigencias del público, lo que, desde luego, siempre ocurre con mayor o menor medida, dependiendo de la persona y sus objetivos. Lo importante a destacar es que, debido al contexto competitivo impuesto por el *Drag Race Phenomenon*, parece que la única forma de mejorar en el drag es participando en competencias. La intención de profesionalizar la práctica drag tiene relación directa con los discursos de competitividad que se abordarán en el subtema 5.3.1. De momento, cabe señalar que la competitividad es una constante que moviliza muchos de los esfuerzos de los practicantes del drag con el afán de conseguir mayor éxito.

Durante las entrevistas surgieron una serie de elementos que aquí se denominan *reglas drag* y se pudo organizar en cuatro categorías. Como cualquier otro arte, el drag se debate entre sus preceptos de base y la experimentación radical. Como se reflexionó, el arte puede ser una disciplina preceptiva, o una forma de expresión y creación libres. En este orden de ideas, se distingue primeramente entre las reglas drag singularizantes y las reglas de disciplina artística. Las reglas drag singularizantes corresponden a aquellas que buscan estimular la creación original y novedosa, la expresión libre y la experimentación. Desde luego, se retoma el concepto de procesos de singularización (Guattari y Rolnik, 2006). Para efectos de esta investigación, se entiende que la experimentación artística, la creación de nuevos elementos estéticos y la expresión de la propia subjetividad (los deseos, los sueños, los estados mentales) son factores singularizantes. Es decir, a través de ellos se producen fugas y desvíos con respecto a la subjetividad hegemónica (capitalística, colonial y patriarcal).

Por otro lado, también existen las reglas que se formulan como un intento de darle al drag un sentido de disciplina artística. Asimismo, se identifican aquellas que son profesionalizantes y que están muy relacionadas con el *Drag Race Phenomenon*. Estas tienen la intención de integrar el drag a la industria del entretenimiento, tanto en los centros nocturnos como en el espacio mediático. Por último, se denominan como limitantes a aquellas reglas que la mayoría de practicantes del drag rechazan, y que parten de nociones más estereotipadas del drag.

Tabla 5.1

Reglas drag recuperadas de las entrevistas

Reglas drag	
Singularizantes	Tener un concepto, una estética propia, individual y original Crear o presentar siempre algo nuevo, distinto, no visto El drag es libre, no hay reglas ni límites No copiar Expresar la propia personalidad El drag no es verte femenina o parecer una mujer El drag debe disfrutarse
Disciplina artística	Cuidar la imagen, el comportamiento ante les demás Si no es incómodo no se está haciendo bien Tener respeto por el drag Deberse al público El drag debe amarse, debe llenarte Representar a un personaje bien definido
Profesionalización	Competir para crecer profesionalmente Cuidar la imagen como una figura pública Saber hacer de todo, ser 360
Limitantes (externas)	Hacer un show (seguir el formato escénico) Seguir estereotipos de belleza Presentar vestuarios de calidad (costosos) Utilizar siempre elementos del drag convencional (relleno, tacones, peluca, corsé, etcétera)

De lo anterior puede interpretarse que la práctica drag se desarrolla en medio de la tensión de las reglas singularizantes con respecto a las demás. Claramente, las reglas de profesionalización son elementos muy relacionados con una subjetividad capitalística que intenta volver capitalizable la práctica del drag, tanto para sus practicantes como para quien les contratan o lucran con su exposición mediática. En el caso de las reglas que persiguen la idea del drag como una disciplina artística no necesariamente conducen hacia un aprovechamiento económico del drag, pero sí buscan que la práctica se adapte a cierta tradición del arte escénico occidental y burgués. Justamente, la regla de que el drag se debe al público², lleva en cierta medida a su convencionalización, mientras que la necesidad de representar a un personaje bien

² Algo interesante con respecto a esta regla, es que se distingue de la profesionalización que producen las competencias en que los jueces (en tanto que expertos) critican la ejecución drag. Para Androx Bondage: “Si el público le aplaudió más a una, ella es la que va a ganar, porque al final del día, vuelvo a lo mismo, nos debemos a un público, y al final del día el mejor juez es el público. Y si el público no te aplaude es que entonces no, no sirves para esto, porque si al público no le gustas, pues, I’m sorry for you, miija” (Comunicación personal, 18 de enero de 2022). Sin embargo, como se señaló en el subtema 4.3.3, la percepción del público suele limitar la exploración del drag más allá de lo convencional y mediático.

definido puede llegar a convertirse en una limitante para explorar nuevos caminos estéticos o expresar los propios deseos de una forma más libre y espontánea.

A pesar de estos discursos y reglas del drag como disciplina artística y su necesidad de profesionalización, la práctica del drag busca siempre nuevas formas de expresarse y crear. Estas reglas singularizantes, o bien, estas no-reglas, podrán observarse mejor en los subtemas subsecuentes.

5.1.2 La identidad en juego: en drag/fuera de drag

¿Cómo se define la identidad de la personalidad drag? Hasta el momento, se ha usado el término “personalidad drag” para referir al ente al que se da vida durante la práctica drag. El concepto de personalidad se ubica en el tránsito entre una persona (quien practica el drag) y un personaje (una identidad cuyo rol y modo de actuar se encuentra predefinido). Es decir, la personalidad drag no es una persona, pues no tiene una historia de vida tan compleja, es un fenómeno representado durante las pocas horas en que porta su vestuario y maquillaje. Pero, tampoco es un personaje como el que puede interpretar cualquier actor, pues se encuentra profundamente ligada a la subjetividad de quién la interpreta. Mientras que el actor interpreta un papel predefinido por el dramaturgo, o bien, un personaje dotado de cierta coherencia por su relación con la acción dramática, la personalidad drag cuenta con absoluta libertad para desarrollarse según los deseos de la subjetividad que le anima.

Pues bien, esta personalidad es en realidad conceptualizada de distintas formas por cada una de las entrevistadas. Desde luego, hay quienes sí la consideran como un personaje, sobre todo aquellas personas que ven el drag como una disciplina artística. En estos casos, las entrevistadas suelen tener una historia de vida —o, más bien, narrativa— de su personalidad drag bien preparada. No obstante, en todos estos casos se acepta que el personaje no llega a concretarse por completo. Esto se revela en la intención de generar una identidad alterna para la personalidad drag, lo que siempre se dificulta. “Quiero separar mucho Ameba de [nombre de pila], sin embargo no existe una diferencia. Yo como [nombre de pila] no siento una diferencia cuando estoy en Ameba, siento que soy la misma persona, entonces no alcanzo a distinguir esa

diferencia que hay entre uno y otro.” (Ameba Curie, comunicación personal, 2 de febrero de 2022). Lo mismo sucede en el caso de Luna DeVoe, quién considera que aún no ha logrado concretarse como personaje: “porque creo que todavía no termina de... de encontrarlo, o sea, de darle esa redondez” (Comunicación personal, 1 de febrero de 2022).

Otro caso interesante es el de Maxxie Hell, quién visualiza su personalidad drag como un personaje, pero también sostiene que en cierta medida, todos lo somos:

es que es un personaje... es que yo creo que todos somos personajes en la vida [...] Todos tenemos así como varias caras, porque somos polifacéticos. [...] por ejemplo, ahora que lo mencionas, está bien chistoso porque me dicen “[nombre de pila]” y me trae así como que mi infancia cuando mis papás me regañaban y que “[nombre de pila]!” y así. Porque casi nadie me dice así. [...] Y ya en una cierta etapa de mi vida que fue cuando empecé a trabajar en esa productora, de hecho, me empezaron a decir “[apellido]”, y me gustó porque es más neutro y así, y ahí fue donde me fui como moldeando más a la persona que soy ahora. (Comunicación personal, 16 de enero de 2022).

La reflexión de Maxxie sostiene que las personas somos polifacéticas, que tenemos múltiples caras —o máscaras— con que cumplimos distintos roles en distintas situaciones. Esta idea no es muy distinta a la noción de *performance* de Goffman (1981). Lo importante es entender que la personalidad drag es una de estas caras. En este sentido, puede considerársele como un *alter ego*.

Un caso contrapuesto es el de Aleka Crox, quien intenta construirse como un *alter ego*, pero sigue sintiéndose limitada por la interpretación del personaje durante el acto escénico:

Fíjate que, como llevo poco tiempo, todavía estoy como conociendo... porque, a veces creo que es un alter ego, pero, todavía yo... más bien, lo quisiera ver como si fuera un alter ego de [nombre de pila], pero [nombre de pila] lo ve todavía como un personaje. Y eso es lo que le, le está trabajando mucho, para que ese personaje no únicamente se quede en el escenario, sino que pueda convivir, pueda estar abajo del escenario, entonces creo que eso es lo que está... Precisamente ayer, fue como el punto fuerte para Aleka, el darse cuenta que, no solamente eres el personaje en los cinco, dos, tres minutos, sino que eres durante toda esa noche, todo ese tiempo que eres Aleka. (Comunicación personal, 11 de febrero de 2022).

Este caso, que resultó una excepción dentro de la muestra, revela que es completamente posible interpretar la personalidad drag como un personaje escénico. Sin embargo, el ambiente

en que se desenvuelve, —la convivencia con el público debajo del escenario, la convivencia con colegas, la interacción por redes sociales...— empujan al drag a dejar de ser un personaje y relacionarse en el plano real o social.

La idea del *alter ego*, del otro yo, tiene cierta relación con una noción de identidades contrapuestas. En varios casos, el *alter ego* drag es una personalidad más extrovertida, en otros, es el lado femenino.

Siento que Amanda nace de esa necesidad de expresar mi lado artístico que como [nombre de pila] me da un poco de pena a veces como que mostrar. Entonces siento que esa es la gran diferencia entre Amanda y [nombre de pila], que Amanda es como que esa persona super extrovertida y [nombre de pila] es esa persona un poco callada, sigilosa... pero que a la vez se complementan, pero sí es esa como... ahí donde se dividen. (Amanda Dagi, comunicación personal, 19 de enero de 2022).

La idea de que el drag permite mostrar aquello que en la persona está normalmente oculto o reprimido fue una constante en las entrevistas. Muchas veces, esas represiones se identifican como provenientes del patriarcado, el machismo o la heteronorma:

Ok, pues Glucosa es [nombre de pila] pero en femenino, ay [ríe]. [Nombre de pila] pero en femenino y como que un poquito más extrovertida o un poquito a... pues es mi alter ego que normalmente no haría cosas, o no... o no en mi ámbito heteronormado, vamos a llamarlo así. Pero pues, ajá, o sea, es mi alter ego que hace todo lo que [nombre de pila] no se atreve a hacer o que a [nombre de pila] le gustaba de chiquito, pero que pues no podía hacer porque pues es varón, ¿sí me explico cómo? Entonces; pues ya Glucosa es como de, a mí me gustaba esto y lo otro, y ahora Glucosa lo hace, ¿sí me explico? (Glucosa, comunicación personal, 20 de enero de 2022).

En otros casos, el drag permite descubrir las represiones bajo las que la persona vive al seguir la norma social del género. En este sentido, el drag es también un redescubrimiento personal:

Pues Luna yo creo que es, este... todo lo que [nombre de pila] no se permitía hacer. Sí, creo que, este... empezando por descubrir como la feminidad que había dentro, dentro de mí ¿no?, que por muchos años no me permití como experimentar. Incluso ya siendo abiertamente homosexual, te lo vuelvo a repetir, o sea, era de estos este... jotos, voy a decir, aah [ríe], que se sentía menos gay por no hacer equis o ye cosa ¿no? Que, ese típico gay que “ay no, yo no soy pasivo porque si soy pasivo soy menos hombre” ¿no? Entonces, creo que Luna es eso, Luna es todo lo que [nombre de pila] no se permitía hacer, y te repito, o sea, creo que me ha ayudado mucho a

descubrir como la feminidad que puede haber dentro de mí. (Luna DeVoe, comunicación personal, 1 de febrero de 2022).

A pesar de que en todos estos casos la personalidad drag se distingue de la persona que la interpreta al no estar sujeta a las represiones sociales y culturales, la separación no se da en el plano de la subjetividad. En otras palabras, aunque sea posible diferenciar entre dos identidades, una fuera y otra dentro del drag, ambas forman parte de una misma subjetividad y se movilizan por impulsos y deseos comunes.

Esta idea se apoya también en que, independientemente de la conceptualización que se haga de la personalidad drag (personaje, alter ego, extensión de sí), todas las entrevistadas llegan a notar que se trata de sí mismas realizando lo que siempre han querido hacer:

Loona es el personaje que me permite hacer todo lo que me... todo lo que se me antoja hacer. No en un sentido, o sea, es... sigo siendo yo, o sea, yo [nombre de pila]... pero extendiéndome a hacer más. [...] Si yo no tuviera que escoger un *stage name*, yo hubiera seguido siendo [nombre de pila]. O sea, el maquillaje, la peluca, el vestuario... es... sigue siendo para [nombre de pila], pero al tener que ponerle un nombre y tener que crearlo como un personaje la única razón que les puedo dar es que es esa parte que me permite hacerlo todo lo demás. (Only Loona, comunicación personal, 23 de diciembre de 2021).

La noción “extenderse a hacer más” también es constante. El drag puede ser visto como una extensión de la propia subjetividad, que le permite expresarse con mayor libertad, o bien, hacer lo que se quiere: “Yo una extensión mía. Sí, yo no diría que es un personaje porque, el 90 por ciento de Pazzeska soy yo siendo yo, pero sin miedo al qué van a decir” (Pazzeska, comunicación personal, 9 de febrero de 2022). Sin embargo, aunque se acepte que la personalidad drag es un sí mismo, sigue siendo necesaria la identificación de dos identidades con nombres distintos:

Sí yo lo veo como yo mismo, nunca he tenido ese problema como de gente, o sea dragas, que sí se hablan en tercera persona de ellas o... Usualmente, claro, no me gusta que me conecten, no me gusta que me digan así Athenea [estando fuera de drag]; es muy raro que la gente me diga Athenea, como que saben que no lo conecto tanto, entonces eso me gusta, como que no me comió el personaje, entonces, quiero que la gente, o sea, respete eso, porque no creo que a todo el mundo le guste que... no sé, a lo mejor soy yo el raro. Pero, este... ajá.

[Entrevistador:] Entonces, ¿eres tú mismo?

[Athenea Varo:] Sí, ajá, sí, no cambio nada; no cambio ni de personalidad ni nada. O sea, sigo siendo yo. (Athenea Varo, comunicación personal, 23 de enero de 2022)

En este último ejemplo, es posible ver la complejidad en que se entretajan la noción de personaje y del sí mismo. La idea de un personaje con una identidad propia —un nombre propio—, que al mismo tiempo no deja de ser la misma persona que lo interpreta es paradójica. Sin embargo, la paradoja es resuelta cuando se comprende que ambas identidades, el dentro y el fuera del drag, son sólo un fragmento de la misma subjetividad.

Una perspectiva que resulta aún más interesante es la de ver la personalidad drag como una expresión más auténtica de nuestros deseos, la expresión de nuestro “verdadero ser”, para usar las palabras de Girasol Rey. Si el drag es el vehículo por medio del que es posible realizar cosas que no se nos han permitido socialmente o que logra imaginar otras formas de expresar nuestra propia subjetividad, entonces la personalidad drag es la más cercana a nuestro verdadero yo:

Es que, el drag actualmente tiene muchas facetas, o sea, tiene muchas facetas pero yo primordialmente lo veo como el verdadero ser de nosotros mismos, ¿sabes? ¿Por qué?, porque tú como persona, te ves, te vistes pues como tú quieras, tienes barba, tienes ceja, tienes los ojos café, tienes una nariz, o sea... y el drag te da todo lo que tú quieras ponerle. O sea, es como cuando recién inicias un juego y te pide crear tu avatar [sic]. O sea, es como tú quieras crearte, eso es el drag. O sea, el drag es teóricamente una expresión de ti mismo, pero tu verdadero ser, ¿sabes? A algunos nos saca nuestro peor ser —no quiero decir nombres porque ahorita va a salir ese nombre—. Pero a otras nos saca algo que jamás pensamos que íbamos a ser, ¿sabes? Porque, eso nos hace el drag ¿sabes?, es nuestro verdadero ser. (Girasol Rey, comunicación personal, 4 de febrero de 2022).

Si el drag es capaz de revelar el sí mismo es porque libera de las restricciones socioculturales e incluso de los condicionamientos anatómicos (ver subtema 5.2.2). No obstante, como se vio en los casos anteriores, esto no quiere decir que durante el performance drag no exista ninguna clase de freno para el sí mismo y se revele completamente. Por ejemplo, para Androx Bondage, la personalidad drag también queda sujeta a ciertas reglas sociales propias de una figura pública:

Soy yo mismo pero un poquito como más... soy yo mismo pero es como un poquito más como consciente de... del que estás expuesta a que te pueden juzgar porque estás haciendo algo mal, o sea, me refiero... por ejemplo, no sé, que te la pases de borracha o cosas así, entonces es

cuando digo “no”, soy como un poquito más consciente y de cierta manera como un poquito más responsable. (Comunicación personal, 18 de enero de 2022).

Esta responsabilidad que se adquiere al hacer drag se relaciona con los discursos de profesionalización que se analizaron en el apartado anterior. En este sentido, aunque la práctica drag tiene la función de liberar la propia subjetividad, el contexto producido por el *Drag Race Phenomenon* parece llegar a limitar ciertas posibilidades con el afán de generar dragas profesionales y adaptables a la industria del entretenimiento³.

De cualquier modo, la constante más evidente que surgió de las entrevistas fue la idea de que el drag libera y permite hacer aquello que normalmente no se puede. Esta idea de libertad se percibe en los testimonios de Amanda, Glucosa, Only Loona y Pazzeska. Incluso para quien visualiza su personalidad drag como un personaje, este personaje es la justificación perfecta para realizar todo aquello que no se le ha permitido expresar por las limitaciones de género. Independientemente de que se vea como un personaje, un *alter ego*, o una extensión de sí mismo, el drag persigue los deseos de quien lo practica:

Yo sí lo creo un personaje, eh, porque al final de todo no creo que soy siempre así, ¿sabes? Entonces, a veces cuando estoy en Ditta digo, “¿esto es parte del personaje?” Incluso a veces digo “oy”, este... ya como estaba muy metido en el personaje, muy metido como en la idea que he creado para Ditta, a veces digo como que “ay, como que me pasé de la raya”, ¿no? Pero, yo lo veo como un personaje y incluso... es que también puede ser un alter ego, podría ser porque a veces quisiera atreverme a decir como todo lo que digo normalmente —pero como Ditta— pero no me atrevo, últimamente no me he atrevido como mucho, ya se lo dejo como a andar en personaje, y a decirlo y soltarlo ¿sabes cómo? Ya me espero y digo, “mejor cuando andes en drag, lo suelta y va a ser más gracioso y va a causar como más conflictillo y cosas así”, ¿sabes? [Ríe]. (Ditta Toy, comunicación personal, 10 de febrero de 2022).

Así, parece lógico afirmar que el drag siempre está conectado con la subjetividad de quien lo interpreta y, en cierta medida, el drag representa siempre una versión del sí mismo más auténtica que aquella que se puede llegar a mostrar fuera de drag.

Es importante comprender que la liberación que representa la práctica drag está completamente relacionada con la capacidad que ésta tiene para escapar de las regulaciones

³ Este cuidado de la propia imagen tiene que ver con el miedo mediático a ser cancelado por comportarse de una forma políticamente incorrecta (ver subtema 4.2.3).

sociales más convencionales. La personalidad drag, en tanto que se conforma como un *performance* de fantasía, de ilusión, de lo no real, se libra de la disciplina que se impone sobre el individuo y su cuerpo. Lo que posibilita esta burla a la disciplina es el uso de la máscara:

Y siento que me... me representa totalmente. O sea, yo creo que a lo mejor, por eso te digo que es mi alter ego, porque lo que no puedo, no pude hacer en algún momento, Pérezhilda es wow.

[Entrevistador:] ¿Y cuáles son las cosas que tú dices “esto de Pérezhilda es lo que me permite ser mucho más libre y poder decir todas las cosas que con [nombre de pila] no?”

[La Pérezhilda:] Pues a lo mejor el simple hecho de ser un personaje, el traer una peluca, el traer un vestuario, un maquillaje. *El traer una máscara*, por así decirlo. Esto es lo que siento que, como que de una manera me escudo para decir “yo no fui, fue Pérezhilda”. Así. (La Pérezhilda, comunicación personal, 14 de febrero de 2022, énfasis mío).

El performar con una máscara abre el espacio a la liminalidad que se expresa en el movimiento entre la persona y el personaje (ver subtema 1.3). La máscara, a un mismo tiempo, escapa de la regulación social y se inserta en el espacio de las relaciones sociales. Vuelve posible que un individuo identificado como masculino pueda desarrollar un *performance de género* femenino y vivir la *fantasía* que le es negada en otros contextos. Simultáneamente, permite que la fantasía representada en el *performance drag* se desarrolle en el ambiente social real.

En este caso, los tres niveles en que es posible identificar procesos de singularización (intrapersonal, personal e interpersonal) quedan interrelacionados. La personalidad drag surge desde el deseo y las motivaciones de su intérprete y se concreta en su propio cuerpo, es decir, se desarrolla a partir de elementos intrapersonales. Estos elementos se organizan según una conciencia propia de búsqueda de identidad, de autorregulación, de dar coherencia a un conjunto, por lo que se organiza en el nivel personal. Finalmente, es en el nivel interpersonal en el que logra jugar con el subterfugio de la máscara al relacionarse con los demás sujetos sociales a su alrededor.

En este sentido, el escape a las regulaciones de género, la inserción en la dinámica de relaciones sociales, así como la expresión más auténtica del propio deseo a través del drag, son elementos que necesariamente se viven como procesos de singularización. Procesos en los que

se construyen, se crean o simplemente aparecen nuevas formas de subjetivación que escapan a la subjetividad hegemónica (capitalística, colonial y patriarcal).

5.1.3 Terapia drag, evasión y realización personal

Uno de los hallazgos fue que el drag cumple con una función terapéutica⁴. En muchos casos la práctica del drag es una opción para tratar problemas de depresión y ansiedad. Con respecto a la presente investigación, lo que interesa es interpretar la función que cumple el drag como terapia, identificando el contexto del *Drag Race Phenomenon* y la posibilidad que ofrece el drag para detonar procesos de singularización. En otras palabras, lo importante es saber si el uso del drag como terapia lleva a la singularización, o bien, sólo es una forma de evasión de la realidad.

Una de las formas más evidentes en que el drag se convierte en una terapia para sus practicantes es en la posibilidad de canalizar sus propios sentimientos, emociones o estados mentales a través de una canción, un maquillaje o un vestuario. Se trata de una forma de gestionar las propias emociones, ya sea viviéndolas y expresándolas o transformándolas creativamente:

Pero como propósito para mí es más que nada expresar lo que está pasando por mi cabeza en ese momento. A lo mejor puede haber tristeza, pero a lo mejor la tristeza la puedo transformar en otra cosa. A lo mejor puede haber muchísima emoción o puede haber enojo o frustración, pero al final del día creo que en el momento en que estás dando un show, bueno para mí el drag, el drag hasta incluso y lo viví mucho en el 2020 que estaba todo cerrado, mi drag lo expresé mucho en fotos, en fotos. Y que el 14 de febrero, y un ángel, hice una foto de ángel o cosas así, o que llegó el día de la homofobia; me rayoneé todo el cuerpo de insultos. O sea, al final del día es eso, o sea, qué está pasando por mi cabeza y lo que está pasando por mi cabeza expresarlo en el arte del drag. (Androx Bondage, comunicación personal, 18 de enero de 2022).

Como se observa, el drag tiene la posibilidad de ser expresado de diversas maneras, en el caso de Androx, ella habla de la elaboración de todo un atuendo o *look* que puede expresar su estado de ánimo, su visión sobre determinada fecha o una posición política. En este caso,

⁴ Como *terapia* se entiende cualquier “tratamiento destinado a solucionar problemas psicológicos” (Real Academia Española, s.f., definición 2) o espirituales. Desde luego, que algo sea tomado como terapia no significa que sea realmente efectivo.

redes sociales como Instagram son usadas como un escenario alterno, algo muy importante durante el período de pandemia.

Esta gestión de las emociones a través de la expresión suele ser muy común durante el *show drag*, sobre todo con el uso de canciones⁵. La observación participante de estos espectáculos permitió constatar que incluso en el público, el *performance drag* tiene un efecto catártico. La contemplación del *performance drag*, casi siempre bajo el influjo del alcohol y dentro del ambiente de fantasía nocturna, tiene un efecto catártico para una comunidad de disidentes sexogénicos que comparten ciertos códigos culturales y la vivencia de una misma opresión. Analizar de cerca este proceso requiere de una investigación enfocada en la recepción del *show drag*, no obstante, algunos practicantes del drag reconocen este efecto sobre el público:

Creo que yo lo empecé a hacer por mí y qué me gustaría y todo eso, entonces, llega un punto en el que a las personas les gusta y digo como que “ah, qué bueno que a alguien más pueda sentirse bien o le pueda...” o que llegue a su mesa a decir una pendejada, o sea, y que le alegre el día, digo “wey, pues también a él le está ayudando en algo mi personaje”, ¿sabes cómo? Entonces, pues también. (Glucosa, comunicación personal, 20 de enero de 2022).

Este efecto es aún más perceptible cuando se realiza un drag más interpretativo y espontáneo. En estos casos, el *show drag* parece alejarse un poco de la noción de espectáculo para convertirse en un *performance* sin ensayo previo, con elementos de improvisación y mayor interacción con el público.

Siento que la gente va porque damos un show con canciones un poco más llegadoras, o con un poquito más de *feeling*, o... no sé, porque, por ejemplo en año nuevo, se acercaron conmigo tres chavos y me dijeron “wey, es que jamás había visto una draga que hiciera ‘Happier Than Ever’ [de Billie Eilish], y como tú lo hiciste, o sea, me hizo estremecerme y me gustó un chorro, y lo de la peluca y el *reveal* y todo, o sea”, y creo que eso es lo que le gusta a la gente que va a Clandestina, que damos ese tipo de show diferente. O sea, que no es con coreografía o con bailarines, o sea es algo como más personal de nosotros. (Amanda Dagi, comunicación personal, 19 de enero de 2022).

⁵ Al respecto reflexiona Only Loona:

Por ejemplo, el *show* navideño que hice múltiples veces [ríe], era una canción de navidad y después de eso grababa un audio donde decía “ay no, suficiente navidad” y hacía una canción que en el momento a mí me estaba ayudando mucho por dentro. Este... pero pues para la gente era así de que “ah, pues la canción, equis...”, y en realidad esa canción a mí me estaba tratando de ayudar mucho por dentro, también. Ahí cuando digo que estaba expresando. (Comunicación personal, 23 de diciembre de 2021)

Esto no quiere decir que sólo en el *performance* drag espontáneo exista una expresión de la persona. Cada elemento del proceso creativo que acompaña la práctica drag tiene una función expresiva.

La observación del proceso de preparación o caracterización para el drag permitió observar el nivel de cuidado, sobre la elección de cada elemento que compone el *look*, que hay detrás de este trabajo. Tacones o botas, tipo de media, relleno o no, cada estilo de corte y textura del vestuario, lentejuela o piedra, accesorios, peluca larga o corta, voluminosa o escultural, rubia, castaña, oscura o de fantasía, sin contar con las posibilidades infinitas de los trazos del maquillaje. Todo está pensado para expresar y representar determinada idea, estado de ánimo, ideología, visión estética, sueño o fantasía. Al preguntar a Athenea Varo “¿qué es para ti el drag?”, ella respondió:

El drag es una forma de expresión... o sea, me expreso en los maquillajes que me hago, o sea las formas como me siento, si estoy estresado, si estoy enojado, si estoy feliz. Como que me ayuda a sacar todo eso que, que a veces me guardo. Entonces, pues sí, es como una terapia... a veces, porque a veces siento que me estresa más. Porque soy una persona muy perfeccionista en ese ámbito y, pues creo que se ve [ríe]. (Comunicación personal, 23 de enero de 2022).

Desde luego, la práctica drag puede ser muy estresante considerando el nivel de dedicación implicada así como el ambiente competitivo en que suele desarrollarse. Sin embargo, al mismo tiempo se gestionan las emociones y preocupaciones de la vida personal de quien lo practica. El observar el proceso de maquillaje de Athenea, evidenció que se trata de un trabajo artesanal en donde la técnica se mezcla con la creatividad. Una inspiración tan simple como un anime o un color sirven de catalizadores para generar algo nuevo en conjunto con los sentimientos, deseos y afectos del practicante del drag. En cierto sentido, se trata de una evasión de la realidad, pero esta evasión permite vislumbrar otros mundos posibles.

Figura 5.1

Athenea se maquilla



Fuente: archivo personal.

El elemento evasivo del drag tiene dos sentidos posibles. Por una parte, la evasión es una práctica saludable que permite gestionar estados mentales y canalizarlos hacia elementos propositivos. Por la otra, puede describirse también como una alienación de la realidad en la que los problemas de la persona no son atendidos. Ambas formas de evasión ocurren en la práctica drag y están siempre presentes. En otras palabras, la evasión drag no puede verse como algo bueno o malo, sino como algo que ocurre y puede llevar transformaciones subjetivas como a alienaciones de la realidad social.

Un ejemplo de la evasión que podría denominarse positiva es el incremento de la práctica drag a raíz de la pandemia por COVID-19. Por ejemplo, ante las restricciones de

movilidad y las dificultades para encontrar un empleo, Luna DeVoe invierte su tiempo libre en la experimentación drag como un proceso de aprendizaje:

No, yo no sabía coser ni sabía peinar; todo, todo mi proceso fue durante la pandemia, o sea... [...] Tuve mucho tiempo libre en la pandemia, mucho, mucho tiempo libre, como te platicaba, me quedé sin trabajo, entonces me sostuve durante la pandemia vendiendo tamales, cada 15 días vendía tamales. Vendía un chingo de tamales, hacía 20 kilos por quincena. Y solito ¿no? Y así fue como me sostuve toda la pandemia, y te digo, tuve mucho tiempo libre entre semana y veía videos y aprendía, hacía y deshacía... entonces, y a maquillarme, entonces de ahí. (Comunicación personal, 1 de febrero de 2022).

En el caso de Glucosa, la experimentación drag en casa fue un elemento terapéutico para los problemas de salud mental detonados por el aislamiento:

Y ya así como que llegó un momento en el que, pues dije... a raíz de la pandemia, pues estábamos en pandemia, y a mí siempre me ha gustado el maquillaje, de hecho tomé varios cursos de maquillaje y todo eso. Entonces, como que en la pandemia empecé a maquillarme, a maquillarme, a maquillarme. Y luego así de “ay, pedí mi primer peluquita en Internet”, y que “ay, qué bonita, ay” y así, ¿no? Y hasta que, pues o sea, toda la pandemia me entretuve con eso, o sea, literal de que me estaba... queriendo, o sea como que me estaba queriendo suicidar, ayay ¿no? Y pues como de “¿qué hago?” Ah, pues me empezaba a maquillar. Y me maquillaba y... me quedaba la ceja chueca, pues tenía todo el día, toda la semana para arreglarme la ceja, ¿sabes cómo? (Comunicación personal, 20 de enero de 2022).

En este sentido, el drag puede ser entendido como una ocupación que ayuda a lidiar con los problemas de la vida cotidiana gracias al trabajo creativo y de expresión. De cualquier modo, este escape de la vida cotidiana también puede resultar un mecanismo útil para la hegemonía capitalística.

La subjetividad capitalística representada en los *media* y el *Drag Race Phenomenon* se distingue por presentar un discurso del drag como entretenimiento, que se encuentra más presente en los consumidores del drag. Por ejemplo, al preguntar sobre qué es lo que más valora el público juarense del drag, Girasol respondió que “aquí en Juárez la gente busca el *show*, o sea, busca que los entretengas, sea como sea, cualquier cosa, buscan que los entretengas, que los sorprendas” (Comunicación personal, 4 de febrero de 2022). Lo mismo sucede con los centros nocturnos que contratan a les practicantes del drag, quienes se conforman “con que entretengas” (Only Loona, comunicación personal, 23 de diciembre de 2021); “yo creo que eso

es lo que esperan, que entretenga ¿no?” (Glucosa, comunicación personal, 20 de enero de 2022). El drag como entretenimiento se contrapone a las cualidades artísticas, expresivas o creativas del drag. Para la industria del entretenimiento no importa la originalidad o la calidad de lo exhibido, sino la atención cautiva del espectador, su consumo asegurado.

Otro discurso desarrollado desde la subjetividad capitalística es el de la superación personal. Para la subjetividad capitalística, la superación personal es la narrativa que todo individuo debe seguir para conseguir el éxito. Lo que interesa de este discurso es la dificultad para identificar si determinada acción o actitud está encaminada a la realización de la persona, a su satisfacción personal como ser humano, o bien, persigue la idea de la superación personal como una adecuación al sistema o el camino hacia el éxito. Dentro de esta última actitud se puede ubicar la sensación de sentirse una celebridad, una diva: “Me pongo en modo diva de que, o sea, yo soy la que me siento la más perra, yo soy la más...” (Androx Bondage, comunicación personal, 18 de enero de 2022); “Me da ese momento de, sé que se escucha mamón, pero ese momento de celebridad que algunos tienen en su cabeza *delusional*” (Only Loona, comunicación personal, 23 de diciembre de 2021). Esta es una actitud muy común en el ambiente drag, incluso el nombre de *La Más Draga*, hace referencia a ese juego de destacarse entre las demás. Les entrevistades reconocen esta actitud como parte de la fantasía y valoran el hecho de usarla con humildad para mejorar su confianza.

Algo que critica la mayoría de entrevistades es la forma de drag que se hace por *figurar*. Querer figurar es hacer algo por moda y sin un interés genuino por el drag en tanto forma de arte, de expresión o compromiso. Por ejemplo, para Loona el figurar es “el hecho de querer sentirse popular, el querer sentirse en el momento, como ahorita decía que somos el momento, es... Porque, por ejemplo, yo, que lo hacía por gusto, pues bueno, o sea, no esperaba un trato específico, no esperaba algo; hasta que se convirtió en algo serio” (Comunicación personal, 23 de diciembre de 2021). Lo mismo parece señalar Ditta: “muchas chicos, chicas nuevas lo hacen por esta onda que te digo del ego, de la popularidad, de ‘ella es draga, ella anda aquí, anda allá, y está en el antro y está en el escenario’” (Comunicación personal, 10 de febrero de 2022). Por lo tanto, aunque es común que el drag represente discursos de éxito y fama, o bien, sea popular gracias a que es lo del momento, les practicantes mantienen una actitud crítica frente a esto.

Es importante señalar la importancia que tiene la práctica del drag para el autoestima y confianza de sus practicantes. “No te voy a decir que me transformo en un superhéroe, pero sí te da cierto poder ¿no?, como estar así. Confianza, ¿no?, porque también estás detrás de una máscara, o sea, traes un disfraz técnicamente, y es como ‘ay, si no me acuerdo no pasó, era Max, fue el Maxxie’, ¿sabes cómo?, es muy eso. Entonces sí te da como una cierta fuerza, y libertad, más que nada” (Maxxie Hell, comunicación personal, 16 de enero de 2022). Esa fuerza y esa confianza transforman el autoestima de la persona que practica el drag, este es el tipo de cambio más común que siente quien practica drag:

Amm... la seguridad. Mi seguridad sube así mil veces más para arriba. Entonces, no sé si es la peluca, no sé si es el maquillaje, no sé si son los tacones, pero algo en mí cambia que hace que mi seguridad se vuelva al tope y... no sé. O sea, porque tengo muchas inseguridades, tanto con mi físico como con otras cosas, entonces al momento de hacer drag como que todo eso se me olvida. Y, pues no sé, está padre. (Amanda Dagi, comunicación personal, 19 de enero de 2022).

Lo importante es que la seguridad o autoestima que se gana al estar en drag también es sentida por la persona que lo practica. Otro ejemplo es Athenea, quien desde el momento en que presenta su personalidad drag, señala esta misma cualidad:

¿Quién es Athenea? Oy, no, esa mujer. Este... también es una persona compleja. Athenea es todo lo que no puedo hacer diario, o sea de [nombre de pila], este... Athenea me da la seguridad, me dio mucho, ahora sí como... digamos *body positive*, me enseñó a quererme como soy. Porque pues, o sea, vengo de una generación donde pues casi siempre todos eran *fit*, o todos estábamos delgados, y pues ya pasan los años, ya crecí y ya no puedo estar delgado. (Comunicación personal, 23 de enero de 2022).

Por lo tanto, a pesar de que la actitud de diva representada sea una fantasía, contribuye a mejorar el autoestima, sentir el aprecio de las demás personas, y sentirse realizade. En palabras de Ameba, “Me llena muy cabrón... que eso que pasa en el escenario; esos aplausos, que la gente te vea, que veas las sonrisas de las personas, que se acerquen a ti para una foto y demás, sé que [nombre de pila] no los podría tener. Entonces, indirectamente, lo recibe Ameba, pero [nombre de pila] lo siente” (Comunicación personal, 2 de febrero de 2022).

Por lo anterior, es posible concluir que el drag posee una dimensión terapéutica importante para sus practicantes, pues suele usarse para la gestión de emociones, la regulación de situaciones que producen estrés, ansiedad o depresión, así como el mejoramiento del autoestima de la persona a través del aprecio mostrado por el público y el arreglo físico. Sin embargo, también es importante observar que en algunos casos la evasión puede significar una alienación de la realidad social, así como puede crearse una autoestima basada en la competitividad y en los discursos de superación personal.

5.2 Expresión drag. Por la necesidad y libertad de expresarse

Como se señaló en el primer apartado del presente capítulo, la mayoría de las entrevistadas definieron al drag como una forma de expresión. En el subtema 5.1.1 se señaló que el drag es artístico por sus cualidades expresivas, y en el 5.1.3 se consideró la práctica del drag como una terapia que se desarrolla en la expresión de las emociones y sentires. Sin embargo, cuando la categoría expresión constituye la mayor constante dentro de la investigación surgen algunos cuestionamientos: ¿Qué entender por expresión? ¿Por qué el ser humano tiene la necesidad de expresarse? ¿Qué es lo que se expresa?

Expresar significa “manifestar con palabras, miradas o gestos lo que se quiere dar a entender” (Real Academia Española, s.f., definición 1), en este sentido, no se distingue mucho del término comunicar. También, cuando se habla de un artista, el expresar adquiere el sentido de “manifestar con viveza y exactitud los afectos propios del caso” (Real Academia Española, s.f., definición 2). Esta es la definición que mejor se acerca a la expresión referida por las entrevistadas. No se puede hablar de exactitud al tratar de la comunicación de cuestiones subjetivas, pero claramente el drag es una forma de manifestar con viveza los afectos, es decir, toda clase de inclinaciones, deseos, sueños y anhelos, así como sentimientos y emociones.

Lo importante de la expresión en contraposición con el acto de comunicar, es que la expresión manifiesta aquello que es propio, una verdad subjetiva. La comunicación puede tener diversos fines y, así como no siempre implica la comunicación de afectos, no siempre revela la realidad subjetiva de quienes se comunica. Expresar es siempre un acto de libertad, una

manifestación de lo que en realidad se siente, se piensa, se vive. Si una expresión resulta falsa o no corresponde en realidad con los afectos de quién expresa, se trata más bien de una actuación o una simulación.

La idea del drag como una forma de expresión que revela “el verdadero ser de nosotros mismos” (Girasol Rey, comunicación personal, 4 de febrero de 2022) es de las cosas más valoradas por sus practicantes:

Siento que el drag te ayuda a poder expresar y explotar todo lo que tienes en tu cabeza de una manera... pues bastante... pues expresiva, o sea. Puedes hacer lo que tú quieras sin que nadie te diga nada, porque pues a final de cuentas pues es tu esencia. Entonces, mucha gente lo respeta y... pues siento que eso es lo padre del drag, para mí. El poder expresar todo eso y así. (Amanda Dagi, comunicación personal, 19 de enero de 2022).

Para Amanda, el drag representa su esencia, por lo que se puede entender que su elección de vestuario, de maquillaje, la personalidad asumida en el drag y la elección de la canción a interpretar son elementos que expresan su esencia, sus afectos, su propia subjetividad.

Por último, se debe destacar la función liberadora de que juega la práctica drag para quien se expresa a través de ella. De hecho, después del discurso del artista y el discurso de competitividad desarrollados durante las entrevistas, el discurso que refería al drag como una práctica liberadora fue sobresaliente. La libertad se manifiesta en la posibilidad de comportarse y actuar según el deseo y sin represiones sociales, de comportarse sin la necesidad de seguir un *performance de género* específico. También es una sensación que se percibe al estar en el escenario, o al tener la oportunidad de elegir qué vestir, cómo maquillarse o cómo bailar. Todo ello permite la liberación de emociones y sentires, la expresión de la verdad subjetiva. Al preguntar sobre “¿qué es el drag?” las respuestas que integraban la capacidad expresiva con la sensación de libertad fueron constantes:

Híjole para mí es una expresión de arte, de... de mmm... es una expresión, yo creo que es una expresión, yo creo que puedes expresar lo que piensas, lo que sientes, tus ideales, este... pero también pues lo que sabes, el arte, lo que te gusta. Yo creo que es... es como una experiencia liberadora, muy liberadora. Y... y al final del día todo eso se convierte como en... al final del día que lo llevas al escenario, yo creo que se convierte en arte, ¿sabes? (Ditta Toy, comunicación personal, 10 de febrero de 2022).

Expresión de arte o arte de la expresión, el drag se convierte en una potencia expresiva. El énfasis puesto en la libre expresión vuelve del arte drag un arte no disciplinario, un arte indisciplinado:

Para mí el drag, pues la verdad... siempre lo he visto de esta manera, para mí drag es una forma de expresión, una forma de arte. Porque un personaje drag es un personaje que te va permitir hacer muchas e... o mostrar varias facetas de tu vida en conjunto y que finalmente se presenta en un escenario. Es decir, por ejemplo yo lo veo como, aprendes a maquillar, aprendes a peinar, aprendes a bailar, aprendes a —en mi caso—, a conducir. Y finalmente representas a un personaje, entonces para mí el drag es una forma de expresión en la que te puedes explayar en todos los sentidos porque finalmente el drag no está encasillado en una sola rama, por así decirlo. (La Pérezhilda, comunicación personal, 14 de febrero de 2022).

El hecho de no estar encasillado en alguna disciplina es lo que potencia su efectividad expresiva que, acompañada de sus cualidades creativas, son las armas capaces de detonar procesos de singularización.

Los procesos de singularización requieren de una persecución más auténtica del deseo, de la experimentación y la creatividad dispersa (de Certeau, 2000). La libertad expresiva que otorga el drag se convierte en una oportunidad para encontrar nuevas formas de existir. Esto a través de la exploración de nuevas estéticas (5.2.1), del uso del cuerpo (5.2.2) y el *performance de género* (5.2.3).

5.2.1 Estéticas y narrativas del drag

Una distinción importante al analizar el *performance drag* es entender que el drag no busca performar como una mujer. Aunque para el drag siempre es vital el juego del *performance de género* (femenino, masculino, andrógino o agénero), ello no quiere decir que sea una simulación de lo que *realmente* es una mujer o un hombre en el plano social. En todo caso, el drag performa una idea de mujer o de hombre específicos. En este sentido, performa un tipo.

Así como el transformista no se dedica a representar a cualquier tipo de mujer, sino a las grandes señoras cantantes, o a las estrellas pop del momento, quien practica drag no

representa una personalidad cotidiana. La personalidad drag, si bien no se trata de un personaje con una narrativa preestablecida, sí interpreta determinado papel dentro del juego de relaciones sociales y culturales. En otras palabras, le practicante del drag se inspira en determinados papeles, roles o tipos que bien pueden ser tradicionalmente femeninos, masculinos, andróginos o escapar de la categorización del género (agénero).

Gracias al análisis del *performance drag* a través de la imagen, fue posible identificar los distintos tipos a que hacían referencia las personalidades drag. Las imagen es un producto creativo de quien practica drag, un elemento que se controla para que logre expresar la propia visión artística y performática. Por lo tanto, en las fotografías que se publican en sus perfiles de Instagram, es posible identificar las narrativas que desarrollan a partir de la pose, del vestuario, del maquillaje, de la edición de la imagen o del encuadre. Este análisis interpretativo busca revelar los elementos subjetivos que conforman el *performance drag*. Por lo tanto, en este caso no se busca presentar un resultado objetivo, sino explorar y evidenciar algunos de los procesos del drag de una forma visual. Así, se identificaron los siguientes grupos de tipos o roles.

Tabla 5.2

Tipos representados en el performance drag por Instagram

Tipos	
Arquetipos	La mujer seductora
	El pícaro, <i>trickster</i> , bufón
	La criatura, el monstruo, el demonio
	Le andrógine
	La mujer inocente
Personajes tipo	La princesa
	La chica mágica
	Realeza (el rey/la reina)
	El seductor (don Juan)
	La villana
	El superhéroe
Estereotipos de personalidad	La prima donna
	La showgirl
	El/la rockstar
	La top model
	La artista folklórica

Los arquetipos identificados responden a aquellas representaciones que pueden repetirse en distintas culturas y responden a concepciones humanas muy antiguas. En este caso, es claro que el arquetipo de la mujer seductora y la mujer inocente forman parte de la idea sobre el eterno femenino. Sin embargo, en el caso de la mujer seductora, como el arquetipo que representa Amanda Dagi en la Figura 5.2, existe también la intención de presentar la convencionalidad de la seducción femenina con un enfoque de *body positivity*.

Figura 5.2

Amanda Dagi. Fotografía más popular en Instagram



Fuente: Amanda Dagi [@amanda.dagi]. (14 de febrero de 2022). *Soy tu perdición, te rompo el corazón* 🍷 [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CZ-k5y7p89I/>

Otra imagen que sigue el mismo arquetipo lo combina con el arquetipo del pícaro, por lo que se trata, más bien, de una parodia del arquetipo de la mujer seductora (Figura 5.3). En este caso, La Pérezhilda se muestra seductora, pero también juega con ese papel. Por otro lado, la imagen de Glucosa como mujer inocente (Figura 5.4) contrasta con otra de sus fotos en la que se muestra irreverente y pícaro (Figura 5.5), contrariando la imagen convencional de lo femenino. Tanto en el caso de La Pérezhilda como de Glucosa, el arquetipo del pícaro divino compone una narrativa en la que se presenta el travestismo como un juego, un engaño. Este engaño revela justamente la contingencia del género (Butler, 1999, p. 175).

Figura 5.3

La Pérezhilda. Fotografía que mejor representa su drag



Fuente: La Pérezhilda [@laperezhilda]. (5 de abril de 2022). *Sin título* [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/Cb-xY9BFJLd/>

Figura 5.4

Glucosa. Fotografía más popular en Instagram



Fuente: Glucosa Glu [@glu_cosa10]. (31 de enero de 2022). *Sin título* [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CZaQZzKBGRR/>

Figura 5.5

Glucosa. Fotografía que mejor representa su drag



Fuente: Glucosa Glu [@glu_cosa10]. (6 de octubre de 2021). *Bromi me lo comí yo* 🤪 [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CUs2mejBMSa/>

Frente a los arquetipos que representaban el eterno femenino, se desarrollan otros arquetipos que logran escapar de los binarismos del género. Por una parte, el arquetipo de le andrógine es representado por Androx Bondage (Figura 5.6), quien encarna este arquetipo desde su nombre drag. Para este performance andrógino hace uso de códigos de género contrastantes como una peluca de fantasía y ondulada con un conjunto de arneses y guantes de cuero. Al mismo tiempo, la hiperfeminización de algunos rasgos faciales con ayuda del maquillaje parecen contradecir la desnudez de un cuerpo que se revela con neutralidad de género.

Figura 5.6

Androx Bondage. Fotografía que mejor representa su drag



Fuente: Androx Bondage [@androx.bondage]. (12 de agosto de 2020). 👑 CON MI CORONA DE CRISTALES 👑 [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CDy7HENBsYN/>

Asimismo, el arquetipo de la creatura, el monstruo o el demonio se utilizan como una herramienta de escape del género. En el caso de Athenea Varo, su imagen inspirada en el movimiento de *club kids* (Figura 5.7), retoma la figura de un monstruo de color y brillo. Los labios rojos, las grandes pestañas y las uñas postizas adquieren otros significados en conjunción con un bigote arreglado y una máscara que oculta el resto de la cara. Para Maxxie Hell, el escape del género se logra al personificar una figura que retoma elementos demoniacos y élficos (Figura 5.8). Aquí, el elemento fantástico logra mostrar otras formas posibles de representarse sin necesidad encajar entre lo masculino o lo femenino.

Figura 5.7

Athenea Varo. Fotografía más popular en Instagram



Fuente: Athenea [@athenea.varo]. (7 de enero de 2021). *Bedazzled* [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CJxTykPBuB8/>

Figura 5.8

Maxxie Hell. Fotografía más popular en Instagram



Fuente: Maxxie Hell [@maxxie.hell]. (11 de febrero de 2022). *Player of games* 🎮 🎮 🎮 🎮 [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CZ2XHnKvbyl/>

Junto a los arquetipos, también aparece el grupo de los personajes tipo. El personaje tipo se distingue por cumplir determinado rol en las historias que aprendemos de los cuentos, las películas, las historietas, las series y telenovelas. Por ejemplo, uno de los personajes tipo más comunes en la muestra es el de la princesa. Este personaje se presenta en un vestido muy grande y en colores usualmente en tonos pastel. Por ejemplo, el *look* navideño que presenta Girasol Rey en la Figura 5.9 adentra a este tipo de fantasía. Por un lado, se trata de una imagen femenina más convencional, una feminidad que, no obstante, un sujeto que se vive fuera de drag como masculino es capaz de performar. Es un performance que vive la fantasía de aquello que ha sido negado a cierto género. Lo mismo sucede con Athenea Varo al presentarse como una chica mágica en la Figura 5.10, un personaje que simula pertenecer a algún *anime* japonés. Por el contrario, Luna DeVoe presenta la figura de una villana (Figura 5.11), de donde señala que se inspira su personalidad drag. Quizá las villanas de telenovela sean un grupo incomprendido pero “siempre se ven más perras que las protagonistas” (Luna DeVoe, comunicación personal, 1 de febrero de 2022).

Figura 5.9

Girasol Rey. Fotografía que mejor representa su drag



Fuente: Girasol Rey [@girasolrey]. (24 de diciembre de 2020). *Feliz Noche buena a todos* ❤️ 🍷 (Espero y me guarden tamales ❤️) [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CJL5BVvhm4F/>

Figura 5.10

Athenea Varo. Fotografía que mejor representa su drag



Fuente: Athenea [@athenea.varo]. (18 de enero de 2021). **◆ Doctora de pelucas ◆**
[Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CKNAA2jhF9K/>

Figura 5.11

Luna DeVoe. Fotografía que mejor representa su drag



Fuente: Luna DeVoe [@luna_devoe]. (13 de abril de 2022). **🔥 A R D I E N T E 🔥**
[Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CcUYjUMswjm/>

Por último, también fue posible encontrar estereotipos de personalidad. Estos son más comúnmente representados por los *media* y pertenecen al ámbito del espectáculo. En este grupo la fantasía se vive como una celebridad. Un ejemplo es la *showgirl* o chica del espectáculo. Como ejemplo la Figura 5.12 en donde aparece Only Loona performando como una estrella pop. Por otro lado, también es interesante que el estereotipo de *rockstar* es el que permite mayor juego con los géneros. Por ejemplo, Androx Bondage utiliza inspiraciones del *Glam Rock* para presentarse de una manera andrógina en la Figura 5.13.

Figura 5.12

Only Loona. Fotografía que mejor representa su drag



Fuente: Only LOONA [@only.loona1]. (28 de enero de 2022). *I love that lavender blonde The way she moves, the way she walks* 💎 [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CZSRcDnFi5y/>

Figura 5.13

Androx Bondage. Fotografía más popular en Instagram



Fuente: Androx Bondage [@androx.bondage]. (31 de mayo de 2021). *Me pare enfrente de la homofobia y le hice asi...* 🙌🙌 [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CPis1Q9hpmc/>

La representación de arquetipos, personajes tipo y estereotipos de personalidad revelan los intereses interpretativos del drag, así como la diversidad del *performance*. Si algo es posible concluir de la muestra de fotografías es que las expresiones del drag son muy diversas y no pueden reducirse a un intento por performar como mujer o como hombre. Al mismo tiempo, la diversidad de cuerpos que encarnan cada papel demuestra que el cuerpo físico no es limitante para representar cualquier fantasía (5.2.2).

Finalmente, la estética drag sigue siendo una que primordialmente busca la belleza. Sin embargo, el drag tiene el potencial para convertir cualquier elemento, sea feo, repulsivo o banal, en algo digno de ser visto. Claramente, existen prácticas drag que únicamente buscan reproducir la belleza más convencional. No obstante, la demanda por presentar siempre algo nuevo y original, la posibilidad de expresar sentimientos y emociones negativos, y la necesidad de partir

desde la propia corporalidad llevan al drag a un descubrimiento constante de la belleza en la diferencia.

Un ejemplo de lo anterior es el proceso creativo que narra Girasol al hablar de su personalidad drag: “Girasol son todas las inseguridades de [nombre de pila] transformadas en belleza. [...] Yo la puedo denominar a ella como... una chica que ve a donde hay algo feo, donde hay algo malo, donde hay algo que la gente no acostumbra ver, y lo transforma en algo bello, en algo bonito, en algo cómico, algo disfrutable” (Comunicación personal, 4 de febrero de 2022). Es en este proceso que radica una de las capacidades transformadoras del drag gracias a su creatividad.

Este proceso de encontrar belleza en donde aparentemente no lo hay es mejor ilustrado con el testimonio de Ameba Curie. Para ella, la reflexión sobre lo relativa que puede ser la belleza a través de distintas culturas permite posicionar la belleza de su drag desde otra perspectiva:

Entender de que, ellos por ejemplo, alargaban sus mentones, sus narices las aplanaban, las caras las aplanaban, porque para ellos era un estándar de belleza. Entonces, entre una mujer estuviera más alargado su cuello, más alargada su quijada, era más bella ¿no? Entonces, decía, bueno, a lo que estamos acostumbrados para nosotros no es bello, pero para ellos sí. Entonces empecé a entender que la diferencia era a veces la belleza de otros. Y es ahí donde gran parte nace la, pues la... el aspecto de Ameba, ¿no? (Ameba Curie, comunicación personal, 2 de febrero de 2022).

El drag permite observar cómo la diferencia y la diversidad de cuerpos, de expresiones de género, de deseos o de inspiraciones, llega a convertirse en algo digno de ser celebrado como bello, o bien, en algo digno de expresarse. Este redescubrimiento de la belleza en el drag representa un proceso de singularización. En términos de Guattari y Rolnik (2006), esta percepción estética del drag se convierte en automodeladora, ya que es capaz de construir “sus propios tipos de referencias prácticas y teóricas, sin permanecer en una posición de constante dependencia con respecto del poder global, a nivel económico, a nivel de los campos de saber [...]” (Guattari y Rolnik, 2006, p. 61). El drag no necesita la autorización de técnicos o especialistas para definir algo como bello o bueno, el mismo drag decide juzgar su propia propuesta, su propia estética. Desde luego, siguen existiendo opiniones expertas —muchas

veces provenientes del *Drag Race Phenomenon*— que tienden a reproducir los juicios de la subjetividad dominante. Sin embargo, nunca logran concretarse como opiniones oficiales dentro del drag en tanto disciplina sin reglas. Así, el drag propone su propia definición de belleza, y parafraseando a Cheddar Gorgeous, el drag demuestra que la belleza sólo es un *performance* (2021).

5.2.2 ¿Cuál cuerpo?: El dolor de la metamorfosis

El drag depende siempre de una corporalidad dispuesta a servirle. Aunque el drag es una ilusión, una fantasía, requiere de la realidad física de una anatomía humana para existir. Se trata de una metamorfosis en la que un cuerpo se transforma en otro completamente distinto. En el caso del drag juarense ha sido posible notar dos características de esta metamorfosis. En primer lugar, son realmente pocos los casos en que existen modificaciones al nivel anatómico, es decir, cirugías o intervenciones estéticas. Por lo general, todo cambio corporal es parte de un truco.

Otra observación importante es que el nivel de la modificación corporal depende mucho del *performance de género* que se realice. En algunos casos, una personalidad hiperfeminizada requerirá de relleno de piernas, caderas y nalgas, senos de silicón o relleno, una peluca enorme, así como la montada o el *tuck* —método para ocultar pene y testículos—. En el caso del drag masculino o más andrógino, las modificaciones suelen ser menores, e incluso se utilizan ciertos elementos de la anatomía original, como el vello facial, para generar la contraposición de géneros. En los casos en que se performa una personalidad que escapa del género también suelen utilizarse otras modificaciones como máscaras, cuernos, o prótesis para el rostro.

La metamorfosis es incómoda y dolorosa. Todos los sujetos de la muestra manifestaron que el drag implica cierto grado de incomodidad y cansancio. Al ser cuestionados acerca de cómo se sentía su cuerpo al hacer drag, refirieron sensaciones de incomodidad, dolor, cansancio, calor, ganas de ir al baño, tedio, así como lesiones sufridas y sentidas varios días después. La Pérezhilda fue especialmente ilustrativa al hablar del tema:

Fíjate, te voy a... [se acerca al micrófono] lo voy a dejar muy claro. Andar en drag requiere o implica que uses, para empezar, cinco o seis medias ajustadísimas a tu cuerpo; un kilo de sillón

en cada nalga, en cada cadera [se refiere al relleno que es parecido al de los sillones]; y aparte, que traigas... en mi caso yo uso el bonito *corset*, la faja colombiana pa' que amarre bien bonito; luego traigo un brasier; traigo esponjas en las *boobies*; traigo un vestuario que muchas veces está cubierto desde el cuello hasta los pies, muchas veces está más descubiertito como ahorita. Y cuando uno anda así con todo eso, le agregas a que traes unos tacones que muchas veces es incomodísimo, que a veces, por ejemplo, yo con estos tacones que traigo ahorita, están un poquito más cómodos por el tipo de tacón, porque como que te puedes mover más, pero hay unos tacones que terminas con los pies adoloridos. Terminas con un calor en el cuerpo, terminas muchas veces hasta deshidratándote por tanto calor que tienes con las cinco, seis medias, con las esponjas, con el vestuario, con la faja, con el brasier, con las esponjas de las *boobies* —que en mi caso me pongo esponjas en las *boobies*—, con la peluca, con la malla que te pones bajo la peluca, con el kilo y medio de maquillaje que traes, con las pestañas, con los pupilentes... y a veces la gente dice: “ay, qué perra te ves y qué bonito” y que no sé qué, pero no saben el dolor y el sacrificio que muchas veces hace uno para poder lucir así. (Comunicación personal, 14 de febrero de 2022).

Todo este sacrificio para poder lucir de la manera que se quiere parece valer la pena al final. En cierto sentido, y como se había mostrado en el subtema 5.1.1, el arte drag requiere de un alto compromiso personal, de manera que quienes lo ven como una práctica profesional, asumen el dolor y la incomodidad como parte de su trabajo.

No obstante, las diferencias de perspectiva en cuanto al sacrificio corporal que debe hacerse en el drag cambian mucho dependiendo del *performance de género* que se ejecute. Por ejemplo, para La Pérezhilda, Girasol Rey, Luna DeVoe y Ameba Curie, quienes suelen performar un género hiperfeminizado (que en el caso de Ameba Curie se mezcla con elementos andróginos), la metamorfosis corporal extrema parece una regla ineludible:

Yo admiro tanto y quisiese, pero no pudiese, andar como muchos hermanos y hermanas más que tengo, que nada más sin truquito, con poquito *blush*, sin peluca muchas veces, por ejemplo los drag *kings* que no usan peluca —algunos, algunos sí—. Y yo admiro mucho a esos porque digo “ay, yo quisiese, pero no pudiese”. Porque finalmente creo que es parte de una fantasía que tú estás vendiendo, por así decirlo, y a veces es muy incómodo. (La Pérezhilda, comunicación personal, 14 de febrero de 2022)

Por el contrario, cuando se trata de un drag *king* o *hyper king* como Pazzeska, el sufrimiento al que se someten las drag *queens* se percibe como innecesario. Al realizar la pregunta “¿Y qué diferencias encuentras, más allá del aspecto, entre ser un drag *king* y ser una drag *queen*?”, Pazzeska ha respondido:

Ay, comodidad, muchísima comodidad, no sabes lo que es no usar relleno. En una ocasión me tocó hacer una drag *queen* y no, o sea, de verdad, sufren demasiado. El relleno, las tres medias que te pones, sino es que son cinco y traes los dedos de los pies todos apretados... no sé, la peluca que es de a huevo; yo la peluca es muy opcional en mi caso. Y no sé, creo que la gente está más acostumbrada a ver drags bonitas, y les exigen más la belleza a las drags [*queens*] que a los *kings*. O sea, en *kings* se puede ser más alternativo y es un poco más digerible que una draga alternativa que las ven y dicen “ay, es que no se ve bonita”, o sea, porque la gente sigue idealizada en eso. Entonces, para mí es comodidad desde ahí, desde que tienes más libertad de expresión y más libertad en cuanto al cuerpo, porque no utilizas relleno, no utilizas nada de eso que son super incómodos al momento en que estás tomando algo y para ir al baño... olvídate. (Pazzeska, 9 de febrero de 2022).

La reflexión que hace Pazzeska en cuanto al género es muy relevante. El público da por hecho que un *performance de género* femenino debe ser bello, mientras que la aceptación de elementos más alternativos se reserva a lo masculino, o bien, a lo andrógino. En contraste con el compromiso a la fantasía que demuestran las drag *queens* al usar relleno y otros artificios incómodos y dolorosos, el drag *king* encuentra mayor libertad de expresión al no tener que modificar su corporalidad.

Otra perspectiva es la que muestra Aleka Crox, quien se reconoce como una drag *queer*. Para él, la práctica drag no debe poner en riesgo la propia integridad física: “De hecho es uno de los puntos muy fuertes de Aleka y que siempre lo recalca con la gente que siempre le pregunta ‘¿por qué no esto? ¿Por qué no esto lo otro?’ Es porque Aleka, con la edad que tengo, no quiere dañar su integridad física. Este... ya la dañó durante mucho tiempo, entonces ahorita él quiere demostrar su arte, no quiere demostrar un cuerpo precisamente como tal” (Aleka Crox, comunicación personal, 11 de febrero de 2022). En cierto sentido, la postura *queer* de Aleka aboga por mostrar con mayor naturalidad su propio cuerpo, sin necesidad de adaptarse a otras normas estéticas, pues su fin es mostrar su propio arte, no una belleza convencional.

De cualquier manera, la mayoría de drag *queens* que conforman la muestra (10/13), consideran que el sacrificio vale la pena. Para la drag *queen* el cuerpo es una masa moldeable con la que es posible representar casi cualquier cosa, volverla realidad. Esta fantasía que se realiza a través del cuerpo es tan importante que posiciona las sensaciones corporales en un segundo plano. “Pues, no siento nada, porque ha habido veces que hago *splits* y no me doy

cuenta, hasta el día siguiente porque a veces caigo mal o me lastimo la rodilla sin darme cuenta, por un mal paso” (Athenea Varo, 23 de enero de 2022). Lo mismo expresa Glucosa:

Mira en el momento nada se siente. De hecho la última vez de Palacio yo traía un esguince en mi pie, y traía un tacón de aguja, unas botas así con el tacón de aguja, y la verdad no lo sentía. O sea, no lo sientes la incomodidad de la faja, no lo sientes, no... O sea, como que en el momento, pues no te acuerdas. Pero ya, el pedo es cuando ya se está acabando todo, cuando ya te empieza a picar la peluca, el pie ya no lo aguantas... ¿sí me explico? Pero en el momento como que... no sé si se psicológico que en ese momento estás desviando tu atención a otras cosas, tu energía, que no lo sientes. Y al siguiente día, uy mijo es peor [ríe]. (Comunicación personal, 20 de enero de 2022).

El momento de la fantasía drag, de la emoción en el escenario o conviviendo para el público, hace que se olvide la incomodidad corporal. En ocasiones, el estado mental en que se desenvuelve le practicante del drag es tal que le permite hacer lo que normalmente no hace:

No, de hecho, en cuestión así como corporal, me sorprende mucho porque, como tengo tanta euforia, que luego hago cosas... por ejemplo una vez en un *show* en la Ciudad de México hice un *death drop*, pero estaba tan emocionada con la música, estábamos haciendo un *lip-sync* con la de Ariana Grande, con la de “Break Free”. Entonces... era un *lip-sync for my life* como le dirían en *RuPaul*. Y yo no sé en qué momento me tiré y hice casi casi un *split* y la pierna pa’ atrás y terminé. Me acuerdo que ese día todo mundo me aplaudió y todos de “¡eso mamona!” y cuando vi el video de que “¿Qué? ¿Yo hice eso?”. Pero era la euforia, era el momento de saber que ya iba a estar fuera de la competencia, que solamente se dio, entonces se podría decir que hasta en cierta manera me siento como poderoso, me da fuerza, me da hasta flexibilidad, pero ya... obviamente ya el día siguiente ya que descanso y todo ya es como que digo “ay Dios, ¿qué hice ayer?”, pero en ese momento, es como poder. Me da poder y fuerza. (Androx Bondage, comunicación personal, 18 de enero de 2022).

Esta experiencia eufórica señala el estado en que se vive la fantasía. Como en un cuento de hadas, la magia termina al día siguiente, fuera de drag, cuando el cuerpo deja de ser una arcilla moldeable y se convierte en una carne adolorida.

La práctica del drag bajo condiciones tan incómodas para el cuerpo, demuestra que las otras sensaciones vividas durante ese momento resultan más importantes. El sentirse libre, fuerte, complete, con energía o con emoción, “el sentir sentir” (Only Loona, comunicación personal, 23 de diciembre de 2021), hace que valga la pena. “Pero siento que... que, pues lo vale, siento que de cierta manera lo vale y como que te vas acostumbrando pero sí es muy doloroso, muy cansado” (Amanda Dagi, 19 de enero de 2022). Es así como, a partir y a pesar

del cuerpo, la fantasía del drag se vuelve tangible en la realidad. Es una fantasía y un mundo de apariencias, pero tan físico y material que puede tocarse y vivirse.

Finalmente, es necesario señalar que aunque la modificación corporal comprende algunos elementos que valoran la diversidad de cuerpos, también está sesgada por una estética de la delgadez. La metamorfosis drag demuestra que cualquier cuerpo puede ser utilizado para performar algo bello, demostrar que el estándar de belleza puede ser desafiado y que todo cuerpo es digno de ser admirado. En este sentido, es común que el drag exhiba ciertas partes del cuerpo natural, normalizando otros tipos de belleza. Sin embargo, una de las constantes en casi todo tipo de drag es la tendencia a mostrar una cintura reducida. Tal y como se puede observar en las imágenes mostradas en esta tesis y en los anexos, la mayoría de practicantes del drag buscan mostrar una cintura esbelta. Esto puede realizarse con el uso de corsé, fajas, la presión que las medias sobrepuestas ejercen al nivel de la cintura, o simplemente con la silueta del vestuario. Y aunque exista una consciencia al interior de la comunidad drag por celebrar la diversidad de los cuerpos, parece que este elemento aún refleja un alto nivel de gordofobia que forma parte de una subjetividad capitalística y colonial que busca la adecuación de cuerpos a un modelo determinado y subjetivo contra el que se lucha paulatinamente.

5.2.3 *Performance de género drag*: reproducción o transgresión

Como se discutió en los primeros dos capítulos, uno de los discursos provenientes de cierta rama del feminismo ha sostenido que la práctica del drag representa una parodia burlesca de la mujer, o bien, un *performance* que reproduce los esquemas binarios y opresores del género. En contraposición, otras corrientes cercanas a la perspectiva de Butler sobre cómo el *performance* drag evidencia la estructura imitativa del género (1999, p. 175), han desarrollado un activismo político a partir del drag. Si bien el drag tiene potenciales políticos muy importantes, como los mostrados por la mayoría de las prácticas drag *king*, también parece evidente que esta no es la finalidad del drag en contextos como el de Ciudad Juárez, impactados por el *Drag Race Phenomenon*. Por lo tanto, uno de los objetivos de la investigación ha sido señalar si el drag juareense representa una reproducción de los esquemas hegemónicos del género, o bien, una transgresión de los mismos.

Es necesario señalar que la práctica drag conlleva cambios en la percepción que sus practicantes tienen con respecto al género y la sexualidad. Solo cuatro personas de la muestra se identificaron por completo como hombres cisgénero, mientras el resto asumía identificaciones alternativas como no binario o *queer*, mostraban dudas con respecto a su propia identificación o no sentían necesidad de clasificarse de alguna forma específica. Como se mencionó en el capítulo 4, la identificación que mayor aceptación contó por parte del total de la muestra fue la de homosexual o gay.

No obstante, interesa más saber si los binarismos jerárquicos y opresores del género se reproducen en el *performance drag* y si son asimilados como tal por el público. La muestra de la investigación se compuso de 10 practicantes del drag identificadas como drag *queens*, dos identificadas como drag *kings* (*hyper kings*) y uno como drag *queer*. Sin embargo, apoyado en un análisis visual del *performance drag* se estableció una categorización de cinco formas posibles de establecer un *performance de género* en el drag: hiperfemenino, femenino, andrógino, masculino y agénero. A continuación, se analiza el tipo de relación que cada uno de estos *performances de género* establecen con respecto a los esquemas hegemónicos del género.

Es importante distinguir entre dos tipos de feminidad que pueden ser representadas en la práctica drag. ¿Cómo distinguir un performance que utiliza una peluca gigante, un vestuario carnavalesco y unas cejas que llegan hasta la línea del cabello, de otro que emplea una peluca lacia y rubia, con un vestido que muchas chicas quisieran vestir para un fin de semana y con un maquillaje que logra simular el rostro de una mujer convencional? En el primer caso, el *performance* hiperfemenino emplea los códigos identificados como femeninos pero los exagera hasta crear una ilusión que puede ser de todo menos de una mujer. En el *performance* hiperfemenino la feminidad tradicional es señalada, parodiada y utilizada con el fin de abrir espacio a la fantasía (Figura 5.14).

Figura 5.14

Ditta Toy. Fotografía más popular en Instagram y que mejor representa su drag



Fuente: Ditta Toy [@dittatoy]. (29 de abril de 2022). *MOCATRIZ* 🇺🇸 *La lengua más larga del condado* 🇺🇸 [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/Cc9axDyNwH5/>

Los códigos de lo femenino son empleados con un fin estético, pero no obedecen a las reglas sociales sobre lo que es un ser femenino o una mujer. En algunos casos, el *performance* hiperfemenino tiene la capacidad de generar contraposiciones radicales al presentar elementos correspondientes a códigos masculinos. En este sentido, el *performance* hiperfemenino puede llegar a ser también un *performance* andrógino. Por ejemplo, el uso de bello facial, o la exhibición de partes del cuerpo identificadas como masculinas, se contraponen a la pose de actriz melodramática con un maquillaje femenino exagerado (Figura 5.15).

Figura 5.15

Ameba Curie. Fotografía que mejor representa su drag



Fuente: Ameba Curie [@ameba_curie]. (21 de abril de 2022). *Piensa, cree, sueña y atrévete!!!!* [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/Ccniq5RLaYW/>

Por otra parte, el *performance* femenino (convencional), a pesar de que sigue manteniendo ciertas proporciones exageradas, intenta ser más cercano a la representación de la belleza femenina. Este tipo de *performance* es el más popular entre el público, un público que consume la belleza convencional en detrimento de propuestas estéticas alternativas. Sin embargo, aún en el *performance* femenino, es muy difícil encontrar una reproducción fiel de los convencionalismos sobre lo femenino. Como se explica en el apartado 5.2.1, se trata de la representación de tipos como la princesa (Figura 5.16), *la rockstar* (Figura 5.17) o *la top model*, más que de mujeres reales. Es a través de estas representaciones femeninas que le practicante del drag es capaz de vivir su propia fantasía, misma que le ha sido negada por *ser hombre*, por no ser delgado, o por no tener dinero ni fama.

Figura 5.16

Only Loona. Fotografía más popular en Instagram



Fuente: Only LOONA [@only.loona1]. (17 de febrero de 2022). ✨ *Feliz 6 meses pequeña LOONA* ❤️ [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CaGEcpYF8B9/>

Figura 5.17

Amanda Dagi. Fotografía que mejor representa su drag



Fuente: Amanda Dagi [@amanda.dagi] (20 de noviembre de 2021). *Amando demasiado mi faceta de rockera putona atrapada en los 80's* 🌹❤️ [Fotografía]. Instagram. https://www.instagram.com/p/CWh4XY_L72J/

En el drag juarense, la distinción entre un *performance* andrógino y masculino es difícil. Los *hyper kings* emplean códigos masculinos para caracterizarse, sin embargo, la caracterización parte del uso de maquillaje y vestuarios llamativos, lo que no puede categorizarse dentro de una masculinidad tradicional. Además, tanto el maquillaje como el vestuario buscan el embellecimiento de los rasgos o del cuerpo, algo muy distinto a lo que sucede con las prácticas activistas de drag *king* por parte de colectivos feministas. Por lo tanto, aunque en teoría exista un *performance* masculino por parte del *hyper king*, se trata también de un *performance* andrógino (Figura 5.18).

Figura 5.18

Pazzeska. Fotografía que mejor representa su drag



Fuente: Pazzeska [@pazzeska_king]. (28 de enero de 2022). *No cuento el tiempo, cuento las experiencias !* [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CZR0W62OM-4/>

Por último, tampoco es fácil trazar una separación entre el *performance* agénero de otro tipo de *performance*. Con agénero se refiere a todos aquellos códigos que logran escapar de una representación binaria del género. En el caso de lo andrógino, lo masculino y lo femenino se ven representados, a veces como contradicción, en otras como una transición. Sin embargo, lo

agénero se representa fuera del binario gracias a la posibilidad de conectarse con lo no humano y con lo fantástico. Por ejemplo, la máscara de luchador que emplea Aleka Crox oculta la posibilidad de identificar un rostro femenino o masculino (Figura 5.19). Lo mismo sucede con Maxxie Hell al emplear cuernos, orejas alargadas, una peluca azul (Figura 5.20) y se convierte en una criatura más allá del género.

Figura 5.19

Aleka Crox. Fotografía que mejor representa su drag



Fuente: Aleka krox [@alekakrox]. (6 de marzo de 2022). *Te incomodaba mi trenza negra? Lo que el cliente pida 😊*. Reto 2 en @jrzdragproject 5 "comedia". [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/Caxn4S1PRTB/>

Figura 5.20

Maxxie Hell. Fotografía que mejor representa su drag



Fuente: Maxxie Hell [@maxxie.hell]. (29 de abril de 2022). *Pues aver que pasa ;)* [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/Cc8oJldOwzh/>

Todo este conjunto de combinaciones, experimentaciones y escapes de los códigos de género hegemónicos constituyen en sí mismos procesos de singularización. Aquí se encuentran otros modelos para autorepresentarse, para imaginar que la vida puede vivirse de otra manera. Incluso en los casos en que se performa femenina o hiperfemeninamente, los cuerpos utilizan esos códigos para liberarse de sus propias ataduras de género.

5.3 Creación, fantasía y la revolución subjetiva

5.3.1 Discursos de la subjetividad capitalística

Las entrevistas revelaron una serie de discursos provenientes desde la subjetividad capitalística. Estos discursos guían determinadas formas de entender la propia práctica del drag. En los discursos se puede observar precisamente la forma en que trabaja la subjetividad capitalística para guiar las aspiraciones y deseos de las personas. No obstante, estos discursos

tienen sus fallas y limitaciones, y en esos momentos la práctica del drag es capaz de escapar de ellos y de la subjetividad capitalística para crear algo nuevo.

Hay que destacar que los discursos que influyen en el drag son discursos mediatizados. El *Drag Race Phenomenon* tiene un papel muy importante en establecer ciertas reglas implícitas sobre el drag. El más destacado es el elemento de la carrera drag (*drag race*), o en otras palabras, la competencia. De forma no tan sorprendente, el discurso capitalístico más sobresaliente en las entrevistas, así como en la misma observación del ambiente drag juarense, es el de la competitividad.

La competencia drag está presente en muchos ámbitos de la práctica. Muchas personas se inician en el drag como participantes de una competencia, quienes ya son practicantes intentan competir para poder crecer profesionalmente y en seguidores. Incluso las personas que ya cuentan con una trayectoria, buscan su reconocimiento bajo este formato. Desde luego que la competencia drag es una excelente oportunidad de crecer como artista, e incluso es el momento en que se demuestra la mayor innovación y creación de nuevas estéticas. Sin embargo, también es evidente que la competencia implica una lucha por sobrevivir, una lucha con recursos limitados y donde sólo el más esforzado será merecedor del reconocimiento. La competencia drag no es sólo una competencia por la corona, sino por tener una carrera exitosa, un lugar de trabajo.

Pero, por la parte de la competencia y de que te tienes que poner perro pa' subir, para mí sí es muy común. Porque yo la sigo viendo, te digo, y este jueves vamos a ver y eso es de uyyy, el jueves se va a ver quiénes son las que vienen por los nuevos trabajos de los bares, y su yo no me pongo chido en seis meses [administrador de centro nocturno] va a decir, "¿sabes qué, Pazzeska? Tú descansas el viernes porque voy a meter a Loona. Tú descansas el sábado Ashley porque voy a meter a GussyGussy". El chiste es ponerte perro y seguir, y seguir y seguir. Entonces es bueno que haya mucha competencia. (Pazzeska, comunicación personal, 9 de febrero de 2022).

Así, el contexto capitalista en que se desarrolla el drag vuelve paradójico que la competencia sea una forma de crear nuevas formas de destacarse estéticamente, mientras se intenta sobrevivir con recursos y espacios limitados.

La dinámica instaurada por el *Drag Race Phenomenon* es naturalmente neoliberal en los términos que describe Foucault: “lo que se procura obtener no es una sociedad sometida al efecto mercancía, sino una sociedad sometida a la dinámica competitiva. No una sociedad de supermercado: una sociedad de empresa. El *homo oeconomicus* que se intenta reconstruir no es el hombre del intercambio, no es el hombre consumidor, es el hombre de la empresa y la producción” (2007, p. 182). Desde esta perspectiva, es claro que cada uno de los practicantes del drag se toman a sí mismos como individuos-empresa dentro de una dinámica competitiva.

Este discurso del individuo-empresa, también está presente en las entrevistas y se revela a la hora en que los practicantes del drag conceptualizan su gasto en insumos drag como una inversión. Por otro lado, esta clase de discurso se refuerza con otros como el de la necesidad de profesionalización del drag, o la visión del drag como una carrera que puede llevar hacia el éxito, o que contribuye a la superación personal. Este tipo de discursos que refuerzan la responsabilidad económica del individuo por sobrevivir en un ambiente competitivo son centrales en el *Drag Race Phenomenon*. El problema es que mientras los practicantes del drag insisten en que una solución a la precarización de su trabajo es el recibir propinas por parte del público, se invisibiliza la explotación creativa a la que pueden estar sometidos por parte de los centros nocturnos y las redes sociales. Así, la industria del entretenimiento, tanto local como global, se beneficia económicamente de la creatividad y la necesidad expresiva de los practicantes del drag.

Lo anterior no significa que la práctica del drag sea una práctica capitalística en sí. Debe entenderse que el contexto en que se desarrolla le obliga a estar atado a unas dinámicas económicas de las que muy pocas prácticas humanas logran escapar. No obstante, el drag revela que la subjetividad humana nunca logra estar capturada por completo. La diversidad de expresiones de lo humano y la potencia creativa siempre van delante de la recuperación económica del capitalismo.

5.3.2 El *hechizo*: recursividad y creatividad drag

En el apartado 5.1.1 se habló de las reglas singularizantes del drag. Es decir, la práctica del drag tiene reglas, sin embargo, las más importantes tienen la intención de generar procesos creativos y expresivos libres. En apartados anteriores se reflexionó sobre algunas de estas reglas, como aquella que señala que el drag no se reduce a personificar una mujer, o la que sostiene que el drag debe representar la propia personalidad de la practicante. A continuación se retoman otras tres reglas drag singularizantes que se caracterizan por potenciar el proceso creativo.

Una de los puntos en que más se insistió en las entrevistas fue la importancia de crear o presentar siempre algo nuevo:

También te tienes que grabar en la cabeza de que “ok, ya hice esto”. Por ejemplo, para mí siempre trato de que cada vez que me voy a presentar, hacer algo nuevo y diferente; siempre, siempre, siempre. [...]. Conozco de varias drag locales que siempre hacen lo mismo y es como de “hermana ya te vi con ese show hace dos eventos, hace tres eventos...” y es como de pues no. Parte de esto creo que... es un escenario y es una exposición que te da para que también tú misma te pruebes y mejores cada día más. Cada vez que te presentes que vada vez vean algo diferente y algo nuevo de ti, porque de esto va la vida, o sea, de esto va el drag; de que cada vez que te vean, cada vez que andas en drag presentes algo diferente y una versión mejor de ti. (Androx Bondage, comunicación personal, 18 de enero de 2022).

Esta presentación constante de algo nuevo implica que en el drag no se debe copiar, o no se debe repetir lo que se observa en otro lugar. Obviamente siempre existen inspiraciones, pero debe buscarse la originalidad, una original que debe surgir desde la propia esencia.

Y, por ejemplo, ha habido tendencia que todo el mundo sigue, que es el fuego, que ya todas se prenden fuego en cualquier pinchi lado. De que dicen “no, voy a sorprender a la gente, y me pongo un pinchi chispero en el culo y ya con eso impresiono a la gente”, ¿sabes? Y pues, o sea, yo pienso que hay que buscar cada una lo que es nuestra esencia para poder entretener a la gente, porque es lo que el público ve más; ¿cómo impresionas a la gente? ¿Cómo innovas? ¿Cómo lo educas? ¿Por qué?, porque la gente no está acostumbrada, la gente no está acostumbrada a ti. (Girasol Rey, comunicación personal, 4 de febrero de 2022).

Esta regla de presentar siempre algo nuevo se conjuga con la necesidad de tener un concepto y una estética propias que, como se lee en el caso de Girasol, se entienden como una esencia.

El concepto o la estética se encuentra conforme quien practica drag desarrolla su carrera. Varias de las entrevistadas que llevaban pocos meses haciendo drag manifestaron cierta preocupación por encontrar su propia estética. Por otro lado, para La Pérezhilda, el tener un concepto es la única regla del drag: “El drag es tan padre que cualquier persona pudiera hacer drag, siempre y cuando tenga un concepto, siempre y cuando tengas como que una... un... un fin” (Comunicación personal, 14 de febrero de 2022). En este sentido, el concepto no sólo debe entenderse como una estética, ya que ésta puede (y debe) transformarse con el tiempo. Más bien, se trata de mostrar una propuesta personal e irrepetible. Hasta cierto sentido, se trata de que cada personalidad drag demuestre su propia subjetividad, su verdadero yo.

Quizá la regla más característica del drag es que “no hay reglas en el drag” (Androx Bondage, comunicación personal, 18 de enero de 2022). Desde luego, hasta ahora se han señalado puntos que en la práctica se asumen como reglas, lineamientos que todo practicante del drag debe seguir para hacer un buen drag. Sin embargo, la mayoría es consciente de que ninguna regulación es realmente irrompible. Al contrario, existe una percepción del drag como un arte sin límites creativos.

Pero yo creo que el drag, te puedes expresar tanto de hombre, como de mujer, de furro, de lo que quieras; o sea, aquí ya, aquí no hay límites, no hay fronteras de nada; entonces creo que esa también es la diferencia del travestismo, el que se limita a ser una mujer, algo bonito, algo estético, y el drag es algo explotado al cien por ciento a... no sé, si llegas a ver una silla o algo, o sea, te puedes identificar y expresar...

[Entrevistador]: Yo soy una silla drag... [bromea]

[Amanda]: Una silla drag, wey. No, o sea, esa no era la palabra. O sea, es como... te inspiras, pues. O sea, te inspiras en una pintura, o te puedes inspirar en... algo, o sea, ya como que no hay límites en el drag. (Amanda Dagi, comunicación personal, 19 de enero de 2022).

Y aunque las limitaciones principales a la creatividad drag provengan del público, existe la consciencia de que en el drag no hay reglas y no existe alguna autoridad del drag:

Pero también muchas veces el público te corta lo que el mismo drag te está ofreciendo ¿no? Te quiere poner reglas de que “es que no se ve bonita”, “es que no sabe andar en tacones”; como “wey, si yo ando en *flats*, que te valga verga, es drag”, ¿sabes cómo? Entonces siento que lo que el drag me ofrece, eso. Es lo que valoro. Que debería haber alguien que se llamara “Drag” y que

dijera “el drag...”, así como que interfiriera, ¿sabes? O sea, debería haber un juez real que calle a los gays. (Glucosa, comunicación personal, 20 de enero de 2022).

Esta falta de límites y su desarrollo fuera de cualquier disciplina, es lo que permite que el drag se convierta en una herramienta de expresión, una gran potencia creativa.

Toda la creatividad drag se convierte en un hechizo. En el contexto del drag, *hechizar* significa producir el efecto deseado con los recursos materiales o temporales de que se disponga. Se trata de una forma de *recursividad* empleada tanto para mejorar la calidad de un atuendo como para aparentar que el show presentado fue bien planeado y ensayado. Por ejemplo, Ditta se describe al ahorrar dinero para sus vestuarios: “yo la verdad soy muy hechicero, o sea, sé... soy muy rápido para solucionar algo que necesito, y puedo hacer muchas cosas con cosas que tengo, con poquitas” (Comunicación personal, 10 de febrero de 2022). Una de las formas más comunes de hechizar es el pegar piedra a los vestuarios para volverlos más llamativos o esconder sus imperfecciones.

Ok, esto me pasó una vez. Ah... no recuerdo qué evento era. El punto era de que no tenía nada qué ponerme. Y pues tampoco no había mucho dinero como para mandar a hacer o algo así. Entonces, ese día me fui al tianguis, y conseguí un traje de baño en 50 pesos, un traje de baño en 50 pesos. Compré 75 pesos de piedra, se lo pegué. Agarré las botas que, pues, me costaron —porque lo que más me cuestan son los zapatos también—. Y fue de... me puse a pegar piedra y ese día llegué con vestuario. (Only Loona, comunicación personal, 23 de diciembre de 2021).

Como se puede entender, el hechizo es importante para poder crear un vestuario sin la necesidad de invertir mucho dinero. En este caso también se observa que una de las recursividades es la compra de ropa usada para hechizarla y transformarla en un vestuario drag. Otras técnicas son el reciclaje de vestuarios o el empleo de materiales no convencionales como papel, cartulina, plástico, entre otros. En fin, el hechizo vuelve posible vivir la fantasía a pesar de no contar con recursos económicos.

Para finalizar, es importante resaltar que el hechizo forma parte importante del proceso creativo del drag. Pero el drag no sólo hechiza el vestuario, el maquillaje y el *show*, también hechiza la noche y el ambiente en que se presenta. En ese sentido, los practicantes del drag son como personajes hechiceros, o como lo describe Aleka, hadas para las personas *queer*:

Creo que cuando las dragas se apagan... haz de cuenta que para mí como que las dragas, ahorita que lo estoy pensando, son como las haditas de antes, de los niños, de las niñas; creo que ahora son las dragas... las dragas son las haditas de los gays y de las personas no binarias. Entonces, cuando están constantemente trabajando y creando, este... ay, me lo voy a adjudicar eso, las haditas son las... [ríe]... Están vivas, cuando dejan de crear es cuando se apagan y es cuando ya no sabemos nada de ellas. (Aleka Crox, comunicación personal, 11 de febrero de 2022).

5.3.3 *Vivir la fantasía*: procesos de singularización subjetiva en el drag

El drag es el arte de transformar la fantasía en realidad. Como se vio anteriormente, el hechizo es la habilidad de transformar un objeto común o un espectáculo simple en algo extraordinario y fantástico. Cuando quién hace drag hechiza, hace posible ver lo cotidiano de la realidad con otra mirada, una mirada que recobra la capacidad de sorprenderse. Así como en el teatro, la escenografía, la interpretación de los actores y el juego de la iluminación provocan en el espectador el hechizo de poder ver lo que sucede como una realidad, en el *performance drag* sucede lo mismo. La diferencia es que el *performance drag* rompe, por lo general, con el plano de lo escénico para desenvolverse en la realidad social.

Al mismo tiempo, el efecto de este hechizo revela la plasticidad de los valores de la subjetividad dominante a través de su parodia. El drag hechiza el género, el cuerpo, la riqueza y la fama. Una lectura a simple vista del drag podría interpretarlo como un intento fallido por ser mujer, ser bella, ser rica ser famosa, y es muy probable que muchos practicantes del drag tengan algunas de estas ambiciones. Sin embargo, lo que en realidad hacen quienes practican drag es conjurar los efectos de cada una de estas ilusiones. La draga ha descubierto que es capaz de hechizar al público a través de su *performance*. Entonces, la creatividad paródica muestra que el género, el cuerpo, la riqueza o la fama se leen a través de una forma específica de actuar y de ser leídas por los otros.

Esto es lo que se representa bajo el concepto de la fantasía. En la investigación, esta palabra surgió con naturaleza en el habla de las entrevistas y presentó dificultades para ser entendida en un principio. Sin embargo, con el avance de la investigación cobró relevancia

relacionada con los procesos de singularización. Por ejemplo, al cuestionar a Luna DeVoe sobre lo que sentía durante su proceso creativo, ella manifestó que “muchísima fantasía. Creo que es como la palabra ¿no?, la fantasía que puede dar, precisamente, el dejar de ser tú, tanto física como personalmente, para convertirte en alguien más” (comunicación personal, 1 de febrero de 2022). Este fenómeno no sólo se crea para el disfrute de quien realiza drag, también es la función que cumple la draga con respecto a su público: “Lo que sí creo yo, es que una drag tiene que ser lo que siempre... como dice todo mundo, una fantasía [...]. En lo personal, creo que las dragas tenemos que continuar con esta parte de fantasía hacia el público, hacia lo externo, para que no se acabe lo que es el drag y no solamente sean personas” (Aleka Crox, comunicación personal, 11 de febrero de 2022). En esta capacidad de generar una fantasía compartida es que estriba la posibilidad de generar procesos de singularización.

Del mismo modo en que el hechizo desdibuja la distinción entre lo real y lo ficticio, entre un vestuario de calidad y otro hechizado, el drag borra la distinción entre la fantasía y la realidad social. La fantasía es el mundo de posibilidades o las posibilidades de mundo capaces de ser imaginadas. Así, el vivir la fantasía es vivir en otro plano distinto al real; sentir, pensar, actuar como si se existiese de otra manera. La fantasía permite que le practicante del drag se viva como una celebridad, como una modelo o como un rey. Sin embargo, en esta vivencia encuentra una revalorización de sí mismo, una forma de autorrepresentación de forma distinta a como su propio entorno sociocultural le ha permitido. El vivirse *como si*, el performar otra realidad la vuelve tangible.

En el subtema 5.2.2 se habló de la tangibilidad de la fantasía a partir del cuerpo. No obstante, la relevancia del *performance drag* se da gracias a su introducción en la dinámica social. El drag no es un arte escénico tradicional que separa el escenario del contexto social. La distinción que hace Goffman (1981) entre *performance* como una representación teatral y el *performance* desarrollado en las relaciones sociales, se vuelve borrosa en el *performance drag*. La personalidad drag no sólo convive con el público, también establece relaciones con cada uno de sus *fans*, con sus colegas, e incluso con su empleador. En redes sociales se vuelve más evidente que la personalidad drag establece vínculos sociales que desdibujan la idea entre una persona real o un personaje ficticio. Desde luego, la personalidad drag no se mantiene estable

todo el tiempo, es un hechizo que dura unas cuantas horas, sin embargo, en este juego entre la realidad y la fantasía las relaciones sociales se reconfiguran, así como las representaciones sobre lo femenino, lo masculino y el género.

Los procesos de singularización que detona el drag a través de su creatividad y su libertad expresiva se ven potenciados por la capacidad para movilizar la fantasía al plano de lo *real*. En este movimiento desde el plano de la imaginación, los sueños y los deseos hacia la cotidianidad se encuentran las oportunidades de cambio, de fugas y escapes a las formas de vida capitalísticas, coloniales y patriarcales. Desde una perspectiva, la práctica del drag es una forma de vivir a pesar de la explotación y la represión impuestas por el sistema capitalístico, colonial y patriarcal. Desde otro punto de vista, el drag es una potencia creadora y expresiva que se atreve a vivir desde ya otras posibilidades en el horizonte.

De ninguna manera se sugiere que les practicantes del drag viven en plenitud, ni se intentan invisibilizar las condiciones de opresión económicas, sociales y culturales en que se encuentran. Se debe recordar que el hechizo es un efecto con una caducidad predeterminada y en el que participa un grupo más bien reducido de personas. Lo que se destaca es la capacidad del drag para encontrar formas de vivir fuera de los esquemas normativos de su cultura, encontrar pequeñas semillas de cambio que son posibles, porque ya se viven.

De cualquier modo, lo que importa es la vitalidad que juega el drag en la experiencia de estas personas que se atreven a desafiar los aparentes condicionamientos del cuerpo, del género, de los recursos materiales y de la identidad. Lo que puede decirse con seguridad de les practicantes del drag es que la experiencia de la fantasía es completamente real. *Vivir la fantasía* es vivir un proceso real, humano, auténtico y en cada momento original.

CONCLUSIONES

Aquí se presentan las conclusiones que fue posible establecer a lo largo de la investigación. Primero se destacan los ajustes metodológicos realizados durante el proyecto y se evalúa el logro de los objetivos a la luz de las hipótesis propuestas al inicio. Después se contemplan las conclusiones relacionadas con el drag como una práctica que detona procesos de singularización. También se retoman los hallazgos más importantes del trabajo de campo como acercamiento etnográfico a la cultura drag juarense. Posteriormente se consideran las aportaciones y la relevancia del presente estudio. Al final se contemplan las limitaciones del estudio y se sugieren algunos caminos para el avance de la producción académica con respecto al tema drag.

El objetivo general inicial de la investigación consistía en analizar los procesos de singularización en los niveles infrapersonal, personal e interpersonal de quienes practican drag en Ciudad Juárez, a partir de la práctica local y del consumo global. Las distinciones previstas entre estos niveles fueron importantes para identificar los observables antes de la salida al campo. No obstante, estas distinciones dejaron de ser relevantes en el proceso de análisis de la información, en donde se encontró que esta división teórica era difícil de hacer entre los datos empíricos.

De la misma manera, y por restricciones de tiempo en el análisis de la información, el estudio de la práctica drag a través de la etnografía virtual se vio limitado. Al mismo tiempo, con las disminuciones en las restricciones sanitarias por la pandemia de COVID-19, resultó más fácil y productivo enfocar la investigación de campo en los procesos locales. No obstante, este período de pandemia también significó un espacio de trabajo de campo inestable, que requirió de una atención *online* y *offline* constante. De tal forma, el campo se presentó como un espacio híbrido y siempre presente, donde los límites entre los tiempos y espacios dedicados a la investigación y aquellos de la vida personal parecieron desdibujarse.

La tesis estableció dos hipótesis que guiaron la investigación. Una de ellas sugería que la conformación de comunidades virtuales posibilitaba la resignificación de contenidos mediáticos hegemónicos y la configuración de una cultura drag de alcance global. Con la información que se pudo recabar se contrarió la idea de la comunidad virtual, pues en muchos casos, les entrevistades identificaron que la dinámica por redes sociales resultaba tóxica o limitante para el mismo desarrollo del drag. En un principio, la investigación consideró el entorno virtual como un contrapeso de la producción mediática hegemónica del *Drag Race Phenomenon*, es decir, de producciones como *RuPaul's Drag Race* y *La Más Draga*. Sin embargo, parece ser que los grupos de fans del drag en Facebook, o las interacciones por Instagram reproducen los mismos discursos provenientes de esta programación.

La otra hipótesis proponía entender la práctica drag como una forma de resistencia a la subjetividad dominante, es decir, como procesos de singularización a través de la creación de nuevas estéticas, nuevas formas de entender el género y la sexualidad, así como la transgresión de las normas sociales. Los hallazgos de la investigación se acercaron satisfactoriamente a la hipótesis y revelaron, no obstante, la necesidad de realizar algunos cambios de perspectiva. En primer lugar, si determinada propuesta drag es singularizante o no, depende mucho de cada *performance drag*. Es decir, dentro de la gran variedad de estilos, intenciones, motivaciones y formas de hacer drag, no es posible encontrar procesos de singularización en todos los casos. En este sentido, la investigación propone que una de las características de los procesos de singularización es su contingencia. Si los procesos de singularización son las desviaciones de la subjetividad dominante (como un sistema que busca determinar acciones y formas de pensar desde el plano de lo subjetivo), estas desviaciones son imposibles de predecir o planear con seguridad, pues su existencia depende de las pequeñas oportunidades de desvío encontradas en cada acción, cada sentir y cada forma de vida humanos.

Lo que sí es más seguro afirmar, es que los valores más elementales del drag, sus reglas singularizantes, o bien, sus no-reglas, así como la intención de encontrar siempre propuestas creativas novedosas y formas de expresión auténticas, son una apuesta constante a lograr procesos de singularización subjetiva. El drag es una forma de arte sin disciplina que escapa de cualquier tipo de restricción. Su libertad creativa sólo es equiparable al arte de *performance*.

Ahora bien, si se afirma que el drag es capaz de producir procesos de singularización, se hace con base en sus efectos y en las transformaciones que realiza. En un principio se creyó que tales transformaciones tenían lugar principalmente en la comprensión del género y la sexualidad. Y aunque estos elementos siguen siendo parte esencial de la práctica drag, llegan a quedar en un segundo plano. En el *performance drag*, los códigos de género no son más que la herramienta expresiva central para lograr determinada propuesta creativa o una forma de expresión más libre. En este sentido, la exploración del género es el medio, mas no el fin del drag.

La forma en que se evidencian con claridad los procesos de singularización subjetiva detonados por el drag es en el nivel estético. La práctica del drag posibilita la expresión libre del deseo, los sueños, las vivencias y los estados mentales, es decir, la expresión de una subjetividad cada vez más auténtica. El drag expone siempre la subjetividad de le practicante a través de la expresión libre de sus sentires. La canción interpretada, los trazos del maquillaje, la confección de un vestuario son, por ejemplo, siempre formas de exploración y redescubrimiento subjetivo.

Bajo cierta perspectiva, el drag revela el sí mismo. En ese sí mismo se encuentran las posibilidades de singularización al descubrir el propio deseo. Quizá sea esto lo que convierte al drag en una forma de terapia que permite sobrellevar las dificultades de vida cotidiana, enfrentar periodos de ansiedad, estrés o depresión, expresar y canalizar emociones, sentimientos y estados mentales, y sentirse realizade como persona en un área creativa.

Un ejemplo concreto de las transformaciones que logra el drag en el nivel estético se evidencia en la creación de nuevas formas de percibir lo bello. La diversidad de estéticas drag celebra y valora la posibilidad de encontrar belleza en todos los cuerpos y en cualquier objeto o concepto. El drag entiende la belleza como un performance, y todo puede ser bello a través del drag.

La hipótesis que se siguió planteaba que uno de los elementos que producían procesos de singularización era la transgresión de las normas. Sin embargo, la investigación encontró que la voluntad del drag no es la irreverencia y la rebelión contra lo establecido, ni como posición política, ni por el placer de hacerlo. El drag es una potencia creativa que busca establecer su propio reino con independencia de las normas existentes. Es aquí donde cobra relevancia el concepto de *fantasía* encontrado en campo. Los procesos de singularización drag son relevantes al convertir la fantasía en realidad. Es decir, el drag permite que sus practicantes vivan una realidad alterna construida por su propia subjetividad. Tal fantasía se instaura en el espacio social a partir de las relaciones sociales establecidas con otros sujetos y de la materialidad del cuerpo. Por una parte, lo que permite al drag relacionarse en el espacio social es su funcionamiento como una máscara, misma que se sostiene en un espacio liminal entre la persona y el personaje. Así, es capaz de burlar las normas sociales, borrar la distinción escenario/público y proponer nuevas formas de relación entre sujetos. Por otra, el drag implica una metamorfosis en la que el cuerpo de le practicante es usado como una arcilla moldeable que permite encarnar cualquier posibilidad (cualquier género, cualquier raza, cualquier clase social). El cuerpo es negado con la intención de materializar la fantasía en él. Bajo estos dos elementos, los procesos de singularización cobran una potencia transformadora y no quedan reducidos a un espectáculo.

Por lo tanto, los procesos de singularización detonados por el drag y vividos a través de la fantasía son elementos que permiten no sólo la supervivencia de esta comunidad de disidentes del género y la sexualidad, sino que contribuyen a la búsqueda y exploración de otras alternativas de mundo. El drag es una ventana de escape, como lo ha sido siempre el travestismo escénico, un rincón desde donde se puede ser libre detrás la máscara y bajo la justificación del espectáculo. No obstante, el drag es también una forma de hacer comunidad, un espacio en el que se construyen nuevos referentes culturales y una forma de atreverse a vivir como se quiere sin importar como se debe o lo que se tiene. El reconocimiento de esta relevancia del drag para sus practicantes es uno de los logros más importantes de esta investigación.

Es posible que las conclusiones anteriores puedan aplicar para las prácticas drag que se realizan en cualquier otra parte del mundo. Sin embargo, a continuación se presentan aquellas conclusiones relacionadas con el contexto en que se investigó, es decir, el contexto de Ciudad

Juárez en la época del *Drag Race Phenomenon*. Este fenómeno mediático y mercantil propio de la hegemonía capitalística de la actualidad tiene una influencia decisiva en el origen y en la forma en que se practica el drag en Ciudad Juárez.

Los discursos de profesionalización provenientes del *Drag Race Phenomenon* buscan adecuar las prácticas drag a la industria del entretenimiento local (centros nocturnos) y global (redes sociales, producciones televisivas). El *Drag Race Phenomenon* ha contribuido a que los productos creativos de les practicantes del drag sean económicamente recuperables en los ámbitos locales y globales. Se suelen invisibilizar las ganancias económicas que obtienen los centros nocturnos, mientras que les practicantes del drag consideran que sus ingresos deben proceder de la propina del público. Simultáneamente, la práctica del drag requiere de una cierta estabilidad económica para hacer la primera inversión. La mayoría de les practicantes obtienen un ingreso que en el mejor de los casos permite seguir desarrollando su práctica, sin embargo, sólo en casos contados llega a ser suficiente para poder vivir de ello. No obstante, les entrevistades refieren también a la posibilidad de hechizar y lograr hacer drag sin una inversión que comprometa su economía personal.

El público es la principal limitante del drag en su dimensión creativa y expresiva. Esto se debe a que busca consumir elementos más convencionales (drag femenino y bonito, espectáculo entretenido, fórmulas de baile repetitivas), o bien, consume siguiendo los modelos del *Drag Race Phenomenon* (quiere ver vestuarios costosos, escuchar canciones de *La Más Draga* o *RuPaul's Drag Race*, únicamente valora a las dragas más famosas, juzga el drag con actitud de experte, entre otros). Desde luego, no todo el público es así, pero al menos así lo muestra la percepción general de les entrevistades. Por otro lado, la comunidad drag juarense suele ser muy competitiva y desarrollar actitudes calificadas como *tóxicas* (muestras de envidia, alta exigencia entre colegas, críticas negativas, comentarios gordofóbicos). No obstante, también existe una convivencia pacífica y de cooperación en los lugares de trabajo. Por lo general, la comunidad se organiza en pequeños grupos de practicantes del drag que se apoyan mutuamente.

Las redes sociales, sobre todo Instagram, son vistas como otra plataforma o escenario en que se puede presentar el performance drag. Son vistas también como un medio para salir del contexto local y tener la posibilidad de conectar con públicos externos. Las comunidades virtuales que se conforman en torno al drag, como *La Grupa*, limitan el desarrollo creativo del drag al reproducir los valores del *Drag Race Phenomenon*.

El drag juarense se desenvuelve en un ambiente nocturno cuyo riesgo se agrava para les disidentes sexogénériques. No obstante, les practicantes del drag suelen sentirse segures mientras se encuentren acompañades. Existe un sentido de resignación frente a la inseguridad y la posibilidad de ser víctimas de acoso o discriminación. A pesar de esto, y aunque en un inicio siempre se enfrentan al rechazo y a la incomprensión, la investigación muestra que les practicantes del drag transforman sus espacios familiares, laborales y académicos. Tal transformación se da de forma paulatina, eliminando prejuicios en contra del travestismo, generando una mayor apertura para discutir y comprender temas relacionados con el género y la sexualidad, así como la introducción de público externo a la apreciación de las propuestas estéticas del drag.

Estos son algunos de los hallazgos más relevantes de la investigación. Junto con la propuesta teórica desarrollada arriba, este registro de datos etnográficos sobre la comunidad drag juarense representa uno de los aportes más significativos de la investigación. También ha sido importante la propuesta del estudio al superar el cuestionamiento común sobre si el drag reproduce o transgrede los códigos de género tradicionales, o bien, si el drag puede considerarse como una forma de activismo legítima o efectiva. La mayoría de los estudios previos sobre el drag parte desde estos cuestionamientos. Sin embargo, bajo el enfoque aquí desarrollado se reconoce que el *performance drag* se basa en el juego con los códigos de género y en su utilización con el fin de construir determinada fantasía. Si el drag reproduce, transgrede o resignifica los códigos de género es por lo general para generar un efecto estético, expresivo o creativo. De cualquier modo, la utilización lúdica y creativa de los códigos revela la plasticidad y arbitrariedad de los mismos.

Por último, queda señalar que quedan por explorar otros campos relacionados con la práctica drag y profundizar en algunos aquí señalados. Una investigación que se centre en las dinámicas virtuales del drag, sobre todo después de la pandemia por COVID-19 podría ser muy provechosa para entender el fenómeno cultural del drag en la actualidad y su posible futuro. También queda por atender la experiencia de les transformistas, quienes se han encontrado con un cambio radical en la escena del entretenimiento nocturno de sus ciudades. He encontrado que el drag es un tema de investigación aún muy importante para los estudios sobre el cuerpo, los estudios de performance y los estudios de género. También he encontrado una ausencia en la producción académica sobre el misterio de la necesidad siempre humana por expresarse.

BIBLIOGRAFÍA

- Ackroyd, P. (1979). *Dressing Up. Transvestism and Drag: The History of an Obsession*. Simon and Schuster.
- Albatros Cantina. (12 de diciembre de 2018). [Cartel promocional Drag Star] [Imagen]. Facebook. <https://www.facebook.com/albatros.cantina92/photos/559891277770678>
- Baby Vip. (16 de marzo de 2022). ¿Quién está listo para la fiesta con TRIXY STAR y SERGIO LUNA este sábado 19 de marzo? [Imagen]. Facebook. <https://www.facebook.com/Baby-Vip-107771328528912/photos/112749121364466>
- Balzer, C. (2004). The Beauty and the Beast. *Journal of Homosexuality* 46(3-4), pp. 55-71. https://doi.org/10.1300/J082v46n03_04
- Balzer, C. (2005). The Great Drag Queen Hype: Thoughts on Cultural Globalisation and Autochthony. *Paideuma: Mitteilungen zur Kulturkunde* 51, pp. 111-131. <https://www.jstor.org/stable/40341889>
- Bartky, S. L. (1990). "Foucault, la feminidad y la modernización del poder patriarcal". *Femininity and Domination. Studies in the Phenomenology of Oppression*. Routledge. [Traducción de Gabriela Castellanos].
- Bersani, L. (1996). *Homos*. Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Anagrama.
- Braun V. y V. Clarke. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology* 3(2), pp. 77-101.
- Bruns, A. (2008). *Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond. From Production to Producersage*. Peter Lang.
- Butler, J. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Butler, J. (2004). *Undoing Gender*. Routledge.
- Castells, M. (2000). *La era de la información: economía, sociedad y cultura. Volumen I: la sociedad red*. Alianza.
- Cava Gómez, X. (2019). La hipóstasis del prosumo, o la explotación del trabajo de consumo. *Espacio Regional* 1(16), pp. 95-109. <https://doi.org/10.32735/S2735-61752019000116140>
- Cheddar Gorgeous. [@CheddarGawjus]. (27 de septiembre de 2021). *Drag Queens aren't here to show you what beautiful looks like... They prove that 'beauty' is just a show* [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/CheddarGawjus/status/1442518705510961152?s=20&t=iLZChqHZf0HxVdksBrRo2w>
- Crehan, K. (2002). *Gramsci, Culture and Anthropology*. Pluto Press.
- Cruz Sierra, S. (2002). Homofobia y masculinidad. *El Cotidiano* 18(113), pp. 8-14.
- Dalai Club & Bar. (29 de agosto de 2017). Próximo concurso: Dalai Drag Race 🏳️‍🌈🏳️‍🌈🏳️‍🌈. Empezamos este Miercoles 6 de Septiembre. Mas info en: Concursos Dalai Bar [Imagen]. Facebook. <https://www.facebook.com/dalaiclub/photos/1645317342206492>
- Dalai Club & Bar. (1 de junio de 2018). #RuPaulDragRace #DalaiBar 🏳️‍🌈 Drag Show: RuPaul & more 🎧 Musica: DJ Jacob 🎁 Pregunta por nuestros PAQUETES VIP [Imagen].

- Gramsci, A. (1980). *Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado moderno*. Nueva Visión.
- Greaf, C. (2015). Drag queens and gender identity. *Journal of Gender Studies*.
<http://dx.doi.org/10.1080/09589236.2015.1087308>
- Guattari, F. (1996). *Caosmosis*. Manantial.
- Guattari, F. (1998). *El devenir de la subjetividad. Conferencias, Entrevistas, Diálogos (Chile, 1991)*. Dolmen.
- Guattari, F. (2004). *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Traficantes de Sueños.
- Guattari, F. y S. Rolnik. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Traficantes de Sueños.
- Halberstam, J. (2008). *Masculinidad femenina*. Egales.
- Harris, D. (1995). The Aesthetic of Drag. *Salmagundi* (108), pp. 62-74.
<http://www.jstor.org/stable/40548841>
- Hernández Espejo, O. (1998). La fotografía como técnica de registro etnográfico. *Cuicuilco* 5(13), pp. 31-51.
- Hine, C. (2004). *Etnografía virtual*. UOC.
- Horkheimer, M. y T. W. Adorno. (1998). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trotta.
- Iglesias Prieto, N. (2014). Tijuana provocadora. Transfronteridad y procesos creativos. En J. M. Valenzuela Arce (coord.), *Transfronteras. Fronteras del mundo y procesos culturales*. El Colegio de la Frontera Norte, pp. 97-127.
- Ito Sugiyama M. E. y B. I. Vargas Núñez. (2005). *Investigación cualitativa para psicólogos. De la idea al reporte*. UNAM Facultad de Estudios Superiores Zaragoza, Miguel Ángel Porrúa.
- Knuttson, D, M. Chung, J. M. Koch, A. Lee y J. Sneed. (2019). An exploration of gender from the perspective of cisgender male drag queens. *Journal of Gender Studies* 29(3), pp. 325-337. <https://doi.org/10.1080/09589236.2019.1668260>
- La Más Draga. (18 de septiembre de 2019). AUDICIONES LMD3 CD. JUÁREZ CHIHUAHUA [Publicación con video adjunto]. Facebook.
<https://www.facebook.com/lamasdraga/videos/2493017680934879/>
- LA MÁS DRAGA OFICIAL. (8 de mayo de 2018). LA MÁS DRAGA Capítulo 01 “La Más Diva” [Archivo de video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=4rDEK8jy5_0&t=1008s
- LA MÁS DRAGA OFICIAL. (22 de septiembre de 2020). LA MÁS DRAGA 3 Capítulo 01 “LA MÁS SUERTUDA.” [Video]. YouTube. <https://youtu.be/isZYqQrQ4Bo>
- LA MÁS DRAGA OFICIAL. (21 de septiembre de 2021). LA MÁS DRAGA 4 – Capítulo 01 “LA MÁS FOLCLÓRICA” [Archivo de video]
- Lawless, B. y Y.-W. Chen. (2018). Developing a Method of Critical Thematic Analysis for Qualitative Communication Inquiry. *Howard Journal of Communications* 0(0), pp. 1-15.
- Limas Hernández, A. (2000). Tránsitos de género e identidades sexuales en la reestructuración regional fronteriza Ciudad Juárez de fin de siglo. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* 6 (11), pp. 9-29.

- Lugones, M. (2012). Subjetividad esclava, colonialidad de género, marginalidad y opresiones múltiples. En P. Montes (ed.) *Pensando los feminismos en Bolivia. Serie Foros 2*. Conexión Fondo de Emancipación, pp. 129-139.
- Martínez, J. L. (18 de septiembre de 2016). *El Nueve, el insólito bar gay que incluyó a todos*. Milenio. <https://www.milenio.com/cultura/el-nueve-el-insolito-bar-gay-que-incluyo-a-todos>
- Méndez, E. L. (2012). Reina “drag”, una forma de expresión personal. *Minero Magazine 14*. pp. 10-11.
- Mitre, E. (1 de junio de 2021). *Gallery+Story: The Life of Fronterizx Drag Queens in times of COVID*. El Paso Herald-Post. <https://elpasoheraldpost.com/gallerystory-the-life-of-fronterizx-drag-queens-in-times-of-covid/>
- Monsiváis, C. (1998). La noche popular: paseos, riesgos, júbilos, necesidades orgánicas, tensiones, especies antiguas y recientes, descargas anímicas en forma de coreografías. *Debate Feminista 18*, pp. 55-73.
- Monsiváis, C. (2010). *Que se abra esa puerta. Crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*. Paidós.
- Newton, E. (1972). *Mother Camp: Female Impersonators in America*. The University of Chicago Press.
- Osorno, G. (24 de abril de 2015). *Xóchitl: la diosa de la fiesta gay mexicana*. Anfibia, UNSAM. <https://www.revistaanfibia.com/xochitl-la-diosa-de-la-fiesta-gay-mexicana/>
- Owen, W. F. (1984). Interpretive themes in relational communication. *Quarterly Journal of Speech 70*(3), pp. 274-287.
- Papi Night Club. (28 de junio de 2021). FALTA 1 DÍA 🌈 Estamos a punto de revolucionar la diversion, te vas a quedar sin vivirlo? 💎 #gogos #drag #trixystar [Imagen]. Facebook. <https://www.facebook.com/PapiNightClub/photos/308726451002500>
- Preciado, B. (2004). Multitudes queer. Notas para una política de los anormales. *Revista Multitudes (12)*, pp. 157-166.
- Preciado, B. (2008). *Testo Yonqui*. Espasa Calpe.
- Real Academia Española. (s.f.). Arte. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 21 de mayo de 2022, de <https://dle.rae.es/arte?m=form>
- Real Academia Española. (s.f.). Expresar. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 24 de mayo de 2022, de <https://dle.rae.es/expresar>
- Real Academia Española. (s.f.). Terapia. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 22 de mayo de 2022, de <https://dle.rae.es/terapia?m=form>
- Restrepo, E. (2014). Estudios culturales en América Latina. *Revista de Estudios Culturales (1)*, pp. 1-12.
- Rodríguez Ortiz, E. (2008). *Crímenes de odio por homofobia contra varones en Ciudad Juárez, Chihuahua, 2000-2007* [Tesis de maestría]. UACJ.
- Rodríguez Ortiz, E. (2009). *Homophobic attitudes among ten families in the City of Juárez, Chihuahua, México: A multiple case study* [Tesis de maestría]. Akamai University.
- Rodríguez Ortiz, E. (2011). Crímenes de odio por homofobia contra varones. Los otros asesinatos en Ciudad Juárez. En V. Orozco y E. M. Sena Herrera (coords.), *Chihuahua*

- Hoy. 2010. *Visiones de su historia, economía, política y cultura. Tomo VIII*. UACJ, UACH, Instituto Chihuahuense de la Cultura, pp. 303-332.
- Roseberry, W. (1994). Hegemony and the Language of Contention. En G. M. Joseph y D. Nugent (Eds.), *Everyday Forms of State Formation. Revolution and the Negotiation of Rule in Modern Mexico*. Duke Press University.
- Rovira Sancho, G. (2017). “Comunicación para la acción y pragmatismo hacker”, en *Activismo en red y multitudes conectadas. Comunicación y acción en la era de Internet*. Icaria, UAM-X, pp. 79-106.
- Rovira Sancho, G. (2017). *Activismo en red y multitudes conectadas. Comunicación y acción en la era de Internet*. División de Ciencias Sociales y Humanidades, UAM-Xochimilco, Icaria.
- Saldaña, J. (2009). *The Coding Manual for Qualitative Researchers*. SAGE.
- Senelick, L. (2005). Boys and Girls Together. Subcultural origins of glamour drag and male impersonation on the nineteenth-century stage. En L. Ferris (ed.), *Crossing the Stage. Controversies on cross-dressing*. Routledge, pp. 82-96.
- Sewell, W. H., Jr. (1999). The Concept(s) of Culture. En V. E. Bonnell y L. Hunt (Eds.), *Beyond the Cultural Turn* (pp. 35-61). University of California Press.
<https://doi.org/10.1525/9780520922167-003>
- Srnicek, N. (2018). *Capitalismo de plataformas*. Caja Negra.
- St John, Graham (ed.). (2008). *Victor Turner and Contemporary Cultural Performance*. Berghahn Books.
- Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En D. Taylor y M. A. Fuentes (eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 7-30). FCE.
- Taylor, S. J. y R. Bogdan. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Paidós.
- Taylor, V. y L. J. Rupp. (2004). Chicks with Dicks, Men in Dresses. *Journal of Homosexuality* 46(3-4), pp. 113-133. https://doi.org/10.1300/J082v46n03_07
- Thompson, J. B. (1998). *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Paidós.
- TOP ANTRX. (12 de mayo de 2022). Ciudad Juárez se vuelve #TOP 🏳️‍🌈; GRAN INAUGURACIÓN! Asiste a nuestro #GrandOpening este 20 y 21 de MAYO
💎 Invitada especial @soronasty [Video]. Facebook.
<https://www.facebook.com/TOPANTROJRZ/videos/386355726568636>
- Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. PAJ Publications.
- Turner, V. (1988). *The Anthropology of Performance*. PAJ Publications.
- Turner, V. W. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Taurus.
- Valencia, S. (2015). “Del Queer al Cuir: ostranienie geopolítica y epistémica desde el sur”. En F. R. Lanuza y R. M. Carrasco (comps.), *Queer & Cuir. Políticas de lo irreal*. Fontamara, Universidad Autónoma de Querétaro, pp. 19-37.
- Valencia Triana, S. (2020). Nadia Granados y el Drag King Gore. *Sociocriticism* 35(1).
- Valles, M. (1999). “Técnicas de observación y participación: de la observación participante a la investigación-acción-participativa”, en *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Síntesis.

- Vargas Chidiac, M. T. y L. Castro Oltramari. (2004). Ser e estar *drag queen*: um estudo sobre a configuração da identidade queer. *Estudios de Psicología* 9(3), pp. 471-478.
- Varis, P. (2014). Digital ethnography. *Tilburg Papers in Culture Studies* (104), pp. 1-21.
- Vela Peón, F. (2001). “Un acto metodológico básico de la investigación social: La entrevista cualitativa”, en M. L. Tarrés (coord.). *Observar, Escuchar y comprender. Sobre la tradición cualitativa en la investigación social*. Porrúa, COLMEX, FLACSO, pp. 63-91.
- Vencato, A. P. (2005). Fora do armário, dentro do *closet*: o camarim como espaço de transformação. *cadernos pagu* (24), pp. 227-247.
- Villanueva Jordán, I. (2017). “Yo soy una *Drag Queen*, no soy cualquier loco”. Representaciones del *dragqueenismo* en Lima, Perú. *Península* 12(2), pp. 95-118.
- West, C. y D. Zimmerman. (1987). “Doing Gender”. *Gender and Society* 1(2), pp. 125-151.
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford University Press.
- World of Wonder. (s.f.). *About Us*. Recuperado el 25 de noviembre de 2021 de <https://www.worldofwonder.com/>

APÉNDICE A: DATOS GENERALES DE LES ENTREVISTADES

Entrevista 01		Only Loona	
<i>Fecha:</i>	23/12/2021	<i>Edad</i>	22
<i>Lugar:</i>	Casa de le entrevistade	<i>Tiempo residiendo en Juárez</i>	22 años
<i>Duración:</i>	2h 15m	<i>Tiempo haciendo drag</i>	4 meses
		<i>Redes sociales</i>	IG
		<i>Identificación de género</i>	Hombre cis
		<i>Orientaciones sexuales</i>	Homosexual, pansexual*
		<i>Vínculos erótico-afectivos</i>	No
		<i>Escolaridad</i>	Ing. en pausa
		<i>Estudios</i>	Ing. Industrial
		<i>Ocupación</i>	Oficinista en departamento contable
		<i>Unidad doméstica</i>	Roomies**
	<i>Transporte</i>	Transporte público, Uber	

Entrevista 02		Maxxie Hell	
<i>Fecha:</i>	16/01/2022	<i>Edad</i>	31
<i>Lugar:</i>	Casa de le entrevistade	<i>Tiempo residiendo en Juárez</i>	23 años
<i>Duración:</i>	1h 12m	<i>Tiempo haciendo drag</i>	3 meses
		<i>Redes sociales</i>	IG
		<i>Identificación de género</i>	Andrógino, bisexual (bigénero)
		<i>Orientaciones sexuales</i>	Gay
		<i>Vínculos erótico-afectivos</i>	No
		<i>Escolaridad</i>	Licenciatura
		<i>Estudios</i>	Lic. en Diseño Gráfico
		<i>Ocupación</i>	Diseñador gráfico
		<i>Unidad doméstica</i>	Roomies
	<i>Transporte</i>	Bicicleta, Uber, Transporte público	

Entrevista 03		Androx Bondage	
<i>Fecha:</i>	18/01/2022	<i>Edad</i>	29
<i>Lugar:</i>	Café	<i>Tiempo residiendo en Juárez</i>	22 años
<i>Duración:</i>	1h 30m	<i>Tiempo haciendo drag</i>	4 o 5 años
	<i>Redes sociales</i>	IG, FB	
	<i>Identificación de género</i>	Género fluido	
	<i>Orientaciones sexuales</i>	Homosexual	
	<i>Vínculos erótico-afectivos</i>	Relaciones poligámicas	
	<i>Escolaridad</i>	Licenciatura trunca	
	<i>Estudios</i>	Lic. en Diseño Gráfico	
	<i>Ocupación</i>	Ventas (maquillaje)	
	<i>Unidad doméstica</i>	Familia	
	<i>Transporte</i>	Uber, Transporte público	

Entrevista 04		Amanda Dagi	
<i>Fecha:</i>	19/01/2022	<i>Edad</i>	24
<i>Lugar:</i>	Café	<i>Tiempo residiendo en Juárez</i>	24 años
<i>Duración:</i>	1h 22m	<i>Tiempo haciendo drag</i>	8 meses
	<i>Redes sociales</i>	IG	
	<i>Identificación de género</i>	Género no binario	
	<i>Orientaciones sexuales</i>	Gay	
	<i>Vínculos erótico-afectivos</i>	No	
	<i>Escolaridad</i>	Licenciatura en proceso	
	<i>Estudios</i>	Lic. en Turismo	
	<i>Ocupación</i>	Estudiante	
	<i>Unidad doméstica</i>	Familia	
	<i>Transporte</i>	Automóvil propio, transporte público, Uber	

Entrevista 05		Glucosa	
<i>Fecha:</i>	20/01/2022	<i>Edad</i>	26
<i>Lugar:</i>	Café	<i>Tiempo residiendo en Juárez</i>	26 años
<i>Duración:</i>	1h 22m	<i>Tiempo haciendo drag</i>	1año, 3 meses
	<i>Redes sociales</i>		IG
	<i>Identificación de género</i>		Hombre cis
	<i>Orientaciones sexuales</i>		Gay
	<i>Vínculos erótico-afectivos</i>		No
	<i>Escolaridad</i>		Licenciatura
	<i>Estudios</i>		Lic. en Gastronomía
	<i>Ocupación</i>		Jefe de cocina y docente
	<i>Unidad doméstica</i>		Familia
	<i>Transporte</i>		Automóvil propio

Entrevista 06		Athenea Varo	
<i>Fecha:</i>	23/01/2022	<i>Edad</i>	31
<i>Lugar:</i>	Casa de le entrevistade	<i>Tiempo residiendo en Juárez</i>	18 años
<i>Duración:</i>	55m	<i>Tiempo haciendo drag</i>	3 años (7 desde la primera vez)
	<i>Redes sociales</i>		IG
	<i>Identificación de género</i>		Hombre cis, no binario a veces
	<i>Orientaciones sexuales</i>		Gay
	<i>Vínculos erótico-afectivos</i>		No
	<i>Escolaridad</i>		Preparatoria trunca
	<i>Estudios</i>		Estilismo
	<i>Ocupación</i>		Colorista, estilista
	<i>Unidad doméstica</i>		Vive solo
	<i>Transporte</i>		Uber

Entrevista 07		Luna DeVoe	
<i>Fecha:</i>	01/02/2022	<i>Edad</i>	29
<i>Lugar:</i>	Restaurante	<i>Tiempo residiendo en Juárez</i>	25 años
<i>Duración:</i>	1h 25m	<i>Tiempo haciendo drag</i>	2 años
	<i>Redes sociales</i>	IG, FB	
	<i>Identificación de género</i>	No se define bajo una categoría específica	
	<i>Orientaciones sexuales</i>	Homosexual	
	<i>Vínculos erótico-afectivos</i>	Noviazgo (3 años)	
	<i>Escolaridad</i>	Ingeniería (y Licenciatura trunca)	
	<i>Estudios</i>	Ing. en Logística (Lic. en Teatro)	
	<i>Ocupación</i>	Oficinista	
	<i>Unidad doméstica</i>	Familia	
	<i>Transporte</i>	Transporte público, Uber	

Entrevista 08		Ameba Curie	
<i>Fecha:</i>	02/02/2022	<i>Edad</i>	30
<i>Lugar:</i>	Casa de le entrevistade	<i>Tiempo residiendo en Juárez</i>	30 años
<i>Duración:</i>	1h 45m	<i>Tiempo haciendo drag</i>	5 meses
	<i>Redes sociales</i>	IG	
	<i>Identificación de género</i>	No se define bajo una categoría específica	
	<i>Orientaciones sexuales</i>	Homosexual	
	<i>Vínculos erótico-afectivos</i>	No	
	<i>Escolaridad</i>	Maestría	
	<i>Estudios</i>	M. en Estudios y Gestión Ambiental	
	<i>Ocupación</i>	Encargado de laboratorio y docente investigador	
	<i>Unidad doméstica</i>	Roomies	
	<i>Transporte</i>	Automóvil propio	

Entrevista 09		Girasol Rey	
<i>Fecha:</i>	04/02/2022	<i>Edad</i>	22
<i>Lugar:</i>	Café	<i>Tiempo residiendo en Juárez</i>	22 años
<i>Duración:</i>	1h 40m	<i>Tiempo haciendo drag</i>	5 años
	<i>Redes sociales</i>	IG, FB, YT	
	<i>Identificación de género</i>	Queer	
	<i>Orientaciones sexuales</i>	Gay	
	<i>Vínculos erótico-afectivos</i>	No	
	<i>Escolaridad</i>	Licenciatura trunca	
	<i>Estudios</i>	Lic. en Administración	
	<i>Ocupación</i>	Administrativo	
	<i>Unidad doméstica</i>	Vive solo	
	<i>Transporte</i>	Transporte público, Uber	

Entrevista 10		Pazzeska	
<i>Fecha:</i>	09/02/2022	<i>Edad</i>	27
<i>Lugar:</i>	Restaurante	<i>Tiempo residiendo en Juárez</i>	4 años
<i>Duración:</i>	1h 42m	<i>Tiempo haciendo drag</i>	1 año
	<i>Redes sociales</i>	IG	
	<i>Identificación de género</i>	Hombre cis	
	<i>Orientaciones sexuales</i>	Bisexual	
	<i>Vínculos erótico-afectivos</i>	Noviazgo (5 años)	
	<i>Escolaridad</i>	Licenciatura trunca	
	<i>Estudios</i>	Lic. en Comunicación	
	<i>Ocupación</i>	Mercaderías	
	<i>Unidad doméstica</i>	Pareja	
	<i>Transporte</i>	Transporte público, Uber	

Entrevista 11		Ditta Toy	
<i>Fecha:</i>	10/02/2022	<i>Edad</i>	27
<i>Lugar:</i>	Centro nocturno	<i>Tiempo residiendo en Juárez</i>	27 años
<i>Duración:</i>	1h 3m	<i>Tiempo haciendo drag</i>	1 año (4 desde la primera vez)
	<i>Redes sociales</i>	IG	
	<i>Identificación de género</i>	Hombre cis	
	<i>Orientaciones sexuales</i>	Gay	
	<i>Vínculos erótico-afectivos</i>	No	
	<i>Escolaridad</i>	Preparatoria	
	<i>Estudios</i>	Maquillaje	
	<i>Ocupación</i>	Organizador de eventos	
	<i>Unidad doméstica</i>	Vive solo	
	<i>Transporte</i>	Uber	

Entrevista 12		Aleka Crox	
<i>Fecha:</i>	11/02/2022	<i>Edad</i>	40
<i>Lugar:</i>	Sitio de trabajo	<i>Tiempo residiendo en Juárez</i>	(10 años, por lo menos)
<i>Duración:</i>	1h 30m	<i>Tiempo haciendo drag</i>	8 meses
	<i>Redes sociales</i>	IG, FB, TT, TW	
	<i>Identificación de género</i>	Queer, no binario	
	<i>Orientaciones sexuales</i>	Homosexual	
	<i>Vínculos erótico-afectivos</i>	Esposo (9 años)	
	<i>Escolaridad</i>	Preparatoria	
	<i>Estudios</i>	Teatro, actuación, baile, cine	
	<i>Ocupación</i>	Director de academia de arte, productor de teatro	
	<i>Unidad doméstica</i>	Pareja	
	<i>Transporte</i>	Automóvil propio	

Entrevista 13		La Pérezhilda	
<i>Fecha:</i>	14/02/2022	<i>Edad</i>	37
<i>Lugar:</i>	Sitio de trabajo	<i>Tiempo residiendo en Juárez</i>	23 años
<i>Duración:</i>	1h 51m	<i>Tiempo haciendo drag</i>	5 o 6 años
	<i>Redes sociales</i>	IG, FB, YT	
	<i>Identificación de género</i>	Hombre cis	
	<i>Orientaciones sexuales</i>	Gay	
	<i>Vínculos erótico-afectivos</i>	Esposo (18 años)	
	<i>Escolaridad</i>	Licenciatura trunca	
	<i>Estudios</i>	Lic. en Ciencias de la Comunicación	
	<i>Ocupación</i>	Productor de televisión	
	<i>Unidad doméstica</i>	Pareja	
	<i>Transporte</i>	Automóvil propio	

APÉNDICE B: GUÍA DE ENTREVISTA

Prácticas drag en Ciudad Juárez

Entrevista: _____ Fecha: [___/___/____] Lugar/medio: _____

Hora de inicio: _____ Duración: _____ Consentimiento: _____

Formato de grabación: _____ Pseudónimo: _____

Presentación de los motivos de la entrevista, los objetivos de la investigación y la estructura de la entrevista. Lectura y firma de la carta de consentimiento informado.

0. Información de contacto

Nombre: _____ Nombre drag: _____

Edad: _____ Lugar de origen: _____ Domicilio: _____

Tiempo residiendo en Ciudad Juárez: _____ Lugar de trabajo: _____

Teléfonos: _____ Facebook: _____

Instagram: _____ Otros medios: _____

Inicio de la grabación. Hora, fecha, lugar y nombre de entrevistador. Presentación de persona entrevistada.

1. Datos generales

- 1.1 [Nombre de persona entrevistada], ¿Estás de acuerdo con que esta entrevista sea grabada?
- 1.2 ¿De qué forma prefieres que me dirija a ti? (femenino, masculino, no binarie...)
- 1.3 ¿Vives sole? ¿Con quién vives?
- 1.4 ¿Tienes pareja/s, vínculos afectivos?
- 1.4.1 ¿Cuánto tiempo llevas con elle/s?
- 1.5 ¿Cuál es tu último grado de estudios?
- 1.6 Fuera del drag, ¿a qué te dedicas?/¿en qué trabajas?
- 1.6.1 ¿Qué estudias?
- 1.6.2 ¿En qué consiste tu trabajo?
- 1.6.3 ¿Cómo consideras que es tu salario y las prestaciones?
- 1.7 ¿Cómo consideras que es la zona en la que vives?
- 1.8 ¿Cómo te transportas normalmente?
- 1.9 ¿Quién es [Nombre de pila]?
- 1.10 ¿Cómo te identificas en cuanto a tu género y tu sexualidad?
- 1.11 ¿Hace cuánto tiempo que haces drag?

2. Práctica drag

- 2.1 ¿Quién es [nombre drag]? ¿Por qué ese nombre?
- 2.2 ¿Cuáles son las diferencias entre [nombre drag] y [nombre de pila]?
- 2.2.1 ¿Misma persona, alter ego, personaje, otro...?
- 2.3 ¿Qué es el drag para ti?
- 2.4 ¿Cómo describes lo que haces?
- 2.5 ¿Cuál es la diferencia entre drag, travestismo y transformismo?
- 2.6 ¿Recuerdas la primera vez que conociste el drag? ¿Cómo era en esos tiempos?
- 2.7 ¿Por qué empezaste a hacerlo?
- 2.8 ¿Por qué o para qué haces drag en este momento?
- 2.9 ¿Qué cambios sientes al hacer drag?
- 2.10 ¿En qué te inspiras a la hora de hacer drag?
- 2.11 ¿Existen otras dragas que admires? ¿Quiénes? ¿Por qué?
- 2.12 ¿Qué distingue a [nombre drag] de otras dragas?
- 2.13 ¿Qué es lo que sientes cuando pisas un escenario/la barra?
- 2.14 ¿Cómo se siente tu cuerpo mientras haces drag?

- 2.15 ¿Existen sesgos de tono de piel, complexión, edad, clase social, etc. a la hora de valorar el drag?
- 2.16 ¿Qué consideras que es lo que valora más el público del drag?
- 2.17 ¿Qué es lo que más valoras del drag?

3. Vida personal, drag/travestismo y comunidad

- 3.1 ¿Qué es lo que más te gusta y lo que menos te gusta de hacer drag?
- 3.2 ¿A qué aspiras llegar con tu drag o cuáles son tus metas?
- 3.3 ¿Cómo es tu relación con tus colegas?
- 3.4 ¿Crees que todes hacen drag por razones parecidas? ¿Qué diferencias encuentras?
- 3.5 ¿Cómo es tu relación con tu familia (y tu pareja)?
- 3.6 ¿Cuál es su opinión sobre lo que haces?
- 3.7 ¿Crees que el drag ha cambiado la forma en que entiendes tu propio género y tu sexualidad?
- 3.8 ¿En tu escuela/trabajo saben a qué te dedicas?
- 3.9 ¿Cuánto dinero y tiempo inviertes a cada uno de tus *shows*/vestuarios?
- 3.10 ¿Es suficiente el dinero que ganas para desarrollarte como drag *queen*? ¿Cómo lo solucionas?
- 3.11 ¿Crees que lo económico puede llegar a limitar el drag?

4. Escena drag en Ciudad Juárez

- 4.1 ¿Cómo es hacer drag en Ciudad Juárez?
- 4.2 ¿Hace cuánto tiempo que surgió?
- 4.3 ¿Cómo se ha relacionado con los shows travestis?
- 4.4 ¿Cuáles son los mejores centros nocturnos para hacerlo? ¿Cuáles no?
- 4.5 ¿Qué es lo que esperan de ti quienes te pagan por dar un show/*hostear*? (gerentes, productores, particulares)
- 4.6 ¿Cuál es tu opinión sobre las distintas competencias drag que se organizan localmente?
- 4.7 ¿Te sientes segura de hacer drag en Ciudad Juárez?
- 4.8 ¿Alguna vez te han agredido o acosado por lo que haces?
- 4.9 ¿Te has sentido discriminada en alguna ocasión?

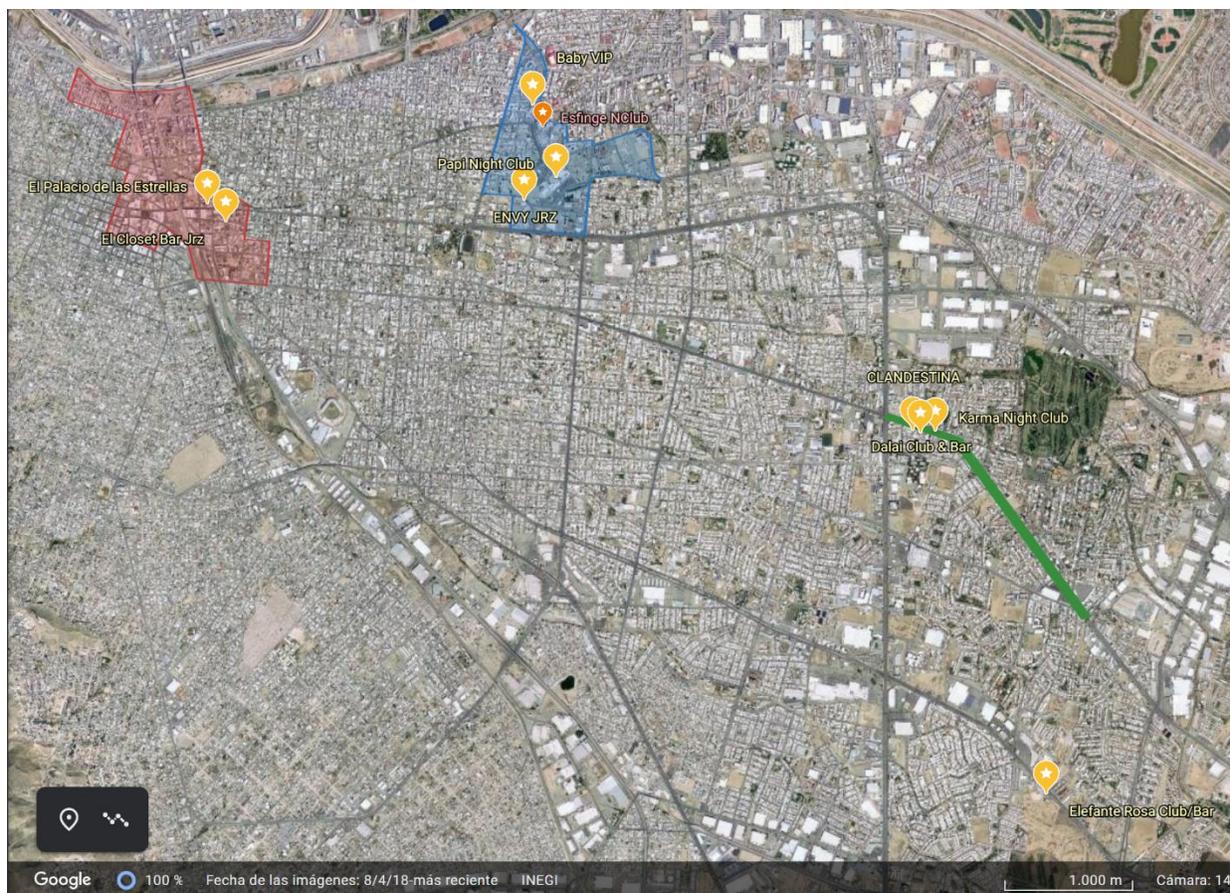
5. Comunidad, medios y redes sociales

- 5.1 ¿Has visto *RuPaul's Drag Race*, *La Más Draga*, o programas parecidos?
 - 5.1.1 ¿Cuál es tu opinión sobre el programa/los programas?
 - 5.1.2 ¿Cuáles son sus elementos buenos y malos?
 - 5.1.3 ¿Crees que estos programas tienen impacto en lo que tú haces?
 - 5.1.4 ¿Crees que estos programas han cambiado la manera en que se hace drag en Ciudad Juárez?
¿Cómo?
- 5.2 ¿Usas redes sociales para tu drag? ¿Cuáles?
 - 5.2.1 ¿Para qué las usas?
 - 5.2.2 ¿Crees que las redes sociales son importantes para lo que haces?
- 5.3 ¿Pertenece a algún grupo de Facebook sobre drag? ¿Cuál es tu opinión al respecto?

6. Cierre

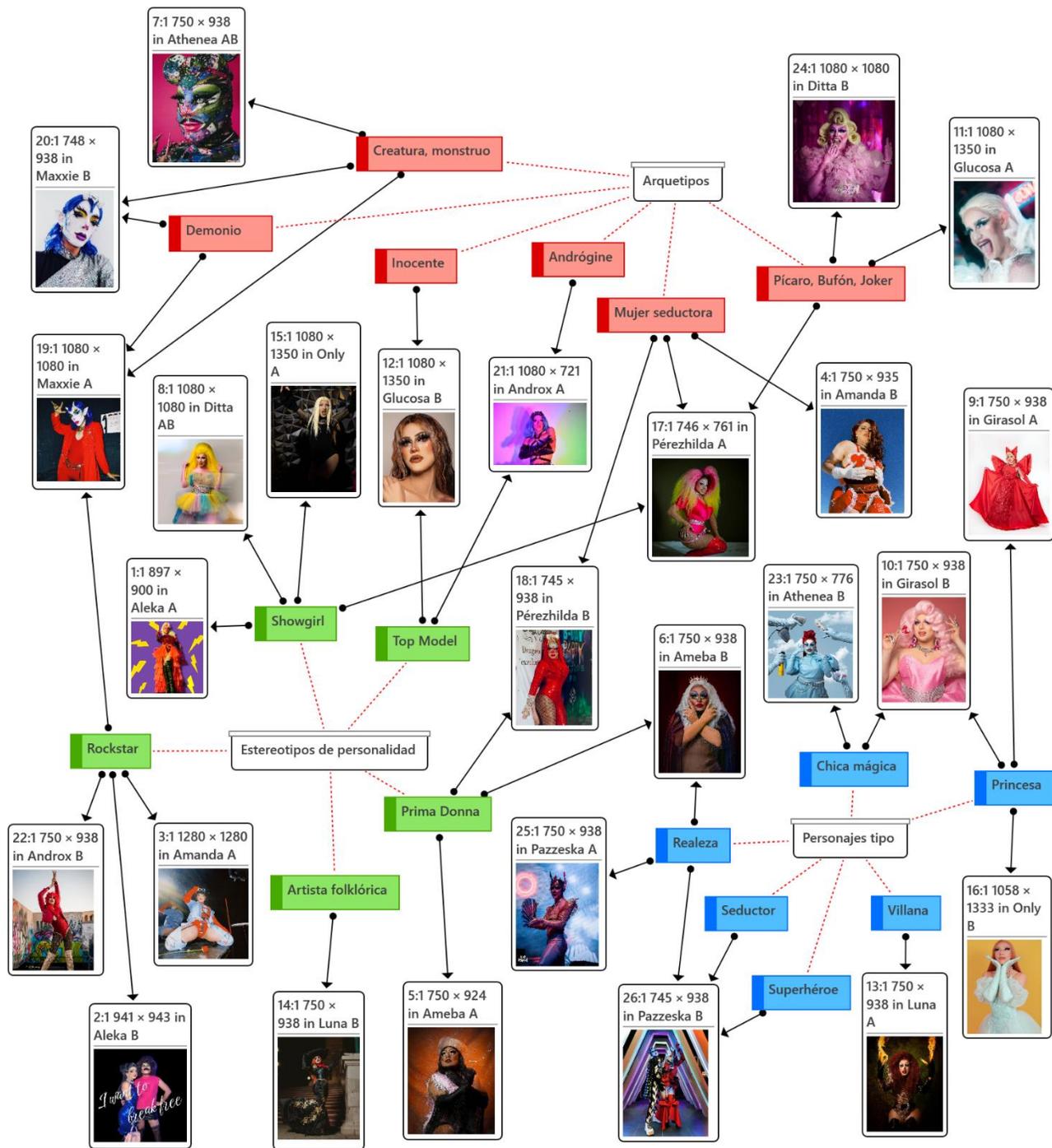
- 6.1 ¿Ha habido algo que no te haya preguntado y que quisieras mencionar?
- 6.2 ¿Cómo te has sentido con la entrevista? ¿Tienes alguna sugerencia o duda al respecto?

APÉNDICE C: MAPA DE CENTROS NOCTURNOS CON OFERTA DRAG



Nota. En la imagen se destacan las tres zonas más importantes para la vida nocturna gay en Ciudad Juárez. La Zona Centro (rojo), Zona Pronaf (azul) y Blvd. Gómez Morín (verde). Fuente: Adaptado de Google Earth. (2020). Norte de Ciudad Juárez [Imagen satelital].

APÉNDICE D: MAPA DE NARRATIVAS VISUALES DE LA MUESTRA



APÉNDICE E: MAPA DEL PERFORMANCE DE GÉNERO VISUAL

