

“YO SOY UNA *DRAG QUEEN*, NO SOY CUALQUIER LOCO”. REPRESENTACIONES DEL *DRAGQUEENISMO* EN LIMA, PERÚ

IVÁN VILLANUEVA JORDÁN¹

RESUMEN

El estudio exploratorio sostiene que el *dragqueenismo* surge de procesos de representación por parte de las *drag queens*, mediante sus prácticas discursivas y la manera en que se exhiben frente a un público. Estas representaciones les permiten, en su dimensión productiva, establecer una base identitaria que, en una dimensión reactiva, las diferencia de otras identidades transgénero. El análisis de los datos obtenidos mediante entrevistas semiestructuradas a *drag queens* de Lima (Perú) permitirá identificar la manera en que articulan las representaciones en torno a la tradición, la poética y el arte del *dragqueenismo*.

Palabras clave: *drag queen*, *dragqueenismo*, transgénero, representación.

“I AM A DRAG QUEEN, NOT JUST A CRAZY MAN.” REPRESENTATIONS OF DRAGQUEENISM IN LIMA, PERU

ABSTRACT

This exploratory study is based on the idea that dragqueenism results from representational works by *drag queens*, through their discursive practices and the way they exhibit themselves to the public. These representations establish an identitarian base and separate the *drag queens* from other transgender identities. The analysis of data obtained in semi-structured interviews will show how representations are articulated to produce dragqueenism's tradition, poetics and sense of art.

Keywords: drag queen, dragqueenism, transgender, representation.

¹ Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, ivan.villanueva@upc.pe.

INTRODUCCIÓN

En el imaginario del Perú actual parece que existe la figura del hombre travestido, del hombre que viste de mujer.² Si bien en el folklore andino el travestismo ha sido registrado en la figura de los danzantes de *witite* —danza original de la provincia de Caylloma en Arequipa (sur de Perú)—, que llevan polleras o faldas tradicionales de las mujeres andinas (Feminías 2005, 20), el travestismo que surgió en los programas de humor es casi tangible en la cultura popular y los medios de comunicación.

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

Guillermo Rossini siempre afirma haber sido el primero en crear el personaje de la *chola*, para el que tenía que usar polleras y las largas trenzas de cabello sobre el pecho, que también se asocian con las mujeres andinas. La presencia de hombres travestidos se renueva en cada oportunidad; se presenta como un elemento que los medios de comunicación capitalizan para lograr la atención del público. La chola Eduvijes, de Rossini, apareció a fines de los años sesenta del siglo pasado, tres décadas después surgió la chola Chabuca, de Ernesto Pimentel, humorista también, y casi de forma paralela el personaje cómico de la paisana Jacinta era exhibido por Jorge Benavides.³

Esta figura se encuentra además en las calles: en las rutinas que los cómicos ambulantes realizan en las plazas del centro de Lima, la capital de Perú, cuando los vendedores ambulantes en los microbuses se acercan a los pasajeros con una amenaza velada de avergonzarlos si no compran una golosina. En las discotecas *de ambiente*,⁴ la figura es distinta; no son sólo hombres vestidos de mujeres los que se presentan frente a un público, sino que se llaman a sí mismas *drag queens* y, en efecto, prefieren el trato en femenino cuando uno se dirige a ellas.⁵

² La referencia expresa que hago al *hombre travestido* se diferencia de *la travesti*, una identidad distinta a la que me aludo más adelante en el artículo.

³ Existen otros personajes llamados la Juana, del imitador Edwin Sierra, y la tía Bombelé, por parte del actor cómico Martín Farfán; las coordenadas de los personajes son el de mujer de la Amazonía y mujer afrodescendiente, respectivamente. Estos personajes aparecen por temporadas en la televisión, sin restricciones de horario o tipo de programa en el que pueden trabajar, hasta que son reemplazados por nuevas creaciones de otros humoristas.

⁴ Motta define la cultura *de ambiente* como “una red de relaciones entre individuos cuya experiencia común o rasgo distintivo es la orientación sexual (homosexual) y la situación de marginación social que de ella se deriva” (Motta 2001, 144).

⁵ He revisado algunas fuentes que se refieren a las *drag queens* en Perú; en estas existe el uso de *drag queen* como un sustantivo masculino: “Los primeros Drags (*sic*) hacen su aparición [...] en la

El concepto *drag queen* ha atravesado el tamiz lingüístico del castellano; es decir, su uso regular mantiene el término en inglés y no existe uno equivalente acuñado.⁶ Son dos los principales orígenes de la palabra que he llegado a documentar, el más usual plantea que *drag* es una palabra formada por la abreviación (*clipping*) de la frase “dress like a girl” o “dress roughly as girls”.⁷ Por otro lado se encuentra la que se basa en la lexicografía. Según el *Dictionary of Slang and Unconventional English*, de Eric Partridge, la palabra *drag* se refiere a las enaguas que utilizaban las mujeres a partir de mediados del siglo XIX en Inglaterra y Estados Unidos. Su efecto en el movimiento de las mujeres era similar al de los frenos de los trenes o carrozas al ralentizarlos. Dicha prenda no sólo formó parte de los atavíos de las mujeres, sino también de los hombres que actuaban como mujeres en los teatros y de los hombres homosexuales (llamados *mollies*) que asistían a reuniones privadas vestidos como mujeres.⁸

Los primeros shows *drag* de Juan Carlos Ferrando, a finales de la década de 1980, que se asemejan a las descripciones de Esther Newton (1972, 59), o durante la década de 1990, el estilo de la difunta *drag queen* Jossie Tassie, similar al de los *club kids* (América Televisión 2012) de Nueva York, dieron paso a una ola de reportajes y otros espacios en televisión que contribuyeron de alguna forma a concretar la práctica de las *drag queens* al finalizar la primera década del nuevo siglo. Desde 2010 también se han hecho visibles proyectos individuales de carácter intervencionista y político relacionados con el *drag*, como Frau Diamanda, de Hector Acuña (Tupac 2014), y el Museo Travesti del Perú de Giuseppe Campuzano (2009). Desde 2016, con la popularidad de programas de televisión como *RuPaul’s Drag Race*, distintas *drag queens* que fueron concursantes en dicho programa han visitado Lima y otras capitales de Latinoamérica.

Por otro lado, se encuentra el verdadero núcleo de la palabra en inglés:

escena limeña a partir de la década de 1990; muy ligados a la movida underground, popular en esa época” (Céspedes y Flores 2011, 20). A lo largo de las conversaciones con *drag queens* y a la luz del archivo de *dragqueenismo* que manejo, se trataría de la *drag queen* o las *drag queens*; el género gramatical que utilizan al enunciar es el femenino, que se diferencia de los usos en masculino cuando se habla con el sujeto que en esos momentos no lleva *drag*, y a quien se llama por su nombre de pila.

⁶ Recuerdo que *drag queen* solía traducirse en distintas películas de la década de 1990 como *travesti*, *transformista* o *reinona*. Parece que, una vez que la imagen de la *drag queen* comenzó a globalizarse, el concepto pudo utilizarse como tal en castellano. En el ámbito de la traductología, esta operación se denomina *préstamo puro*, y se produce debido a que el sistema lingüístico y cultural receptor no cuenta con elementos equivalentes.

⁷ Se podría decir que esta es la etimología popularizada de la palabra, como se señala en la colección fotográfica *D.R.A.G.* (Logan 2012). Con base en las entrevistas realizadas, las *drag queens* de Lima hacen referencia a este origen de la palabra.

⁸ Además de estas dos fuentes, es necesario mencionar que existe una tercera versión cuya fuente se restringe a *drag queens* estadounidenses jóvenes. Para ellas, la palabra proviene de los eventos de Stonewall, cuando los policías arrastraron (*dragged*) a las *drag queens* fuera de los bares u hoteles de la zona (Rupp y Taylor 2012, 179). Tanto esta versión como aquella que plantea la abreviación de “*dress like a girl*” podrían tomarse como formas de creación de una tradición sobre la base de elementos del imaginario de los propios sujetos.

queen. En su temprano estudio de este tipo de práctica, Esther Newton escribía: “‘Queen’ is a generic word for any homosexual man. ‘Drag’ can be used as an adjective or a noun. As a noun it means the clothing of one sex when worn by the other sex (a suit and tie worn by a woman also constitute drag). The ability to ‘do drag’ is widespread in the gay world, and many of the larger social events include or focus on drag” (Newton 1972, 3). Newton sin duda hace referencia al uso de las propias *drag queens* cuando a lo largo del libro estas se refieren a otros hombres homosexuales; sin embargo, otras fuentes señalan la palabra *queen* como antónima de *butch* (*queen*), que haría referencia a un hombre homosexual que actúa de manera masculina (ruda o que puede pasar por heterosexual).⁹

A pesar de la existencia de múltiples fuentes que describen el uso de la palabra *drag queen*, las contradicciones entre una y otra conllevan confusiones o tal vez resultan sintomáticas de lo que pudo ser un uso laxo de la palabra. Por ejemplo, la propuesta del lexicólogo Felix Rodríguez en su *Diccionario gay-lésbico* resulta poco feliz: “Drag queen [...] *flm* Hombre homosexual que viste con ropa de mujer y exagera el rol femenino que siente como propio con fines de entretenimiento. Cuando actúa públicamente, sus representaciones están dirigidas a un auditorio gay y lésbico. Lo contrario de → drag King [...]” (Rodríguez 2008, 127). En Perú, ha habido intentos por parte de las propias *drag queens* de Lima para apropiarse de la palabra: la *drag* o las *drags* (sin *queen*) o *draga* (Frecuencia Latina 2011), aunque han quedado en desuso.¹⁰

Sostengo que la *drag queen* no es sólo un hombre vestido de mujer. Asumirla así es, en principio, reduccionista con respecto a una práctica cultural que viene arraigándose en Perú y distintas regiones de Latinoamérica desde hace ya un par de décadas —si no más, como se lee en trabajo de Insausti (2011, 40)—. Las categorías que podrían usarse para hablar de la *drag queen* en Lima van más allá de lo fijo o de lo verbalizable en una definición. Por ello, las categorías *masculino* y *femenino* pueden ser útiles siempre y cuando no se identifiquen lineal y respectivamente con la oposición varón/mujer. Como comprendo, la feminidad que se concretiza en el discurso y el cuerpo de la *drag queen* desborda la imagen heteronormativa de la mujer y deja pendiente la masculinidad del sujeto que aparece actuando en una discoteca de ambiente. Tampoco se puede decir que la *drag queen* sea sólo un personaje de entretenimiento o que los únicos públicos que consumen sus presentaciones sean gays y lesbianas. Ello sólo obedece a una definición *a priori* de lo que se puede ver en las discotecas de ambiente, más no de lo que existe detrás del escenario: cuando el sujeto enuncia, cuando el sujeto se

⁹ En este sentido, dicha connotación de *queen* se debería al acoplamiento del significado del arcaísmo *quean* (prostituta) a la primera. “[Q]uean. n. 1. an effeminate male homosexual; an ageing passive homosexual UK, 1935. 2. a lesbian. A term used by male homosexuals UK, 1984” (Dalzell y Victor 2006, 524).

¹⁰ En Brasil, parece que la denominación *drag* (plural *drags*) es utilizada cotidianamente y así se registra en el trabajo de Vencato (2005, 229).

maquilla o cuando el sujeto decide ser o denominarse *drag queen*.

En el presente artículo busco abordar algunos ejes en torno a los cuales las *drag queens* articulan representaciones. Me interesa dedicarme a la pregunta general: ¿de qué manera establece una base identitaria para el *dragqueenismo*? A partir de esta pregunta ensayaré una interpretación de los datos de entrevistas a *drag queens* de Lima enfocándome precisamente en algunos ejes, como la tradición, la poética y el arte.

EL TRABAJO DE REPRESENTACIÓN DEL DRAGQUEENISMO

Como se señaló en la introducción, la imagen de la *drag queen* ha cambiado estilísticamente en Lima; incluso ahora, la cantidad de ellas en la ciudad podría constituir una pequeña industria cultural que agrupa negocios vinculados con su indumentaria y el entretenimiento de ambiente. Las *drag queens* de Lima se diferencian entre sí por el tipo de presentaciones que realizan: algunas explotan su capacidad para bailar, aunque sólo algunas se preocupan por perfeccionar la fonomímica; ahora bien, no todas tratan de ser bellas y aquellas que había visto tiempo atrás han modernizado su repertorio musical o se han retirado del ambiente. De todo esto surge una primera idea: existen dinámicas de las que dependen estos cambios, procesos que implican una continua negociación entre elementos convencionales y nuevos, entre prácticas comunes e individuales, entre la identidad de la comunidad y la subjetividad de la *drag queen*.

A lo largo del artículo me referiré a este conjunto de dinámicas y prácticas de representación de la *drag queen* como *dragqueenismo*, palabra que surge según el patrón que se utiliza en construcciones, como *travestismo*, *vedettismo* o *transformismo*. Aunque el término tiene cierta tradición en el campo mediático (Rodríguez 2008, 127), se ha utilizado escasamente en el ámbito académico. Haber decidido acuñar este término a lo largo del artículo se debe, en principio, a la necesidad de hacer común un sustantivo que le brinde mayor relevancia a la práctica de la *drag queen* y que la diferencie de las identidades *trans*. La diferencia es necesaria, no por cuestiones conceptuales, sino debido a que el término suele utilizarse de forma peyorativa para referirse, por ejemplo, a las mujeres *trans* (National Center for Transgender Equality 2014). Dicho uso resulta sumamente dañino para la población *trans* que busca hacer conocidas sus identidades, así como para los sujetos que hallan en el *dragqueenismo* una práctica profesional y artística.

Según la definición de la institución estadounidense National Center for Transgender Equality, *transgénero* (*transgender*) es:

Un término abarcado para las personas cuya identidad, expresión o comportamiento de género difiere de aquellos asociados convencionalmente con el sexo asignado al nacer, que incluye a las personas transexuales, travestis, *genderqueers* y personas no

conformes con el género. El término *transgénero* es amplio y su uso por personas que no son transgénero es apropiado. “*Trans*” es una abreviatura de “transgénero” (National Center for Transgender Equality 2009, 1. La traducción es mía).

En Perú, el instituto Runa se refiere a la población *trans* como las personas “que renuncian a la identidad que le han atribuido socialmente, siguiendo este-reotipos convencionales que emanan del discurso patriarcal basado en una concepción binaria del sexo y el género, que se instituye como una relación recíproca entre ambos; y asume aquella otra identidad que armoniza con sus deseos íntimos y da sentido a su proyecto de vida” (Instituto Runa 2007, 17). Estas identidades incluyen a las personas transgénero, transexuales y travestis.

De vuelta al *dragqueenismo*, este ha sido interpretado desde la academia (informada, en principio, por la teoría *queer*) como una práctica estratégica que conduciría a la subversión de la matriz heterosexual o de la heteronormatividad. Por ejemplo, Judith Butler ha recurrido a la práctica del *dragqueenismo* en dos momentos importantes de su reflexión en torno a la performatividad del género: *Gender Trouble* (1990) y *Bodies That Matter* (1993). Los usos que Butler hace del *dragqueenismo* difieren entre sí con respecto a su concepción de cuán eficiente resulta para la proliferación de identidades de género. En *Gender Trouble*, Butler (1990, 147) plantea que el *drag* es paradigmático para lograr que el género adopte un carácter diferido, se desplace, mediante una repetición paródica. “Butler piensa que el *drag* es subversivo en cuanto expone la estructura imitativa del género. Así pues, afirma que el *drag* es teatral en tanto que ‘imite y haga hiperbólica la convención discursiva que también invierte’” (Soley-Beltrán 2012, 86). Esta posición varía en *Bodies that Matter*, obra en la que Butler (1993, 125) plantea que no toda *performance drag* cuenta con el potencial subversivo: sólo cuando se le atribuya una función paródica es que devendría un eje de la subversión.¹¹

Por su parte, Underwood y Schacht (2004, 11) intentaron resumir las concepciones en torno a las *drag queens* como temerarias luchadoras callejeras durante los disturbios de Stonewall, hombres fallidos y representaciones simbólicas de lo que es la comunidad gay, transgresores de las concepciones de género, incitadores de políticas *queer*, terroristas de género e inclusive representaciones misóginas. De ahí que el concepto de *drag queen* no puede ser unívoco y su definición comienza a debatirse entre la alienación y la interpretación basada en el ámbito que acoge la palabra. Por ello, no basta con aceptar definiciones extraídas de un diccionario, sino que hace falta contemplar prácticas e ideas de las propias *drag queens* para comprenderlas (y no sólo definir las).

¹¹ Pérez Navarro plantea que el concepto de *parodia* de Butler cuenta con la función de revelar la incongruencia entre el mundo y el lenguaje mediante la puesta en cuestión ontológica de las relaciones sexo-genéricas. Con esta finalidad, la parodia podría depender de un modelo existente serio y volverlo cómico o mantener los elementos formales de dicho elemento, pero insertar contenidos nuevos e incongruentes (Pérez Navarro 2012, 43-45).

Partir de lo que las *drag queens* dicen sobre su propia práctica significa poner de relieve sus representaciones del *dragqueenismo*. El concepto de *representaciones* planteado por Durkheim en cuanto a las religiones —como conjunto de nociones esenciales o categorías del entendimiento (Durkheim 2014, 39)— y más adelante por Moscovici en el marco de la psicología social —los contenidos del pensamiento cotidiano y el conjunto de ideas que dan coherencia a la vida y que actualizamos y creamos de manera espontánea (Moscovici 1988, 214)— puede complementarse con la propuesta de Stuart Hall (1997a). Para este especialista, los trabajos de representación son procesos de construcción de significados o sentidos (*meanings*) a partir de elementos de la realidad y mediante códigos compartidos entre las personas; estos códigos permiten que los significados se fijen o asuman un cierto valor de verdad (1997a, 7). Para Hall, las representaciones guardan relación con los intereses de los sujetos que construyen estos significados; las representaciones pueden partir de terceros en cuanto a las identidades de, por ejemplo, la comunidad negra (Procter 2004, 126) y el uso de la diferencia para homogenizar a todo un grupo humano y explotar las características o el imaginario referente al otro (Hall 1997b, 267). En este sentido, la representación no sería un proceso inocente, directo o externo a la cultura o la política, debido a que la manera en que un sujeto o un grupo de sujetos exterioriza o representa un elemento de la realidad se halla, en muchos casos, en oposición a lo que otros proponen.

La manera en que las *drag queens* conciben su práctica es un ejercicio de crear significados propios sobre la base de su experiencia. En su caso, se trata de brindarle connotaciones específicas a aquello que hacen, para así diferenciarse de otros sujetos e identidades (Vargas y Castro 2004, 471; Vencato 2005, 232). Se trata de un esfuerzo por constituir una imagen, un significante, algo material y también se trata de significados. Las *drag queens* revisten sus implementos y prácticas con un significado que los transforma. Se podría decir que estos significados conforman representaciones que sustentan tanto a los sujetos como a sus personajes. En la medida en que su *querer decir* se opone a los significados que otros sujetos o comunidades (personas heterosexuales o personas *trans*) tienen del *dragqueenismo*, sostengo que nos encontramos ante una disputa por los significados. Para Cánepa (2006, 20), las prácticas culturales son proclives a encontrarse en este tipo de coyuntura, dado que, una vez que las representaciones se hacen públicas, entran en contacto con las representaciones de otras comunidades y ello produce la necesidad de que una prevalezca sobre otra.

A partir de lo antes mencionado, el *dragqueenismo* es aquel trabajo de representación comunitario que resulta de la creación de significados o procesos de representación por parte de las *drag queens*, a partir de prácticas discursivas entre *drag queens* y la manera en que se exhiben frente a un público.

PRODUCCIÓN DE LOS DATOS DEL ESTUDIO

Tanto el tema de estudio como mi planteamiento de base requirieron adoptar una metodología próxima a la etnografía. Inicié el contacto con los informantes durante el periodo de agosto a octubre de 2012, mediante las páginas de Facebook que utilizan con fines profesionales y en las que sólo aparece su nombre artístico. En este primer periodo, estuve en contacto hasta con quince *drag queens*; sin embargo, sólo logré mantenerme en comunicación constante hasta 2013 con diez de ellos; entre febrero y julio de 2013, tuve un mayor acercamiento con estas diez *drag queens*, que implicó dos entrevistas semiestructuradas con cada una, el acompañamiento a sus presentaciones, en camerinos y como parte del público; en todo este tiempo siempre documenté las actualizaciones en sus páginas de Facebook. Si bien al inicio obtuve el consentimiento de los diez informantes para participar en las entrevistas y que yo pudiera acompañarlos en sus actividades, sólo cinco de ellos optaron por aprobar que compartiera la información en los documentos que redactaría sobre la investigación. Alguna de las razones para que la mitad de mis informantes decidieran no aparecer en los textos que derivaran del estudio se deben a que no establecí claramente los alcances o recursos con los que contaba; esperaban que les realizara sesiones de fotografía, filmaciones o recibir una remuneración para aprobar la difusión de los contenidos.

En las entrevistas y durante mis observaciones pude comprender que mis informantes eran homosexuales. Algunos de ellos se denominan a sí mismos *gais*, mientras que otros prefieren decir que son bisexuales. En el ambiente de Lima, las *drag queens* más jóvenes pueden ser menores de edad; se trata de chicos que comenzaron con el *dragqueenismo* asistiendo a videopubs o discotecas de ambiente cuando tenían de dieciséis a dieciocho años. Las *drag queens* con mayor trayectoria (entre cuarenta y cuarenta y cinco años) llevan en el medio cerca de quince años, lo que conlleva pensar que no empezaron tan jóvenes como las *drag queens* actuales. Los informantes a los que pude recurrir para este estudio conocen muy bien a quienes las inspiraron para tomar el escenario: Harmoni-k Sumbean y Dorian Kasaan.¹² Además de estos referentes comunes, compartían una historia: cómo llegaron al escenario. Ninguna declara haberlo planeado; siempre plantearon que fue “como jugando”, “por casualidad” o “debido a una apuesta”.

Sólo uno de los cinco informantes provenía de una familia de clase media, los otros cuatro provienen de un estrato social obrero. Salvo el participante de 27 años, los otros cuatro informantes contaban con el apoyo económico de sus padres. A pesar de esto, en distintas oportunidades plantearon que se dedicaban al *dragqueenismo* por el dinero o lo tomaban como un trabajo. Ninguno de mis

¹² Ambas son las *drag queens* más reconocidas del ambiente de Lima. Se iniciaron como *drag queens* de la que, en su momento, fue la discoteca de ambiente de mayor prestigio en la capital: Downtown Valetodo. Hasta 2014, ambas se mantenían vigentes y eran referentes comunes para las que se iniciaban en el medio, así como para las que ya han logrado hacerse de un nombre propio.

informantes se dedica exclusivamente al *dragqueenismo*; trabajan en tiendas por departamento como cajeros, en centros de atención telefónica como asesores o se desempeñan como bailarines. Salvo el informante que proviene de una familia de clase media, ningún otro cuenta con educación superior.

Debido a razones de confidencialidad asumida con los informantes, no revelaré sus nombres de pila y me referiré a ellos según su nombre artístico. Los datos que presento a continuación eran vigentes hasta 2014 y corresponden a los tres informantes cuyas entrevistas utilizaré en la siguiente sección del artículo.

Evandra Divae Drag Queen (27 años y 8 años como *drag queen*) ingresó a trabajar a la discoteca Downtown Valetodo después de haber ganado una competencia de varias etapas por ser la mejor *drag queen*. Perteneció al cuerpo de baile de la Sala Latina en dicha discoteca. Usualmente realiza viajes a otras ciudades del norte del país a realizar espectáculos en otras discotecas de ambiente. Tyra Refox Drag Queen (21 años y 3 años como *drag queen*) trabaja en distintos videopubs del Cercado de Lima y también realiza shows privados. Si bien en su hogar no saben que se dedica al *dragqueenismo*, cuenta con el apoyo económico de su madre. Asume que su trabajo como *drag queen* le permite desarrollarse en lo personal y espera poder continuar haciéndose conocida en el ambiente de Lima. Uriel Drag Drag (22 años y 3 años como *drag queen*) tiene 22 años y trabaja desde hace tres en la discoteca Legendaris. Se inició en la Academia de la Tía Tula, conformada por el personal de baile de esta discoteca y que ha venido ofreciendo talleres de maquillaje, vestuario y baile a personas interesadas en trabajar como *drag queens*. De manera paralela trabaja como miembro de un elenco de baile que realiza revistas musicales en videopubs y discotecas de ambiente.

En lo que sigue me referiré a mis informantes como *sujetos drag queens* o simplemente *drag queens*. En el segundo caso, siempre utilizaré el género gramatical femenino, ya que es la manera en que se tratan a sí mismas y esperan que se las trate. Sin embargo, esto sucede cuando ya han atravesado el proceso de maquillaje y vestuario; antes de esto, pude tratarlas con su nombre de pila (masculino). Las citas de los informantes fueron extraídas de las entrevistas iniciales, entre febrero y junio de 2013. Se llevaron a cabo en lugares públicos propuestos por los entrevistados, cafeterías del distrito de Miraflores y del Cercado de Lima.

TRADICIÓN, POÉTICA Y ARTE DEL DRAGQUEENISMO

Las respuestas del público que he podido registrar durante las observaciones de distintas presentaciones de *drag queens* no han sido fortuitas o simples muestras de cortesía para las personas que toman el escenario. La recepción de cada una de las *drag queens* parece basarse en un juego entre las expectativas del espectador y lo que ellas pueden ofrecer en cada oportunidad (como una suerte de evaluación de calidad muy rigurosa). En la medida en que la probabilidad de que su público se repita un fin de semana próximo sea alta, ellas se ven obligadas a pensar en un

vestuario distinto, un maquillaje más llamativo o nuevos pasos de baile que sirvan para mantenerse como el foco de atención de los espectadores, aunque sólo sea por quince minutos. He podido comprobar así que se trata de una práctica esforzada.

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

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

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

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

A pesar de que podría aceptarse que las tradiciones que afirman ser antiguas a menudo son de origen muy reciente y su creación suele ser un proceso de for-

malización y ritualización, caracterizado por referencias al pasado o incluso únicamente la repetición (Woods y Rodríguez Puertolas 2002, 13), el cuidado por manejar referencias “históricas” similares que las identifiquen como miembros de una comunidad con un pasado compartido aleja el *dragqueenismo* del hacer irreflexivo para aproximarlos a un tipo de práctica que conlleva contenido. Esto podría interpretarse según las palabras de Cánepa con respecto a las dinámicas de legitimación de los sujetos políticos: “[La construcción de sentidos] está acompañada por formas de legitimación que otorgan distintas valoraciones a repertorios culturales particulares y a los significados que se les atribuye, así como autoridad a determinados grupos para escenificarlos o enunciarlos” (Cánepa 2006, 15).

Las palabras de esta especialista pueden relacionarse a su vez con las de Hall (1997a, 45) con respecto a la manera en que se establece el significado: este no le pertenece al objeto, y no lo crea un sujeto en particular, sino que se construye sobre la base de “códigos compartidos”, estructuras conceptuales en común, o relaciones entre conceptos y signos convencionalizadas. El hecho de que las *drag queens* compartan o tengan ideas comunes acerca del pasado del *dragqueenismo* corresponde a la etapa en que el significado ya se ha construido y ahora debe compartirse para devenir una verdad.

Además, la reflexión presente en torno a estos cambios y la tendencia que existe a hablar del pasado para arraigar el *dragqueenismo* plantea una relación compleja entre el sujeto y su práctica. Por ello, me refiero a que no se trata simplemente de un oficio o de la repetición de un hacer. La relación con su práctica es, si puede plantearse así, afectiva, o contribuye a la construcción de la subjetividad, puesto que existe una investidura emotiva que las *drag queens* brindan a su actividad, inclusive puedo adelantar que dicha relación también comprende una serie de placeres emocionales o elementos constitutivos de su subjetividad que derivan del hecho de performar como tal. La preocupación que surge en los sujetos por saber de sí mismos como *drag queens*, de aprender cómo era el *dragqueenismo* antes de ellas y qué es lo sucede ahora deja entrever ese trabajo de representación que mencionaba líneas arriba. Se trata de concederle a esta figura una serie de significados distintos de aquellos que la sociedad le dio por extensión del travestismo o el transformismo.

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

Muy aparte de las botas, es un trabajo bastante... es decir, para poder llegar a ser lo que uno es, o sea tanto la caminada, los gestos, todo eso, uno coge de diferentes lados, de diferentes artistas. O sea, para yo crear mi personaje, de Evandra, siempre trato de buscar en internet bailarinas clásicas, los movimientos de las manos, cómo lo hacen o las modelos, las *top models*, cómo modelan, cómo posan. Entonces todo eso lo junto y lo trato de utilizar para mi personaje, para lo que es Evandra. Y lo que yo hago no lo hace otra persona a menos que me copien. Cada *drag queen* tiene su estilo (Evandra Divae Drag Queen 2013).

Podría parecer que se trata de un vínculo afectivo individualista, pero esta forma en la que cada una habla de su propia práctica es compartida y también ha sido aprendida de otras *drag queens* que ayudaron en su formación. Evandra aprecia su propio esfuerzo, pero ello también se debe a que, en un sentido colectivo, todas conciben que lo que hacen es valioso y no es sencillo (es artístico). El saber hacer —operativo y verbalizable— de las *drag queens* lleva a entender que existe un repertorio de pautas que permiten establecer quién es y quién no es una *drag queen* (me refiero nuevamente a otras identidades *trans* que suelen asumirse de los sujetos que se presentan como *drags*). Estas pautas comprenderían una suerte de poética.¹³ Por ello, el hecho de que haya tanto esfuerzo por ser innovador o por mejorar no se debe simplemente a un vínculo profesional con el quehacer, sino de una relación afectiva, debido a la recompensa emocional y simbólica que implica ser *la mejor*.

Este tipo de vínculo se encuentra presente también en el estudio de Vencato (2005) sobre *drag queens* en Santa Catarina (Brasil) al plantear que existen distintos niveles de identificación de los sujetos con sus personajes —desde una identificación plena que abarca la vida cotidiana hasta excluir cualquier tipo de reconocimiento entre el sujeto y el personaje (Vencato 2005, 234)—. Los informantes del presente estudio han planteado que el personaje al que recurren para ser *drag queens* no es un yo distinto a ellos; se trata de ellos mismos pero con mayor libertad (que podría comprenderse como una sublimación o la recompensa emocional al ser la libertad una posibilidad de acceder al deseo). Son extensiones de los sujetos y, como lo comprendo, por ello existe una preocupación por su completitud (que inicia con la elección del nombre que asumirán a lo largo de su carrera), su mejoría y la posibilidad de crecimiento en el medio profesional/artístico en el que se encuentran.

Asimismo, debido a que “la producción de significados depende de la práctica de la interpretación, y la interpretación se sostiene, por un lado, en el uso activo de los códigos —la codificación, es decir, referirse a las cosas mediante el código— y, por otro, en la decodificación del significado” (Hall 1997, 45; la traducción es propia), el trabajo de representación es constante e infatigable como lo plantea Evandra. Por ello, la adquisición de nuevo conocimiento o herramientas es necesaria para perfeccionar esa otra parte de sí mismos. Se podría decir que la propia poética del *dragqueenismo* les exige un aprendizaje de uso de recursos acelerado, así como una renovación constante para poder mantenerse vigente; estancarse en un sólo tipo de presentación o no alcanzar las expectativas del

¹³ La poética es una categoría relacionada con la filosofía clásica. En efecto, en palabras de Horacio, cuando uno se aproxima al arte, espera recibir las prerrogativas necesarias para ir en contra de lo establecido y *crear*; sin embargo, sólo un buen hacer deviene finalmente arte. El buen hacer es aquel que cumple con la poética. “Un escultor que con primor cincela / Las uñas de una estatua, y aun imita / en bronce el pelo suave; / pero el conjunto de la estatua entera / le sale mal, porque ajustar no sabe / las partes al total, como debiera” (Horacio 1778, 6).

público (y de los pares) conduciría a una muerte temprana de aquella parte de sí mismas, debido a que ya no puede ser exhibido/consumido, o a la descalificación para ser considerado como una *drag queen*.

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

Ahora se han dado cuenta que no somos, como se dice comúnmente, *locos* en el escenario, sino somos artistas. Hemos llegado a plantear que el *drag queen* puede llegar, siendo exagerado, con todo tipo de vestuario y todo, puede llegar a ser un artista. Como cualquier arte que es a veces incomprendido, como, ¿qué puede ser? El *break dance* o los *skaters*, porque también son artistas porque para hacer eso necesitas tener cierta maña, porque cualquiera así no puede hacerlo. Hay artes que la gente excluye por miedo (Uriel Drag Drag 2013).

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

Además, deslindarse de esta palabra de connotación tan negativa o, como también podría plantearse, alejarse de la potencialidad de “una fragilidad simbólica” (Vencato 2005, 236) o de ser interpeladas (mediante una palabra que hace material la ideología heteronormativa y homogenizante de la diversidad sexual) por parte de los propios miembros de su comunidad y por otros externos (heterosexuales), les brinda a ellas la oportunidad de interpelar a otros (llamar *locos* a otros). En este punto resulta apropiado abordar la manera como la *drag queen* se halla diferente de las expresiones de transgeneridad que coexisten en el medio peruano. Cabe señalar que, como sucedió con las referencias a la tradición del *dragqueenismo*, los informantes cuentan con un discurso elaborado y similar sobre qué características tiene la transformista, la travesti y la *drag queen*. Sobre estas ideas se puede decir que los criterios para ser —o no— parte de una categoría

pueden llegar a ser bastante rígidos (una aplicación de la poética o del repertorio de pautas exigente) y las *drag queens* buscan mantener la investidura artística antes que cualquier otro atributo.¹⁴

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

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

Una *drag queen* llega a ser la combinación de lo exagerado de las travestis, porque hay travestis que son exageradas porque utilizan tacos bien altos, ¿no? O antiguamente como utilizaban las travestis de los ochentas, noventas, siempre se ponían maquillaje bien exagerado, las travestis que paraban en las calles. Y tacos nueve, diecisiete siendo travestis. Nosotros, el *drag queen* lo combinamos eso, o sea la fuerza, la vulgaridad del maquillaje, bien exagerado, con la sensualidad de un transformista, de ser *ladies*, todo eso en el escenario. Y lo transformamos en una fantasía; ser *drag* es una fantasía. Que tú ves y puedes ver lo que quieras, puede ser malo, bueno, un monstruo sensual (Uriel Drag Drag 2013).

En relación con la cita anterior, uno se encuentra con descripciones elaboradas a partir del aspecto material del cuerpo y las prácticas de subsistencia (económicas). Con respecto al cuerpo, su materialidad puede ser modificada en todos los casos. Sin embargo, depende de cómo se haga (con qué matices y con qué fines) para que un sujeto pueda ser excluido de un grupo o de otro. Como puede verse en la etnografía de Kulick (1998) sobre travestis en Brasil, el travestismo es una construcción identitaria que se basa en los condicionantes culturales y sociales que los sujetos (que se denominan a sí mismos *travestis*) tienen que afrontar. Sucede lo mismo con la *drag queen* y la transformista, las identidades están condicionadas o caracterizadas por los hechos relacionados con su medio cultural y social. Por ello es que la definición de dichas formas de identidad desde una perspectiva ajena puede resultar en un hecho reduccionista.¹⁵ Sin embargo, a

¹⁴ Por ejemplo, cuando Tyra Refox se refería a una *ex drag queen* estadounidense (Tyra Sanchez), hizo la salvedad al mencionar que ya no era *drag queen* sino que “ahora es transexual, en sus show ya sale con senos”.

¹⁵ En su tesis de licenciatura, Giancarlo Cornejo sostiene una opinión similar en la medida que, a pesar de haberse enfocado en las historias de vida de dos travestis, la definición de lo que *es* una travesti no es desarrollada de forma concreta (2008, 10). La incoherencia y la complejidad de este tipo de identidad (de cualquier identidad) serían los elementos que justifican el no aproximarse a

pesar de este reduccionismo, resulta necesario prestarle atención a la manera en que las *drag queens* conciben las otras dos prácticas transgénéricas, pues su manera de descifrar al otro conduciría a los rasgos y características del *dragqueenismo* que ellas mismas buscan poner de relieve.

En el caso de la travesti, Uriel se refiere, en principio, a la materialidad del cuerpo: la travesti cuenta con atributos corporales (no necesariamente prostéticos) que le ayudan a asumir una figura femenina durante la mayor parte del día. Asimismo, en el caso de la travesti, el sujeto ha decidido ser mujer. La transformista, por otro lado, imita a una mujer en el escenario; su figura se puede comprender como femenina, así como su forma de moverse, desde cánones de belleza heteronormativos.¹⁶ Desde mi perspectiva, estos dos elementos son determinantes de la diferencia que intentan establecer las *drag queens* entre ellas y las transformistas y travestis: estas últimas sí desean vestirse de mujer. En el caso de la transformista, existe un gozo al vestirse de mujer, una tendencia por la feminidad que no tiene justificación desde la perspectiva de la *drag queen*: simplemente “les gustará vestirse de mujer, ¿qué sé yo?”.

Tyra Refox Drag Queen (2013): Estoy esperando que venga, Masiel Álvarez, ¿la conoces? es una transformista.

I. Villanueva: ¿Qué diferencia hay entre una transformista y una *drag queen*?

Tyra Refox Drag Queen: Transformista es que ya eres una mujer, pues. O sea, imitas a una mujer, ya como mujer, usas vestidos... Salen mujer, mujer, no salen nada andrógono [*sic*], salen mujeres con peluquitas y todo eso (Tyra Refox Drag Queen 2013).

En el caso de la transformista y la *drag queen*, es la categoría artística la que delimita los campos de este tipo de transgeneridad. Sin embargo, en el caso de las travestis, existen otras variables que incrementan la distancia entre ellas.¹⁷ La más resaltante resulta la actividad económica mediante la que subsisten. Cuando Uriel menciona que la transformista es, como la *drag queen*, una artista, queda

las definiciones de manera laxa, sino prestar atención a cómo los propios sujetos crean una narrativa, en la medida de lo posible coherente, de sí mismos, de sí mismas.

¹⁶ Estas diferencias entre las subculturas transgénero es visible en otras sociedades. Como plantea Balzer en su estudio sobre *drag queens* en Alemania: “While doing fieldwork on transgender subcultures in Rio de Janeiro I observed the coexistence of the local ‘traditional’ transgender subculture of ‘travesties’ / ‘transformistas’ and the recently emerged western-influenced transgender subculture of drag queens. I had already a very similar kind of coexistence between the Tuntun and drag queens during my fieldwork on transgender subcultures in Berlin” (2004, 58).

¹⁷ Se pueden mencionar la forma de vestir cotidiana la travesti siempre viste de mujer, así como la transformista; la *drag queen* no. Cuando me reuní con los informantes todos utilizaban ropa marcadamente masculina y me dijeron que era así como se vestían cuando no tenían una presentación o cuando se encontraban trabajando. También se encuentra la modificación corporal mediante prótesis quirúrgica u otros medios igualmente intrusivos; la *drag queen* no recurre a estos procedimientos.

pendiente referirse de manera explícita al oficio de la travesti, aunque era evidente en nuestra conversación que ella lo asumía como una presuposición.

I. Villanueva: O sea ¿son relaciones sexuales por dinero?

Evandra Divae: Claro, sí, de hecho. A mí también cuántas veces me han ofrecido... “Oye, ¿nos vemos?”, “ya pues, chévere, normal”, “pero ¿te puedes cambiar (vestirte como *drag queen*)?”, “pero ¿para qué quieres que me cambie?” le digo. “No, que me gustaría verte así, cambiada o ven a mi casa un rato”. “Definitivamente no”, le digo. “Mira, ¿sabes qué?”, le digo, “Te estás confundiendo conmigo”, le digo. “O sea, yo soy un artista y como artista te pido que respetes. Si tú estás buscando sexo o estás buscando a alguien femenino hay varias travestis”, le digo, “por toda la Arequipa, recórrete toda la Arequipa y hay a tu gusto” (Evandra Divae *Drag Queen* 2013).

La última línea pone de relieve un pensamiento transfóbico; en relación con la parte productiva o de la creación de una tradición o poética, se encuentra esta contraparte reactiva. De ahí que sea necesario reconocer que la lógica de la identidad de las *drag queens* recurre a cierta violencia que surge de la propia necesidad de identificarse y de separarse del resto/del otro. Ello conlleva concebir que la cultura es siempre un espacio de lucha, un espacio de conflicto en el que las partes quieren ser incuidas en el todo. El esfuerzo totalizante del *drag-queenismo* frente a la transgeneridad termina por deslegitimar prácticas como el transformismo y, más aún, el travestismo (como sucede con la interpelación del *loco*). En efecto, el deseo homosexual se ve excluido de los discursos del *dragqueenismo* mientras que el posible gozo por vestir con ropa femenina no es parte de la manera en que las *drag queens* dan cuenta de sí mismas.¹⁸

Con respecto a las referencias a la avenida Arequipa (una avenida principal de Lima que las trabajadoras sexuales transitan por las noches), estas implican el tema de la prostitución, que está ligada firmemente al travestismo desde la perspectiva de las *drag queens*. En este sentido, son el tipo de sujetos que ellos podrían calificar como “locos”, hombres vestidos de mujer o que les gusta vestirse de mujer porque así pueden acceder a un tipo de placer.¹⁹

¹⁸ Al respecto, Vencato infiere ideas similares de los informantes de su estudio sobre *drag queens* en Santa Catarina, Brasil (Vencato 2005, 236).

¹⁹ Asimismo, un elemento que circunda la imagen de la travesti y que contribuye a su descalificación frente a la imagen de la transformista o de la *drag queen* es el SIDA. Como plantea Cornejo: “Las travestis son pensadas socialmente como *cuerpos que contaminan* o *sexualidades enfermas y contaminantes*, y el contraer VIH puede visibilizar el desborde del deseo” (Cornejo 2008, 45), un deseo sin restricciones ejercido y materializado por la travesti mediante su cuerpo y sus acciones. El tema de la prostitución y el travestismo no es sólo un prejuicio por parte de las *drag queens*, sino que corresponde a una condición usual en Latinoamérica. Tanto en la investigación de Kulick (1998) como en Cornejo (2008) sobre la vida de Vanesa e Ítalo, dos travestis peruanas, el vínculo entre el travestismo y la prostitución se plantea como una consecuencia de las condiciones sociales a las que se enfrentan luego de asumir su transgeneridad: rechazo por parte de la familia e incitación por parte de los pares a ejercer la prostitución con el fin de tener recursos económicos.

La palabra *loco* se utiliza episódicamente para referirse a cualquier sujeto en general que desea ser un *drag queen*, pero que no sigue la poética; esta palabra representa una amenaza en potencia. El uso como una interpelación que daña, que busca herir, implica decir que aquel que busca ser una *drag queen solo* llega al nivel de una travesti (lo digo basándome en la interpretación de las *drag queens* de esta identidad transgenérica), una posición de sujeto, una materialidad del cuerpo, que deslegitima. Sobre este punto se puede reflexionar acerca de cuán cuestionador puede ser para una *drag queen* el hecho de ser calificada de esta forma, así como qué motiva y qué confiere el poder de calificar a alguien de esta forma.²⁰

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

[Lo que les dijo la tía Tula cuando ingresaron a la academia:]²¹ Nosotros queremos plasmar que un *drag queen* sea un artista y no sea, como se dice vulgarmente en nuestro entorno, un loco en el escenario. Cuando tu show no llama la atención, siempre dicen: “Ah no, es un loco más del montón”. No le toman importancia. [...] Siempre ha ocurrido que cuando bajo hay gente que yo conozco, pero siempre hay personas que: “Hola, Uriel... ay, amiga, yo siempre te sigo en el Facebook”. A veces es tanto, tanto público que hablan por el Facebook que pierdo la noción de quién es quién. Yo digo: “ay sí, qué tal, mucho gusto”, porque tienes que ser siempre como artista respetuoso con tu público, porque si no tienes público, tu fama no sube como artista (Uriel Drag Drag 2013).

En esta primera cita, el concepto de artista al que recurren las *drag queens* se relaciona con el personaje que se presenta frente a un público (o aparece en los medios de comunicación) para exhibir un talento en particular.

Noël Carroll (2001) ha elaborado ampliamente sobre el problema de la definición del arte a partir de la experiencia estética. Según él, se ha atribuido al

²⁰ Al respecto, se puede citar a Kristeva, puesto que, al parecer, las *drag queens* vacían de cualquier significado el espacio o la figura del *loco*. “El cadáver (*cadere*, caer) aquello que irremediablemente ha caído, cloaca y muerte, transtorna más violentamente aun la identidad de aquel que se le confronta como un azar frágil y engañoso. [...] tanto el desecho como el cadáver, me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir” (1988, 10).

²¹ Uriel se refiere a una academia de formación de *drag queens* que, hasta 2015, ha tenido hasta tres promociones de estudiantes. La tía Tula es una *drag queen* y animadora de discotecas de ambiente reconocida en este medio.

arte la función de contener percepciones, actitudes y experiencias de orden estético. Frente a esta posición canónica de los filósofos del arte, Carroll (2001, 14) propone una respuesta igual de legítima que la *experiencia estética*: la respuesta interpretativa. Para este autor, resulta redundante que el arte se defina a partir de su función estética y que esta función se caracterice por encontrarse ligada con el arte. Se trataría de una definición circular y esquiva al no existir una propuesta clara con respecto a aquello que configura la experiencia estética y aquella respuesta interpretativa que surge de *comprender* la obra. En efecto, la satisfacción/el placer frente al arte sólo puede emerger de un fenómeno interpretativo, que inclusive podría rastrearse en la historia para revelar cómo se ha configurado el gusto de una determinada época.

He llegado a comprender que la manera en que las *drag queens* ven su *obra de arte* es, como plantearía Carroll (2001, 15), aquella que les proporciona la capacidad de interpretarla. En parte me refiero aquí al vínculo afectivo entre sujeto y práctica, pero también a los significados que han surgido poco a poco en la construcción de la tradición del *dragqueenismo* y que ahora se conciben como componentes de su estatus artístico. Como sucede con la idea de una tradición, el arte también cuenta con un conocimiento comunitario, cuyas ideas se transmiten mediante las diferentes redes sociales (de trabajo, de amistad, de estudio) que existen entre ellas.

Si bien esta concepción de artista no cuenta con los requisitos elitistas de los que hablaba Carroll al señalar cómo —canónicamente— el arte se definió por la experiencia estética que convocaba, la manera como los informantes hablan del estatus del *dragqueenismo* como arte y de las *drag queens* como artistas sí conlleva connotaciones elitistas. Nuevamente, como planteo, ello resultaría del proceso de significación mediante el cual han creado su propia tradición. No obstante, a diferencia de *la tradición*, en esta oportunidad el discurso del arte buscaría ser el recurso inapelable al que acuden para lograr una completa diferenciación de las otras dos prácticas transgenéricas con las que se les suele identificar.

Por otro lado, este discurso no puede asumirse como un simple acuerdo entre los sujetos para repetir la palabra *arte* o *artista*; existe una base material sobre la cual entienden su práctica; como plantearía Carroll (2001, 6), el espectador o el artista no se enfrentan a la obra de manera aislada, porque de esa forma no puede significar nada. Se necesita de una red de otros signos para poder extraer algo de la pieza. Por ello, el discurso del arte de las *drag queens* se basa en las habilidades que despliegan y el producto de su trabajo (aquella base material sobre la que estructuran los discursos de *tradición* y *arte*), que se exhibe cada vez que performan (tanto antes como durante el espectáculo). El discurso del arte, después de todo, también unifica sus acciones y brinda coherencia a su forma de actuar y de hablar sobre sí mismas.

Las habilidades que colaboran con el estatus artístico de la *drag queen* podrían interpretarse mediante los planteamientos de Ferraro *et al.* (1994, 64) acerca de

la necesidad de creación y gozo (de manera consecuente), de transformación y transmisión de significados. Estas características configurarían una concepción común del arte (sin un enfoque elitista, sino relacionado con la manera en que suele elevarse un objeto o práctica al nivel artístico); citando las palabras de Uriel Drag Drag: “Y lo transformamos en una fantasía; ser *drag* es una fantasía”. La fantasía podría comprenderse como el tropo que reúne las habilidades, los instrumentos y los significados del *dragqueenismo* y que se encuentran cohesionados por una estética propia y por los discursos que describo.

Para mí no hay barreras. Puedo coger de cualquier lado y hacer un buen show. Yo no me encasillo en algo, o sea, puedo coger de cualquier lado, porque imaginación, tengo. Siempre trato de explotar todo eso en mi personaje. Lo que mayormente no puedo hacer como Richard ya lo hago en Evandra. Evandra es la encargada de mostrar. Como yo siempre digo: yo soy un artista y mi lienzo es Evandra. O sea yo llego, me inspiro y la pinto. Yo llego al camerino, pongo mis cosas, pongo mi maquillaje y digo ahora me voy a maquillarme así (Evandra Divae Drag Queen 2013).

Además de tratarse de una referencia a imaginarios colectivos o una imagen sublimada, la fantasía resulta, en el caso de la cita anterior, un ejercicio y un producto transformacional mediante el cual las *drag queens* buscan, a su vez, representarse o transmitir significados relacionados consigo mismas. Como lo plantea Evandra Divae, se toma a sí misma como un *canvas*; el proceso creativo inicia con la concepción del propio personaje y todo lo que desea que este exprese de sí misma mediante el maquillaje, el vestuario o la coreografía. Sin embargo, se debe comprender que el querer expresar puede terminar siendo un ánimo poco productivo si no se cuenta con la habilidad para plasmar lo que se haya concebido, pues el arte implica que el artista ha desarrollado un cierto nivel de habilidad técnica que no comparten de manera igualitaria el resto de las personas en una sociedad (Ferraro *et al.* 1994, 464).

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

Cuando tú interpretas la canción muy bien y, a pesar de que no te sabes la letra, pero sabes el significado de la canción como que la gente ya entiende, ya entiende lo que estás bailando y eso es lo que yo mayormente hago en mis interpretaciones. [...] Todo el mundo baila música electrónica y más se alocan en tratar de hacer pasos que en transmitir y yo creo más que todo que uno debe tratar de transmitir la música, es decir, sentirla. Digamos, si vas a hacer una balada, sentirla la canción, que la estás viviendo, como si fueras el verdadero artista que la estás cantando (Evandra Divae Drag Queen 2013).

Del pasaje anterior puedo comprender que existe una diferencia entre el acto común de bailar y la práctica de bailar frente a un público. Según Evan-

dra Divae, ella pone de sí misma en la interpretación de la canción (inclusive se preocupa por comprender las letras en inglés de las canciones con las que hace fonomímica); asimismo, se puede notar en sus palabras el hecho al que Ferraro *et al.* (1994, 470) le prestan atención: la posibilidad de comunicar. Ya sea mediante los movimientos corporales o el maquillaje, la temática de la presentación de una *drag queen* se enmarca en los significados que le brindan a su personaje. Una vez más el trabajo de representación que llevan a cabo vuelve a plantearse como un elemento clave que diferencia su práctica de otras. Se podría decir que cualquiera que sea el objeto, una vez que atraviesa el tamiz del *dragqueenismo*, este se ve apropiado por la poética de la *drag queen*.²²

CONSIDERACIONES FINALES

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

El *dragqueenismo* como una práctica cultural localizada en Lima, cuenta con características que la configuran no sólo como una actividad que busca el entretenimiento de un público, sino como un hacer significativo para los sujetos que performan como *drag queens*. Las elaboraciones que han surgido a lo largo de los últimos años de popularización de la *drag queen* colaboran con la coherencia y cohesión de esta comunidad de práctica.

La poética del *dragqueenismo* funciona de esta manera en la cultura: la *drag queen* construye, como he intentado demostrar, una tradición y un carácter artístico para lograr una base identitaria. Se trata de esfuerzos de significación para unificar todos los componentes de su práctica, así como los valores útiles para

²² Una posible relación entre la poética del *dragqueenismo* y el *camp* —cuya tradición se ha restringido a Estados Unidos—, es la puesta de relieve de la manera en que las *drag queens* de Lima se apropian de otros elementos culturales y los hacen suyos, mediante una resemantización y transformación artística. Lo *camp* no es una cosa, mas sí una relación entre las cosas, las actividades, las personas, las cualidades y la homosexualidad. El *dragqueenismo* tendría la capacidad de envestir entonces las conductas, los saberes y otros objetos (como sucede con la música y los zapatos acrílicos) de su poética. Como plantea Newton, “si bien lo *camp* se configura desde la perspectiva de quien mira, se asume la existencia de una unidad subyacente entre los sujetos homosexuales que le dan a cualquier objeto *camp* un matiz especial. Es posible diferenciar algunos temas recurrentes en las cosas y eventos *camp*; son tres los más usuales: la incongruencia, la teatralidad y el humor” (1972, 105; la traducción es mía).

diferenciarse de otras prácticas transgénéricas. Son sentidos creados para establecer una identidad, una diferencia significativa que los aleje del espacio vacío (lo abyecto) al que se enfrentan constantemente debido a la configuración social heterocentrada de la que también son parte.

Queda por investigar cuáles son las interpretaciones que tiene el público que consume el *dragqueenismo*. Los significados que las *drag queens* dan a cada una de sus presentaciones pueden ser funcionales y causar el efecto que desean o quizá dichos significados pueden encontrarse restringidos a una clase específica de público. Por ello, sería valioso comprender los parámetros mediante los cuales, por ejemplo, un asistente a una discoteca de ambiente interpreta el espectáculo que ve, y cuán importante resulta que exista o no este tipo de espectáculo para la construcción de un sentido de identidad.

BIBLIOGRAFÍA

- BALZER, Carsten. 2004. "The Beauty and the Beast: Reflections About the Socio-Historical and Subcultural Context of *Drag queens*". En *The Drag Queen Anthology. The Absolutely Fabulous but Flawlessly Customary World of Female Impersonators*, edición de Steven Schacht y Lisa Underwood, 55-71. Nueva York: Routledge.
- BUTLER, Judith. 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Londres: Routledge.
- _____. 1993. *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. Londres: Routledge.
- CÁNEPA, Gisela. 2006. "Cultura y política: una reflexión en torno al sujeto público". En *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*, edición de Gisela Canepa y María Eugenia Ulfe, 15-34. Lima: CONCYTEC.
- CAROLL, Noël. 2001. *Beyond Aesthetics. Philosophical essays*. Londres: Cambridge University Press.
- CÉPEDA, Mario y Flores, Ximena. 2011. "Terrorismo de género. Aproximaciones al movimiento drag en Perú". *Anthropía. Revista de antropología y otras cosas* 9: 16-26.
- CORNEJO, Giancarlo. 2008. *La producción social de la diferencia sexual: lo "normal" heterosexual y lo "abyecto"*. Tesis de licenciatura en Sociología. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- DALZEL, Tom y Terry Victor. 2006. *Dictionary of Slang and Unconventional English*. Londres: Routledge.
- DURKHEIM, Émile. 2014. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza Editorial.
- FEMENÍAS, Blenda. 2005. *Gender and the Boundaries of Dress in Contemporary Peru*. Austin: University of Texas Press.
- FERRARO, Gary et al. 1994. *Anthropology. An applied perspective*. Nueva York: West Publishing Company.
- HALL, Stuart. 1997a. "The Work of Representation". En *Representation*, edición de Stuart Hall, Jessica Evans y Sean Nixon, 1-59. Thousand Oaks: SAGE, The Open University.
- _____. 1997b. "The Spectacle of The Other". En *Representation*, edición de Stuart Hall, Jessica Evans y Sean Nixon, 215-71. Thousand Oaks: SAGE, The Open University.
- HORACIO. 1778. *El arte poética o epístola a los pisones*, traducción de Tomás de Iriarte. Madrid: Tomás de Iriarte.
- INSAUSTI, Santiago. 2011. "Selva, plumas y desconche: un análisis de las performances masculinas de la feminidad entre las locas del Tigre durante la década del ochenta". *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad* 3(7): 29-42.

“YO SOY UNA DRAG QUEEN, NO SOY CUALQUIER LOCO”

- Instituto Runa. 2007. *Realidades invisibles: violencia contra travestis, transexuales y transgéneros que ejercen comercio sexual en la ciudad de Lima*. Lima: Instituto Runa.
- KRISTEVA, Julia. 1988. *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Catálogos Editora.
- KULICK, Don. 1998. *Travesti: Sex, Gender, and Culture among Brazilian Transgendered Prostitutes*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- LOGAN, Christopher. 2012. *Dr.a.g.* Antwerp: Tectum Publishers.
- MOSCOVICI, Serge. 1988. “Notes Towards a Description of Social Representations”. *European Journal of Social Psychology* 18: 211-50.
- MOTTA, Angélica. 2001. “Entre lo tradicional y lo moderno: la construcción de identidades homosexuales en Lima”. En *De amores y luchas: diversidad sexual, derechos humanos y ciudadanía*, edición de Jorge Bracamonte, 143-64. Lima: Programa de Estudios de Género, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- NEWTON, Esther. 1972. *Mother Camp. Female Impersonators in America*. Chicago: The University of Chicago Press.
- PÉREZ NAVARRO, Pablo. 2012. “Parodias de la parodia en Martha Nussbaum y Cecilia Amorós”. En *Judith Butler en disputa. Lecturas sobre la performatividad*, edición de Patricia Soley-Beltrán y Leticia Sabsay, 27-58. Barcelona: Egales.
- PROCTER, James. 2004. *Stuart Hall*. Londres: Taylor & Francis.
- RODRÍGUEZ, Félix. 2008. *Diccionario gay-lésbico*. Madrid: Gredos.
- RUPP, Leila J. y Verta Taylor. 2012. *Drag queens at the 801 Cabaret*. Chicago: University of Chicago Press.
- SOLEY-BELTRÁN, Patricia. 2012. “‘No-body is perfect’ Transexualidad y performatividad de género”. En *Judith Butler en disputa. Lecturas sobre la performatividad*, edición de Patricia Soley-Beltrán y Leticia Sabsay, 59-100. Barcelona: Egales.
- UNDERWOOD, Lisa y Steven P. Schacht (eds.). 2004. *The Drag Queen Anthology: The Absolutely Fabulous but Flawless Customary World of Female Impersonators (Journal of Homosexuality)*. Nueva York: Harrington Park Press.
- VARGAS, María Teresa y Leandro Castro. 2004. “Being a Drag Queen: A Study on the Characterization of the Queer Identity”. *Estudios de Psicología (Natal)* 9(3): 471-478.
- VENCATO, Anna Paula. 2005. “Out of and Inside the Closet: The Dressing-Room as a Place for Transformation”. *Cadernos Pagu*, núm. 24: 227-47.
- WOODS, Gregory y Julio Rodríguez Puértolas. 2002. *Historia de la literatura gay. La tradición masculina*. Madrid: Akal.

FUENTES ELECTRÓNICAS

- América Televisión. 2012. “Recordando a Jossie Tassi, el primer drag queen del Perú, tras su muerte”. Consultado el 13 de enero de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=7VJDunRYKRY>.

- CAMPUZANO, Giuseppe. 2009. "El Museo Travesti del Perú". Consultado el 12 de enero de 2014. <http://hemi.nyu.edu/hemi/es/campuzano-presentacion>.
- National Center for Transgender Equality. 2014. "Transgender Terminology". Consultado el 1 de febrero de 2014. http://transequality.org/Resources/NCTE_TransTerminology.pdf.
- ROSSINI, Guillermo. 2006. *Yo fui el primero en crear una chola*. Lima: Trome. Consultado el 20 de febrero de 2015. <http://archivo.trome.pe/noticia/521499/yo-fui-prime-ro-crear-chola>.
- TUPAC. 2014. "Frau Diamanda: 15 Años de lucha subalterna". Consultado el 13 de octubre de 2015. <http://tupac.org.pe/frau-diamanda-15-anos-de-lucha-subalterna/>.
- VIVAS, Fernando. s.f. "El sí de la chola. Ernesto Pimentel, libretista de su propio chongo". Consultado el 13 de febrero de 2014. <http://www.caretas.com.pe/1441/cine/cine.htm>.

FUENTES ORALES

- Frecuencia Latina. 2011. *Drag Queen: Los Días de las Reinas de la Noche*.
- Tyra Refox Drag Queen. 2013. *Entrevistas Semiestructuradas 1 Y 2*. Febrero.
- Uriel Drag Drag. 2013. *Entrevista Semiestructurada 2*. 6 de junio.
- Evandra Divae Drag Queen. 2013. *Entrevista Semiestructurada 1*. 5 de marzo.