

UN ACERCAMIENTO AL FENÓMENO DRAG: ARTE Y SUBVERSIÓN

Trabajo Fin de Máster
Máster en Comunicación Social
Universidad de Almería

Autor: **Javier Rodríguez Herrada**
Tutora: Gloria Espinosa Spínola



*“The only thing wrong with us is our belief that there’s something
wrong with us”*

Glennon Doyle

Índice

1. Introducción	4
1.1 Justificación del trabajo	4
1.2 Objetivos	5
1.3 Estado de la cuestión	6
1.4 Metodología	9
2. Teorías <i>queer</i>: un camino por lo subversivo	11
3. Amores y odios de la relación entre <i>drags</i> y medios	20
3.1 Antes de Stonewall ya había reinas	20
3.2 Stonewall y el underground: los maricas llegan a las artes	24
3.3 Las realidades <i>queer</i> aterrizan en el <i>mainstream</i>	29
3.4 Una normalización bajo la que ¿conformarse?	32
3.5 Los medios como creadores y difusores de la estética <i>drag</i>	36
4. Drag: Artes que confluyen	40
4.1 Peluquería y transformismo	41
4.1.1 El uso del cabello propio y la calvicie	41
4.1.2 Peluquería femenina normativa	45
4.1.3 Peluquería afro o el valor identitario del cabello	47
4.1.4 Drags barbudas y peludas	51
4.2 Vestuario: la importancia del capital en el <i>drag</i>	53
4.3 Maquillaje, el rostro como lienzo	58
4.4 Performance, más allá del cuerpo físico	63
4.4.1 Lip-sync: cuando música y baile confluyen	64
4.4.2 Humor y actuación	68
4.4.3 Imitación	70
5. El <i>drag</i> y la sociedad	73
5.1 <i>Drag</i> y masculinidad: <i>Drag Kings</i>	73
5.2 <i>Drag</i> y migraciones: cuando huir es la única opción	76
5.3 <i>Drag</i> y salud: presas de la estética	79
6. Bibliografía	84
7. Webgrafía	90
8. Anexo I	93

1. Introducción

1.1 Justificación del trabajo

En los últimos años hemos visto un incremento exponencial de la figura de las *drag queens* dentro de los medios de comunicación de masas, tanto en las redes sociales, como en la televisión y en el cine. Este aumento de su presencia en distintos productos culturales ha ocasionado que se encuentren presentes en la vida cotidiana de muchas personas ya sea como influencers a las que seguir en Instagram, como personajes de un ‘reality show’ o como performers que entretienen con su humor y su baile en alguna de las discotecas de su ciudad. Pero esto no siempre ha sido así, sino que ha existido una evolución en la figura de las transformistas como sujetos sociales, pasando de ser personas que actuaban en la clandestinidad y en entornos degradados, a ser verdaderos iconos de la cultura pop de los 2010s hasta la actualidad.

Esta evolución de las *drag queens* como individuos sociales es una de las principales motivaciones a la hora de realizar este TFM, pues consideramos que, a nivel teórico, no se tiene especialmente claro qué es una transformista y qué no lo es, pues, debido a la sociedad líquida en la que nos vemos inmersos, el concepto ha evolucionado de forma radical en los últimos años, estando en el pasado asociado a las identidades trans y, en la actualidad, mucho más relacionado con el mundo de las artes. Este cambio progresivo en el propio concepto es algo que, consideramos, se encuentra unido, de forma inherente, a la liberalización y democratización de los medios de comunicación de masas, por lo que vemos de especial relevancia profundizar en la relación establecida entre este colectivo y los grandes *mass media*.

Durante el desarrollo del Máster en Comunicación Social y debido al papel relevante que se le da a los medios de comunicación de masas en las distintas asignaturas, veíamos necesario profundizar en esta materia, siempre desde un punto de vista innovador y aportando nuestra particular visión de la realidad. Es aquí donde nos encontramos con el hecho de centrar el discurso en las transformistas, individuos socialmente perseguidos a lo largo de la historia y cuyo discurso puede ser enriquecedor a la hora de tener una visión más diversa de nuestra historia reciente, centrada, normalmente, en hombres blancos cisgénero y heterosexuales.

Por otro lado, y debido a la asociación con la marginalidad que siempre ha tenido el colectivo de transformistas, vemos claro el valor social que puede tener el presente estudio, pues nuestra intención con este trabajo es poner un granito de arena más en la creación de un discurso en torno a las realidades *queer*, tan perseguidas y denostadas a nivel social a lo largo de la historia. Asimismo, consideramos necesario señalar que el presente estudio se basa, principalmente, en el entorno anglosajón en el que surge en un inicio, pues es donde empezó a generalizarse el transformismo como forma de expresión entre las personas *queer*.

1.2 Objetivos

Los objetivos del siguiente Trabajo de Final de Máster son varios y todos giran en torno a la idea de las relaciones que han establecido a lo largo de la historia las *drag queens* con su propia estética y con los medios de comunicación de masas. Así, los objetivos a conseguir con el siguiente trabajo son los siguientes:

- Establecer una definición actualizada del concepto de *drag queen* teniendo en cuenta las teorías *queer* de Judith Butler y la creación de un ‘álter-ego’ individual por parte de la artista.
- Puntualizar los principales procesos que se han llevado a cabo durante el siglo XX en la relación establecida entre el colectivo LGTBIQ+, y más concretamente las transformistas, y los medios de comunicación de masas.
- Aprender la evolución que ha tenido la visión que los *mass media* mostraban de las transformistas, estableciendo los principales puntos de inflexión dentro de la relación entre ambos.
- Destacar la labor de los medios de comunicación de masas como parte de un sistema de dignificación y exposición de las realidades disidentes a través de las distintas teorías de la comunicación que se desarrollaron a mediados del siglo XX.
- Mostrar los distintos elementos que forman parte de la estética de las transformistas destacando la importancia individual de cada una en la creación de la ‘ilusión’ de la realidad que supone la práctica del *drag*.
- Categorizar los distintos componentes que forman esta estética estableciendo una serie de categorías generales en las que poder enmarcar cualquier abordaje que el individuo pretenda hacer de la misma.

- Poner en valor la cuestión identitaria que posee el *drag* desde su propia concepción como forma de expresión artística y como forma de subversión ante un sistema opresor.
- Ser conscientes de la particular visión de las transformistas a la hora de establecer relaciones con la sociedad en la que se ven inmersas.
- Resaltar el prisma desde el que parten las *drag queens* dentro de procesos más globales como las migraciones o las presiones estéticas a las que se ven sometidas.

1.3 Estado de la cuestión

A la hora de abordar el presente trabajo, nos hemos encontrado con una serie de puntos destacables en lo que respecta al abordaje del estado de la cuestión. El primero de ellos, se basa, principalmente, en que la mayor parte de la bibliografía disponible sobre nuestro tema se encuentra en inglés, un hecho que, de primeras, no resulta tan dificultoso como pueda parecer, pero que a la larga genera un cierto tedio en lo que respecta a la búsqueda de información. Por supuesto que nos hemos encontrado traducciones de algunas de las grandes obras de diversos autores, pero siempre dentro de la corriente más filosófica y sociológica de nuestro trabajo, es decir, dentro de la generalidad del mismo, pues cuando el tema evoluciona de feminismo a teorías *queer*, prácticamente todas las fuentes se encuentran en inglés. Por otro lado, y también con lo que respecta al idioma, sí que nos encontramos algunos documentos en castellano, sobre todo de universidades de América del Sur y América Central, como la Universidad de Puebla (México), la Universidad de Lima o la Universidad Autónoma de México. Asimismo, a nivel español encontramos el Máster en Estudios de Mujeres, Género y Ciudadanía de la Universidad de Barcelona, una titulación cuyos profesores y alumnos son una de las principales fuentes de escritos sobre temas relacionados con el género abordado desde la postmodernidad que representan las teorías *queer*.

Cabe señalar que a la hora de realizar nuestro marco teórico nos centraremos en los escritos de Judith Butler, más concretamente en *El género en disputa* (1990) y *Cuerpos que importan* (1996), siendo estas dos de sus grandes obras en lo que respecta a la destrucción de los roles de género y sexuales, así como las únicas en los que aborda el papel social de las *drag queens* como individuos que subvierten estos roles y que se muestran activamente en contra de los mismos. A la hora de trabajar con estas dos

monografías usamos traducciones al español de las mismas, pero siempre contando con la obra en el idioma original como respaldo por si surgía algún tipo de duda o discordancia con la versión en castellano. Junto con esto, vimos la necesidad de mostrar unos antecedentes a estas obras, por lo que acudimos a artículos académicos que profundizan en los feminismos de las dos primeras olas.

Como ya hemos comentado, uno de los puntos más destacables del presente trabajo es que su temática, *drag queens*, medios de comunicación y configuración estética, son temas que se han investigado de forma individual, pero no como un gran ente que se interrelaciona y se retroalimenta. Existen escritos, sobre todo artículos académicos y algún libro, que data de los últimos años, que se centran en las transformistas como sujetos sociales, profundizando en su estética y en su historia, como es el caso de *Drag: The Complete Story* (2020) de Simon Doonan, pero hay muy poco escrito sobre las relaciones que han establecido con los medios de comunicación de masas y como su estética se ve condicionada por ellos. De esta forma, encontramos obras como *Legendary Children* (2020) de Tom Fitzgerald y Lorenzo Márquez que profundizan en la historia del *drag* que se muestra en ‘RuPaul’s Drag Race’, las cuales nos han servido de apoyo a la hora de realizar el análisis más reciente del movimiento.

En lo que respecta a las propias teorías de la comunicación, nos centramos sobre todo en los análisis de audiencias realizados a mediados de siglo XX, así entre los trabajos principales que usamos a la hora de analizar el comportamiento de la sociedad son: *Mass Communication, popular taste and organized social action* (1948) de Paul Lazarsfeld y *Agenda-setting influence of the Media in the public sphere* (2013) de Maxwell McCombs. Estas dos obras son los dos principales estandartes de la teoría de la Agenda Setting, en la cual nos centraremos a lo largo del trabajo, pues la consideramos fundamental para profundizar en el papel que tienen los medios de comunicación de masas dentro de la sociedad.

A la hora de profundizar en el apartado estético, nos encontramos con una serie de problemáticas, siendo la primera de ellas y más destacable, que hay muy poca bibliografía sobre la estética *drag* en sí misma. Por supuesto que existen monografías como las anteriormente mencionadas, pero no hay gran cantidad de obras que profundicen en la peluquería, el maquillaje, el vestuario y la performance *drag* de forma individual, sino que abordan al propio sujeto de la transformista como un todo, sin

desgranarlo en los distintos componentes que lo forman. Debido a eso, acudimos a distintos trabajos que están centrados en cada una de las disciplinas de forma individual, encontrando sobre maquillaje algunos artículos de interés como *Tecnologías del maquillaje. El cuerpo como ensamblaje expresivo* (2007) o *Análisis semiótico del uso y la significación del maquillaje drag queen en Lima, Perú* (2021), siendo esta última obra la única que se centra en el maquillaje *drag*, mientras que el resto profundizan en el maquillaje a nivel general, siendo nosotros los que extraemos las distintas conclusiones de ellos.

Por otro lado, con las pelucas ocurre algo muy parecido, no hay gran cosa escrita sobre el mundo de las pelucas en el entorno del transformismo, por lo que nos vemos obligados a utilizar distintos ensayos que se centran en las pelucas como elemento decorativo o de moda, como es el caso de *The Societal Impact of Wigs* (2020), donde las transformistas solo ocupan una nota a pie de página dentro de todo el texto. Asimismo, dentro del apartado más artístico, es decir, el centrado en la *performance drag* (en la que destacamos imitación, lip-sync y comedia) debemos acudir a distintos artículos que profundizan en cada una de las disciplinas individualmente para después aplicarlo al contexto transformista, siendo uno de las pocas monografías que hace esto la anteriormente mencionada *Legendary Children* (2020).

Igualmente ocurre con el último punto de nuestro trabajo, el centrado en las relaciones establecidas con entre el *drag* y la sociedad. Dentro de este apartado nos encontramos con tres ejes: masculinidad y *drag kings*, inmigraciones y cirugía estética. Dentro de estos tres puntos, el primero de ellos se encuentra investigado debido al feminismo de los años 90 y 2000, destacando obras como *La retórica ambivalente en la performance drag king: estereotipos y parodia de la masculinidad en un contexto anglosajón* (2009) de Maite Escudero Alías o *The Drag King Book* (1999) de Del Lagrace Volcano y Jack Hallberstam. Sin embargo, en las dos siguientes casuísticas, es decir, las inmigraciones LGTBIQ+ y cirugía estética dentro del transformismo se ha investigado, pero no de una forma profunda, pues dichos asuntos son vistos como un punto de partida para futuras investigaciones académicas. Así, en lo referente a las inmigraciones sería destacable el artículo *Segundas generaciones, ¿la inmigración como condición hereditaria?* (2007) de Albert Moncusí Ferre que cruzaremos con testimonios de distintas transformistas que han pasado por experiencias migratorias, pues resulta tremendamente complicado encontrar artículos específicos sobre procesos

migratorios dentro del colectivo de transformistas. Por otro lado, en lo referente a la cirugía estética, podemos observar que sí que hay escritos sobre el tema, sobre todo en lo referente a mujeres cisgénero y su relación con la feminidad, por lo que debemos cruzar estas informaciones con entrevistas, testimonios y distintos estudios muy específicos que hablan del tema, como es el caso de *Predictors of disordered eating and acceptance of cosmetic surgery among drag queen performers* (2019).

Como hemos podido comprobar gracias a las distintas fechas de las obras mencionadas, el tema se encuentra de ferviente actualidad, lo cual ocasiona que existan muy pocos escritos que versen sobre dichos temas. Debido a ello, nos vemos en la obligación de buscar artículos o monografías que tratan las problemáticas deseadas desde un punto de vista general, para así después aplicar esa información al contexto conocido del entorno de las transformistas, usando como fuente principal para ello el ‘reality show’ *RuPaul’s Drag Race*, emitido en Estados Unidos mediante el canal de televisión por cable VH1 e internacionalmente bajo su propia plataforma (WOW Presents Plus) y vía Netflix en algunos territorios como España.

1.4 Metodología

A la hora de alcanzar los objetivos anteriormente mencionados, nos vemos en la obligación de señalar, a nivel general, la estructura que seguiremos en el desarrollo del presente trabajo. En primer lugar, nos centraremos en un marco teórico que hemos considerado lo suficientemente amplio, como para componerlo como un punto en sí mismo, en él profundizaremos en las distintas teorías que han ayudado a configurar la identidad de las transformistas, así como en el apartado estético que consideramos que forma parte de la vertiente más artística de esta práctica. Posteriormente, en el tercer punto de nuestro trabajo, profundizaremos en la relación que han establecido las *drag queens* con los medios de comunicación de masas, apreciando la evolución y desarrollo que ha existido a la hora de concebirlas, al principio, como sujetos disruptores del orden social, después como individuos unidos al mundo de las artes y, por último, como *celebrities* que se mueven dentro del mundo de Internet y de los medios de comunicación de masas. En tercer lugar, y siendo este uno de los puntos centrales del trabajo, nos encontramos con el apartado en el cual profundizamos en todos los elementos que componen la estética de las transformistas, señalando así los cuatro que consideramos principales: peluquería, maquillaje, vestuario y performance, siendo estos

cuatro elementos indispensables en la creación de la identidad *drag*. Para finalizar, nos encontramos con una diserción sobre las distintas relaciones que establecen las transformistas con la sociedad, destacando, principalmente, la reivindicación de la masculinidad que hacen las *drag kings*, la relación del transformismo con las migraciones y la estrecha relación que poseen con las presiones estéticas.

Teniendo clara la estructura que seguiremos a lo largo del trabajo, nos disponemos a profundizar en las distintas fuentes que usaremos a lo largo del mismo. Sabiendo que nos movemos dentro del terreno de la investigación, pero no pretendemos realizar, por ejemplo, encuestas a sujetos, por lo que hemos usado como fuentes primarias distintas fuentes periodísticas, desde reportajes periodísticos que profundizan en distintos temas, entrevistas a distintas transformistas que aportan su punto de vista sobre un tema concreto o publicaciones en distintas redes sociales donde apuntan su particular visión de la realidad. Asimismo, dentro de las fuentes secundarias que hemos usado se encuentran las distintas monografías que nos han ayudado a crear nuestro marco teórico, sobre todo los referentes a la teoría de la performance, expuesta por primera vez por la filósofa Judith Butler.

Dentro de las fuentes primarias, nos encontramos con una serie de elementos que pensamos son de gran importancia en nuestro trabajo, y esas son las fuentes audiovisuales: películas, documentales, grabaciones de vídeo, etc. Teniendo en cuenta que uno de los puntos de nuestro estudio es analizar la evolución que ha existido en la relación entre las transformistas y los *mass media*, es de uso obligatorio los distintos fragmentos de vídeo de lo que podemos disponer a través de Internet. Asimismo, las películas y documentales (aunque en ocasiones estos últimos se encuentre ficcionados) son una fuente de información fundamental en el trabajo, pues nos permiten apreciar la evolución en la visión de las *drag queens* por parte de los medios.

Junto con esto, hemos usado una serie de fuentes secundarias que consideramos de especial relevancia en el desarrollo de nuestro TFM. Así, usaremos artículos académicos recopilados en revistas de investigación dentro del campo de las Ciencias Sociales, monografías y capítulos de libros donde se realizan distintas reflexiones sobre los temas que nos atañen, sobre todo en lo referente a las cuestiones más sociales de nuestro trabajo. El uso de estas fuentes secundarias nos aporta la visión de distintos

autores confluyendo en torno a una misma práctica, por lo que hemos utilizado el contraste de distintos puntos de vista para así enriquecer nuestro estudio.

Ahora bien, a la hora de profundizar en el punto cuarto de nuestro trabajo (el centrado en los elementos que componen la estética *drag*) usamos, principalmente, fuentes secundarias sobre las distintas materias que nos atañen: maquillaje, vestuario, peluquería y performance; y las distintas publicaciones en redes sociales de las transformistas, así como una de las fuentes primarias más claras que hay dentro de este entorno: el ‘reality show’ *RuPaul’s Drag Race* (2009-presente), siendo este una de las fuentes primarias de información más precisas con las que nos encontraremos, pues en él podemos apreciar de forma directa, y en detalle, los distintos elementos estéticos que componen el *drag*, así como la posible adaptación de los mismos al formato televisivo.

A través de todas estas fuentes usadas, realizaremos un análisis cualitativo de todo el contenido para así poder componer nuestro TFM, profundizando en los distintos datos aportados por las fuentes primarias y secundarias, así como extrayendo unas conclusiones finales tras el posterior análisis de las mismas.

2. Teorías *queer*: un camino por lo subversivo

Tal y como hemos señalado en los puntos anteriores nos encontramos dentro de dos contextos bien diferenciados que se fundirán en uno solo a lo largo del trabajo. Así, nos vemos en la obligación de diferenciar los dos ámbitos teóricos en los que nos moveremos. Por un lado, nos encontramos con el ámbito sociológico, centrado, principalmente, en las teorías *queer* de los años 90 y de principios de los 2000, con la figura de Judith Butler como una de las principales teóricas del género y como pilar fundamental de esta investigación. Por otro lado, nos encontramos con las teorías de la comunicación de los *mass media*, así como con el propio concepto de arte y de elemento artístico como pieza de relevancia dentro del activismo social.

Antes de comenzar a hacer un recorrido histórico por todos aquellos teóricos que consideramos de relevancia dentro del contexto de las teorías *queer* debemos señalar el significado que tiene dicha palabra para las personas de habla inglesa:

Queer es una palabra que en el uso de la lengua inglesa puede referirse tanto a sujetos masculinos como femeninos, y por extensión a todas y cada una de las dicotomías de género que pudiéramos imaginar o que podamos articular en la práctica

cotidiana de comunidades marginales respecto a la heterosexualidad. En este sentido, *queer* es más que la suma de gays y lesbianas, incluye a estos y a otras muchas figuras identitarias construidas en ese espacio marginal (Córdoba et al., 2005).

Partiendo de esta definición del concepto, consideramos que la figura de las *drag queens* en la que se centra nuestra investigación encaja dentro de esas ‘otras muchas figuras identitarias construidas dentro de ese espacio marginal’ por lo que las teorías *queer* son el campo de estudio en el que mejor encajan estas identidades. De esta forma, y de acuerdo con otros teóricos del género, podemos entender la palabra como una suerte de término paraguas donde están incluidas todas las personas de identidad no heterosexual y de distintos orígenes socioculturales para diferenciarse del resto de la sociedad (Córdoba et al., 2005). Por tanto, podemos afirmar que las teorías *queer* son todas aquellas investigaciones realizadas en torno a estos grupos disidentes tanto del género, como de orientación sexual.

Pero... ¿Qué es ser *drag queen*? ¿Qué la diferencia de las personas transgénero? ¿Son acaso hombres disfrazados de mujeres con intención de ridiculizar la feminidad? ¿O quizás es una forma de expresión ligada al género? ¿O un acto de subversión contra un sistema opresivo? Para responder a estas preguntas debemos remitirnos a las teorías anteriormente citadas, más concretamente a la de una de las grandes teóricas del género del Siglo XX: Judith Butler.

Antes de comenzar con el análisis propiamente dicho de la obra de Butler, debemos ser conscientes de que sus escritos se enmarcan dentro del contexto del inicio de la Cuarta Ola feminista, es decir, la de un feminismo marcado por la postmodernidad y por desmarcarse de manera completa del *feminismo de la diferencia* que surgía en Europa y del *feminismo radical* que se extendía como la pólvora por los Estados Unidos. Estas dos tendencias dentro del feminismo son las más destacadas dentro de la Segunda y Tercera Ola, poniendo el acento en la carga biológica de la figura femenina, centrándose en la carga física y psicológica que diferencia a los hombres de las mujeres, abogando la rama europea por la afirmación de la carga biológica en el binomio sexo-género y la rama estadounidense por la destrucción de este par como única forma de romper las relaciones de poder establecidas a nivel social (Aguilar, 2008).

Dentro de ambas corrientes destacan distintas autoras, sobre todo, dentro del ámbito del *feminismo de la diferencia*, vale la pena señalar la figura de la filósofa

francesa Luce Irigaray quien afirma la necesidad de crear una identidad femenina de forma ajena a los preceptos masculinos creados y establecidos por el patriarcado. Plantea que cultivar esas diferencias es el único modo que tienen las mujeres de emanciparse realmente, pero no el concepto de ‘emancipación’ heterocéntrico, sino uno en el que se creen nuevas formas de hablar, y en definitiva, nuevas formas de habitar un espacio que también les pertenece (Piedra Guillén, 2005). Por otro lado, dentro del *feminismo radical* destaca la filósofa Kate Millet, autora que propone que la prostitución, la pornografía y el propio género deben abolirse (Romero Pérez, 2019). Es precisamente esta abolición del binomio sexo-género el punto de partida de Judith Butler para establecer los preceptos de su teoría *queer*. Así, consideramos de especial importancia nombrar a las dos autoras anteriores debido a que a nivel social seguimos moviéndonos dentro de los preceptos establecidos por estas teorías y, aunque consideramos que a nivel académico están superadas, deben ser señaladas.

Como contraparte a esta visión que aporta gran carga biológica a la idea de hombre y mujer, surgen filósofos y teóricos del género que contradicen esta idea, aportando a la cultura y a la sociedad gran parte del peso de lo que implican ambos términos dentro del entorno en la que se ven inmersos. Así, surgen distintas voces, como la de Paul B. Preciado, que destaca por su *Manifiesto Contrasexual* (2000), o la de la filósofa que nos atañe: Judith Butler. De esta forma, Butler, por medio de sus dos principales obras, *Cuerpos que importan* (1996) y *El género en disputa* (1990), se propone la destrucción del binomio sexo/género tal y como lo habíamos conocido, revolucionando así el panorama filosófico y académico hasta ese momento. Esta ruptura de ambos conceptos no ocurre desde el comienzo de la obra de Butler, sino que va ocurriendo de forma progresiva, por lo que algunos de los términos que señalaremos a continuación han ido evolucionando a lo largo de los años.

De esta forma, encontramos que el principal pilar de la teoría de Butler sobre el género es el de ‘performatividad del género’. Para la autora, que el género sea algo performativo significa que está formado por un conjunto de actos que no nacen del interior del individuo, que no parten de su naturaleza, ni de su biología, sino que forman parte de la cultura y de la sociedad en la que nos vemos inmersos. Por tanto, estos actos performativos reproducen de forma autónoma lo que consideramos que es ‘ser un hombre’ o ‘ser una mujer’ y que son aplaudidos o rechazados por el conjunto de la sociedad, creando así un sistema que repudia al que rompe con lo establecido y que

acoge al que se atiene a esos roles. Este sistema que rechaza al disidente y que acoge al reincidente es lo que Butler denomina 'matriz heterosexual' y se encarga, a través de los actos performativos imitados y repetidos, de mantener el *status quo* conocido y cómodo para la mayoría de la población (Butler, 1999) (Gil, 2002):

El género ni es una verdad puramente psíquica, concebida como algo "interno" u "oculto", ni puede reducirse a una apariencia de superficie; por el contrario, su carácter fluctuante debe determinarse como el juego entre la psique y la apariencia (entendiendo que en este último dominio se incluye lo que aparece en las palabras). Además, éste será un juego regulado por imposiciones heterosexistas, aunque, por esa misma razón, no pueda reducirse solo a eso. En ese sentido, no se puede concluir que la parte del género que se muestra sea la auténtica parte, la 'verdadera'. (Butler, 2002, p.234)

Esta idea, sugiere que el individuo construye su identidad a través de una repetición de actos que interpreta, siendo en todo momento consecuencia directa del peso cultural que lleva a sus espaldas. Ante este hecho, los distintos individuos pueden ser conscientes de la imposibilidad de repetir dichos roles de género de una manera perfecta, por lo que nuestra mera existencia y la forma personal de interpretar el género, así como el desgaste unido de forma inherente a la repetición, acaba creando un desplazamiento de los significados que pueden llegar a contradecir, o chocar, con lo marcado por la matriz heterosexista, estableciéndose un cisma entre ambas visiones (Cánepa, 2006). De esta forma, pueden llegar a crearse espacios donde subvertir esos roles, algo de lo que se vale el fenómeno *drag* para nacer y para configurarse tal y como lo conocemos hoy en día (Córdoba et al., 2005).

La teoría de la performatividad del género evoluciona hasta llegar a la conclusión de que tanto el sexo, como el género, son construcciones culturales, desligando así el sexo de la parte 'natural' del ser y el género de la parte 'construida culturalmente' por parte de la sociedad:

La performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente. (Butler, 1999, p.17)

Desligar el sexo de la naturaleza es revolucionario, pues supone eliminar toda la carga biológica que tiene el concepto desde los propios inicios de las teorías del género. Butler asume que el sexo es solo un ‘terreno neutral’ en el que la sociedad y la cultura impregnan una serie de características, asumiendo como prediscursivas unas cualidades que realmente no lo son, es decir, asumimos el sexo ‘biológico’ como algo que estaba antes siquiera de nuestra visión cultural de la sociedad, algo que realmente no es así para la autora (Butler, 1999). Tras la destrucción de este binomio y asumiendo que ambos términos son culturales, podemos llegar a la conclusión de que no existen cuerpos ‘naturales’, sino cuerpos ‘culturales’, pues no hay una forma directa de acceder al sexo en su naturaleza más pura, pues la sociedad y los constructos que ella crea impregnan la visión de los genitales (a los que siempre han estado asociadas la idea de género y sexo) desde el propio momento del nacimiento del individuo (Femenías, 2003).

Ahora bien, siendo conscientes de que la teoría de Butler de los cuerpos contruidos culturalmente no es, al menos en un primer momento, de la que se valen las *drag queens*, nos vemos en la obligación de usar una serie de términos ‘socialmente extendidos’ para describir las distintas realidades de las que parten y que derivan de las teorías feministas de mediados del siglo XX. Usando así el término ‘cisgénero’ para designar a los individuos (masculinos o femeninos) cuyo género ‘natural’ coincide con el que performan socialmente y el término ‘transgénero’ para las personas (masculinas o femeninas) cuyos genitales no coincide con la identidad con la que se identifica el sujeto. De esta forma pretendemos desligarnos de la genitalidad que se le presupone al individuo y centrarnos en el cariz social que conlleva la práctica del *drag*, teniendo en cuenta todos los condicionantes sociales que han llevado a cada persona a realizar este tipo de práctica y que, por tanto, condicionan el propio abordaje de la misma.

Una vez realizadas las aclaraciones pertinentes, nos introduciremos en la distinta terminología que los teóricos *queer* usan para referirse a las *drag queens*. En la traducción de la obra de Butler (realizada por Alcira Bixio), se traduce la palabra *drag queen* o *drag* como ‘travesti’ para referirse a las identidades *queer* que subyacen en los roles de género establecidos por la matriz heterosexual. Esta palabra consideramos que no es la adecuada para referirnos a este tipo de realidades, pero vemos importante señalar lo que se puntualiza a lo largo del texto de Butler, a pesar de la torpeza de la traducción. Antes que nada, debemos enunciar la definición de ‘travesti’ como cualquier

persona, hombre o mujer, que se viste en su día a día como el género contrario al asociado en el momento de su nacimiento, aportando una noción de hábito a esta práctica y desligándola en todo momento de un cariz artístico o profesional (Cepeda et al., 2014). Así, podemos decir que el término ‘travesti’ usado en boca de Bixio es una suerte de término paraguas que engloba tanto a *drags* como a travestis, centrándolo, principalmente, en actividades que realizan hombres que transgreden los límites de lo establecido vistiendo o socializando como mujeres. Un término que como veremos en el desarrollo del trabajo, ha ido evolucionando y ampliándose hacia otros límites.

Para Judith Butler, el travestismo y la práctica del *drag* son actos subversivos en sí mismos, pues, al estar forjado el género en una actividad de corte performativo e imitativo, las *drags* usan esta herramienta para romper con el *status quo* social y así poner de manifiesto el corte performativo del género dentro de la propia matriz heterosexual. Asimismo, la filósofa afirma que estas prácticas aluden a un ‘original’ que incluye todas las características de la feminidad, un ‘original’ no alcanzable y que no existe debido al propio carácter imitativo y cíclico de la práctica. Así, el travestismo y el *drag* desplazan los significados asociados a la idea de hombre y de mujer, creando otros nuevos que se ven, de nuevo, resignificados y desnaturalizados con cada repetición, por lo que las *drags* y travestis se convierten, de forma inherente a su existencia, en modelos subvertidos de un original que realmente no existe (Butler, 1999).

Habiendo dejado claro que el *drag* y el travestismo son actos subversivos en sí mismos, debemos señalar que las personas que realizan este tipo de prácticas tienen como intención principal plasmar su propia experiencia, y por tanto, su propia visión de los significados, dentro estas formas de expresión. Así, pretenden mostrar su propia visión de ciertos significados (los roles de género), usando una serie de significantes exagerados conocidos por todos al encontrarnos inmersos dentro de la visión heterosexista de la realidad (Villanueva, 2017). Este desplazamiento de significados por medio del hipérbole de los mismos (en el *drag*) y de la habitualidad (en el travestismo) crean nuevos significantes por medio de la estética y acaban realizando un desplazamiento completo de los conceptos de ‘ser hombre’ y ‘ser mujer’, poniendo así de manifiesto el patrón de repetición en el que nos vemos inmersos como sociedad a través de la realización de los actos de género performativos (Butler, 2002).

Como ya hemos comentado, para Butler la práctica del *drag* es algo que normalmente ocurre desde el género masculino y hacia el género femenino, pero a día de hoy solo tenemos que encender la televisión o abrir Netflix para ser conscientes de que se trata de una práctica que se ha generalizado dentro del colectivo LGTBIQ+ tanto en hombres, como en mujeres. Por tanto, podemos hablar de que el término *drag queen* ha ido evolucionando y cambiando de significado a lo largo del tiempo, coincidiendo en un inicio con el auge de los movimientos sociales de los años 70 y 80 y, posteriormente, con la explosión de los medios de comunicación de masas e internet. Siguiendo los pasos marcados por Butler citando a Nietzsche en la *Genealogía de la moral* (1887):

Toda 'historia de una cosa', un órgano, una costumbre puede ser una cadena significativa continua de interpretaciones y adaptaciones siempre renovadas cuyas causas no siempre tienen que estar relacionadas entre sí, sino que, por el contrario, en algunos casos se suceden y alternan de manera puramente fortuita .

Esta evolución del concepto de *drag queen* se debe a varios factores, pero hay uno que creemos fundamental para entender el término en su totalidad y ese es el de la creación de un 'álter ego' que va inmerso en la propia práctica del *dragqueenismo* (García, 2019). Esta referencia a un 'álter ego' es algo que vemos patente a la mínima que busquemos entrevistas a distintas *drag queens*, por ejemplo, Carmen Farala, ganadora de la primera temporada del reality show 'Drag Race España' emitido en Atresplayer Premium añade: "El drag es construir un personaje, un álter ego de uno mismo pero sin miedos, para hacer lo que nunca antes nos hemos atrevido" (Baena, 2021). Asimismo, otras *drags* de la escena LGTBIQ+, en este caso, de Estados Unidos, aluden a la misma realidad en distintas entrevistas (Osipov, 2019). Unido a esto otras personalidades que realizan esta práctica de forma habitual, como Conchita Wurst¹, reveló en una entrevista que era momento de dejar atrás esa personalidad para dar paso a otra distinta: "Siento que quiero crear una nueva persona. He logrado todo lo que quería con la señora barbuda desde la victoria en el concurso de Eurovisión" (Martet, 2017).

A través de estos testimonios podemos observar que la creación de un 'álter ego' por parte de la persona que realiza la práctica *drag* es algo habitual, que no se veía con tanta normalidad en el pasado, quizás porque no existía un grado de educación a nivel

¹ Ganadora de Eurovisión en el año 2014 con el tema 'Rise like a phoenix'.

de género dentro de los entornos *queer*, sino que las personas que vivían este tipo de realidades se limitaban, simplemente, a existir. Recordemos que tal y como cita Sara Fumagalli a través de las palabras de Husserl:

El segundo ego no está ahí simplemente, ni es estrictamente dado a sí mismo; sino que es constituido como ‘álter-ego’, y el ego que designa la expresión ‘álter-ego’ soy yo mismo en mi propiedad. Ese ‘otro’, según su sentido constituido, remite a mí mismo, es reflejo de mí mismo y no es estrictamente un reflejo; es un análogo de mí mismo, pero no en el sentido habitual (Fumagalli, 2007).

La creación de un ‘álter ego’ que parte de uno mismo, más como un análogo que como una escisión es algo que ha estado unido al mundo del espectáculo, y de las artes, desde tiempos inmemoriales. Podemos pensar en referentes literarios como el Doctor Jekyll y su contraparte, Mr. Hyde, que era todo aquello que el afamado doctor no podía ser a nivel social a causa de la maldad que encerraba. Esta existencia de un ‘yo’ encerrado y constreñido por la sociedad y otro ‘yo’ liberado por medio de la creación de una personalidad alternativa y expresada por medio del arte es algo que hemos podido observar en cantantes de la talla de David Bowie² o la británica Marina Diamandis³. Asimismo dentro del mundo de la ficción podemos pensar en el personaje de Ana Obregón en ‘Ana y los siete’⁴ en el que la actriz interpretaba a una niñera recatada de día y a una ‘stripper’ de noche, llevando una suerte de doble vida al más puro estilo Clark Kent/Superman.

El uso del ‘álter-ego’ como una versión ‘liberada’ de la persona inicial es algo que las *drag queens* llevan haciendo, y sintiendo, desde la explosión del movimiento *queer* a finales de los años 60. Esta creación de una segunda personalidad en la que volcar todo aquello que no eres capaz de mostrar a nivel social ha ocasionado que el término *drag queen* se haya expandido hacia otros terrenos, como el de mujeres cisgénero o transgénero que para explorar su feminidad llevan a cabo prácticas *drag* o el de hombres cis y trans que para explorar su feminidad se vuelcan en este mundo. Además, no debemos olvidar que la creación de una segunda personalidad permite

² Bowie creó el álter ego de Ziggy Stardust, entre otros, para su gira The Rise and Fall of Ziggy Stardust and ‘The Spiders from Mars’ adoptando una estética andrógina.

³ Marina Diamandis creó la personalidad de Electra Heart como una contraparte que representaba distintos estereotipos femeninos que la sociedad estadounidense asociaba a las mujeres.

⁴ Serie de televisión de la década de los 2000 protagonizada y guionizada por la actriz Ana García Obregón.

separar las dos vidas que la *drag queen* lleva a cabo: la primera, una vida común y corriente; y una segunda, ligada al mundo del espectáculo y de las artes (Villanueva, 2017).

De esta forma, y a través de todo lo señalado con anterioridad, podemos llegar a la conclusión que una *drag queen* es una persona, hombre o mujer, normalmente perteneciente al colectivo LGTBIQ+, que, haciendo uso de la performatividad del género, crea una segunda personalidad, normalmente ligada a lo que socialmente se considera como feminidad, que solamente se muestra dentro del mundo del espectáculo y de las artes. Este ‘álter-ego’ tiene como función la expresión artística de la persona y, a través de la subversión y la desnaturalización de los roles de género, romper con el binomio sexo/género por medio de la actuación hiperbólica de dichos roles.

Tras el análisis de las teorías *queer* de Judith Butler, pasaremos a una profundización pormenorizada en otra de las disciplinas que marcará nuestro marco teórico y esa será: la estética. Debemos tener presente, en todo momento, que nuestro trabajo gira en torno a la propia concepción del *drag* como arte o como objeto artístico, por lo que debemos tener claro dentro de qué disciplinas nos movemos para así poder acotar los conceptos que vamos a tratar en el desarrollo de nuestro Trabajo Fin de Máster. Pero, ¿qué es el arte? Para responder a esta pregunta hemos profundizado en distintos aspectos de la teoría artística y hemos llegado a la conclusión de que la definición que mejor se adapta a nuestra visión es la propuesta por Tatarkiewicz, quien enuncia lo siguiente: “El arte es una actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia, si el producto de esta reproducción, construcción o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque en un potencial receptor” (Tatarkiewicz, 1987, p.67).

Esta definición nos llama poderosamente la atención, pues elimina de la ecuación cualquier término valorativo, sustituyéndolo por palabras como ‘deleite’, ‘emoción’ o ‘choque’, referente más a hechos psicológicos que a reacciones subjetivas del individuo que observa una obra de arte. Unida a esta idea de arte, debemos puntualizar uno de los conceptos más revolucionarios de la última década y es el de diseño activista, propuesto por el autor danés Thomas Markussen en el año 2013. Este concepto, tal y como lo plantea el estudioso, gira en torno al mundo del diseño

arquitectónico, pero él mismo comenta que es exportable a otras áreas, como por ejemplo, el del diseño de productos, el diseño multimedia o el diseño de moda.

Así, el autor señala que el diseño activista es un tipo de creación que desde su propia concepción quiere promover el cambio social, no desde un punto de vista político o de rebelión, sino introduciéndose en la vida de las personas y removiendo sus mentes y sus conciencias. Es esa capacidad disruptiva que nace desde el propio diseño del producto (en este caso del *drag*) lo que ocasiona el cambio social y político, potenciando desde la estética de las transformistas un cambio social (Markussen, 2011). Esta relación entre el diseño activista y las transformistas ha sido apreciada por otros autores, como Contreras (2021) quién señala que el *drag* cumple con cinco de los seis preceptos que Markussen establece para que un diseño activista se encuentre completo. Así, el único que no cumple es el de la capacidad de realizar cambios a nivel legislativo, probablemente debido al hecho de que las leyes se crean desde un binarismo de género total, y el *drag* es una identidad itinerante entre los dos extremos, haciendo que no se fije de forma definitiva en el imaginario sociocultural.

Asimismo, vemos necesario definir lo que son los medios de comunicación de masas, pues dentro de nuestro trabajo tienen una gran importancia a la hora de mostrar las distintas realidades disidentes. Así, tomaremos la definición de Harold Lasswell, padre del Mass Communication Research quien define a los mass media como todos aquellos medios de comunicación que tienen capacidad de comunicar un mensaje a múltiples receptores, teniendo estos una capacidad de respuesta limitada en comparación con el medio en cuestión.

3. Amores y odios de la relación entre *drags* y medios.

3.1 Antes de Stonewall también había reinas

Como en todo proceso histórico de corte sociológico, la práctica del *drag* cuenta con una serie de antecedentes que lo plantean como una forma de expresión a tener en cuenta en la sociedad de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. El *drag* surge como una práctica unida al teatro en Reino Unido y en Estados Unidos a finales del siglo XIX teniendo como objetivo principal la proyección dramática y cómica de ciertos elementos que caracterizaban a la sociedad del momento: la aristocracia, los convencionalismos sociales, la política o los roles de género. Esta práctica, unida al

hecho de que las mujeres no debían participar de forma activa en el teatro, llevó a que los hombres adoptaran estéticas femeninas para representar a las féminas de la época, sobre todo en teatros burlesque⁵ en el que la presentación de roles femeninos interpretados por hombres aumentaba la comicidad de las situaciones, destacando entre los primeros intérpretes de esta práctica figuras como Bert Savoy⁶ o Julian Eltinge⁷ (Doonan, 2019).

A principios del siglo XX el *drag* continuó como un elemento histriónico unido a los shows de variedades y a los espectáculos teatrales nocturnos, no solo como parodia de los roles de género impuestos, sino también como burla de las clases sociales, las jerarquías establecidas y el poder en sí mismo. Fue en esta época cuando los shows de variedades, junto con el teatro a nivel general, van perdiendo popularidad, debido al surgimiento de otras artes como el cine y al estancamiento económico debido a la Primera Guerra Mundial y el Crack del 29 (Smart, 2001). Aunque este desplazamiento de los shows teatrales fue algo generalizado, el *drag* siguió manteniéndose vigente dentro de los entornos nocturnos, sobre todo en los shows de variedades y en los cabarets de las ciudades, pero más unido a ambientes decadentes ligados a la prostitución y el sexo, más que al mundo artístico en sí mismo (Doonan, 2019). Una de las artistas más destacadas durante esta época fue Karyl Normal, quien destacaba por sus obras de vodevil, como por ejemplo, ‘Lady Do’.

Es en este ambiente donde comienzan a surgir los primeros espacios de resistencia del colectivo LGTBIQ+. Durante la década de los años 40 y 50 había ciertas revueltas policiales contra el colectivo en las que estaban presentes personas que realizaban la práctica del *crossdressing*, es decir, vestir con ropa socialmente usada por el género contrario. Asimismo, es en este contexto donde comienzan a surgir distintos barrios, o incluso edificios, donde la comunidad se aglutinaba para protegerse (Moncrieff y Lienard, 2017). Es en este tipo de espacios donde comienzan a surgir los primeros bares de ambiente ‘gay’, entorno normalmente perteneciente a la mafia que veía en el colectivo un grupo del que podían sacar un rédito económico debido a la

⁵ Entendemos como teatro burlesque a todo espectáculo de variedades centrado en la comedia y en la parodización de ciertas realidades.

⁶ Saboy fue la primera transformista que relacionó el travestismo con el ser LGTBIQ+ debido a su estética marcada y a su uso del lenguaje camp.

⁷ Catalogado como uno de los mejores transformistas del siglo XX, era conocido por sus personificaciones femeninas. Logró pasar del teatro vodevil al cine, aunque cayó en desgracia tras la Gran Depresión de los años 20.

venta de alcohol. Unido a este hecho, las personas pertenecientes a la comunidad se encontraban más respaldadas de cara a potenciales conflictos con la policía, cosa que, como se pudo comprobar en los disturbios de Stonewall, no era cierta⁸ (Kidwell, 2014).

Es en estos ambientes, cuando el *drag* comienza a popularizarse como forma de expresión dentro de los entornos LGTBIQ+, dando así rienda suelta a la relación de la feminidad con los hombres pertenecientes al colectivo. La ligazón establecida entre la comunidad (y más concretamente los hombres gays y las mujeres trans) y la feminidad lleva, de forma directa a la estética *camp*, pues en esta manifestación artística caracterizada por la exageración, la ostentación y el exceso, los comportamientos hiperbólicos sobre la feminidad eran comunes. Así, podríamos definir lo *camp* desde distintos prismas destacando principalmente el marcado por Hélio Oiticica en el que remarca el potencial crítico que tiene dicha estética, señalando una clara diferencia entre lo ajeno a la propia identidad y lo impuesto por el propio sistema. A esta definición añadimos el punto cursi y recargado que siempre ha marcado esta estética y que se relaciona de forma directa con la teatralidad y el artificio de las propias *drags* (Martín, 2019).

Con el desarrollo de los años, la relación entre el colectivo y el *camp* se hace aún más estrecha, pues las artistas del momento ven en esta estética una forma de realizar parodia sobre las artes y, por tanto, de tomarlas como propias para el colectivo, resignificándolas por medio de este movimiento artístico (Meyer, 2010). Es esta unión que se establece entre la cultura *camp*, el *drag* y el colectivo LGTBIQ+ lo que acaba ocasionando que ciertos entornos acaben adoptando esta estética de forma directa para la representación del colectivo, esto, unido a la revolución sexual de los años 70, acabó ocasionando que ciertas producciones teatrales de renombre internacional como ‘The Rocky Horror Picture Show’ (1973) o ‘Jesucristo, Superstar’ (1971), se convirtieran, no solo en referentes del teatro *camp*, sino también en referentes para el colectivo LGTBIQ+ (Sola Antequera, 2012).

Así, como ya hemos comentado, desde finales del siglo XIX y hasta bien entrados los años 60, ese momento que consideramos pre-Stonewall, la relación que se establecía por parte del colectivo LGTIQ+, y más concretamente de los colectivos *drag*,

⁸ De hecho, la mafia aportaba unos 1200 dólares a la policía todos los meses para que pudieran vender alcohol a personas *queer* libremente. Este pago mensual no sirvió para que en junio de 1969 la policía irrumpiera en el pub e intentara detener a todo aquel que incumplía la Ley Antisodomía.

y los medios de comunicación era puramente anecdótica, centrándose, principalmente, en ellas como actores y actrices del entorno teatral. Dentro de este ámbito podemos encontrar documentales centrados en distintas figuras que destacaban dentro de los entornos *queer*, como por ejemplo, el documental ‘The Queen’ (1968) centrado en Flawless Sabrina⁹ o ‘The Christine Jorgensen Story’ (1952) centrado en la primera persona trans que pasó por una reasignación de genitales de manera exitosa. Es en este tipo de producciones, dirigidas claramente hacia el colectivo *queer*, donde podemos ver la primera representación de la cultura ‘ballroom’ en pantalla. La llamada cultura ‘ballroom’ consistía en distintos concursos a imitación de los concursos de belleza estadounidenses donde participaban distintas *drag queens* y mujeres transgénero performando realidades a las que no pertenecían y a las que solamente podían acceder por medio de la imitación, allí bailaban vogue, se vestían como mujeres de negocios, mujeres ricas o distintos puestos de poder a los que no podían acceder debido a sus condiciones materiales. Un claro ejemplo es cuando en ‘The Queen’ (1968) varias *drags* entre las que se encuentran Miss Brooklyn, Miss Manhattan y Miss Boston compiten para coronar a la mejor *drag* de Estados Unidos. Estos productos estaban destinados a un público claramente perteneciente al colectivo, sin embargo, nos encontramos con distintas ficciones que rompían los tabúes referentes a las cuestiones de género, como es el caso de ‘Glen o Glenda’ (1953) o ‘Con Faldas y a lo loco’¹⁰ (1959), que estaban claramente dirigidas hacia un público mucho más general, encontrándonos incluso con estrellas de la talla de Marilyn Monroe protagonizando algunas de ellas (Mutabdzija, 2020).

Ahora bien, cuando nos referimos a las *drags* dentro de los entornos puramente LGTBIQ+ la realidad es bien distinta, pues la manifestación artística de la feminidad por parte de hombres era silenciada y perseguida en los medios de comunicación de masas, así como por las fuerzas del orden de los distintos países. Debemos recordar que el ‘crossdressing’ era perseguido en España hasta el año 1976 bajo la llamada ‘Ley de peligrosidad social’ y lo mismo ocurría en otros países, como es el caso de Estados Unidos. Con el llamado Código Hays se pretendió establecer una censura dentro del

⁹ Uno de los mayores iconos transgénero y drag queen de la historia del colectivo, después de la salida del documental ‘The Queen’ se convirtió en un verdadero icono para la comunidad LGTBIQ+ hasta su muerte en el año 2017.

¹⁰ En esta película protagonizada por Marilyn Monroe dos hombres se disfrazan de mujeres para escapar de la mafia, aunque se realiza en tono de comedia, fue una de las primeras representaciones que escapaban al código Hays.

entorno audiovisual, pues se estableció un código de producción cinematográfica que calificaba y clasificaba qué se podía mostrar en los medios de comunicación de masas y en el que, por supuesto, la homosexualidad y cualquier referencia al colectivo se encontraba entre lo que no podía mostrarse de manera explícita. Ante esta situación, diversas producciones, como las anteriormente citadas, se las ingeniaban para contar las mismas historias de forma velada o fuera de los círculos comerciales de cine y televisión (Fahraeus, 2020). A esta prohibición para salir en los medios de comunicación se unía la persecución activa que se hacía de las *drags* y las personas LGTBIQ+ bajo, por ejemplo, las prohibiciones para participar en oposiciones para funcionariado público¹¹ o la persecución en las calles que se realizó de personas *queer* durante el gobierno del presidente Joseph McCarthy¹².

3.2 Stonewall y el underground: los maricas llegan a las artes

Fue a mediados del año 1969 cuando todo cambió. Las revueltas de Stonewall fueron una serie de protestas llevadas a cabo por integrantes del colectivo LGTBIQ+ (sobre todo hombres gays, mujeres transexuales, *drag queens* y personas racializadas) como respuesta a la gran presión policial que en esos momentos vivía el colectivo: redadas constantes por parte de la policía metropolitana de Nueva York, vejaciones en público, detenciones, etc. Fue la noche del 28 de junio del año 1969 cuando la policía de la ciudad entró a Stonewall Inn, uno de los pubs regentados por la mafia en el Village de Nueva York, para detener a todo aquel que incumpliera la Ley Antisodomía o vistiera de forma discordante con su género asociado en el momento de su nacimiento. Fue ahí cuando los potenciales detenidos se rebelaron contra las fuerzas de seguridad del Estado y comenzaron una revuelta que duraría los tres siguientes días. Además, a todo esto, hay que sumarle un contexto social muy inestable en lo que se refería a luchas sociales, pues durante los años finales de la década de los 60 y principios de los 70 también comenzaron a establecerse distintas luchas, como la antirracista en Estados

¹¹ La ley que negaba el acceso al funcionariado público en EEUU a personas *queer* se mantuvo hasta el año 1975.

¹² Durante la legislatura de este presidente las persecuciones a personas pertenecientes al colectivo eran constante, llegando incluso a realizar redadas en las que se entrevistaban a miles de personas en busca de quien pudiera realizar prácticas de este tipo.

Unidos¹³ u otros movimientos de corte contracultural, como, por el ejemplo, el movimiento hippy, el movimiento contra la guerra de Vietnam o los movimientos antinucleares. Debido a todo esto, y al desencanto con el llamado ‘sueño americano’, que se produjo un ambiente lo suficientemente caldeado para que la policía tuviera una respuesta desmesurada ante cualquier tipo de manifestación o revuelta (Kidwell, 2014).

Fue en este contexto cuando sucedieron las revueltas de Stonewall que suponen un punto de inflexión en la historia del colectivo LGTBIQ+ y fecharon el 28 de junio como día del ‘Orgullo’, fiesta celebrada por todos los integrantes del mismo hasta la actualidad. Es aquí donde surgen distintas voces activistas que comienzan a establecerse como cabezas visibles del colectivo, sobre todo dos mujeres transexuales: Marsha P. Johnson¹⁴ y Sylvia Rivera¹⁵. Poco a poco comenzaron a moverse los distintos integrantes de la comunidad, siendo especialmente percibidos a nivel social los hombres gays blancos por encima de gente afrodescendiente, mujeres transexuales o *drag queens*. Es en este contexto cuando el colectivo, que hasta ese momento había sido percibido como un ‘todo’, comienza a dividirse, pues las mujeres transexuales y las *drag queens* se sentían desplazadas del movimiento por los derechos civiles, por lo que decidieron fundar STAR, una asociación que apoyara a las personas trans y *drag queens* que vivían, prácticamente, en la indigencia (Gan, 2007). Era tan poco el apoyo que recibía la organización por parte de la comunidad que Sylvia Rivera se subió al escenario durante la celebración del orgullo de 1973, entre abucheos por personas de la propia comunidad, y dio uno de los discursos que han pasado a la historia del activismo trans:

Llevo intentando subir aquí durante todo el día, por los hermanos y hermanas gays que se encuentran en prisión. Me escriben todas las putas semanas. Y piden vuestra ayuda. Y vosotros no hacéis absolutamente nada por ellos. Y escriben a STAR. No al grupo de mujeres, no escriben a las mujeres ni a los hombres, escriben a STAR porque intentamos hacer algo por ellos. Pero vosotros me decís que me vaya con el rabo entre las piernas. No voy a soportar esta mierda. Me han pegado palizas. Me han partido

¹³ De hecho, solo tres años antes de las revueltas de Stonewall se fundó el Partido Pantera Negra, uno de los grandes precursores de la lucha por los derechos de las personas afrodescendientes en Estados Unidos.

¹⁴ Activista transgénero fallecida en el año 1992 que se manifestó en Stonewall y que fue una pieza fundamental dentro del movimiento de liberación LGTBIQ+.

¹⁵ Reconocida activista dentro del entorno LGTBIQ+, fundó la asociación de ayuda a las mujeres transgénero, STAR, y fue miembro de diversas asociaciones pioneras en la lucha de los derechos del colectivo.

la nariz. Me han metido en la cárcel. He perdido mi trabajo y mi apartamento por la liberación gay. ¿Y vosotros me tratáis así? ¿Qué mierda os pasa? Creo en el poder gay, creo que merecemos nuestros derechos o no estaría aquí luchando. Visitad STAR en la calle 12, a la gente que intenta hacer algo por todos nosotros, no solo por los hombres y mujeres pertenecientes a un club de clase media blanca. Y eso es lo que sois vosotros. ¡Revolución ya! (L.O.V.E, 1973).

Este discurso fue uno de los primeros gritos de las mujeres trans dentro del colectivo y supuso un antes y un después dentro de la lucha por sus derechos, pues todo lo que dijo Rivera era cierto: En cuestión de cuatro años la lucha social se había desplazado hacia la aceptación de las personas blancas de clase media y que pertenecían al colectivo, dejando en la estacada al resto. Las grabaciones de este tipo de discursos eran consideradas como algo subversivo, e incluso ilegal, pues recordemos que las leyes que prohibían conductas como la homosexualidad seguían vigentes en ese momento. A pesar de eso, ciertas asociaciones se dedicaban a grabar discursos o debates que ocurrían dentro del colectivo, como es el caso de L.O.V.E¹⁶ que grabó el discurso original de Rivera.

Aún con estas dificultades y rupturas dentro de la comunidad, el movimiento comenzó a coger forma por medio de la creación de asociaciones a lo largo y ancho de los Estados Unidos, pero principalmente en la ciudad de Nueva York. Fue aquí donde también se fundaron varios periódicos específicamente centrados en problemas que sufría el colectivo, como ‘Come Out!’ o ‘Gay Power’, siendo la motivación detrás de los mismos el hecho que el principal periódico del barrio, ‘The Village Voice’, no consideraba que sus reivindicaciones y problemáticas fueran dignas de mención entre sus páginas (Carter, 2010). El lanzamiento de este tipo de publicaciones no hizo sino poner de manifiesto que el asociacionismo era el medio para luchar por los derechos del colectivo LGTBIQ+ y que, además, dentro de la propia comunidad convivían personas con unas condiciones materiales muy diversas. Asimismo, la creación de medios de comunicación propios en el entorno de la ciudad de Nueva York acabó ocasionando un cierto debate social sobre las personas *queer*, más concretamente sobre los hombres gays y sobre las mujeres lesbianas, pasara al entorno de los medios de comunicación de masas. Cabe señalar que fuera del entorno del asociacionismo, se desplazaba de los

¹⁶ Lesbian Organized for Video Experiences

debates a las personas trans y a las *drag queens*, pues la identidad de género y la consideración del *drag* como una forma de expresión y, en última instancia, como una forma de arte, no era aceptada por la mayor parte de la sociedad, ni por parte de la propia comunidad¹⁷ (Duberman, 1993).

Stonewall fue el principio del fin de la represión policial, aunque no de la incomodidad que producía la exposición de ciertas realidades a nivel social. Todo lo expuesto con anterioridad pone de manifiesto lo tremendamente marginados que estaban los integrantes del colectivo en ese momento, pues tenían que valerse de sus propios medios para que sus problemáticas fueran expuestas ante el resto de la ciudadanía. Así, poco a poco, por medio de la creación de asociaciones y de espacios seguros dentro de distintos barrios de las grandes ciudades fueron encontrándose más a salvo de lo que estaban hasta ese momento. Esta ganancia, en la práctica, de derechos y libertades, y sobre todo de tranquilidad, al menos en ámbitos muy concretos, fue, poco a poco, evolucionando durante las décadas de los años 70 y 80, ocasionando que las realidades de las personas LGTBIQ+ fueran cada vez más expuestas en los medios, lo que causó que ciertos entornos artísticos disidentes se interesaran por la particular visión que estas personas tenían del mundo.

Uno de los espacios donde comenzaron a introducirse con cierta normalidad las *drag queens* fue el cine *underground* de los años 80. Podríamos definir este tipo de cine como todo contenido fílmico que existía, tanto a nivel de creación, como de exposición, de forma ajena a las corrientes cinematográficas principales del momento, es decir, podría catalogarse como un cine subversivo o cine marginal que se centraba en todas aquellas realidades que para los círculos comerciales no eran de interés. Por tanto, mostraba la realidad vivida por las personas afrodescendientes, las vidas en los barrios marginales, los entornos LGTBIQ+, etc.

Este tipo de cine contaba con el interés y la actividad de las escuelas de artes de las grandes ciudades de Estados Unidos, sobre todo la de Nueva York, lo que ocasionó que esta escuela fuera la cuna de grandes directores de la contracultura estadounidense. Este ‘subgénero’ tenía como principal característica poner el foco en todas aquellas

¹⁷ Dentro del rechazo de la comunidad hacia las personas trans destaca la figura de Jean O’Leary quien activamente se mostraba en contra de la lucha por los derechos civiles de las mismas y que se confrontó con la activista Silvia Rivera en diversas ocasiones, como en el Orgullo de 1973 intentando evitar que subiera al escenario a hablar.

realidades que resultaban ajenas a la sociedad del momento, desde personas LGTBIQ+, punks, racializadas, indígenas etc. Asimismo, los costes de producción del cine *underground* eran terriblemente bajos, pero a los creadores no les importaba, pues la visión que ellos tenían del cine iba más allá de lo económico, siendo su principal intención ir a contracorriente, contra las normas establecidas y contra lo que el *establishment* consideraba ‘lo adecuado’. Cabe señalar que este cine surgió como respuesta al desplazamiento artístico que había ocurrido a mediados de siglo, pues el centro del arte ya no se encontraba en Europa (en ciudades como París o Berlín), sino que se había desplazado a Estados Unidos y con él las intenciones de hacer un nuevo cine revolucionario y con capacidad de cambio, como había ocurrido en Europa a mediados del siglo XX (González Zarandona, 2005)

Dentro del movimiento *underground* de los años 80 destacan multitud de directores de cine, pero nos sentimos en la obligación de destacar a uno por encima del resto: John Waters. Este director de cine independiente se formó en la Universidad de Nueva York y es el director de la trilogía de películas *camp* más destacadas de la década de los 80, la llamada ‘Trash Trilogy’ formada por *Pink Flamingos* (Waters, 1972), *Female Trouble* (Waters, 1974) y *Desperate Living* (Waters, 1977), todas ellas protagonizadas por la *drag* Divine. Es esta trilogía de películas, pero sobre todo la primera de ellas, la que marca un punto y aparte en la concepción de las *drags* como seres sociales visiblemente marginados y en la consideración del *drag* como un elemento paródico de la performatividad del género, siendo la figura de Divine reconocida mundialmente a raíz de estas tres películas. Cabe destacar que en el primer filme de la trilogía, Divine es alguien socialmente marginado, que vive en un entorno abyecto y lleno de personas inclasificables a nivel social, a cada cual más extravagante y desagradable, pero, a pesar de ello, ninguno se siente avergonzado de ser quién es. A lo largo de la película podemos observar conductas distintas y rupturistas con el ‘American Dream’ desde personajes que no encajan dentro del binarismo de género, conductas caníbales o asesinatos a sangre fría, pero entre todos ellos destaca la imagen final de la película grabada en plano secuencia en la que Divine se come las heces reales de un perro.

Pero, ¿qué significa este gesto por el que Divine pasó a la historia? ¿Qué quería decir John Waters grabando a una *drag queen* comiéndose de forma real una hez de perro? Crear en el espectador un sentimiento de disgusto a la par que de fascinación.

Este gesto representa un antes y un después dentro del mundo artístico subversivo pues resignifica el concepto de excremento, pues invierte los valores sociales que se asocian a este elemento. Esta ruptura con lo establecido desde un punto de vista tan sumamente gráfico es una forma de criticar el estilo de vida americano que exige a los distintos individuos que se adapten de forma casi imposible, que actúen acorde a su forma de vivir y a su forma de ver el mundo, por lo que a través del cambio de visión de algo como los desechos no solo critica, sino que además muestra que no se avergüenzan de lo que son (Donaire, 2015).

Para ser conscientes de que este tipo de procesos que sucedieron de forma casi paralela en todo Occidente, señalaremos ciertas figuras de referencia dentro del transformismo en España, como por ejemplo, Paco España, artista que participó en ficciones de la época del llamado ‘destape’ cultural que surgió en el país durante la transición, en películas como *Un hombre llamado flor de otoño* (Olea, 1978) en la que cuenta la historia de un chico que trabaja como *drag queen*, además de introducirse en las corrientes contraculturales que destacaban en esa época en el país, como la estética punk o el anarquismo. Esta introducción del *drag* dentro de los círculos más alternativos del arte, no es sino el primer peldaño que debió superar la comunidad para dar el paso al cine comercial de los años 90, donde comenzaron a establecerse como figuras relevantes dentro del colectivo LGTBIQ+ (Arce, 2020).

3.3 Las realidades *queer* aterrizan en el mainstream

Una vez puestas sobre la mesa las realidades *queer* a través del cine independiente y *underground* de los años 80, este tipo de visiones (y de estéticas) fueron tomando un cierto protagonismo, pasando así, de forma paulatina, a formar parte de los medios de comunicación de masas y al llamado cine comercial. Podemos hablar de un cine de nicho, pero de un tipo de ficción que generaba interés por parte del público, quizás desde un punto de vista extravagante o estético, pero se vivía una aceptación más cercana a la actual que la que podía vivirse antes de las revueltas de Stonewall. Ya a finales de los años 70 surgieron algunas ficciones que representaban, dentro de un contexto de comedia de enredo, las realidades gays y *drag* de personas de la época, como es el caso de *Jaula de locas* (Molinero, 1978), que serviría como precursora de otras ficciones que citaremos a continuación (Mutabdzija Jaksic, 2020)

Dentro de este contexto empiezan a surgir las primeras figuras que destacan sobre el resto y que se convertirán en pilares del mundo *drag* tal y como lo conocemos hoy día. Hablamos, por supuesto, de RuPaul Charles, quien comenzó como bailarina en el videoclip ‘Love Shack’ de The B-52’s¹⁸ para posteriormente lanzar su propio single *Supermodel (You better work)* (1993). La figura de RuPaul Charles empezó a destacar entre la multitud, siendo la primera *drag queen* en ser presentadora de su propio espacio televisivo: *The RuPaul Show*, un ‘talk show’ en el que entrevistaba a diversas personalidades de la actualidad del momento (RuPaul Official Site, 2018). Asimismo, podemos ver como las *drags* o ciertos elementos de la cultura *queer* empiezan a participar en las actuaciones de cantantes que apoyaban o pertenecían al colectivo LGTBIQ+ como por ejemplo, Elton John, Madonna o Cher. Esta introducción del universo *drag* dentro del contexto de las estrellas del pop fue una de las piezas clave para que el público general se acostumbrara a su presencia, siempre vistas como individuos extravagantes, ligados al mundo de las artes, o con cierto cariz humorístico, pero habiendo sido dignificado en comparación con el pasado.

No debemos olvidar que, aunque algunas *drags* pudieran acceder al mundo de la música o de las artes, la generalidad del colectivo no se encontraba ni siquiera cerca de poder acceder a estos entornos. Aún existían grandes comunidades de *drag queens* que eran repudiadas por sus familias, que se veían obligadas a actuar a cambio de alcohol en pubs nocturnos o que no tenían acceso a una vivienda propia. Junto con esto, en grandes ciudades de Estados Unidos como Chicago, Nueva York, San Francisco o Philadelphia empezaron a destacar una serie de prácticas por parte del colectivo *drag* y trans que marcarían la historia del colectivo: el ballroom. La cultura del ballroom era algo que, como hemos nombrado anteriormente, llevaba existiendo desde principios del siglo XX como acto de subversión ante las fuerzas opresoras de un Estado que prohibía el *crossdressing* o la homosexualidad, pero fue a finales de los años 80 con el documental de Jennie Levingston¹⁹ *Paris is burning* (Levingston, 1991) cuando esta realidad fue accesible para la generalidad de la población estadounidense (Doonan, 2019).

Este documental hace un recorrido por la ciudad de Nueva York a finales de los 80 marcando el fin de la edad de oro de la escena ‘ballroom’ de la ciudad. En el

¹⁸ Banda de éxito en los años 80 y 90 dentro de los entornos new-wave, siendo una música nacida en cierto nicho, pero revolucionaria a nivel social.

¹⁹ Después de ‘Paris is burning’ Levingston siguió ligada al colectivo dando voz a los enfermos de VIH y explorando otras realidades *queer* por medio de sus cortos documentales.

documental se exploran las distintas problemáticas *queer* desencadenadas de la orientación sexual, de género, raza, etc. Pues la mayoría de las personas que participaban en estos eventos habían sido repudiadas por sus familias y se habían visto obligadas a refugiarse en las llamadas ‘Casas’ donde distintas personas del colectivo se ayudaban mutuamente, dándose refugio y apoyo las unas a las otras. El documental pone el foco en estos ‘balls’, donde personas pertenecientes al colectivo performaban identidades ajenas a las propias y donde comenzó a despuntar el *drag* como representación de un grupo de personas socialmente perseguido. Además, el propio documental pone por primera vez rostro a los enfermos de VIH que en las décadas de los 80 y 90 sufrieron una gran discriminación dentro y fuera del colectivo LGTBIQ+ (Levingston, 1991). Esta pieza fílmica sería la primera en modificar la visión que las personas del colectivo tenían de sí mismas y en cómo la sociedad del momento las veía, poniendo las distintas realidades materiales en las que vivían sobre la mesa de forma definitiva.

En lo que se refiere a las realidades de las *drag queens* en sí mismas nos gustaría destacar por encima del resto de ficciones la película *Las aventuras de Priscila, reina del desierto* (Elliot, 1994) del director Stephan Elliot. En esta película nos adentramos en la vida de tres personas del colectivo LGTBIQ+ (dos *drag queen* y una mujer transexual) en su particular ‘road trip’ hacia su pueblo natal, donde quieren organizar un show *drag* en vivo. De esta forma los tres personajes pasan por una serie de vicisitudes en su particular camino hacia el estrellato, encontrándose con el rechazo de unos y la tolerancia y aceptación de otros, desde una comunidad aborígen en mitad del desierto, hasta un grupo de hombres heterosexuales que se sienten ofendidos por su mera existencia. Esta película nos puede servir para valorar el cambio de mentalidad en la forma de plasmar en pantalla las realidades LGTBIQ+, pues en ella se aborda desde el punto de vista de la aceptación por parte de una sociedad que aún no está preparada para ciertas realidades que le pueden resultar ajenas. Tanto de aquí, como de *Paris is burning*, podemos extraer como los medios de comunicación de masas no sirven solamente para mostrar realidades diversas, sino también para poner sobre la mesa a la audiencia situaciones futuras a las que van a tener que enfrentarse como grupo y sobre las cuales tendrán que participar de una forma u otra, en este caso en concreto, desde la aceptación al disidente y no desde la discriminación y el odio. Esta normalización de realidades diversas en los medios no se dio solamente en el cine, sino que en la

televisión y en los shows en vivo comenzaron a presentarse a las *drag queens* como figuras destacables dentro del propio colectivo.

3.4 Una normalización bajo la que ¿conformarse?

Una vez entramos en el nuevo milenio las problemáticas LGTBIQ+ van tomando protagonismo a nivel social gracias a las políticas progresistas que van ocurriendo en diversos lugares, mayormente, en Occidente. La homosexualidad, el ‘crossdressing’ y la transexualidad dejan de estar penalizadas con la prisión o la pena de muerte, por lo tanto, se empieza a recorrer el camino hacia la normalización de ciertas realidades disidentes con el sistema. Ahora bien, este proceso fue algo paulatino y que no ocurrió de la noche a la mañana. Primero se despenalizó ser *queer* y, poco a poco, se comenzó a legalizar el matrimonio igualitario para personas del mismo género²⁰, permitir la donación de plasma sanguíneo sin ningún tipo de traba²¹, aceptar la adopción por parte de parejas LGTBIQ+²², etc. Este tipo de políticas progresistas han ido ocurriendo de forma paulatina a partir del inicio del milenio, pero aún la comunidad no se encuentra al mismo nivel que el resto de la sociedad, pues recordemos que hay países pertenecientes al mundo occidental donde aún se persigue la homosexualidad o donde, incluso, existen campos de concentración para personas del colectivo cuyo objetivo es reeducarles.

Ahora bien, aunque se haya avanzado en materia de leyes que protegen o intentan paliar las desigualdades estructurales del sistema, estas, normalmente, se encuentran respaldadas sobre todo por hombres gays y, en menor medida, por mujeres lesbianas, encontrándose las personas transgénero aún como objeto de burla en los medios de comunicación, sufriendo discriminación laboral y social por su condición y viéndose abocadas a la prostitución como única forma de empleo, además, de tener una esperanza de vida muy inferior al resto del colectivo. De hecho, esta situación de las personas transgénero sigue en pleno 2022, con leyes que siguen considerando su

²⁰ Ha sido una de las grandes ganancias en derechos de las personas LGTBIQ+ consiguiendo el matrimonio igualitario en España en el año 2005 o en Estados Unidos en el año 2015.

²¹ En España nunca se le ha negado la donación de sangre a personas pertenecientes al colectivo LGTBIQ+, sin embargo, en países como Francia y Estados Unidos siguen poniendo trabas de un año de espera para donar sangre a hombres del colectivo.

²² En España se consiguió a la vez que el matrimonio igualitario, pero en otros países de Europa ha sido algo que se ha conseguido en la década de los 2010, como es el caso de Alemania (2017) o Francia (2013)

situación como una enfermedad, poniendo su existencia y su identidad bajo debate público²³ y viviendo, en muchas ocasiones, bajo el umbral de la pobreza.

Asimismo, las *drag queens* siguen siendo figuras que englobaríamos dentro del mundo de la noche y sin tener muy claro, a nivel de opinión pública qué son, pues dentro del imaginario social que existe sobre ellas se sigue relacionando la profesión con el mundo de la noche, las drogas, el alcohol y la prostitución. La vinculación de las mismas con estos entornos no es de extrañar, pues se les relaciona, de forma automática, con las personas transgénero, cuyas condiciones vitales se encuentran tremendamente denostadas. La relación del *drag* con la exploración de propia identidad, con el mundo de las artes o con el mundo de la actuación es algo, que aunque comenzara a fraguarse en los años 90, tiene su verdadera explosión a finales de la década de los 2000.

Ante este contexto, una de las estrellas con más repercusión mediática de la década de los 90, RuPaul Charles, estrenó en el año 2009 el primer ‘reality show’ cuyos concursantes eran *drag queens*. Todas las reinas debían de pasar por una serie de pruebas para acabar siendo coronada como la Primera Superestrella *Drag* de Estados Unidos. El concurso fue emitido en VH1 (mismo canal de televisión por cable que emitió *The RuPaul Show* en la década de los 90) y tuvo un cierto éxito debido a que no solamente mostraba el arte detrás del *drag*, sino que tenían un elenco diverso e interesante, hablaba de las problemáticas del colectivo y resultaba tremendamente entretenido. La emisión del programa en un canal que solamente se encontraba dentro de la estructura de televisión por cable estadounidense y no dentro de la televisión en abierto, no hace sino poner de manifiesto lo poco interesados que estaban los medios generalistas en el oficio de ser *drag queen*. Asimismo, el programa contaba con el apoyo de algunas marcas que sí que mostraban interés en el colectivo, como es el caso de Absolut Vodka, una marca de bebidas alcohólicas que siempre se había mostrado cercana al entorno *queer*, junto con esto, pequeños locales de fiesta de la ciudad de Los Ángeles o pequeños negocios del entorno urbano hollywoodiense financiaron estas primeras temporadas del show (RuPaul Charles, 2009-actualidad).

²³ La llamada Ley Trans es el primer avance real en materia de despatologizar las realidades transgénero en España, aunque aún quedan muchos avances por hacer a este respecto. Recuperado el 7 de mayo de: <https://www.publico.es/sociedad/radiografia-situacion-personas-trans-principal-urgencia-blindar-derechos.html>

Por otro lado, este ‘reality’ mezcla elementos reconocibles para la mayoría de la población, como el hecho de que su funcionamiento sea parecido al de los concursos de modelos que se emitían en ese momento en Estados Unidos²⁴, con elementos muy característicos de la escena ‘ballroom’, como los concursos de ‘lipsinc’ (representación de un tema musical sincronizando los labios con la letra de la canción) o las pruebas en las que las concursantes debían hacerse un vestido con lo primero que encuentran y de forma improvisada, de forma muy parecida a como las primeras *drag queens* componían sus looks (Fitzgerald y Márquez, 2020). El formato fue ganando, de forma paulatina, éxito, coronando cada año a una transformista como la nueva Superestrella *drag* de Estados Unidos. Además, el propio programa fue evolucionando, innovando en mecánicas y en perfiles de concursantes, dando así altavoz a *drags* de distintos tipos, individuos que interpretaban el hacer *drag* de distintas formas, unas más centradas en la comedia, otras más centradas en los concursos de belleza y otras más artísticas. Estos distintos ‘tipos’ de transformistas se explorarán a lo largo del trabajo, pero debemos ser conscientes que a fin de cuentas, cada artista coge elementos de su realidad para adaptarlos y resignificarlos bajo la estética *drag*.

Por otro lado, y debido al éxito del formato se comenzó a emitir una versión VIP en la que se juntaban a los perfiles más destacados de distintas temporadas para que participaran y optaran a pertenecer al ‘Hall of Fame’ del *drag*, cogiendo el concepto del famoso paseo de la fama de Hollywood donde las estrellas de cine más destacadas tienen su estrella en el pavimento de la calle. Junto con esto, y a partir del año 2015 se empezó a plantear la expansión internacional de la franquicia, donde el propio RuPaul presentaría, en la medida de lo posible, algunos de ellos o daría el beneplácito a otra *drag* del país de origen para ser la maestra de ceremonias y presentadora del programa. Así, nos encontramos con que países como España, Australia, Canadá, Chile, Tailandia, Reino Unido u Holanda tienen su propia versión de ‘RuPaul’s Drag Race’, formando así un conglomerado global de ‘realities’ donde las *drag queens* son la pieza fundamental del formato. El éxito global de la franquicia llevó a World of Wonder (productora creada por RuPaul) a inaugurar la primera *DragCon*, la primera convención realizada a nivel mundial para celebrar la identidad *drag* y donde estaban invitadas la mayoría de

²⁴ El más conocido de todos ellos es America’s Next Top Model, un conocido concurso de modelaje donde las concursantes deben pasar por distintas pruebas para mostrar sus capacidades en lo que al mundo del modelaje se refiere. Este reality lleva un total de 24 temporadas y multitud de versiones internacionales del mismo.

las reinas que asistieron al concurso, daban charlas sobre distintos temas, vendían merchandising, etc.

Gracias a esta franquicia y a otros realitys que han surgido en otros países, se podría llegar a afirmar que el *drag* se ha puesto de moda y, en este caso, ha sido gracias a la televisión. Pero no solamente gracias a la mal llamada ‘caja tonta’ se han hecho conocidas mundialmente las distintas transformistas que han participado en el formato, sino que este ‘boom’ del *drag* ha coincidido con la aparición de internet y de las redes sociales. La función que han tenido las redes sociales como escaparate público de las distintas *drag queens* ha sido fundamental para que se comiencen a considerar artistas y performers por derecho, así en sus redes sociales las reinas cuentan con su espacio para contar, no solo su experiencia en el programa, sino que puedan crear una comunidad de fans fieles que les sigan allá donde vayan. Una forma de exposición unida a las redes sociales, la aparición de un formato que une la tradición del *drag* con la modernidad actual y una estrategia de marketing y expansión internacional sobresaliente ha acabado ocasionando que las *drag queens* sean consideradas iconos de la cultura popular de los 2010s asistiendo a eventos de la talla de la Met Gala²⁵, que participen en espectáculos con cantantes de la talla de Lady Gaga, de Miley Cyrus o que cuenten con shows independientes del propio formato original donde ellas son las protagonistas, como la serie de Netflix *Aja and the queen*²⁶ (RuPaul et al., 2020) o el reality de HBO MAX *We’re here*²⁷ (Ingram et al. 2020-presente).

A través de todos estos productos que hemos nombrado con anterioridad queremos poner el foco en el hecho del gran almacén de relatos LGTBIQ+ que suponen a nivel de archivo y a nivel humano, pues no solo son la muestra de una sociedad que ha evolucionado a la hora de exponer las problemáticas *queer* en los medios de comunicación de masas, sino que además, sirve para obtener una fuente casi ilimitada de relatos de personas del colectivo que pueden servir para investigaciones como la que nos atañe en estos momentos.

²⁵ Esta gala es un evento organizado por el Metropolitan Museum de Nueva York y donde acuden personas de renombre dentro del entorno Hollywoodiense. Cada año hay un ‘dress code’ que cumplir y al que los invitados deben adaptarse.

²⁶ Serie emitida en Netflix que duró solamente una temporada y donde la propia RuPaul era la protagonista.

²⁷ ‘We’re here’ es un programa de telerrealidad protagonizado por tres drag queens del formato perteneciente a RuPaul. Ellas deben ir por diversas zonas rurales de Estados Unidos para organizar un show de drag queens en el que las personas del pueblo participen, tiene una clara inspiración en la película ‘Las Aventuras de Priscila, reina del desierto’.

3.5 Los medios como creadores y difusores de la estética *drag*

La mayor parte de las teorías de la comunicación surgen con la explosión de los ‘mass media’ a principios del siglo XX, es decir, de la generalización de los grandes medios de comunicación de masas, como son la televisión, la radio y el cine. Así, una de las frases que más han destacado a lo largo de la historia de las teorías de la comunicación es la siguiente: “De lo que no se habla, no existe” a lo que mucha gente en la actualidad añade “y lo que no existe, se margina”²⁸. Esta frase tan sencilla es la que articula todo nuestro discurso, pues entendemos que los medios de comunicación tienen el poder de visibilizar realidades diversas, distintas a las que consumen y viven los ciudadanos medios, y que solo por medio de esa visibilización se consigue empatizar con ellos y, por tanto, sacarlos de la marginalidad.

La principal teoría en la que nos centraremos es la que más ha marcado el discurso en torno a los medios de comunicación durante el siglo XX y es: la Teoría Agenda Setting creada por McCombs y Shaw en el año 1972. Aún siendo esta la pieza principal de este punto, vemos necesario remarcar algunos conceptos de la teoría de los efectos limitados de Paul Lazarsfeld, pues consideramos que hay ciertos rasgos de la misma, aunque a nivel académico se encuentre totalmente desfasada (Simonson, 2013). Esto nos aportará lo que necesitamos saber sobre cómo funcionan los medios de comunicación de masas y cómo tienen el suficiente poder de influencia como para determinar lo que existe y lo que no a nivel social, así como poseen la capacidad de determinar qué estéticas o representaciones del *drag* son cómodas y cuáles no.

Uno de los puntos que consideramos necesario rescatar de la Teoría de los efectos limitados es el hecho de que lo que aparece en los medios confiere un cierto status social y marca las normas de comportamiento ‘correcto’ frente a los comportamientos ‘incorrectos’ que no se ven expuestos en los medios de masas. A principios de los años 40, cuando surge esta teoría, podríamos llegar a pensar que esto ocurría de una forma tan directa, pues los medios de comunicación de masas, y sobre todo la televisión, se encontraban en un terreno de experimentación para con la audiencia, por lo que el funcionamiento del público era todavía confuso. Así, el autor afirma que en cierta medida, el hecho de que ciertos eventos o personas aparezcan en

²⁸ “De lo que no se habla, no existe, y lo que no existe se margina” Fue una de las memorables citas que nos dejó la serie de ‘Veneno’ dirigida y guionizada por Javier Calvo y Javier Ambrossi para Atresmedia.

los medios les otorga un cierto status social por encima del resto de la población, cuya función es, simplemente, observar (Lazarsfeld y Merton, 1957). Esto se adapta a la perpetuación de las estructuras de poder a nivel social, pero no es cierto que ocurra en su totalidad así, pues la forma en la que ciertas realidades aparecen representadas en los medios marcan el cómo la sociedad las percibe, así como la audiencia tiene un poder de decisión sobre lo que quiere y lo que no, teniendo una capacidad para marcar lo que desean y lo que quieren consumir en los medios, activando el sistema de recompensas a través de los medios de masas, mostrando apoyo o no a la visibilización de ciertas realidades (Simonson, 2013).

En lo que respecta a la Teoría de la ‘Agenda Setting’ podemos señalar una serie de puntos que nos servirán para enmarcar el porqué de la relevancia de dicha teoría y la causa que le lleva a ser la adecuada para hablar de la imagen social de las *drag queens* a través de los medios de comunicación de masas. Según la teoría creada por McCombs y Shaw, los medios de comunicación de masas son creadores de una ‘agenda’ de contenidos y marcan lo que a nivel social tiene o no relevancia. El hecho de que algo tenga relevancia o no a causa de lo que los medios muestran ocasiona que las grandes masas sociales tomen como relevantes ciertas informaciones, lo que acaba condicionando su visión de la realidad. Ahora bien, los medios de comunicación no fijan solamente las agendas de contenidos (primer nivel), sino que además marcan qué atributos destacar o ignorar sobre ciertos grupos, personas o eventos (segundo nivel), por tanto, no solamente es importante la selección del contenido, sino que también lo es el tratamiento de dicha información (McCombs y Guo, 2013). Además, Weaver señala lo siguiente que consideramos de gran relevancia para el tema que nos atañe: “Hay grandes paquetes de realidad que los sujetos no experimentan directamente, ni definen interactivamente en su vida cotidiana, sino que dependen exclusivamente de la mediación simbólica de la comunicación de masas” (Weaver, 1996).

El hecho de que los medios de comunicación de masas no marquen solamente lo que se habla, sino que tengan la capacidad de ‘crear’ la visión que los espectadores tienen sobre ciertos contextos que desconocen y que además posean influencia directa sobre cómo son percibidos a nivel social resulta bastante esclarecedor en la relación y la visión que la sociedad ha tenido de las *drag queens* hasta este momento. El establecimiento de esta teoría no hace sino poner de manifiesto el gran poder que tienen las grandes estructuras mediáticas a la hora de establecer bajo qué prisma se muestra

una cierta realidad, hasta ese momento, desconocida por la mayoría de la población. Asimismo, podemos añadir un punto extra a lo marcado con anterioridad y es el hecho que, actualmente, los medios de comunicación y más concretamente la franquicia de ‘Drag Race’ muestra un tipo de *drag* cómodo, que transgrede lo establecido, pero que resulta digerible y aceptable para la generalidad de la población, despojándolo, en cierta medida, del acto subversivo que se le presupone a dicha práctica.

De esta forma, son los propios medios los que tienen el poder de visibilizar ciertas estéticas, ciertas realidades o no hacerlo y la forma en la que lo hacen. Ahora bien, ¿quién se encuentra detrás de los grandes medios de comunicación? Grandes conglomerados empresariales, con distintas ideologías y que pueden no mostrarse de acuerdo con lo que la audiencia quiere ver. Ante esta situación el público tiene un poder fundamental, tal y cómo marca el paradigma de las audiencias activas tan presente en la actualidad de los medios de comunicación. Debemos recordar que, a fin de cuentas, los medios de masas se mueven por intereses puramente económicos, y será la propia sociedad quien puede valorar, como grupo, si dan más o menos voz a una serie de realidades que el medio propone, mostrándose en todo momento como una audiencia activa, selectiva y crítica con los contenidos que los medios proponen, algo que, a veces, no resulta ni siquiera cómodo para los propios conglomerados mediáticos de los que hablábamos anteriormente (Sanpedro, 199). Así, si una sociedad no está preparada para asumir unas ciertas realidades estas no serán expuestas por los ‘mass media’ y, por tanto, no contarán con un altavoz mediático mediante el que puedan reclamar su espacio en la sociedad.

Este hecho, unido al liberalismo económico que posee Estados Unidos, ha ocasionado que fuera solo cuestión de tiempo que ciertos miembros del colectivo LGTBIQ+ tomaran protagonismo a nivel mediático y fueran capaces de establecer medios de comunicación privados, con recursos limitados, y que fueran pequeños altavoces para la comunidad. Ese es el ejemplo, de artistas como Elton John, Cher o RuPaul Charles, quienes han contribuido con aportaciones económicas a que ciertos espacios concebidos como blancos y heterosexuales abrieran sus puertas al colectivo y, más concretamente, a las *drag queens*. Ahora bien, teniendo en cuenta los distintos vaivenes políticos e ideológicos que se suelen dar dentro de la sociedad y considerando que el progreso va unido, de forma irremediable, a un respeto hacia realidades distintas a las propias, asumiremos, según el segundo nivel de esta teoría, que los medios (y, por

tanto, los grandes conglomerados económicos que tienen a sus espaldas) tienen capacidad de gradación en lo que respecta a la forma en la que exponen ciertas estéticas, ciertas problemáticas o ciertas realidades.

Así, podemos observar como la comunidad LGTBIQ+, y más concretamente las *drag queens*, eran, en un inicio, percibidas como un elemento jocoso, más digno de burla que de respeto, para después ser consideradas, con el paso del tiempo, como iconos de la cultura popular, aclamadas socialmente en convenciones hechas específicamente para ellas. Debido al papel relevante que fue ganando el colectivo *queer* a nivel social, los medios fueron abriéndose a realidades distintas a las que los ciudadanos no conocían, lo que ocasionó que poco a poco les comenzaran a resultar cómodas, y, a través del cambio en la forma en la que eran mostradas en los medios de masas, la sociedad fuera cambiando su concepción sobre ellas. Aun así, no nos conviene olvidar que sin una escena urbana que apoyara este tipo de movimientos y sin figuras icónicas que daban soporte al colectivo (incluso a nivel económico), la comunidad no hubiera llegado a ocupar un espacio relevante en los medios de comunicación de masas y, por tanto, no se hubiera dignificado a las *drag queens* como las artistas y performers que son.

Por último, nos gustaría señalar un dato que hemos encontrado de especial interés en el artículo de Jesús Baca titulado ‘Cine y ficción social: Mensajes del futuro presente’ y es que nosotros analizamos el fenómeno *drag* desde el presente, siendo conscientes en todo momento de que la aceptación por parte de la audiencia de ciertas realidades ha sido un proceso paulatino y no algo que ha sucedido de repente. De esta forma, tenemos que resaltar que las audiencias en los años 80 y 90 no tenían un acceso a la información como la que gozamos en la actualidad, por lo que rechazar abiertamente realidades que le eran totalmente ajenas a su contexto era mucho más sencillo de lo que es a día de hoy. En la actualidad, los medios de comunicación expresan cómo es la realidad LGTBIQ+ para muchas personas, pero no era así en el pasado, cuando se exhibió *Priscila, reina del desierto* (Elliot, 1991) o Elton John salió a cantar con una *drag queen* como RuPaul Charles²⁹, entonces solo algunos medios se atrevían a mostrar esas situaciones como algo a lo que aspirar, poseyendo una visión casi futurista de una realidad que acabaría por llegar. Ahora, en pleno 2022, podemos decir que, salvo

²⁹ Bellagioia67. (31 octubre 2012). *Elton John Ru Paul – Don't go breaking my heart (San Remo 94')* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=VCNDLq8I-8A&ab_channel=Bellagioia67

excepciones, los ‘mass media’ muestran la realidad tal y como es, y ese cariz futurista ha acabado pasando a un segundo plano, al menos en lo que se refiere a luchas sociales como el antirracismo o las luchas LGTBIQ+.

4. Drag: Artes que confluyen

Como hemos podido comprobar en los puntos anteriores, la estética *drag* ha estado unida, desde sus inicios, al mundo de las artes. Aun teniendo eso claro, somos conscientes de que la construcción de la estética *drag* no surge de la nada, sino que se va construyendo a lo largo del tiempo gracias a lo que los medios de comunicación de masas muestran y gracias al activismo social realizado a pie de calle de la mano de distintas artistas. Habiendo concretado esto, hemos planteado una serie de divisiones en lo que se refiere a la construcción de la estética de las transformistas, teniendo en cuenta los distintos elementos que la forman y cómo estos han evolucionado a lo largo del tiempo.

Tal y como hemos comentado con anterioridad, no existe una estética *drag* base, que funcione como piedra angular de este movimiento, sino que las personas que llevan a cabo esta serie de prácticas resignifican elementos del mundo que les rodea, haciéndolos propios y volcándolos al mundo impregnados de su visión. De esta forma, asumimos que realizar una clasificación de los distintos elementos que componen el *drag* puede ser una tarea ardua, pues podría ser tan amplia como todos los elementos que componen el mundo real. Aun así, hemos planteado una serie de elementos estéticos comunes a todas las *drags*, para así realizar una clasificación lo más adecuada posible. De esta forma analizaremos en primer lugar la peluquería; en segundo lugar, el vestuario; en tercer lugar, el maquillaje y, por último, la construcción de la performance que rodea a la *drag queen*.

Estos elementos que hemos nombrado con anterioridad son los que consideramos principales para la creación de la ilusión estética que supone el *drag* como acto performativo, pero ninguna de ellas es imprescindible para la realización de una buena personificación, pues nos conviene recordar que hay tantas formas de abordar la práctica como personas existen en el mundo y no hay formas correctas e incorrectas de hacerlo.

4.1 Peluquería y transformismo

Cuando hablamos de una transformista, una de las primeras cosas en las que solemos pensar es en el pelo: peinados exagerados, colores extravagantes y un sinfín de formas imposibles hechas con cabello. En la mayoría de los casos, las transformistas, antes de pasar a convertirse en su ‘alter-ego’ femenino, ocultan su propio pelo bajo una redecilla y se pegan una peluca previamente tratada con distintos productos, podríamos decir, incluso, que esculpida. Laca, tinte, tijeras y unas manos que saben lo que hacen son los ingredientes necesarios para crear una peluca que se adapte a las necesidades estéticas de la transformista.

La historia de las pelucas puede remontarse hasta el antiguo Egipto, donde se llevaban como símbolo de estatus social, algo que también ocurría en China o en Japón. El uso de las mismas fue mucho más limitado hasta bien entrado el siglo XVI, momento en el cual las clases altas francesas y británicas comenzaron a llevarlas como un elemento más de su vestuario y, de nuevo, como prueba de pertenencia a un estrato social concreto. Después de la revolución francesa dejaron de usarse dentro de estos ámbitos, pues simbolizaban todo aquello que las revoluciones europeas querían eliminar, aún así, su uso acabó reduciéndose, primero, a los entornos teatrales y, posteriormente, a la caracterización de personajes dentro del cine. Es ya bien entrado el siglo XX cuando el uso de la peluca se relaciona con una forma de autoexpresión de la propia identidad, pues permitía ocultar el cabello verdadero, bajo un elemento performático y artificial como era la peluca, algo que comenzó a ocurrir en las comunidades afrodescendientes (principalmente en mujeres) y en la comunidad LGTBIQ+ como elemento que permitía ocultar una cabellera masculina, bajo una de apariencia femenina (Burroway et al, 2020).

A continuación, expondremos las cuatro principales tendencias estéticas referentes al cabello dentro del entorno *drag*, haciendo un recorrido por cada una de ellas y las intenciones que poseen las propias transformistas a la hora de resignificar el cabello.

4.1.1 El uso del cabello propio y la calvicie

El uso del propio pelo por parte de una *drag queen* no es algo habitual, como ya hemos comentado anteriormente, lo más común es el uso de pelucas que emulen

distintos tipos de peinados, colores y, en resumen, estéticas en boga. A pesar de eso, el cabello debe someterse a una serie de procesos, bajo los cuales se adapte lo máximo posible a llevar una peluca colocada encima sin estropearlo. Estos procesos son comunes a las personas que, debido a distintas causas, llevan prótesis capilares en su día a día, pero principalmente se refieren al hecho de llevarlo lo suficientemente corto como para poder ocultarlo bajo la presión de una redecilla que colocaremos sobre él. El proceso de pegado de la peluca sobre la redecilla debe ir acompañado de un maquillaje específico de la zona donde el cabello ‘falso’ se junta con la piel, esta zona, denominada *hair line* resulta fundamental a la hora de crear la ‘ilusión’ de la realidad que supone el transformismo como práctica, pues si no se disimula correctamente el espectador será extraído de la fantasía en la que la propia existencia de la *drag* le introduce.

Esta técnica es la más común en las transformistas, pero no debemos olvidar que nos encontramos frente a una práctica que evoluciona de forma constante, por lo que esto no ocurre así siempre. Como ya hemos señalado, el transformismo resignifica realidades ya formuladas fuera de los entornos *queer*, y esta resignificación no solamente la realizan hombres gays o bisexuales, sino también la formulan mujeres cisgénero³⁰, mujeres transgénero o, incluso, hombres heterosexuales³¹, por lo que el uso del cabello propio ha experimentado ciertos cambios en lo que respecta a su uso dentro de la construcción de la estética de la transformista.

En primer lugar, el uso del cabello propio por parte de mujeres cisgénero o transgénero que realizan *drag* resulta muy común, pues el acto de socializar en su entorno como mujeres, también a través de su cabello, les facilita la creación del ‘álgter-ego’ femenino que supone el transformismo [Figura 1 Anexo I]. Así, le dan forma, lo tintan y lo modifican a su antojo, pero siempre a favor de la creación de su nueva identidad. Cabe señalar, que el cabello largo, propio, siempre ha sido considerado una señal de feminidad y juventud (Howell, 2004), por lo que el hecho de que la propia transformista lo use para crear una nueva ilusión femenina, alejada de su ‘yo’ diario, no es, sino una muestra más de esa feminidad expresada por medio del espectáculo. Junto con esto, es importante destacar que en los momentos en los que la peluca desaparece de

³⁰ Las mujeres cisgénero que llevan a cabo la práctica del drag son llamadas socialmente como ‘Faux Queens’ o ‘Bio Queens’.

³¹ Aunque no resulta común, el auge social que ha tenido el drag en los últimos años ha ocasionado que hombres cisgénero heterosexuales se interesen por este mundo. Uno de ellos es Maddy Morphosis, el primer concursante heterosexual de la franquicia de Drag Race.

la ecuación estética que supone la práctica del *drag*, la ilusión citada anteriormente se ve resquebrajada, pudiendo esta solamente salvarse potenciando otras características de la artista.

Por otro lado, un recurso empleado por muy pocas transformistas a la hora de usar su propio cabello en la práctica del *drag* es, simplemente, llevándolo muy rapado, corto o, incluso, no teniéndolo. Normalmente, los hombres cisgénero homosexuales o bisexuales que hacen *drag*, fuera del mundo del espectáculo, suelen llevar su cabello corto o rapado, para así poder pegar la peluca de una forma más eficaz y que resulte menos molesto llevar la redecilla [Figura 2 Anexo I]. Este hecho resulta destacado, pues algunos de ellos muestran la calvicie o el pelo rapado como seña de identidad dentro de su estética *drag*; ese es el caso de algunas *drags* de origen afrodescendiente, cuya casuística es, sin lugar a dudas, reseñable³², o el de otras como es el caso de Sasha Velour [Figura 3 Anexo I]. En el primero de los casos el uso del pelo rapado en personas negras nos resulta más familiar debido a las problemáticas que siempre han rodeado a las mujeres afro en lo que se refiere a su cabello³³, por lo que cuando ciertos hombres de dicho origen no usan peluca a la hora de realizar *drag*, pero sí que usan maquillaje o tacones para personificar a una mujer, no nos resulta tan desconcertante, pero esto no ocurre en el caso de las *drags* occidentales, tal y como analizaremos a continuación.

Sasha Velour, ganadora de la novena temporada de la franquicia ‘RuPaul’s Drag Race’, es, sin lugar a dudas, una de las transformistas más conocidas dentro del mundo del espectáculo en la actualidad. Tiene una característica que la diferencia del resto de reinas que han participado en la franquicia: es calva, es decir, salvo en momentos excepcionales no usa peluca. Durante todo el concurso (y fuera del mismo) ha construido su estética en torno al hecho de no usar prótesis de cabello como el resto de sus compañeras, algo que, sin lugar a dudas, la diferencia del resto. Ella siempre ha aludido al hecho de querer honrar a su difunta madre fallecida de cáncer en el hecho de no usar cabello falso (Anderson, 2017), pero algo más se encierra bajo esta decisión estética y en su más reciente espectáculo profundiza sobre ello:

³² Este hecho se analizará en el apartado 4.1.3 denominado ‘Peluquería afro o el valor identitario del cabello’

³³ Se profundizará en estas problemáticas en el punto 4.1.3 llamado ‘Peluquería afro o el valor identitario del cabello’.

Quiero contar una historia sobre el drag de una forma distinta a como se ha hecho una y otra vez. No quiero que sea esa especie de transición de hombre a mujer o de mujer a hombre, sino que quiero realizar una aproximación holística del drag, tal y cómo ha sido a lo largo de toda mi vida. Donde los límites entre estar ‘dragado’ y no estarlo son difusos, donde los límites entre lo real y lo no real son también difusos (Tirado, 2019).

‘Smoke and mirror’, traducido como ‘Humo y espejos’³⁴, es el show teatral de la *drag* anteriormente mencionada y en él asume el rol de protagonista de su propia historia realizando un abordaje del género a través de las artes escénicas [Figura 4 Anexo I]. La artista, identificada como persona de género fluido, pretende así romper con el binarismo hombre/mujer a través de su espectáculo, destrozando cualquier estereotipo o suposición que pudiera existir en torno a su identidad de género y rompiendo así las fronteras que separan la identidad de un hombre con la de una mujer. En dicho espectáculo, la calvicie resulta clave, pues al formar parte de su identidad, de la misma forma que el maquillaje o el vestuario, crea una figura ambigua, la de Sasha Velour, alguien que no es ni hombre ni mujer, alguien que pretende subvertir el binarismo de género rompiendo los límites que los oprimen y la calvicie resulta clave para ello. Asimismo, en este show en vivo, la artista pone de manifiesto su postura en lo que respecta al hecho de que mujeres cisgénero o transgénero puedan realizar transformismo (Framke, 2018), posicionándose a favor de ellas por medio del propio espectáculo y la figura que representa.

Otras *drag queens* han usado la calvicie como seña de identidad, como es el caso de Ongina³⁵ [Figura 5 Anexo I] o The Princess³⁶ [Figura 6 Anexo I], pero a todas ellas les une un hecho: la intención de crear un alter-ego que se mueva entre la masculinidad y la feminidad, que cause un impacto en el espectador de forma que no sepa donde posicionarse y que así le haga plantearse el binarismo en el que la matriz heterosexista nos introduce desde pequeños. Este híbrido entre los dos géneros puede crearse debido al gran peso que tiene la calvicie dentro de la especie humana, estando en todo momento

³⁴ La expresión ‘Humo y espejos’ se refiere a algo engañoso o falso, haciendo referencia a los elementos usados por magos e ilusionistas para engañar a su audiencia.

³⁵ Ongina, participante de la primera temporada de RuPaul’s Drag Race destacó por ser la primera concursante calva en participar, además, su alegato como enferma de VIH es historia de la televisión debido a la visibilidad que dio a un problema que lleva estigmatizando a la comunidad desde los años 80.

³⁶ The Princess, participante de la cuarta temporada de RuPaul’s Drag Race, destacó por usar la calvicie como forma de expresión, aunque esto no le sirvió para permanecer en el concurso una cantidad de tiempo considerable.

asociada a una apariencia masculina, teniendo un abanico muy amplio de estereotipos aplicados a la misma, desde ‘impotencia’, hasta ‘amabilidad’ o ‘dulzura’, pero estando en todo momento asociada a la figura del hombre (Henss, 2001).

4.1.2 Peluquería femenina normativa

Como ya hemos comentado anteriormente, el uso de las pelucas dentro del entorno del transformismo es el día a día de todas las personas que llevan a cabo este tipo de prácticas. Esto acaba ocasionando que los estilos estéticos que adopten a la hora de colocarse una peluca tomen una serie de referentes del mundo que les rodea, siendo principalmente la figura femenina occidental uno de los grandes puntos de referencia de ellas. No debemos olvidar que, aunque el drag consista en romper los patrones establecidos por la matriz heterosexista dentro del binomio sexo/género, aún nos seguimos moviendo según los cánones estéticos marcados por ella, por lo que una mujer seguirá una serie de pautas para ser considerada socialmente atractiva, algo que las transformistas usan a su favor para resignificar el concepto de feminidad (Butler, 2002). Ante esto, uno de los componentes fundamentales que forman la feminidad dentro de las sociedades occidentales es, sin duda, el cabello.

Las dos principales características para que el pelo de una mujer sea considerado el adecuado dentro de los estándares sociales actuales son: ser largo y ser rubio. Por supuesto, estas características han ido evolucionando a lo largo del tiempo, pues las tendencias estéticas han ido cambiando con el devenir de los años, pero a día de hoy resulta innegable que la mayor parte de iconos femeninos considerados socialmente más atractivos poseen un pelo con una de estas dos características (Howell, 2004). Asimismo, el cabello y la forma de modificarlo siempre han tenido una especial importancia para las mujeres y sus entornos pues, debido a la objetivización y sexualización de los cuerpos realizada por el sistema capitalista, los símbolos de feminidad siempre han sido cuidados y puestos en valor por la matriz heterosexista, defendiéndolos y conservándolos como forma de mantener el *status quo* del que se parte³⁷.

³⁷ Cabe señalar que el uso de elementos estéticos, sobre todo unidos al vestuario, como la falda y los tacones, por parte de las mujeres, siempre ha sido bien visto por parte de las estructuras patriarcales, considerándolos elementos de segregación entre los distintos géneros.

Junto con esto, la modificación del propio cabello ha sido usada por parte de las mujeres como forma de buscar el poder o de sucumbir ante él. Ante la posibilidad de ser modificado al antojo de la persona, el cabello permite que la propia mujer se entregue ante las exigencias que el propio sistema ejerce sobre ella, pudiendo ella sobreponerse ante ellas o ceder. Además, el hecho de mostrar el pelo de una forma u otra, acaba ocasionando que, dejándose llevar por estereotipos e ideas preconcebidas, el espectador presuponga una serie de datos sobre la mujer en cuestión, algo que puede usar a su favor o en su contra. A fin de cuentas, el cabello es uno de los elementos más modificables del cuerpo femenino y, unido a la objetivización del mismo, la mujer puede resignificarlo como una herramienta para luchar contra el propio sistema independientemente de los vaivenes estéticos del momento. La forma de modificar el pelo como forma de ganar poder en una sociedad heteropatriarcal y capitalista es más útil que modificarlo como forma de resistencia ante el sistema, pues las tendencias estilísticas pueden convertir en algo normativo lo que anteriormente fue considerado como subversivo³⁸ (Weitz, 2001).

De esta forma, y por medio del uso y modificación de las pelucas a través de distintas técnicas de peluquería como el tinte, el cortado o el rizado, las *drags* construyen una fantasía que oscila entre la figura femenina y la masculina. El uso del cabello tiene un cariz empoderante, pues se usa un cabello al que normalmente no tienen acceso debido a su género y, adaptándolo a las necesidades que se requieren, se puede modificar el color o largura adaptándolo a un tipo de vestuario específico o de maquillaje, aportando así un plus de fluidez a su aspecto, siempre ligado al entorno del espectáculo [Figuras 7, 8, 9 y 10 Anexo I]. Asimismo, cabe señalar que, debido a la capacidad de ruptura del transformismo como práctica, las artistas no se ven en la necesidad de encerrarse dentro de una serie de cánones estéticos a la hora de usar un cabello u otro, por lo que se encuentran con mucha más libertad que las mujeres cisgénero o transgénero para subvertir las imposiciones sociales.

Por último, es destacable que, de la misma forma que ocurre con ciertas vestimentas o ciertos maquillajes, algunas *drag* queens encuentran en un tipo concreto

³⁸ Este proceso se ha podido observar con elementos estéticos como las rastas o ciertas vestimentas típicas de países oprimidos por las grandes potencias coloniales.

de peinado femenino una marca de identidad, tal es el caso de Supreme Deluxe³⁹, cuya marca de identidad es una peluca blanca con raíces negras [Figura 11 Anexo I] o Max⁴⁰, que siempre usa pelucas grises femeninas en todas sus actuaciones [Figura 12 Anexo I]. Así, el uso de la personificación del cabello femenino normativo se convierte en un elemento más dentro de la ilusión rompedora de los límites de género que supone el *drag* como forma de arte.

4.1.3 Peluquería afro o el valor identitario del cabello

“Siempre existe este tipo de presión sobre las comunidades negras, si tienes un buen pelo, siempre serás más bonita o mejor que las chicas negras que llevan el pelo afro o que lo llevan en su estado natural (Stilson, 2009).”

Esta frase, extraída del documental dirigido por Chris Rock *Good Hair* (Stilson, 2009) puede resumir con contundencia las grandes problemáticas que rodean el uso de peluquería afro por parte de las comunidades afrodescendientes. Como hemos comentado con anterioridad, para que el cabello femenino sea considerado como ‘bonito’ o ‘aceptable’ a nivel social debe tener dos características principales: ser rubio y ser largo, algo que no corresponde con el pelo de las mujeres negras, lo que ocasiona que sean consideradas como menos bellas o menos dignas de la mirada blanca y masculina.

Desde los tiempos del esclavismo, en Estados Unidos se promulgaron distintas leyes que obligaban a las mujeres negras a ocultar su cabello bajo turbantes o, incluso, a raparse el pelo dependiendo de las exigencias que tuvieran sus dueños. Algunas de estas leyes fueron el Code Noir (1735) y las leyes establecidas por el gobernador de Luisiana, Esteban Rodríguez Miró, que obligaba a las mujeres criollas y mestizas a tapar su pelo, pues lo consideraban un elemento de distracción para los hombres (Clinton, 1997). Con el paso del tiempo, y la posterior abolición de la esclavitud, muchos esclavos liberados o poblaciones negras abandonaron estas prendas para ocultar su cabello, sin embargo, a principios del siglo XX comenzaron a comercializarse distintos productos cuyo objetivo era modificar el pelo negro.

³⁹ Supreme Deluxe es, a día de hoy, una de las drags más exitosas a nivel español. Es la imagen principal de la versión española de la franquicia ‘RuPaul’s Drag Race’, así como contar con amplia experiencia dentro del terreno de la interpretación y del teatro.

⁴⁰ Max, concursante de la séptima temporada de la versión estadounidense de la franquicia, fue ampliamente criticada por no dejar atrás su marca estética centrada en llevar pelucas de color gris.

Dos de los principales productos que se popularizaron entre las poblaciones negras para poder alisar su pelo y así hacerlo más accesible y menos agresivo para las poblaciones blancas de los Estados Unidos fueron los creados por las empresarias Annie Malone⁴¹ y Madame C.J Walker⁴². Ambos productos eran alisadores químicos que permitían que el cabello negro se adaptara a los estándares europeos, pero sobre todo el creado por Madame Walker triunfó sobre el primero. Madame Walker modificó la forma en la que las mujeres negras se relacionaban con su cabello, pues, al ser ella también afrodescendiente, las mujeres de la comunidad confiaban en ella en lo que se refiere a su aspecto físico, haciendo así que gozaran de mayor autoestima a la hora de relacionarse con entornos abiertamente racistas, pues estos se mostraban más amables con ellas debido a que su cabello se adaptaba a las necesidades que las comunidades blancas habían creado (Thompson, 2009). Junto con esto, la función del turbante también evolucionó, pues ya no tenía como objetivo ocultar el cabello, sino protegerlo del sudor o de agentes externos que pudieran eliminar los productos vertidos sobre él o modificar sus efectos (Mtshali, 2018).

Este hecho tuvo, principalmente, dos consecuencias: que el uso de pelucas comenzara a normalizarse entre las mujeres afrodescendientes y que el cabello afro fuera usado por parte del movimiento Black Power para reivindicar su lugar en la sociedad [Figura 13 Anexo I]. En el primero de los casos nos queremos remitir a un fragmento de la serie estadounidense *How to get away with murder* (Nowalk, 2014-2020), serie protagonizada por Viola Davis y que le llevó a conseguir su primer Emmy como Actriz Protagonista. En una de las escenas de la serie (HTGAWM Vids, 2015), su personaje, una mujer negra de clase alta que trabaja de profesora de derecho en una afamada universidad, se quita la peluca y el maquillaje delante del espejo, dejando atrás la imagen mostrada como ideal y dando paso a su 'yo' real, una mujer negra, con cabello afro y a la que ya se le notan ciertas arrugas en el rostro. Consideramos que este ejemplo retrata a la perfección la casuística de las mujeres afrodescendientes, tan presionadas a nivel estético por la belleza hegemónica blanca que se ven obligadas a modificar sus cuerpos (y por tanto sus identidades), por medio de pelucas que les permitan ocultar o bien su cabello en su estado natural, o bien un pelo destrozado por tratamientos alisadores. El hecho de que una mujer negra se mostrara en pantalla

⁴¹ Primera mujer afroamericana en fundar una gran línea de productos cosméticos para mujeres negras.

⁴² Una de las primeras mujeres afroamericanas en convertirse en multimillonaria debido a su línea de productos de belleza para mujeres negras.

quitándose la peluca y dejándola sobre su aparador, como un elemento estético más del que te despojas a llegar a casa, resultó chocante⁴³ para una sociedad no acostumbrada a este gesto, pero pone de relieve las presiones por encajar que todas las mujeres negras han tenido a lo largo de su historia.

Por otro lado, el cabello negro, natural y afro, ha sido la seña de identidad del movimiento por la liberación de las poblaciones negras, más concretamente por parte de autoras y activistas como Angela Davies⁴⁴. Las personas negras comenzaron a organizarse en torno a asociaciones cuyo objetivo era alcanzar una igualdad de trato en lo que se refería a oportunidades, acceso a puestos de trabajo, a estudios superiores, etc. En resumen, el movimiento quería romper la opresión que les llevaba amordazando desde tiempos inmemoriales⁴⁵, junto con esto, también se fomentó que las comunidades negras fueran conscientes de su propia historia, que abrazaran su origen africano y que se expresaran artísticamente⁴⁶. Dentro de todo este movimiento el pelo afro o natural se convirtió, no solamente en un símbolo de la negritud, sino en un acto de rebeldía contra un sistema que les decía que ese cabello no era adecuado para ciertos entornos y que ni siquiera podía ser considerado como bello (Howell, 2004).

Habiendo dejado claro la importancia a nivel identitario y cultural que posee el pelo para las comunidades afrodescendientes y más concretamente para las mujeres, nos disponemos a analizar el tratamiento del mismo que realizan las transformistas tanto dentro de sus shows, como cuando, simplemente, desfilan por una pasarela. Para comenzar, nos gustaría abordar el hecho de que cuando una *drag* es negra, su color de piel se convierte en una de sus grandes marcas de identidad, siendo imposible eliminar de la ecuación estética el color de su piel. ¿Esto por qué ocurre? Porque las personas que realizan la práctica del transformismo no solamente se enfrentan a los roles de género, sino también a toda clase de opresión que puedan sufrir dentro de su entorno, como es el caso del racismo, lo que ocasiona que las *drags* afrodescendientes

⁴³ Las reacciones a esta escena llegaron incluso por parte de la academia, siendo mundialmente aclamada por la academia y por los propios colectivos de mujeres negras: <https://blackhairinformation.com/general-articles/celebrities/viola-davis-took-wig-get-away-murder-spoke-volumes-many-us/>

⁴⁴ Activista por los derechos de las personas negras que participó en las manifestaciones por los derechos civiles durante la década de los 60 y de los 70. Uno de sus escritos 'Mujeres, raza y clase', es una de las piedras angulares del feminismo afro.

⁴⁵ Conviene recordar que, aunque la esclavitud se abolió en 1865, la segregación racial seguía encontrándose a la orden del día a mediados del siglo XX.

⁴⁶ Uno de los movimientos más interesantes a nivel artístico que se llevó a cabo durante esta época fue el del Blaxpotation, cuando directores de cine negros se decidieron a hacer sus propias películas de bajo presupuesto con actores y actrices afrodescendientes para llevar, por primera vez, sus historias al cine.

reivindiquen su negritud y la lleven como bandera. Si repasamos *drags* como Diamante Merybrown⁴⁷ (procedente de República Dominicana) [Figura 14 Anexo I], Bebe Zahara Benett⁴⁸ (estadounidense) [Figura 15 Anexo I] o Symone⁴⁹ (estadounidense) [Figura 16 Anexo I], todas ellas llevan la negritud como marca de identidad en todos los ámbitos, pero sobre todo, en el peinado, usando la peluquería afro, como seña en sus distintas formas, ya sea mediante trenzado, dejándolo al natural o esculpiéndolo para alcanzar la estética deseada, pero todo ello desde la perspectiva de respetar su color y su forma [Figuras 17, 18, 19 y 20].

Cabe señalar, que las *drags* negras realizan el proceso contrario al que realizan las mujeres cisgénero afrodescendientes, pues las primeras ocultan su pelo natural (normalmente corto para facilitar la tarea) bajo una redecilla y se colocan encima una peluca con estética afro. Sin embargo, las segundas se colocan la misma redecilla, pero en este caso para ponerse una peluca lacia, alisada y normalmente de colores claros, adaptándose así a los mandatos de la matriz heterosexista blanca. De esta forma, las *drags* no solo reivindican y luchan contra los convencionalismos de género, sino que, aunque sea de forma pasiva, ofrecen una resistencia, mediante la mera presencia, frente a ciertas conductas que tiene el sistema contra ellas, reapropiándose de ciertos símbolos bajo los cuales siempre han estado perseguidas (Butler, 2002) y usándolos para que formen parte de su estética, así como ocultándose tras la feminidad blanca que performan como forma de protegerse frente a las conductas racistas (Wray, 2013). Esta reapropiación de símbolos no solo las libera del carácter opresivo que tenía la negación de los mismos, sino que les da un nuevo significado para las comunidades que los usan.

Conviene destacar el hecho de que, realmente, la mayoría de las *drags* negras conciben su negritud desde un punto de vista estético innegablemente unido a ellas, pero su activismo suele centrarse a la lucha contra los roles de género, esto se debe a la idea de que nos encontramos en una sociedad post-esclavista en la que los derechos sociales están conseguidos. Aún así, debido a la existencia del movimiento Black Lives

⁴⁷ Primera concursante de origen dominicano en la versión española de Drag Race.

⁴⁸ Ganadora de la primera temporada de RuPaul's Drag Race, poseedora de una de las imágenes de marca más establecidas dentro del reality, llevando su cabello afro al natural y usando elementos de vestuario normalmente usados por las comunidades negras.

⁴⁹ Ganadora de la décimo tercera temporada de RuPaul's Drag Race, destacó por sus alegatos contra el racismo y su activismo dentro del movimiento Black Lives Matter.

Matter⁵⁰, muchas transformistas han vuelto a sus raíces y han establecido una serie de estéticas reivindicativas que chocan contra el *status quo* establecido.

4.1.4 *Drags* barbudas y peludas

Para finalizar el apartado referente a modificación del pelo, nos vemos obligados a abordar una serie de casos concretos que, aunque no son comunes, sí que pueden ayudarnos a comprender como la estética *drag* se construye por medio de todos los elementos que disponemos tanto por parte de nuestro propio cuerpo, como por parte del entorno que nos rodea. En este caso abordaremos la relación entre el vello corporal y la barba con el mundo del *drag*.

No es común encontrar una transformista barbuda o que muestre su vello corporal, la mayoría de artistas se centran en personificar la figura femenina para romper con los roles de género o en experimentar con la estética usando la feminidad como herramienta para ello⁵¹. Que estas sean las dos principales vías para hacerlo no quiere decir que sean las únicas, pues dentro de lo que socialmente se considera ‘masculino’ también tenemos una serie de elementos que pueden hacernos ver lo ridículo de los convencionalismos de género, más concretamente, la barba y el vello corporal. Desde tiempos inmemoriales estos dos elementos han estado unidos a la figura del hombre, ya lo dice el dicho popular: “El hombre y el oso, cuanto más pelo, más hermoso”, pero en los tiempos en los que nos encontramos las ideas de hombre y de mujer son cada vez más difusas, algo de lo que las transformistas se aprovechan para hacer de las suyas.

¡Hablemos de vello corporal! Aquí va mi punto de vista: El género es un constructo social, y para mí el *drag* es poner el foco sobre esas cosas, hacer agujeros en el patriarcado y mostrar lo ridículas que son las normas sobre el género. Yo no hago *drag* para personificar a una mujer, sino que lo hago para exponer la fragilidad de la propia masculinidad. Mantener mi vello corporal le hace saber a la gente que estoy

⁵⁰ El movimiento Black Lives Matter comenzó el pasado año 2020 a partir del asesinato de un ciudadano norteamericano a manos de un policía. Este hecho desencadenó una oleada de protestas sociales a lo largo y ancho del mundo, dentro del mundo del *drag* destacó por el hecho de que una gran cantidad de *drags* afrodescendientes se mostraron abiertamente en contra de los hechos y se decidieron a abrazar sus raíces en distintos espacios, como ocurrió con este look y posterior performance de Symone durante la temporada 13 de RuPaul’s Drag race. Recuperado el 27 de abril de 2022 de: <https://www.instagram.com/p/CMD3aE5Fx7K/>

⁵¹ Como ya hemos comentado con anterioridad, lo común es que el *drag* se realice desde la figura masculina hacia la figura femenina, pero esto ni ocurre siempre de esa forma, ni usa siempre los mismos elementos de resignificación.

‘renunciando’ a mi masculinidad a favor de otra cosa. Por otro lado, muchas mujeres no se depilan y muchos hombres sí que lo hacen, deberías hacer lo que a fin de cuentas te hiciera feliz. (C.R.Y.S.T.A.L, 2019).

Esta cita fue publicada en Instagram por Crystal [Figura 21 Anexo I], una de las participantes de la versión británica de RuPaul’s Drag Race, siendo la primera que no se depilaba ni enmascaraba su vello corporal bajo maquillaje o prendas de ropa de color tupido. El mensaje que quiere mostrar es común a todas las transformistas que toman la decisión de dejarse barba para realizar *drag* o que muestran su vello corporal: quieren mostrar como la masculinidad y la feminidad son, realmente, dos constructos sumamente frágiles. La mezcla de elementos socialmente considerados como masculinos (barba y vello corporal), junto con elementos considerados socialmente como femeninos (vestido, maquillaje), crea una figura híbrida entre los dos géneros que muestra las costuras del propio binarismo, poniendo en entre dicho, por medio de la subversión, lo mostrado por la matriz heterosexista (Butler, 2002) [Figura 22 y 23 Anexo I].

Como ya hemos comentado en el caso del pelo afro, la *drag* no solamente se muestra como una figura subversiva que intenta destruir los roles de género, sino que además, se enfrenta a un público que tiene una serie de consideraciones previas sobre ellas. En el caso del pelo también ocurre, por eso no es de extrañar que estas prácticas se tomen a nivel social como consignas en contra de la libertad de depilación de las mujeres, siendo ellas las principalmente afectadas por estas exigencias de la matriz heterosexista. Estas consignas incluyen desde ser consideradas socialmente como mujeres ‘sucias’ o ‘desagradables’ por el mero hecho de no depilarse, cuando con los hombres esto no ocurría hasta bien entrada la década de los 2010s (Jia, 2015)

Existen otras transformistas cuyo uso de estos dos elementos, sobre todo de la barba, amplía el discurso anteriormente citado, pues en estos casos, la barba sirve como ruptura entre los dos géneros al introducir en una práctica asociada a la figura femenina un elemento de la masculinidad hegemónica, pero también como un elemento artístico más que modificar de cara a la creación de un ‘alter-ego’, aunque en este caso no sea femenino, sino híbrido entre los dos géneros (McCartney, 2017). Este hecho ocurre en el caso de Madame Madness [Figura 24 Anexo I], primera transformista barbuda que entró en la franquicia de Drag Race, más concretamente en la versión Holandesa del

programa. Para ella la barba no es solamente una forma de romper con las ideas de hombre y mujer, sino que también le permite modificarla a su antojo, tintarla, maquillarla o colocarle distintos tipos de accesorios que funcionan en consonancia con la estética que lleva en ese momento⁵². Más adelante en el desarrollo del trabajo, nos centraremos en el uso que se hace del vello corporal y de la barba dentro de la estética Drag King, pues resulta complementaria a la mostrada en este punto.

4.2 Vestuario: la importancia del capital en el *drag*

Al hablar de vestuario dentro del mundo del *drag* nos referimos, tal y como indica la RAE a “cualquier prenda que cubra el cuerpo”, es decir, a toda aquella pieza de tela u otro material que cubre el cuerpo de la *drag*, ya sea el torso y las piernas o, incluso, la cabeza y la cara. Ahora bien, a la hora de establecer una clasificación clara de las distintas piezas que componen el vestuario de una transformista nos encontramos ante una ardua tarea, pues, de la forma que hemos visto durante el desarrollo del TFM, las *drag* resignifican y recomponen estéticas, por lo que la clasificación sería tan amplia como amplia es la categoría de la moda. De esta forma, procederemos a establecer una gran clasificación desde un punto de vista socioeconómico, haciendo hincapié en las condiciones materiales de las que parte la *drag* en cuestión y, a partir de ese punto, nos centraremos en como encajan los distintos tipos de vestuario dentro de una categoría u otra.

Como en prácticamente todo lo que nos rodea, la clase social y las condiciones materiales de las que partimos marcan la diferencia a la hora de construir la estética de las transformistas, sobre todo, sabiendo que partimos de colectivos que han estado socialmente perseguidos y que han estado sumidos en la pobreza y en la precariedad desde su propio inicio. Dentro de la propia comunidad, al igual que en la propia sociedad, siempre han existido clases sociales, recordemos, por ejemplo, lo citado anteriormente, ya que los hombres blancos pertenecientes al colectivo siempre han gozado de un mayor status socioeconómico en comparación con sus compañeras transgénero o *drag*, algo que, desgraciadamente, a día de hoy sigue ocurriendo⁵³.

⁵² Por ejemplo, no se usará la misma peluca si se quiere emular un look victoriano que si se quiere mostrar una estética veraniega, el peinado se adaptará en todo momento a las intenciones de la transformista.

⁵³ Esto puede observarse, por ejemplo, al observar los principales trabajos a los que tienen acceso las mujeres transgénero o la tendencia a recurrir a la prostitución como forma de vida.

Un ejemplo muy claro de cómo la clase parte al colectivo y como la lucha social por la liberación LGTBIQ+ debe tener este sesgo superado está en dos mujeres transexuales españolas: Bibiana Fernández⁵⁴ y Cristina Ortiz⁵⁵, comúnmente conocida como “La Veneno”. La primera, nacida en una familia de clase media malagueña, la segunda nacida en una familia de clase baja rural. Este hecho marca como la primera tuvo los recursos para poder vivir su sueño de ser artista de la mano de distintos directores de cine (e incluso someterse a procesos de resignación genital), mientras que la segunda huyó de su hogar a causa de la homofobia que sufría y acabó cayendo en las garras de la prostitución. Este ejemplo es uno de tantos que nos rodean y a día de hoy es innegable que si naces en un barrio o en otro, con un color de piel u otro o con una identidad de género u otra, tus condiciones materiales juegan un papel fundamental en designar en qué lado de la balanza caes, en el de los que poseen unas condiciones materiales dignas y pueden permitirse el lujo de vivir o el de los que simplemente sobreviven.

Dentro del mundo del transformismo también ocurre, no es lo mismo empezar sin recursos, malviviendo en la calle, trabajando por copas en entornos casi marginales o, por otro lado, contar con un soporte familiar que te apoye, un estatus socioeconómico previo al *drag* que te dé soporte y una vivienda digna. La peluca (o pelo) puede disimularse, el maquillaje también, pero un buen vestuario marca, desgraciadamente, la diferencia en el momento en el que una transformista se muestra ante el mundo. Debido a esto, hemos querido diferenciar dos grandes grupos de vestimenta dentro de este entorno: el creado por ellas mismas o modificado y el diseñado por estilistas.

“Adivina qué hace la gente en su día a día. Si vas a llevar un jodido H&M más te vale echarle purpurina y convertirlo en algo especial.” (RuPaul Charles, 2019-presente) Esta frase fue dicha por el propio RuPaul Charles en la versión británica de ‘RuPaul’s Drag Race’ y refleja a la perfección lo que no solamente busca en su programa de telerrealidad, sino lo que debe ser una *drag queen*: alguien resolutivo, alguien que si no cuenta con los medios necesarios para hacer algo coge un material base y lo modifica hasta convertirlo en algo especial. Este tipo de prácticas han existido desde que existe el

⁵⁴ Bibiana Fernández, conocida artísticamente como Bibi Andersen, fue una de las primeras mujeres transgénero en llegar a los medios de comunicación de masas en España, de la mano de distintos directores de cine como Pedro Almodóvar.

⁵⁵ Cristina Ortiz fue una mujer transexual, conocida por ejercer la prostitución en el Parque del Oeste de Madrid y por haber saltado a la fama a través del formato ‘Esta noche saltamos el Missisipi’, programa de variedades de los años 90 presentado por Pepe Navarro.

transformismo, ya en la época pre-Stonewall Marsha P. Johnson se caracterizaba por llevar coronas hechas con flores de plástico y adornadas con luces de navidad, dando a su potencial público una actitud de diva a pesar de vestir algo que podríamos catalogar como basura. Estas son las condiciones materiales de las que parten algunas transformistas, eso es innegable, pero queda en ellas la capacidad de crear la fantasía que supone el *drag*, ya sea a través de la actitud, de unas buenas capacidades de maquillaje o de modificar una prenda de Inditex, todo a favor de la fantasía (Fitzgerald y Márquez, 2020).

Esto no ocurre solamente con las prendas de ropa textiles, sino que, como ya sabemos, el transformismo se vale de todo lo que le rodea para crear su ‘álter-ego’ femenino. Esto puede observarse en un tipo de reto que dentro de la franquicia ‘Drag Race’ se caracteriza por ser de los más divertidos: crear un look (a excepción de peluca, zapatos y maquillaje) a base de objetos que, inicialmente, no tienen ningún propósito artístico, ya sean bolsas, objetos de decoración o cualquier elemento de utilería. En un reto de estas características se puede observar qué participantes son meros maniqués que exponen vestidos que han costado cifras insultantemente caras y quiénes tienen capacidad de inventiva y originalidad para crear un look que valga la pena, tal y como hacía Marsha P. Johnson en los años 70. Esta capacidad de hacer arte con cualquier cosa que en un principio no está destinada a ese fin entronca de forma directa con una de las tendencias estéticas más destacadas del siglo XX: el *ready-made* de Marcel Duchamp.

El concepto de *ready-made* surge a partir de la obra ‘Rueda’ (1913) [Figura 25 Anexo I] de Marcel Duchamp y se basa, principalmente, en extraer un objeto de su contexto inicial, robarle las funciones originales para las que fue creado y colocarlo en un nuevo contexto. Este proceso activo por parte del artista de crear una obra de arte por medio del reciclaje resultó innovadora, desvinculaba el arte de lo puramente bello y, además, vertía en el espectador la responsabilidad de decir qué es y qué no es arte (Homero, 2017). Esta resignificación de conceptos y este convertir en arte algo que en un inicio no lo es conecta directamente con el núcleo del *drag* como forma de subversión, siendo este uno de los principales objetivos que tiene la práctica del transformismo: transgredir los límites de lo establecido, ya sea el concepto de género o el de arte. Por tanto, podríamos categorizar a esas *drags* que no tienen los recursos suficientes para comprar grandes vestidos como *ready-made drags*, pues dependen en

todo momento de lo que tienen a su alrededor, de su intencionalidad artística y, por supuesto, de su originalidad y creatividad.

De esta forma nos encontramos con transformistas como las procedentes de las Islas Canarias que tienden a construir gran parte de sus atuendos con cartón, obteniendo verdaderas obras de arte; otras que deciden centrarse en el maquillaje, la performance y en la peluquería dejando el vestuario en un segundo plano y yendo siempre a rebufo de los otros tres componentes y, por último, otras que lo que deciden hacer es comprar ropa de segunda mano o de baja calidad y realizarle modificaciones para que así encajen en la estética que quieren representar⁵⁶ (ese “añadir purpurina” del que hablaba RuPaul en la cita anterior). Las *ready-made drags* tienen a su disposición todo un abanico de posibilidades, solo depende de ellas, de la concepción que tengan de hacer arte a través del transformismo y, por supuesto, de su originalidad [Figura 26, 27 y 28 Anexo I].

Por otro lado, de una forma mucho menos divertida y mucho más costosa que las anteriores, nos encontramos con transformistas que, afortunadamente, poseen unas condiciones materiales lo suficientemente favorables como para poder acceder a diseñadores que le hagan trajes a medida según la idea que ellas quieran transmitir con un look en concreto. Este tipo de práctica está mucho más extendida dentro del *drag* ‘profesionalizado’ en comparación con el transformismo de la calle y de los bares de ambiente LGTBIQ+ de las distintas ciudades del mundo. Poca gente se puede permitir contratar a un diseñador que le realice un vestido, se lo cree desde cero y se lo adapte al cuerpo, dentro del entorno *drag* aún menos, aunque en el formato televisado cada vez resulta más común [Figura 29 y 30 Anexo I]. Durante el desarrollo de las distintas temporadas siempre hay alguna concursante que confiesa haberse gastado cifras insultantes de dinero en looks para poder participar en el formato, algo, en primer lugar, arriesgado, pues no se sabe si será la siguiente en salir; y, en segundo lugar, inconsciente y poco responsable con el lugar de donde proviene, pues al final acaba reduciéndose solamente a una estética.

Obviamente, cada transformista es libre de abordar su estética como desee, pero resulta frustrante encontrar *drags* muy válidas que solo se centran en el vestuario, en lucir bien y en ser impolutas, descuidando otras muchas características que pueden

⁵⁶ A la hora de añadir modificaciones a un vestuario ya creado las transformistas deben tener en cuenta qué quieren obtener y cómo van a construir un ‘todo’ usando el vestuario modificado, la peluca, el maquillaje y la performance que creen en torno a ella.

llegar a poseer, pero que descuidan en pos del vestuario. Este hecho entronca directamente con el propio abordaje que hace el programa de la estética, pues al final se premia a quien se ve mejor, a quien lleva un look más pulido, resultando más complicado para las *ready-made drags* verse de esa manera. Este salto de clase en lo que respecta a la vestimenta no está exenta de originalidad y de creatividad, pues aunque tengas los medios para pagar un diseñador profesional, sigues obligada a saber qué es lo que quieres, qué concepto quieren deconstruir, qué quieres mostrar, pues no olvidemos que el *drag*, por muy enriquecido que esté, sigue ligado a los entornos subversivos y tiene, como última función, la crítica al *status quo*.

Aún con esto, debemos ser conscientes, de que aunque sea una práctica muy extendida dentro de los entornos del *drag* ‘profesional’ no es tan común como puede parecer, pues al final el transformismo que muestra el programa es solo un pequeño porcentaje de todo el que está allá fuera. Ahora bien, siendo conscientes de estas limitaciones, no son pocas las *drags* que, a sabiendas de las necesidades que su profesión les va a crear, se deciden a saber de diseño, de patronaje, de tendencias y de moda. Estas transformistas serían una suerte de punto medio entre ambas posturas, pues aunque cuenten con los medios necesarios para poder acceder a materiales de mayor calidad, son ellas las que se hacen su propia ropa, quienes tienen claros los conceptos y, en última instancia, quién tiene la última palabra sobre lo que se colocan antes de salir a la pasarela.

Esta clasificación es la que hemos visto más adecuada a la hora de abordar el vestuario dentro de la construcción de la estética *drag*, ahora bien, debemos ser conscientes de que en el momento en el que una transformista resignifica un vestuario (por ejemplo, un traje de faralaes) ya lo está haciendo suyo, ya lo está volcando al mundo con su visión característica de la realidad, ya lo está convirtiendo en algo subversivo. Esta forma de ‘destruir’ un significado y volver a ‘construirlo’ puede realizarse con absolutamente todo lo que nos rodea, no solo a nivel de vestuario, sino a nivel estético; todo tiene capacidad de ser un objeto artístico siempre que el artista así lo desee, y por tanto, todo tiene capacidad de formar parte de una obra de arte, en este caso, un vestido que una *drag* lleva para transmitir una idea.

4.3 Maquillaje, el rostro como lienzo

Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española maquillar consiste en “la acción de aplicar cosméticos a alguien o a una parte de su cuerpo, especialmente a su rostro, para embellecerlo o modificar su aspecto”. Observando esta definición debemos ser conscientes de la razón por la cual el maquillaje es uno de los elementos fundamentales en la creación de la estética de una transformista, pues este le permite modificar en cierta medida sus rasgos, es decir, crear una máscara femenina que oculte su ‘yo’ diario y revele su ‘alter-ego’, asociado normalmente a la feminidad. Teniendo en cuenta esto, vemos necesario realizar una breve síntesis relacionada con la historia del maquillaje y de los tratamientos cosméticos.

Las técnicas de maquillaje llevan existiendo desde la antigüedad, ya en el Antiguo Egipto se conoce que existían tratamientos cosméticos cuyo objetivo era enmascarar distintas partes del rostro o, por el contrario, hacer que otras destacaran por encima del resto. A estas conclusiones se ha podido llegar mediante el hallazgo de distintos recipientes con restos de pigmentos o ungüentos aromáticos, así como esculturas con partes del rostro (sobre todo ojos y labios) destacadas mediante procesos que a día de hoy podemos categorizar como cosméticos. Este tipo de actividades han ido evolucionando a lo largo de la historia, estando normalmente asociadas a las mujeres, en concreto, a las clases sociales altas, ya fueran reyes o nobles. Por ejemplo, se conoce que durante el siglo XVI Catalina Sforza escribió una obra titulada *Experimentos* (1525), en el que, entre otras muchas cosas, se encontraban recetas de productos cosméticos para disimular imperfecciones, tintes para crear pigmentos faciales, etc. Por otro lado, durante el Barroco, se conoce que existían ‘quitadoras de vello a domicilio’ según los escritos de Francisco Santos⁵⁷ en *Día y Noche de Madrid* (1663), lo que nos hace ser conscientes de que ya existía una cierta normalidad entre el pueblo en lo referente a tratamientos cosméticos, aunque las clases altas y la nobleza tuvieran un acceso a mejores ingredientes para sus productos, pero siempre centrándose en cuatro elementos fundamentales: labios, ojos, pómulos y posibles imperfecciones (Chabrera, 2014).

⁵⁷ Escritor español del siglo XVII destacado por centrar sus obras en el costumbrismo y la vida del pueblo llano.

Centrándonos en la historia reciente, más concretamente, en el siglo XX, podemos observar como los medios de comunicación de masas, y más concretamente el cine y la música, juegan un papel fundamental a la hora de establecer los patrones de belleza buscados y deseados por parte de los ciudadanos medios, estableciéndose verdaderos iconos estéticos en figuras como Mae West, Rita Hayworth, Marilyn Monroe o Madonna. Junto con esto, por lo que destaca este siglo es por la democratización de la belleza, unida de forma inherente al auge del capitalismo y la liberación de la mujer. Así, nos encontramos con nuevas formas de moldear el cuerpo a través de gimnasios y operaciones estéticas (alejados de los corsés y abultados vestidos de siglos pasados), maquillajes y productos cosméticos fabricados de forma industrial y a la venta en centros comerciales y mercados, así como una construcción del cuerpo femenino expuesto a través de la mirada masculina, sobre todo a través de los medios de comunicación de masas (Agudelo, 2007).

Como hemos podido comprobar, el maquillaje es algo que se ha extendido a lo largo y ancho del mundo, a través de las distintas culturas, normalmente asociado a la idea de belleza y de feminidad. Otro claro ejemplo, más alejado de la cultura occidental, es el de las *geishas*, damas de compañía que maquillan su rostro con polvos blancos, asociados, comúnmente, al concepto de belleza oriental. También se puede apreciar el uso de productos cosméticos en distintas tribus de África, teniendo siempre un significado de origen ritual o relacionado con el establecimiento de un estatus dentro de la propia comunidad. Ahora bien, ¿qué objetivo tiene maquillar el rostro? O, por otro lado, ¿qué concepción y función tiene el uso del maquillaje dentro de la estética de las transformistas? Todo esto nos remite a la idea del cuerpo como un canvas, como un lienzo en blanco en el que expresarnos artísticamente.

Detrás de todo maquillaje dentro del entorno *drag*, existe una concepción del cuerpo, y más concretamente del rostro, como un canvas en blanco, es decir, un lienzo completamente vacío sobre el que el performer proyecta todo aquello que quiere mostrar, en este caso, la fantasía femenina, andrógina o, simplemente, disruptiva con los roles de género impuestos. Distintos autores han señalado que el rostro es una de las partes fundamentales del individuo a la hora de crear la identidad del 'yo', mientras que la 'máscara' creada corresponde al mundo de la fantasía y necesita de la eliminación de cualquier rastro de la identidad anterior del individuo para poder existir (Altuna, 2008).

Ahora bien, tal y como señalan Villanueva (2017) y Farrell (2016) el proceso de maquillaje de una *drag* posee, en su propia concepción, una intención activa de ‘borrar’ el rostro de la persona y crear otro nuevo por medio de elementos de cosmética, modificando, según las intenciones del artista, los ojos, los labios, los pómulos o añadiendo elementos que en un principio no tienen por qué tener que ver con dicha estética, pero que sí que la complementan. El proceso de ‘eliminación’ del rostro se refiere principalmente, en caso de estar hablando de transformistas masculinos, a borrar los rastros de barba mediante el afeitado y eliminar las cejas total o parcialmente.

Así, el maquillaje de cada transformista será distinto al de otra, pero todas se enmarcan dentro de unos patrones comunes que estableceremos a continuación y que depende de si la concepción del rostro (o cuerpo) como un lienzo se lleva más o menos al extremo, así como de las técnicas utilizadas, tal y como señala Mendoza (2021).

Maquillaje naturalista [Figura 31 Anexo I]:

Este tipo de maquillaje es el usado por aquellas transformistas cuyo principal objetivo es realizar una personificación femenina cuidada y que se centran en performar la feminidad del modo más adecuado posible, poniendo especial énfasis en parecer una mujer y no tanto una *drag queen*. Por tanto, las transformistas que abordan su maquillaje desde esta perspectiva se centrarán en eliminar cualquier signo de masculinidad de su rostro, eliminando por completo la barba previo afeitado y aplicando base de maquillaje en grandes cantidades en las zonas donde puede llegar a notarse más el crecimiento del pelo.

Asimismo, al tener como objetivo la personificación femenina, más desde un punto de vista de la imitación que desde el de una *drag*, se pretende eliminar cualquier imperfección del rostro y que este luzca lo más homogéneo posible, a través del uso de correctores que enmascaren posibles manchas o arrugas que el individuo puede tener de base. Unido a esto, los labios suelen maquillarse usando lápices labiales, pero sin mostrarlos exagerados ni más grandes del tamaño que ya poseen de forma natural, de la misma forma que ocurre con los pómulos. Ahora bien, teniendo en cuenta que la intención principal de estas *drags* es eliminar cualquier rastro de masculinidad y potenciar la feminidad, se aplicarán iluminadores y sombreados en los lugares de corte del rostro (nariz y pómulos) para simular una nariz más delgada, una cara más estilizada y unos pómulos más marcados, pero sin abusar de dicha técnica para no caer en la

caricatura. Por último, se usarán técnicas como el *cut crease*⁵⁸[Figura 32 Anexo I] con difuminado o el *smokey eyes*⁵⁹ [Figura 33 Anexo I] con difuminado, para no concentrar el pigmento en una zona y así no caer en parodización de la feminidad.

Maquillaje hiperbólico [Figura 34 Anexo I]:

Esta variante del maquillaje *drag* es la más establecida en el imaginario colectivo cuando nos referimos a una transformista. No solamente se basa en la intención de personificar a una mujer a través del rostro, sino que exagera ciertos rasgos para dejar claro que se está adoptando una estética *queer* en lo que se refiere a ruptura de los roles de género impuestos. Para comenzar, al igual que en el maquillaje anterior, se elimina todo rastro de elementos masculinos del rostro, aunque en ciertas ocasiones en los que la *drag* usa barba, esta se mantiene y se le da forma para adaptarse al look deseado, ya sea tintándola, aceitándola o perfilándola [Figura 35 Anexo I]. Asimismo, se usa una base de maquillaje, junto con correctores para tapar potenciales imperfecciones del rostro.

Ahora bien, hay dos zonas que destacan dentro de este tipo de maquillaje: los ojos y los labios. En el primero de los casos, se suelen usar técnicas que aumenten la profundidad y el tamaño del ojo, por lo que el uso de *halo eyes*⁶⁰[Figura 36 Anexo I] sin difuminar, así como de *smokey eyes* [Figura 33 Anexo I] con gran cantidad de pigmento que son claves para que los ojos queden más grandes de lo que son en un inicio, así como usar una *eye line*⁶¹ más grande de lo común para aumentar el tamaño de la zona. Por otro lado, los labios suelen exagerarse a través de delineados y sombreados sobre los mismos, así como maquillando toda la zona circundante al propio labio, para así simular que su tamaño es mayor que el inicial. Por otro lado, a la hora de destacar el resto de elementos del rostro, se suelen usar sombras e iluminadores de colores muy antagónicos en las zonas más angulosas del rostro (nariz, pómulos y barbilla), para así dar una sensación de rasgos rimbombantes, más asociados a la idea de *drag queen* que de mujer. Por último, en la zona de los pómulos se suelen aplicar sombra sin ningún

⁵⁸ El *cut crease* consiste en concentrar el pigmento, así como el brillo, en la cuenca del párpado para realzar la mirada y hacerla más intensa.

⁵⁹ Consiste en aplicar sombras en la zona de los ojos, simulando mayor tamaño de los mismos, suele difuminarse en los bordes.

⁶⁰ Técnica de maquillaje de ojos que consiste en usar tonos ahumados en la zona exterior del párpado y tono con brillo en la zona central del mismo. La intención del mismo es simular más apertura y ampliar la mirada.

⁶¹ El *eye line* o línea del ojo es una técnica de maquillaje usada para enmarcar el ojo y agrandararlo hacia uno de los laterales, normalmente, realizada en color negro.

tipo de difuminado para dar la sensación de que el pómulo está más bajo y, por tanto, en consonancia con el nuevo tamaño de los ojos.

Maquillaje artístico [Figura 37, 38, 39 y 40 Anexo I]:

Este tipo de maquillaje es el que concibe de una forma más clara el rostro como un lienzo en blanco, y no solo la cara, sino todo el cuerpo, por lo que es común ver a transformistas con este tipo de maquillaje que también pasan por un proceso de *bodypainting*⁶² [Figura 41 Anexo I] a la hora de draguearse. Este tipo de maquillaje se caracteriza, de la misma forma que los dos anteriores, por borrar cualquier rastro de masculinidad del rostro, aplicando bases de maquillaje y correctores. Ahora bien, a partir de este punto las técnicas que se usan, así como la forma de abordar la propia caracterización del individuo quedan en las manos del performer y de las intenciones que tenga con respecto a su aspecto en ese momento.

Cut Eyes, Smokey Eyes, Halo Eyes, labios grandes o delgados, pómulos marcados o sin marcar... Todos los elementos que componen o pueden componer al *drag* confluyen dentro de este estilo de maquillaje, está abierto en todo momento a la experimentación y a introducir dentro de su estética elementos nuevos que puedan enriquecerlo. Suele ser común el uso de, por ejemplo, prótesis faciales que modifiquen el rostro, así como de bases blancas que den un aspecto más pictórico a la cara, estableciendo un contraste claro entre los pigmentos cosméticos vertidos sobre ella y la base del propio rostro. Este tipo de maquillaje, al contrario que los dos anteriores, está unido a una concepción mucho más artística y experimental del propio *drag*, por tanto, resulta común que a nivel de peluquería y vestuario las transformistas que usan el maquillaje de esta forma tengan estéticas destacables que las diferencian de forma directa del resto [Figura 42 Anexo I].

Una vez marcada la clasificación anterior, debemos señalar que los tres tipos de maquillaje que hemos establecido no son categorías estancas y opacas en las que una *drag* se establece para no salir de ella, sino que resulta común que las transformistas vayan experimentando con su propia imagen hasta dar con un estilo de maquillaje que consideran que encaja mejor con su forma de ver el transformismo. Además, dentro de este proceso de experimentación con la estética, dependiendo de lo que la *drag* quiera

⁶² Forma de arte en el que la propia obra artística se vuelva sobre el cuerpo humano, actuando este como lienzo.

transmitir en ese momento puede usar un tipo de maquillaje u otro, no estableciéndose como marca de nadie, a excepción de casos muy concretos⁶³.

4.4 Performance, más allá del cuerpo físico

Antes de introducirnos de lleno dentro del arte de la performance, nos conviene señalar la diferencia que se establece entre este término y el de ‘performatividad’, tan usado durante el desarrollo del presente texto. Dentro de este punto, nos referiremos como ‘Performance’ a la manifestación artística que definiremos más adelante, pues en este punto nos disponemos a analizar cada una de las expresiones artísticas expuestas por la identidad *drag*. Por tanto, nos alejamos del concepto de ‘performatividad de género’ anteriormente expuesto y que se centra más en la capacidad del individuo para repetir una serie de modelos asumidos socialmente como correctos en lo que se refiere a los roles de género, pero nunca cuestionados.

Una vez hecha esta puntualización, vemos conveniente definir la performance artística para saber a qué nos referimos. Así, según González (2012), la performance artística es una disciplina que comienza a realizarse como extensión de representaciones en vivo llevadas a cabo por los movimientos Dada y Futurista a principios del siglo XX. Durante esta época, los artistas, desencantados tras la Primera Guerra Mundial, buscaban una forma de expresarse y de impactar en la sociedad. Esto explota en los años 50 y 60, después de la Segunda Guerra Mundial, cuando empiezan a enfrentarse a la realidad tras las dos grandes guerras, así como a nuevas ideologías y pequeños enfrentamientos entre países que recuerdan a un pasado bélico común⁶⁴. Así, los propios artistas comienzan a plantearse los propios límites del arte integrando en sus espectáculos nuevas tecnologías, actuaciones en vivo o fotografías con la intención de despertar en su público una serie de sentimientos o emociones anteriormente provocados por la experiencia artística más clásica⁶⁵.

Uno de los puntos más interesantes de la performance como expresión artística es el hecho de que es interdisciplinar, concurrendo de forma contraria al resto de disciplinas artísticas más tradicionales, pues integra dentro de su puesta en escena

⁶³ Algunos de los casos más destacados de drags marcados por una estética en cuanto a maquillaje son Hugáceo Crujiente y Onyxx, ambos participantes de la versión española de Drag Race.

⁶⁴ Algunos de los conflictos bélicos más destacados en los que EEUU tuvo un papel fundamental fueron la guerra de Vietnam y la de Corea.

⁶⁵ De esta forma, la intención principal del performer es la de ocasionar una suerte de experiencia estética en el espectador a través de la crítica y la subversión.

cualquier elemento artístico o no artístico que pueda ser de utilidad para llevar a cabo el espectáculo. Así, encontramos que la performance tiene cuatro elementos fundamentales: la existencia del propio artista o performer que lleva a cabo la acción, la presencia de un público que observe la puesta en escena y, por último, el manejo del espacio y el tiempo por parte del artista, siendo estos dos últimos relativos, pues cualquier espacio puede ser objeto de albergar una representación performática. Asimismo, cabe puntualizar que es performance todo aquello que el artista quiera que lo sea, marcando unos límites difusos a la hora de establecer qué es y qué no lo es, pero, teniendo en cuenta todo lo marcado anteriormente, vemos fundamental la presencia de un público y la intención por parte del performer de llevar a cabo dicha acción artística (Taylor y Fuentes, 2011).

De esta forma, y teniendo clara la definición mostrada con anterioridad nos adentraremos dentro del mundo de la performance desde la óptica de la transformista, limitándolo a tres de las grandes prácticas que suelen realizar en sus espectáculos: el lip-sync, actuaciones relacionadas dentro el mundo de la interpretación y el abordaje de caracterizar a un famoso por medio de la imitación. Somos conscientes de que la performance como disciplina es mucho más amplia que estas tres demostraciones y que cada *drag queen* puede adaptar este tipo de arte a lo que desee, debido a que su principal objetivo es la resignificación de la realidad, pero consideramos estos tres los fundamentales dentro de los entornos *queer*:

4.4.1 Lip-sync: cuando música y baile confluyen

Dentro del ámbito de la performance que la *drag* hace delante de su público, hay una práctica que destaca por encima del resto y esa es la del lip-sync o sincronización labial. El lip-sync, fuera de contextos LGTBIQ+, suele denominarse *playback* y es la acción por la cual un artista sincroniza los labios con la letra de una canción que está sonando, simulando que es él quien canta. Ha sido una técnica ampliamente usada dentro del mundo del espectáculo, más concretamente, en el mundo del cine y la televisión, siendo *Cantando bajo la lluvia* (Kelly, 1952) la primera película donde se usó de forma profesional. Así, nos encontramos con una larga lista de títulos en la que los actores y actrices no podían cantar para el papel que se les pedía, pero sí que se adaptaban a las cualidades físicas e interpretativas que el filme requería, por lo que la sincronización labial era el elemento perfecto para evitar posibles problemas. Por otro

lado, también ha sido usado en las artes escénicas en momentos en los que el intérprete no se encontraba, vocalmente, preparado para realizar una interpretación al nivel de lo esperado, por lo que optaba por realizar *playback* para salir del paso (Hess, 2021).

Todo este tipo de situaciones expuestas con anterioridad tienen un abordaje naturalista, es decir, tienen como objetivo conseguir convencer al espectador de que es el intérprete el que está cantando, consiguiendo, en algunos de los casos, crear un artificio tan perfecto que engaña al público y este piensa que está ocurriendo así. Ahora bien, el abordaje que el mundo LGTBIQ+ y, más concretamente, que las *drag queens* hacen de la sincronización labial es radicalmente opuesta, pues recordemos que estas se mueven dentro del mundo del artificio, de la performance, y eso ocasiona que su forma de abordar dicha práctica no sea como en los casos anteriormente citados. Según el libro de Tom Fitzgerald y Lorenzo Márquez *Legendary Children* el lip-sync dentro del mundo del *drag* tiene una serie de connotaciones:

Un buen lip-sync no es meramente artificio. Una buena artista de la sincronización labial encontrará y expresará su propia verdad, independientemente de la de la artista original. Un intérprete de lip-sync realmente bueno mezclará las emociones de la propia canción filtradas a través de su personaje y de su propia experiencia vital, las acentuará con florituras casi dignas de un director de orquesta y jugará con las emociones y las expectativas del espectador. Como hemos comentado, el *drag* trata de remezclar o reutilizar la cultura dominante (...) tomando algo ‘normal’ y convirtiéndolo en algo más (Fitzgerald et al, 2020, p. 191).

Como podemos ver, dentro de los entornos *queer*, el abordaje que se hace de la sincronización labial es muy distinto al que se hace dentro de las artes escénicas, dando más pie al artificio y formando parte de esa ilusión de ‘feminidad’ que destruye los límites entre los géneros, interpretando, normalmente, temas cuyas cantantes originales son mujeres. Ahora bien, ¿cómo se traslada la práctica del lip-sync del mundo audiovisual del cine y la televisión a los locales nocturnos de los suburbios donde actuaban las transformistas? Como hemos comentado con anterioridad, resulta complicado establecer una historia del colectivo pre-Stonewall, debido a que se había mantenido alejado de los medios de comunicación como forma de protección, pero, indagando dentro de la literatura *queer* ensayística, hemos logrado reconstruir parte de la historia del colectivo que tantos se han esforzado en borrar.

Como ya hemos comentado con anterioridad, durante gran parte del siglo XX, en Estados Unidos y en la mayor parte del mundo occidental, el travestismo y el cross-dressing estaban perseguidos por los distintos Estados, lo cual implicaba que el hecho de actuar como *drag queen* se convirtiera en un acto de subversión y de lucha contra el propio sistema opresor. Esta persecución constante hizo que la policía castigara a los locales que ofrecían puestos de trabajo a transformistas, lo que ocasionó, de forma directa, que los músicos rechazaran trabajar en entornos *queer*, por miedo a que las fuerzas del Estado los fichara como personas que infringían la ley. Esto se contraponía con la idea de que, en un principio, las transformistas establecían como parte de su proceso de personificación femenina la modificación de la voz cantada, algo que debido a condiciones de clase, raza e identidad de género muchas tenían complicado. Debido a que poseían unas condiciones materiales tan desfavorables y que los locales en los que podían actuar como forma de entretenimiento a un público no podían permitirse música en directo, se optó por usar grabaciones de artistas femeninas y añadir un plus de énfasis e interpretación a la actuación, dando así lugar al lip-sync como forma de performance dentro de los entornos *queer* (Fitzgerald y Marquez, 2020).

De esta forma, dentro de los entornos subversivos donde se movía el *drag* comienza a normalizarse el lip-sync como forma de actuación y como forma de expresión de la propia transformista, pues el componente personal y expresivo de las letras escogidas para interpretar siempre ha sido de especial importancia dentro de las actuaciones en vivo. Así, nos encontramos que la práctica de la sincronización labial comienza a popularizarse en el entorno de los pequeños bares que frecuentaba el colectivo, donde las *drags* entretenían con sus muchos talentos (chistes, baile, etc) destacando entre todos ellos la sincronización de labios. Dentro de estas actuaciones se juzgaba absolutamente todo lo que la artista ponía sobre el escenario: desde la ropa que llevaba, el conocimiento y la calidad sobre la sincronización labial, la interpretación de la canción, la capacidad de sorprender al público, el baile que usara para expresarse, etc. Además, dentro del entorno *ballroom* y desconectado de los bares nocturnos, eran frecuentes las competiciones de vogue⁶⁶ como forma de ganarse al público, actuación que era juzgada por un jurado con más experiencia y que elegía a la persona o grupo que mejor lo hacía. (Levingston, 1991).

⁶⁶ Variante del baile denominado house dance que da nombre a uno de los grandes discos de Madonna, consiste en realizar movimientos de brazos y de piernas, normalmente simétricos o asimétricos y en torno al rostro como pieza clave del movimiento.

De todo lo nombrado anteriormente cabe destacar lo importante que resulta en la práctica del lip-sync la capacidad de sorprender al público, estableciendo una relación entre el intérprete y sus espectadores, mediante la cual, el espectador juzga, desde su óptica, la calidad del espectáculo que está viendo. Esta capacidad de sorpresa viene de la mano de prácticas como el *reveal*, es decir, sorprender al espectador ‘revelando’ algo escondido dentro del atuendo de la *drag* o realizando pasos de baile complicados de llevar a cabo como *spagats*⁶⁷, piruetas, etc. Este hecho marca el gran carácter performático que posee la práctica del lip-sync dentro de la cultura LGTBIQ+, pues no se basa solamente en interpretar una canción, sino también en sentirla, transmitir esas emociones al público y, además, sorprender en momentos clave con revelaciones que el propio espectador no espera.

Así, esta práctica se ha ido normalizando dentro del colectivo LGTBIQ+ y, sobre todo, en los medios de comunicación que controlan. La primera vez que vimos a una *drag queen* haciendo lip-sync en la gran pantalla fue con *Priscila, reina del desierto* (Elliot, 1994) y desde entonces, allí donde había una transformista esta práctica se llevaba a cabo. Tal es así, que dentro del formato de ‘RuPaul’s Drag Race’ el lip-sync es una parte fundamental del show, pues emulando aquellos concursos que se realizaban dentro de la escena ballroom, RuPaul y el resto de jueces deciden en una batalla de lip-sync quién sigue o no en el concurso, tal es así que incluso se ha creado una terminología para referirse a aquellas reinas que, aunque no destaquen en otros ámbitos, sí que lo hacen aquí, ya sea por su capacidad para hacer *reveals*, por sus dotes de baile o por saber crear una gran conexión con el público, a estas reinas se les denomina: lip-sync assassins.

Resulta destacable como todo lo relacionado con la performance *drag* ha ido generalizándose a partir del inicio de las plataformas de vídeo bajo demanda, pues nos encontramos una gran cantidad de formatos que ponen en valor este tipo de prácticas y que reproducen los entornos de disidencia donde ocurrieron en un primer momento, pero recubiertos del glamour de la pequeña pantalla. Uno de los programas que destacan dentro de este ámbito es *Legendary* (Collins, 2020-presente), reality show de HBO MAX donde distintas familias del entorno *ballroom* participan en un concurso de performance, en el cual deben demostrar sus dotes artísticas, de vogue, interpretativas y

⁶⁷ El spagat o Split es una técnica acrobática que consiste en abrirse completamente de piernas, normalmente en un momento clave de la canción para así sorprender a la audiencia.

de puesta en escena. Este show es uno de los ejemplos más claros de cómo los medios tienen el poder de dignificar ciertas realidades, desgraciadamente, a través de la capitalización de las mismas, pues, a fin de cuentas, siguen dependiendo de audiencias y seguidores en redes para asegurarse su permanencia en la parrilla televisiva.

4.4.2 Humor y actuación

Dentro del mundo de la actuación siempre ha habido un subgénero propio: el de la comedia. Un artista siempre quiere emocionar, desde el punto de vista dramático o cómico a sus espectadores. Dos de los casos más claros que podemos encontrar en el siglo XX en lo que se refiere a un tipo de transformista que parte desde la comedia es el grupo de cómicos británicos de Los Monty Python⁶⁸ y los canadienses Kids in the Hall⁶⁹. En ambos casos existían personificaciones femeninas realizadas por hombres en tono burlesco, caricaturizando los roles de género impuestos, presentando los primeros una imagen estereotipada de las mujeres (ama de casa gruñona, mujer soltera de pueblo deseosa de mantener relaciones, etc.) y los segundos una imagen algo más amable, pues debemos tener en cuenta la diferencia temporal de casi 20 años que los separan, aun así, ambos son vistos como la primera referencia de un drag cómico dentro de los entornos audiovisuales de habla inglesa (Whybray, 2016).

Ahora bien, a partir de la mayor presencia en la escena pública de las personas LGTBIQ+ a causa de las revueltas de Stonewall esto fue cambiando y evolucionando, pues las *drags* comenzaron a ver el humor, normalmente relegado a principios de siglo a transformistas que actuaban en el vodevil o en representaciones por televisión, como algo que ellas mismas podían realizar como forma de entretenimiento en sus shows. Los espectáculos, tal y como hemos señalado con anterioridad, se realizaban en espacios marginales, en los que las transformistas encontraban un contexto disidente donde poder expresar como eran realmente. Así, el humor, normalmente bebiendo de estereotipos sociales aplicados a la feminidad, era algo común durante los años 70 y 80 en los locales de ambiente de las grandes ciudades de habla inglesa. Además, el *drag* centrado en la comedia y la actuación se convirtió en un refugio para aquellas reinas que no

⁶⁸ Grupo humorístico que triunfó a nivel europeo durante la década de los años 60 y 70, internacionalizando el concepto de humor inglés.

⁶⁹ Serie de televisión canadiense de los años 90 compuesta por humoristas que gozó de gran relevancia mediática a finales del siglo XX.

podían permitirse grandes vestidos o pelucas caras para participar en las pasarelas de la escena *ballroom*.

De esta forma fueron surgiendo distintas agrupaciones teatrales que, aunque seguían moviéndose en el entorno de la periferia de las ciudades, se las arreglaban para lidiar con la clandestinidad. Uno de los más destacados fue Bloodlips [Figura 43 Anexo I], un grupo de transformistas graduados en la ‘London’s Central School of Speech and Drama’ que se unieron a principios de los años 70 al movimiento de liberación gay. Ellos fundaron su propia compañía de teatro en la que dejaban atrás la imagen glamurosa de las *drags* de la época para pintarse sus rostros de blanco y usar como pelucas distintos objetos que poco tenían que ver con el contexto en el que se presentaban⁷⁰. De hecho, tal y como afirmó Lavinia Co-Op, una de las integrantes del grupo: “Nosotras no usábamos pechos falsos, no solíamos usar pelucas, llevábamos la cara blanca y usábamos colores fantasía. No estábamos personificando a mujeres, estábamos abriendo una puerta dentro del *drag* hacia otro lado, encontrando nuestro propio camino.” (Doonan, 2020, p. 153).

Como era de esperar, distintos tipos de actuaciones fueron surgiendo dentro de la televisión lineal en lo que se refería al humor, elementos que después las propias transformistas captarían y resignificarían, como siempre han hecho a lo largo de su historia. Uno de los tipos de actuación más destacados es el del ‘Roast’, que en ocasiones se ha traducido como ‘Despelleje’ al castellano. Este tipo de actuaciones consisten en criticar a una persona como forma de admiración hacia la misma, siempre en un contexto seguro para la persona criticada y sabiendo que se hace desde el respeto y desde la admiración⁷¹. Este tipo de humor comenzó a popularizarse en la escena cómica de la ciudad de Nueva York, más concretamente en el Friars Club Roast⁷², donde distintos humoristas quedaban para realizar críticas satíricas en clave de humor dirigidas hacia sus compañeros de profesión. Durante los años 70 llegaron a popularizarse, siendo incluso televisadas. Debido al éxito de este tipo de actuaciones humorísticas, las *drags* comenzaron a realizar críticas sobre sí mismas dentro de los propios espacios seguros que poseían, a este tipo de crítica se le denominó ‘leerse las

⁷⁰ Vasos, envases de hamburguesas, tazas...

⁷¹ El hecho de que se haga en un contexto seguro y entre semejantes resulta clave para que el concepto de humor funcione, pues en el caso de que no sea así la persona ‘víctima’ de los comentarios puede sentirse incómoda o fuera de lugar.

⁷² Club de humoristas estadounidense creado al estilo británico de los Clubs de caballeros donde participaban en puestas en escena en las que se criticaban los unos a los otros.

unas a las otras’, nunca con intención dañina, sino desde el propio humor, esta traducción viene de la palabra inglesa ‘read’ usada dentro del lenguaje coloquial de la comunidad (Levingson, 1990). La propia actividad de ‘leerse’ las unas a las otras es algo que ha llegado hasta nuestros días, siendo algo común, ya no solo en el colectivo *drag*, sino dentro de la propia comunidad *queer*.

Asimismo, todo este tipo de prácticas han sido adoptadas por el formato de RuPaul Charles, y es que el hecho de ‘leerse’ las participantes entre ellas, así como el organizar retos de ‘Roast’ en las que deben de realizar un monólogo en torno a una persona famosa a la que criticar desde la admiración, es algo común dentro del propio show. Cabe señalar que, en la actualidad, de la misma forma que en el pasado se tendía a hacer una caricaturización humorística de las mujeres desde un punto de vista misógino, el humor ha cambiado hacia el otro lado, realizando ahora este tipo de representaciones caricaturizadas las *drag kings*⁷³, criticando comportamiento típicamente masculinos, así como personificando a distintos hombres famosos, como es el caso de Donald Trump o distintos humoristas del entorno hollywoodiense.

4.4.3 Imitación

La práctica de la imitación es algo que lleva cultivándose dentro del mundo de la actuación, y más concretamente, en el de la comedia, desde el surgimiento de las artes escénicas. Según el diccionario Oxford, el acto de imitar consiste en: “Reproducir [una cosa o persona] de forma exacta o muy semejante, destacando una determinada característica”. La imitación de personajes relevantes o famosos es algo común dentro de los medios audiovisuales y, a día de hoy, puede verse en cualquier espectáculo humorístico o televisivo; por ejemplo, tenemos a Carlos Latre como jurado de un programa de imitación como es ‘Tu cara me suena’ o a Josep Ferré⁷⁴ imitando en pleno plató de ‘Sálvame’⁷⁵ [Figura 44 y 45 Anexo I] a los distintos colaboradores que participan en el espacio de Tele 5. Esta normalización de la imitación es algo reseñable, pues resulta un tipo de humor distinto al mero hecho de contar chistes o realizar

⁷³ Acción contraria al dragqueenismo, es decir, acción por la cual una mujer se muestra dentro del contexto del espectáculo como un hombre para subvertir los roles de género y los mitos de la masculinidad hegemónica.

⁷⁴ Humorista e imitador de renombre nacional que también participó en programas como Homo Zapping interpretado a drags como Letal (interpretada por Miguel Bosé en ‘Tacones Lejanos’ (1991) o Deborah Ombres en el espacio televisivo que presentaba en MTV España.

⁷⁵ Espacio de tertulia de la prensa rosa donde distintos rostros del entorno televisivo español debaten sobre distintos temas de actualidad relacionados con la vida privada de famosos.

monólogos hablando de experiencias diarias de una persona, algo más común en los shows humorísticos que se realizan en teatros o en espacios televisivos específicos.

Ahora bien, el arte de la imitación resulta complejo, pues, a fin de cuentas, se está personificando a una persona real, alguien que ha vivido o vive, y que puede sentirse ofendido por dicha parodia cómica. La imitación es un tipo de humor que goza de una cierta ambigüedad desde su propia concepción, pues dentro del propio acto se permite una cierta ofensa a la persona imitada, algo que esta puede recibir, o no, de buen grado. Teniendo esto en cuenta, cabe señalar que, normalmente, la persona imitada no debería percibir desde un punto de vista negativo el propio acto paródico, pues se presupone que al hacerse desde un prisma cómico, e incluso por medio de unas modificaciones corporales que hacen que el humorista se parezca a la persona imitada, la performance es bastante clara en su propósito: el humor. Así, la carga cómica se encuentra dividida, por un lado, en el imitador y, por otro lado, en los rasgos caricaturizados de la persona imitada. En este tipo de performance la línea entre la ofensa y la comicidad es bastante delgada y ahí reside el mérito de la imitación, aunque normalmente se considera que una imitación resulta ofensiva cuando se remite a estereotipos sexistas, racistas u homófobos, así como a minusvalías físicas o ciertos elementos que resultan de mal gusto fuera de la fantasía que rodea a la parodia (Pickering and Lockyer, 2005).

De esta forma, encontramos que la práctica de la imitación abordada dentro del mundo del *drag* cuenta con una amplia tradición, como la de transformistas que imitaban por medio de la apariencia física y del lip-sync a grandes estrellas, destacando las del mundo de la música. Pero antes de introducirnos dentro del mundo de las *drags* imitadoras como forma de espectáculo, vemos necesario centrarnos en el abordaje que se hace de la imitación dentro del entorno de ‘RuPaul’s Drag Race’, pues uno de los retos por los que el ‘reality’ es más conocido consiste eso. El nombre del reto es ‘Snatch Game’ [Figura 46 Anexo I], haciendo una analogía con el programa de televisión de los años 60 ‘The Match Game’ (1962-1969) donde distintos concursantes tenían que rellenar una serie de huecos en oraciones con componente cómico y hacerlas coincidir con las de personajes famosos invitados. Este mismo desarrollo tiene la versión *drag* del programa (de nuevo, las *drags* resignificando elementos de la cultura popular), con la diferencia de que las distintas participantes del formato tienen que imitar, desde su

propio *drag*, a una persona famosa y responder como ella lo haría y siempre desde un punto de vista humorístico.

Ahora bien, el abordaje que se hace de los distintos famosos que se interpretan en el ‘Snatch Game’ tiene que ser desde un punto de vista paródico y caricaturesco, no cayendo ni en la ofensa, ni en el chiste fácil, pero sí teniendo en cuenta la personalidad de la persona a la que se interpreta. Así, podríamos decir que el abordaje que se hace de la interpretación de estos personajes es el de la caricatura cogiendo como definición de la misma la realizada por Rhodes (1996, p.11):

La característica esencial de la caricatura es el de la exageración y la particularización: una caricatura difiere de una interpretación realista en que es deliberadamente distorsionada, y de alguna forma grotesca en lo referente a la representación de un individuo conocido. Otra de las características normalmente asociadas al término es la capacidad para revelar la verdadera personalidad de un individuo, así como centrarse en sus defectos a través del humor y la simplificación.

Varios ejemplos resultan destacables y consideramos que son dignos de mención debido a la exageración de ciertos rasgos característicos de los personajes interpretados: Killer Queen, participante de la primera temporada de ‘Drag Race España’, interpretando a Isabel Díaz Ayuso [Figura 47 Anexo I] haciendo referencia a sus políticas y a los Tics nerviosos que parece tener; Aquaria, ganadora de la décima temporada de RuPaul’s Drag Race, interpretando a Melania Trump [Figura 48 Anexo I] y mostrándose como una mujer secuestrada por su marido y con aparente poca personalidad, y un sinnúmero de imitaciones de distintos tipos en lo que siempre se han resaltado los componentes más caricaturizables de esos personajes. Este hecho pone en evidencia una de los puntos principales de la imitación y que debe tenerse en cuenta cuando se aborda desde la perspectiva del *drag*: la persona imitada debe tener una serie de rasgos característicos o de comportamientos destacables que la hagan reconocible, algo que distintas participantes no han sabido manejar imitando a artistas como Beyoncé [Figura 49 Anexo I] o Jennifer López [Figura 50 Anexo I], que aunque resultan muy reconocibles a nivel social no son tan caricaturizables, pues su personalidad no es conocida por la generalidad del público al mantenerla dentro de la esfera privada (Andrews, 2020).

Dentro del mundo de la imitación no podemos olvidarnos de todas aquellas transformistas que personifican e imitan a través de sus gestos, sus atuendos y sus canciones (mediante lip-sync) a artistas como símbolo de una admiración contenida hacia a ellas. Madonna, Cher, Britney Spears, Rocío Jurado, Tina Turner... Amplia es la lista de divas que las *drags* han atesorado como madres adoptivas, como mujeres en cuyas letras el colectivo se veía reflejado. Así, algunas *drag queens* como Chad Michaels (imitador de Cher en las Vegas) [Figura 51 Anexo I] o Derrick Barry (imitador de Britney Spears) [Figura 52 Anexo I], se dedican profesionalmente a personificarlas en espectáculos de variedades en distintos puntos del mundo, pero esta vez no desde un prisma humorístico o caricaturesco, sino desde la propia admiración que sienten hacia ellas. Así, nos encontramos con artistas *drag* que unen toda la puesta en escena de una artista, un maquillaje y un vestuario característicos, más una interpretación de canciones mediante sincronización de labios, que ocasiona que el espectador se encuentre frente a una suerte de fantasía de su artista favorita pasada por el filtro del transformismo.

5. El drag y la sociedad

Como hemos podido observar a lo largo del trabajo, amplias han sido las relaciones que se han establecido entre el mundo de las transformistas y la sociedad en la que se ven inmersas, ya sea con los medios de comunicación, con sus raíces culturales o con su forma de ver el espectáculo, siempre tienen algo que aportar con su particular visión de la realidad y su propia experiencia. Debido a ello, hemos visto de especial relevancia destacar tres puntos entre toda la amalgama de relaciones que establecen las *drags* con su entorno: el primero, su relación con la masculinidad y el papel de las *drag kings* dentro del colectivo; en segundo lugar, como personas LGTBIQ+ que en ciertos momentos han sido obligadas a emigrar y, por último, su particular forma de abordar la estética, más concretamente, mediante las presiones cosméticas y la salud.

5.1 Drag y masculinidad: *Drag kings*

Como ya hemos comentado anteriormente, las transformistas resignifican el género desde un ‘álter-ego’ femenino, haciendo que dentro de su estética confluyan elementos comúnmente asociados a la masculinidad y a la feminidad. Podíamos ver estos supuestos en las drags que usan el vello corporal o la barba como elemento

reivindicador de su propia masculinidad, estableciéndose como una especie de híbrido entre los dos géneros. El caso que nos atañe gira en torno a la masculinidad, pero no desde la integración de elementos masculinos y femeninos en una estética claramente femenina, sino de la personificación masculina por parte de mujeres, es decir, del drag king [Figura 53, 54 y 55 Anexo I].

Podríamos definir el drag king como la otra cara de la moneda de ser drag queen, usando como base la definición que marcamos anteriormente para ellas. Por tanto, cuando hablamos de un drag king nos referimos a una persona, comúnmente mujer (aunque también hombre) y perteneciente al colectivo LGTBIQ+, que, haciendo uso de la performatividad del género, crea una segunda personalidad, normalmente ligada a lo que socialmente se considera como masculinidad, que solamente se muestra dentro del mundo del espectáculo y de las artes. Este ‘alter-ego’ tiene como función la expresión artística de la persona y, a través de la subversión y la desnaturalización de los roles de género, romper con el binomio sexo/género por medio de la actuación hiperbólica de dichos roles. Ahora bien, cabe señalar que esta práctica, a diferencia del dragqueenismo, suele ser realizada exclusivamente por mujeres, ya que cuando los hombres *queer* quieren representar valores de la masculinidad dentro del *drag* lo hacen integrando elementos asociados a ella dentro de una estética femenina, como ocurre con las *drags* barbudas o velludas.

La esencia de un *drag king* no es otra que mantener una relación ambigua con su género de la misma forma que lo hacen las *drag queens*, pero esta vez abordándolo desde la masculinidad y no desde la feminidad y, sobre todo, siendo críticas con los roles de género que representan y con la puesta de manifiesto de la performatividad de los mismos. Podemos remontarnos a principios del siglo XX para encontrar las primeras piezas del puzzle de la práctica del *drag king* y que llegan hasta nuestros días como una forma de expresión artística más dentro de las personas *queer* y como una forma de poner de manifiesto los estándares tan constreñidos en los que la sociedad nos introduce desde el momento del nacimiento.

Así, ya a principios del siglo XX nos podemos encontrar con las primeras manifestaciones de ‘cross-dressing’ dentro de las escalas sociales más altas, es decir, con mujeres que usaban ropa normalmente asociada a los hombres como símbolo de poder. Esta práctica estuvo acompañada de la Primera Ola del movimiento feminista y

con la emancipación de la mujer aburguesada que a fin de cuentas tenían el poder suficiente, por medio de la posesión de capital, de tomar sus propias decisiones y a veces, entre ellas, estaba el vestirse con ropa masculina⁷⁶. Durante los años 60 y 70 la tendencia a masculinizar el *drag* desde la perspectiva de las mujeres fue abiertamente rechazada por movimientos como el movimiento hippie, pues se oponían abiertamente a cualquier atisbo de masculinidad hegemónica dentro de sus movimientos, ahora bien, esto cambiaría durante los años 90, la Tercera Ola del feminismo y la emancipación total de la mujer obrera y burguesa.

Ya a finales del siglo XX la mayor parte de *drag kings* eran mujeres de clase obrera que realizaban personificaciones masculinas normalmente en bares o entornos lésbicos. A la hora de personificar la masculinidad se movían dentro de los estereotipos del hombre ‘macho’, pero también parodizaban todo lo relacionado con la estética mafiosa, greaser⁷⁷ o chola⁷⁸, siempre teniendo en cuenta el punto racial a la hora de performar, pues una persona racializada solía representar los estereotipos asociados a los hombres de su raza. A la hora de establecer la performance de estos roles se fusionaba la personificación del hombre, con el privilegio social que supone la estética masculina, de hecho muchas de ellas afirmaban que era más tranquilizador moverse por las calles con su aspecto de *drag king* que con un aspecto asociado a la feminidad (Doonan, 2020). Una *drag king* de esta época, Mo B. Dick, lo dejó muy claro a través de las siguientes palabras:

Crear un personaje drag king duro y rebelde me permitía decir y hacer lo que quisiera. Podía ser ruidoso, tontorrón o cursi y a la audiencia le encantaba. Era increíblemente estimulante pasearse por las calles de Nueva York en los zapatos de un hombre y no ser molestada o acosada (Doonan, 2020, p.70).

Esta performance de los roles de género masculinos no ha estado exenta de crítica por parte de la academia, ya que algunos autores han señalado que esta performance de la masculinidad a través de conductas hegemónicas asociadas al hombre no hace sino perpetuar dichos roles a nivel social. Ante esta cuestión, algunas autoras como Escudero (2009) señala que el acto de parodia que supone la práctica del drag

⁷⁶ Esta relación establecida entre el uso de ropas masculinas y la clase social puede apreciarse en distintas series de televisión actuales, entre las que destaca ‘Gentleman Jack’ donde la protagonista, una mujer lesbiana de principios del siglo XX, usa ropas normalmente asociadas con la masculinidad de la época.

⁷⁷ Chico de clase baja, normalmente perteneciente a barrios obreros y a entornos de bandas callejeras.

⁷⁸ Persona mestiza en la que uno de los progenitores es de origen mexicano y el otro es estadounidense.

king no es subversiva por sí misma, sino que requiere la existencia de un contexto específico en el que se realice una ‘negociación’ entre el sujeto y la audiencia que permita redefinir el concepto de masculinidad. Así, señala, que la representación ante un público juega un papel fundamental en esta resignificación y sedimentación de conceptos aceptados por la generalidad de la sociedad y que solo así se pueden problematizar las distintas suposiciones que tienen que ver con la configuración de la propia identidad.

5.2 Drag y migraciones: cuando huir es la única opción

Los procesos migratorios podrían definirse, tal y como hace la RAE como “proceso de desplazamiento geográfico de individuos o grupos, normalmente por causas económicas o sociales”. Ante esta afirmación, podemos pensar en distintos grupos poblacionales que se han visto obligados a dejar su lugar de residencia habitual para huir a otro, por ejemplo, los ciudadanos ucranianos ante la actual invasión por parte de Rusia, la crisis de los refugiados de origen sirio o, incluso, el éxodo rural que sufrió España en pleno desarrollismo del franquismo. Todos estos desplazamientos poblacionales han ocurrido, tal y como marca la definición, por causas económicas o sociales, como es el caso de una guerra civil, un conflicto armado con un país vecino o una mayor cantidad de oportunidades en otro lugar. Ahora bien, cuando hablamos de drag queens migrantes, no podemos separarlas de las migraciones de personas LGTBIQ+, un proceso que ha ocurrido, sobre todo, a finales del siglo XX y todo lo que llevamos de siglo XXI. Esto ha sucedido por un avance real en materia legislativa en lo que respecta a la protección de la comunidad, pues en zonas de occidente, como Europa, se comenzó a legislar en pos de su protección a principios del siglo actual, algo que choca de forma directa con las leyes que algunos países de los que provienen poseen y que incluyen desde la cadena perpetua⁷⁹, hasta la pena de muerte⁸⁰.

La migración de personas LTBIQ+ o sexilio es el proceso migratorio que realiza la comunidad queer desde sus países de origen hacia entornos menos hostiles. Estos procesos no tienen las mismas raíces que las migraciones de carácter económico, pues

⁷⁹ La mayoría son países de Oriente Medio y Asia, además incluyen entre sus penas los latigazos o el escarnio público.

⁸⁰ En la actualidad, un total de 10 países incluyen en su legislación la pena capital para personas homosexuales, entre los que se encuentran Afganistán, Nigeria o Iraq.

en este caso, la familia puede jugar un papel fundamental en lo que se refiere a la causa de la huida, ya que en muchas ocasiones estas complican el ejercicio de la elección sexual de manera libre. Esto choca con otros procesos migratorios en los que, por ejemplo, los inmigrantes envían dinero a sus familias una vez acceden a una residencia en el país que los recibe. Por tanto, las migraciones LGTBIQ+ suponen un “empezar de cero” en un lugar donde el individuo no posee una historia vital y puede construirse una, en entornos más favorables, ya sea a nivel social (protección legislativa de las personas LGTBIQ+), de cobertura sanitaria (para enfermos de enfermedades crónicas) o con la existencia de comunidades queer asentadas históricamente y que puedan recibirlos (La Fountain-Strokes, 2004). Teniendo en cuenta estos procesos nos queda una segunda opción frente a las desigualdades de trato de las personas LGTBIQ+ entre distintas partes del mundo y esa es la de los individuos que deciden quedarse en sus países de origen para cambiar la situación desde dentro, estableciendo redes de apoyo, presionando al gobierno o manifestándose públicamente. Esto solamente podrá ocurrir en países donde el pertenecer a la comunidad no esté penado con cárcel o con la muerte, como son algunos países de América del Sur o de Europa del Este, donde se puede conseguir un cambio real a través del activismo (Alcalde, 2022).

Una vez somos conscientes de las problemáticas que rodean a las personas *queer* en lo que se refiere a la inmigración, debemos ser conscientes del papel que juegan las *drags* dentro de la misma, pues en su forma de concebirlo, el ser transformista es algo secundario a su identidad, es, como hemos dicho, un ‘álter-ego’ a la propia personalidad, por lo que las razones que llevan a estas personas a huir de sus países de origen son, normalmente, su identidad sexual o de género y, en el momento en el que llegan a un lugar menos hostil para la comunidad LGTBIQ+, es cuando se deciden a poner en práctica el transformismo. En otras ocasiones, uno de los rasgos definitorios de las *drags* migrantes es el de ser inmigrantes de segunda generación, es decir, hijos de personas migrantes que se han criado en el país receptor, siendo enriquecidos por su cultura de origen y por la cultura del país que los recibe. Esta casuística ha podido verse en distintas *drags* dentro de la franquicia de ‘Drag Race’, uno de los ejemplos más recientes es de Jackie Cox, descendiente de padre canadiense y madre iraní, por lo que la multiculturalidad estaba presente en su día a día y eso lo acabó llevando a su *drag*. Algo parecido ocurre con transformistas de origen asiático, como es el caso de Rock M. Sakura, *drag* de origen vietnamita y filipino.

Estos dos ejemplos son claros en la idea que queremos transmitir, ya que al ser hijos de inmigrantes (total o parcialmente), son los considerados inmigrantes de segunda generación, es decir, aquellos que han nacido en el lugar receptor de la inmigración, pero son hijos de personas migrantes. En ellos resulta común el desarraigo hacia sus raíces y hacia el país en el que viven, creando conflictos identitarios en lo que se refiere a sus raíces culturales y étnicas, no encontrándose cómodos con ninguna de las dos etiquetas, ni la familiar ni la del lugar que los recibe (Moncusí, 2007). Este tipo de situaciones han dado lugar, por ejemplo, a que esos jóvenes se agrupen dentro de bandas o tengan conductas violentas (Redacción El HuffPost, 2018). Sin embargo, en el caso de las *drag queens* hay un hecho fundamental y es que pertenecer a la comunidad LGTBIQ+ les lleva a refugiarse entre sus iguales dentro de los países donde viven, algo que las acaba marcando como transformistas.

De esta forma, muchas personas LGTBIQ+ migrantes o pertenecientes a las segundas generaciones de migrantes, encuentran en el *drag* una forma de reconectar con sus raíces y de integrar las dos identidades que conviven dentro de ellas: la occidental (normalmente de países como EEUU o europeos) y la del país de origen de los padres (normalmente de la zona de Oriente Medio o Asia), usando así la estética *drag* como un elemento integrador de las dos realidades que conviven dentro de sí mismos, de la misma forma que hacen las mujeres cisgénero o los hombres *queer* para reconectar con su feminidad, pues en este caso, las *drags* migrantes lo usan para conectar con su parte femenina y además, con sus raíces.

Una vez dicho esto, debemos ser conscientes que no toda migración es forzada por un sistema opresor, sino que puede estar motivada por causas económicas o, simplemente, sociales. Este tipo de migraciones voluntarias son las que podemos observar dentro de occidente, por ejemplo, cuando una persona de origen español se desplaza a Reino Unido para trabajar en la hostelería o cuando una persona canadiense viaja a Estados Unidos con un visado de turista para, posteriormente, buscar trabajo allí, por tanto hablaríamos de migraciones laborales, no de procesos de refugio o de desplazamiento forzado (OIM, 2007). Es en este tipo de contextos donde se encuentran *drags* como Choriza May, participante de origen español en la versión británica ‘RuPaul’s Drag Race’ y que usa su *drag* como forma de reconectar con sus raíces dentro de un entorno con otra cultura dominante y de abrazar la idea de la inmigración desde el orgullo (Talavera, 2021), de hecho, su frase de entrada en el programa fue: “No

me odies por ser guapa, ódiame porque soy inmigrante” (Drag Race Universe, 2021). Así, usa la españolidad y su condición de migrante para conectar con sus raíces y para resignificar la idea de la persona migrante como algo positivo.

5.3 Drag y salud: presas de la estética

Cuando hablamos de transformismo y salud solemos remitirnos a las condiciones de las que parten los individuos que hacen *drag*, más concretamente a todo lo relacionado con los entornos marginales donde se movían durante las décadas finales del siglo XX y como eso desembocaba en la presencia de enfermedades de transmisión sexual entre los individuos de la comunidad. Aunque estos hechos son algo reseñable y destacable dentro de la propia comunidad, queremos ir más allá del terreno de las patologías asociadas a la comunidad y centrarnos en las presiones estéticas que sufren las *drag queens* sobre su propio físico.

Todos estamos sujetos a presiones estéticas, eso es innegable, cuerpos perfectos, mandíbulas marcadas, ausencia total de arrugas en el rostro...Estas son algunas de las muchísimas apetencias físicas que queremos y que buscamos de forma casi compulsiva. Desde principios del siglo XXI ha surgido un término que, a nuestro parecer, resume todo este proceso de modificación corporal en el que el propio sistema nos introduce: el de cultura de la cirugía plástica. La cultura de la cirugía plástica es, para la mayoría de los autores, la interacción entre tres ámbitos que oprimen al individuo dentro del sistema capitalista en el que nos vemos inmersos, por un lado, el consumismo, por otro, las celebridades y, por último, el patriarcado. Es la interacción de estos tres entes lo que ocasiona que cada vez estemos más inseguros con nuestro cuerpo y que veamos como una solución rápida y fácil la intervención estética. El ciclo es sencillo: observamos como distintos famosos, ubicados en una especie de Olimpo de perfección⁸¹, lucen acorde con los cánones a todas las horas del día, algo irreal, pues solo vemos de ellos lo que muestran los *mass media*; esto ocasiona una inconformidad con nuestro cuerpo al compararnos con ellos y el sistema consumista nos da la solución: la cirugía plástica (Elliot, 2011).

⁸¹ El concepto de los famosos como una suerte de semidioses que viven en un Olimpo de perfección inalcanzable para el resto de mortales fue introducido por Edgar Morin en su obra ‘Las Strars, servidumbre y mitos’ (1972)

Este aumento del uso de la cirugía plástica para remodelar nuestros cuerpos no ha dejado al mercado indiferente, por lo que cada vez es más común encontrarnos en redes sociales con especialistas en el área que ofrecen sus servicios por precios bastante asequibles y que tienen a famosos venidos a menos como principal reclamo para obtener clientes. Así, nos encontramos que las cirugías que más se realizan en nuestro país (Beltrán, s.f) son la mamoplastia de aumento⁸², la liposucción⁸³, la blefaroplastia⁸⁴, la rinoplastia⁸⁵, la abdominoplastia⁸⁶ y el relleno facial para quitar arrugas o para masculinizar el rostro⁸⁷. Como podemos observar, la gran mayoría de estas intervenciones giran en torno a las presiones estéticas ligadas a la feminidad (mamoplastia, envejecimiento...) y a la masculinidad (abdominoplastia, masculinización facial...). Por tanto, podemos observar como los roles de género y, en última instancia, el patriarcado y su sistema estético, son quienes nos imponen, de forma velada, como debemos lucir, a lo que el capitalismo responde dándonos las herramientas necesarias para alcanzar ese aspecto deseado (Heyes & Jones, 2016).

Diversos estudios, como el de Toro-Alfonso (2010), demuestran que las presiones estéticas, y por tanto la tendencia a la inconformidad corporal y a los desórdenes alimenticios, es algo que se encuentra presente también en los hombres, con una mayor preponderancia en los individuos de la comunidad LGTBIQ+. Existe un énfasis en la masculinidad, en parecer más ‘hombre’, lo que ocasiona que las presiones estéticas que nos autoimponemos sean más pronunciadas. Estas presiones afectan de forma más directa a las mujeres transgénero, quienes se ven obligadas a parecer lo más ‘mujeres cis’ posible para ser aceptadas dentro de la sociedad⁸⁸. Por supuesto, estas problemáticas también llegan a las *drag queens*, siendo su caso de especial relevancia dentro de nuestro trabajo.

⁸² Aumento del tamaño de los senos por medio de la implantación de silicona u otras sustancias que los levanten y los coloquen en el lugar deseado.

⁸³ Eliminación de grasa de distintas zonas del organismo mediante un procedimiento quirúrgico.

⁸⁴ Operación estética que consiste en levantar los párpados para dar un aspecto de rejuvenecimiento e iluminación de la mirada.

⁸⁵ Proceso estético por el cual se modifican distintas partes de la nariz tales como el tabique o la giba ósea para hacer que sobresalga menos y esté más conforme a los cánones estéticos.

⁸⁶ Procedimiento quirúrgico invasivo que consiste en la eliminación de piel de las paredes abdominales, la recomposición del torso y de los músculos de la zona del abdomen para así eliminar la flacidez y dar más sensación de abdomen terso y plano.

⁸⁷ El relleno fácil consiste en la recomposición facial por medio de la implantación de ácido hialurónico o botox para rellenar las arrugas o para dar una nueva forma al rostro, ya sea más masculina o más femenina.

⁸⁸ Este hecho marca un gran debate a nivel social, pues las operaciones que se realizan mujeres transgénero suelen denominarse ‘operaciones de reafirmación de género’, cuando hemos observado que todas las operaciones estéticas tienen un componente patriarcal innegable.

Si ya de por sí, los hombres LGTBIQ+ tienen mayor tendencia a sufrir debido a las presiones estéticas, cuando hablamos de las *drag queens* podemos señalar que estas presiones son incluso mayores. Siendo uno de los escaparates más grandes en lo que a realidad *drag* se refiere, las concursantes de ‘RuPaul’s Drag Race’ tienden, siempre que vuelven al show para una versión VIP, a haber pasado por quirófano. Algunas de ellas con detalles muy sutiles en su rostro (aumento de labios, aumento de pómulos) y otras con verdaderas recomposiciones faciales, pareciendo otras personas. La relación establecida entre el colectivo *drag* y las operaciones estéticas es estrecha, teniendo mayor tendencia a ello, e incluso, estableciendo patrones de conducta dañinos con su propio cuerpo (desórdenes alimenticios) y con la cirugía plástica. Según recientes estudios, esto se debe a que la creación de un ‘álter-ego’ femenino está unido a parecer lo más femenina posible, por eso, ante la imposibilidad de parecerlo de forma natural por medio de procedimientos como el maquillaje, tienden a caer en la cirugía como forma de ‘feminizar’ sus rasgos (Carreta et al, 2019). Este hecho ocasiona que las modificaciones corporales a su ‘yo’ giren en torno a las modificaciones requeridas por su ‘álter-ego’ *drag*, haciendo así que su contraparte masculina orbite, en todo momento, en torno a su ‘yo’ femenino.

En los hombres LGTBIQ+ que hacen *drag* confluyen las presiones estéticas de la masculinidad hegemónica y de la feminidad más patriarcal, pues recordemos que la estética escogida por la transformista suele ser femenina. Así, nos encontramos frente a una gran problemática que las acucia: la de los cánones estéticos de ambos géneros. Dos ejemplos muy claros de esto podemos observarlos en la *drag queen* Detox [Figura 56 Anexo I], concursante de la quinta temporada del show, y en Trinity Taylor [Figura 57 Anexo I], concursante de la novena temporada del afamado reality show. Estas dos transformistas se han caracterizado a lo largo de su carrera por realizarse modificaciones faciales y corporales que les han llevado, incluso, a programas de televisión que pudieran arreglarles los problemas desencadenados de haber pasado por tantísimas operaciones estéticas (Life & Style Staff, 2018). En muchas ocasiones lo que las lleva a pasar por estas operaciones es “una gran inseguridad en una zona de su cuerpo” y el pasar por la operación les hace “recuperar la seguridad en sí misma”⁸⁹, ocasionando así que caigan en un ciclo de inconformidad con su propio cuerpo que hace que pasen por

⁸⁹ El hecho de ver una operación estética como algo que te lleva a recuperar la confianza en uno mismo es algo extendido, cuando realmente solo fomenta que la recomposición corporal y la cirugía son una posible solución para un problema de origen mental.

quirófano repetidas veces, siempre en busca de una cara lo más femenina posible, adaptada a su imagen *drag*.

Esto mismo ocurre en el otro lado, transformistas que, a pesar de dedicarse al *drag*, sigue sufriendo las presiones estéticas del patriarcado en lo que se refiere a su masculinidad. Este es el caso de Detox, quién pasó por múltiples cirugías estéticas debido a que sus abdominales no eran “lo suficientemente simétricos” (Tempesta, 2018). Este hecho es reseñable, pues se espera que una transformista, al dedicar tantísimo tiempo a lo largo de su vida a su trabajo, las modificaciones corporales que se realice giren en torno al hecho de ser más femenina, pero no es el caso de todas ellas, ya que en muchas ocasiones ciertos rasgos (como unos labios carnosos) son sinónimo de atractivo en ambos géneros, cuando en otras ocasiones existen características físicas que sí que son exclusivamente atractivas para un género.

Uno de los eventos más curiosos que existe al respecto de las operaciones estéticas son los programas que se dedican a ‘arreglar’ los estropicios estéticos que han sufrido distintas personas al pasar por quirófano, aludiendo que la persona intervenida no tendrá que abonar ningún pago (recordemos que estamos hablando de la sanidad estadounidense), siempre que permita que todo el proceso sea televisado y, por tanto, capitalizado. Es decir, el sistema te crea unas carencias estéticas, te da las herramientas para solucionarlas (operaciones quirúrgicas), estas operaciones salen mal, ya sea de forma accidental o porque los medios para llevarse a cabo no son siempre los correctos, y después televisa tu desgracia con posterior arreglo. Vivimos en la sociedad de la exposición, y por supuesto, las redes sociales son el brazo ejecutor de una estética inalcanzable por la mayoría, ellas son las principales causantes de nuestros complejos y de los problemas con nuestro cuerpo, ahora solo nos queda ser conscientes de ello.

6. Conclusiones

Como comentamos al inicio de nuestro trabajo, la figura de las transformistas ha ido evolucionando a lo largo del tiempo y durante el desarrollo de nuestro escrito hemos podido apreciar como los *mass media* han tenido una amplia responsabilidad a la hora de dignificar la figura de las *drag queens* a ojos de la sociedad. A través del abordaje de la teoría de la Agenda Setting, hemos podido apreciar como los medios modifican la visión que la sociedad tiene sobre ciertos entornos o colectivos, siendo en este caso, el

de transformistas uno de los más cambiantes, pasando de ser mostrados como individuos marginales a capitalizar su estética y su visión del mundo hasta el extremo.

Somos conscientes de que en nuestro TFM hemos tenido una perspectiva especialmente eurocéntrica, centrándonos en Estados Unidos como lugar en el que nace la práctica del dragqueenismo. Por tanto, vemos necesario señalar que en España y, por supuesto, en países de América Latina, así como en Asia, la práctica del transformismo también merece ser puesta en valor, por lo que pensamos que nuestro trabajo puede ser un paso en el avance de los estudios *queer*, y un punto de partida de futuros proyectos personales como la tesis doctoral. Junto con esto, se plantea como base de otros ensayos una reconstrucción pormenorizada de dichos movimientos en los países de habla hispana, centrándonos en España, así como en otros países con tradición en el transformismo como México o Chile.

Por otra parte, sobre la clasificación realizada sobre los distintos elementos que componen la estética de las *drag queens* concluimos que ha sido reveladora a la hora de profundizar en las distintas problemáticas asociadas a cada uno de los rasgos, es decir, pasando desde la calvicie o el pelo afro, hasta los distintos elementos de corte puramente artístico (como el lip-sync o la imitación) que han incluido dentro de su visión de las artes escénicas. Asimismo, pensamos que resulta interesante seguir profundizando en distintas clasificaciones de los distintos elementos que hemos presentado, pues, a fin de cuentas, las transformistas resignifican constantemente la realidad en la que se ven inmersas, lo que nos lleva a concluir que realmente podríamos profundizar en esta materia de una forma más extensa en futuros trabajos.

Dentro de los procesos de resignificación que las *drags* realizan, llegamos a la conclusión de que estos son tan amplios como el mundo que las rodea, lo que ocasiona que resulte muy necesario de cara a futuras investigaciones el establecimiento de nuestra clasificación de elementos que conforman la estética drag, sobre todo en lo referente al vestuario, ámbito de los cuatro establecidos en el que es más posible la innovación artística. Añadido a eso, establecemos que la relación que guardan las *drag queens* con el mundo de las artes resulta estrecha desde el propio surgimiento de la práctica, habiendo evolucionado de la marginalidad, a los entornos *underground*, a la televisión por cable, cambiando solo el medio en el que muestran su labor artística, pero siendo, en la mayoría de los casos, fieles a sí mismas y al lugar de donde provienen.

Unido a esto, vemos necesario añadir la forma en la que el presente trabajo abre el camino a la realización de futuros estudios centrados en las transformistas, pues tal y como hemos comentado con anterioridad, no hay gran cantidad de artículos académicos ni trabajos que versen sobre esta temática, lo que nos lleva a considerar que nuestra particular visión sobre los entornos *queer* resultará enriquecedora dentro del campo de las Ciencias Sociales. Así, podremos seguir profundizando en las relaciones que establecen las *drag queens* con la sociedad en la que se ven inmersos, abordando distintos temas como el uso que hacen de las redes sociales, su relación con el activismo político, la relación que establecen con instituciones que perpetúan *en status quo* como la familia tradicional o, incluso, la Iglesia.

Por último, una de las conclusiones principales a las que hemos llegado durante el desarrollo de este TFM es el enriquecimiento científico que supone para el ámbito de los estudios de género y de los estudios *queer*. Hemos vivido mucho tiempo en el anonimato, refugiándonos en entornos empobrecidos y peligrosos para simplemente poder sobrevivir, pero ahora tenemos la posibilidad de salir afuera y gritar nuestra realidad y esperamos que el presente estudio sea una forma de dar voz a todas aquellas personas a las que se les ha negado, que sea un pequeño acto de justicia para todas las personas cuyas voces, cuyas identidades y cuyas vidas han sido negadas de forma sistemática por los medios y por el propio Estado.

7. Bibliografía

Agudelo Torres, M. (2007). *Tecnologías del maquillaje. El cuerpo como ensamblaje expresivo*. [Tesis de grado, Pontificia Universidad Javeriana] Repositorio Institucional - Pontificia Universidad Javeriana.

Aguilar García, T. (2008). El sistema sexo-género en los movimientos feministas. *Amnis, Revue de Civilisation Contemporaine de l'Université de Bretagne Occidentale*, (8) <https://doi.org/10.4000/amnis.537>

Altuna, B. (2008). El individuo y sus máscaras. *Ideas y valores*, 58(140), 33-52.

Andrews, H. (2020). Drag celebrity impersonation as queer caricature in Snatch Game. *Celebrity Studies*, 11(4), 417-430. <https://doi.org/10.1080/19392397.2020.1765082>

- Arce, J. (2020). Paco España y el travestismo escénico durante la Transición. *Neuma: Revista de música y docencia musical*, 2, 106-130 <https://doi.org/10.4067/S0719-53892020000200106%20>
- Baca Martín, J. (2004). Cine y ficción social: mensajes del futuro presente. *Cine y perspectiva social*, 101-124.
- Burroway BS., et al. (2020). The Societal Impact of Wigs. *Acta Scientific Clinical Case Reports*, 1(1), 21-23.
- Butler, J. (1999). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Butler, J. (2002). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. Taylor & Francis Ltd.
- Carreta, R. et al. (2019). Predictors of disordered eating and acceptance of cosmetic surgery among drag queen performers. *Body Image*, 30, 64-74. <https://doi.org/10.1016/j.bodyim.2019.05.006>
- Carter, D. (2010). *Stonewall: The Riots that sparked the gay revolution*. St. Martin Griffin.
- Cánepa, G. (2006). Cultura y política: una reflexión en torno al sujeto público. Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú. *Anthropologica*, 25(25).
- Cepeda, M. et al. (2014). Terrorismo de género: aproximaciones al movimiento drag en Lima. *Anthropía*(9), 16-27.
- Chabrera Rovira, M. (2014). *Historia del maquillaje y moda. Civilizaciones antiguas: Renacimiento y barroco*. Universitat Jaume I.
- Charles, R. (Productor ejecutivo). (2009-presente). *RuPaul's Drag Race* [Reality Show] World of Wonder.
- Clinton, C. (1997). *The Devil's Lane: Sex and Race in the Early South*. Oxford University.
- Contreras, G. (2021). El diseño activista y el drag. *Inventio*, 17(42).

Córdoba, D. et al. (2005). *Teoría Queer: Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*. Editorial Egales S.L.

Donaire Palma, A. (2015). Pink flamingos y lo abyecto. Entre la performatividad paródica y el pastiche. *Athenea (concepción): revista de ciencias, artes y letras*, (511), 175-187.

Doonan, S. (2019). *Drag: The Complete Story*. Laurence King Publishing.

Duberman, M. (1993). *Stonewall*. Open Road.

Elliot, A. (2011). Plástica extrema: auge de la cultura de la cirugía estética. *Anagramas*. 9(18), 145-164.

Escudero Alías, M. (2009). La retórica ambivalente en la performance drag king: estereotipos y parodia de la masculinidad en un contexto anglosajón. *Arte y políticas de identidad*, 1, 49-64.

Farrell, A. (2016). Lipstick Clapstick. A yarn and a kiki with an Aboriginal drag queen. *Alternative: International Journal of Indigenous peoples*, 12(5), 574-585. Recuperado el 29 de abril de 2022 de: <https://doi.org/10.20507/AlterNative.2016.12.5.10>

Fahraeus, A. (2020). Cultural Materialism in the production and distribution of exploitable lesbian film: A historical case study of Children of Loneliness. *Nordic Journal of English Studies*, 19(5), 121-154.

Femenías, M.L. (2003). *Conferencia: Aproximación al pensamiento de Judith Butler*. [Resumen de presentación de una conferencia] Gijón, España. <https://www.comadresfeministas.com/publicaciones/enlaweb/femenias.pdf>

Firzgerald, T. et al. (2020). *Legendary Children: The first decade of RuPaul's drag race and the last century of queer life*. Penguin Random House.

Frances, D. (Director). (2017). *The death and life of Marsha P. Johnson*. [Documental] Netflix.

Fumagalli, S. (2007). *Cuestiones de intersubjetividad. Ego y Áter-ego: El hombre como un ser ontológicamente intersubjetivo. Reflexión sobre la filosofía de Husserl*. Universidad de Milán.

- Gan, J. (2007). "Still at the back of the bus": Sylvia Rivera Struggle. *Centro Journal*, 19(1), 124-139.
- García Sánchez, D. (2019). *El fenómeno drag queen y su carácter transgresor frente a un esquema normativo de género: Un estudio de la escena drag en la Ciudad de México de 2015 a 2019*. [Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma del Estado de México] Repositorio Institucional - Universidad autónoma del estado de México.
- González Castro, M. (2012). *Transformación social, performance y comunicación*. [Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma del Estado de México] Repositorio Institucional - Universidad autónoma de la ciudad de México.
- González Zarandona, J. (2005). *La historia del cine experimental*. [Tesis de licenciatura, Universidad de Puebla] Repositorio Institucional - Universidad de Puebla.
- Gil Rodríguez, E. (2002). ¿Por qué lo llaman sexo cuando quieren decir género?: Una aproximación a la teoría de la performatividad de Judith Butler. *Athenea Digital*, 2, 30-41. <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v1n2.50>
- Halberstam, J. et al. (1999). *The Drag King Book*. Serpent's Tail.
- Henss, R. (2001). Social perceptions of male patterns baldness. *Dermatology and Psychomatics*, 2(2), 63-71. <https://doi.org/10.1159/000049641>
- Heyes, C. et al. (2016). Cosmetic surgery in the age of gender. En Cressida, H. (ed.) *Cosmetic Surgery: A feminist Primer*. Ashgate Publishing.
- Homero, J. (2017). Marcel Duchamp como objeto estético, aún. *Profanos y grafiteros*, 39. 26-31.
- Howell, P. (2004). The Ideal Woman en *Hair: Untangling a Social History*. *Art History Faculty Scholarship*, 8.
- Howell, P. (2004). Hair Power en *Hair: Untangling a Social History*. *Art History Faculty Scholarship*, 8.
- Jia, M. (2015). *Body Hair: A Cultural Politics Aproach* en Stielkowski, W. (ed.) *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. Atlantis Press.
- Kidwell, B. (2014). *The Stonweall Riots: The Sissies fought back*. Menlos School.

La Fountain-Strokes, L. (2004). De sexilio(s) y diáspora(s) homosexual(es) latina(s): cultura puertorriqueña y lo nuyorican queer. *Debate Feminista*, 29, 138-157.

Lazarsfeld, P. et al. (1948). *Mass Communication, popular taste and organized social action*.

Levingston, J. (Directora). (1991). *Paris is burning*. [Documental] Academy Entertainment; Off White productions.

Markussen, T. (2011). The disruptive aesthetics of design activism: enacting design between art and politics. *Design Issues*, 29(1), 38-50. https://doi.org/10.1162/DESI_a_00195

Martín, A. (2019). Camp: ¿Un concepto reaccionario? En Ramos Frendo, E. (dir.) *Géneros y subjetividades en la práctica de las artes contemporáneas*. 466-480. Arcibel Editores.

McCartney, N. (2017). A look at fishy drag and androgynous fashion: Exploring the border spaces beyond gender-normative deviance for the straight cisgender woman. *Critical Studies in fashion and beauty*, 8(1), 99-122. https://doi.org/10.1386/csfb.8.1.99_1

McCombs, M. et al. (2013). Agenda-setting influence of the Media in the public sphere. En Fortner, R. et al. (ed.) *The Handbook of media and mass communication theory*. <https://doi.org/10.1002/9781118591178.ch14>

Mendoza, F. (2021). *Análisis semiótico del uso y la significación del maquillaje drag queen en Lima, Perú*. [Tesis de licenciatura, Universidad de Lima] Repositorio Institucional - Universidad de Lima.

Meyer, M. (2010). *An Archeology of posing: Essay on camp, drag, and sexuality*. Macater Press.

Moncrieff, M. et al. (2017). A Natural History of Drag Queen Phenomenon. *Evolutionary Psychology*, 1-14.

Moncusí Ferré, A. (2007). Segundas generaciones, ¿la inmigración como condición hereditaria? *Revista de Antropología Iberoamericana*, 2(3), 459-487.

- Nietzsche, F. (1887). *La genealogía de la moral*. Alianza Editorial.
- OIM. (2007). Glosario sobre migración. En *Derecho internacional sobre migración*, 7.
- Pickering M. et al. (2005). The Ambiguities of Comic Impersonation. En Lockyer, S. (ed.) *Beyond a joke*. 180-187. Palgrave MacMillan.
- Piedra Guillén, N. (2005). Feminismo y postmodernidad: Luce Irigaray y el feminismo de la diferencia. *Praxis*, 57,111-128
- Rhodes, G. (1996). *Superportraits: caricatures and recognition*. Hove: The Psychology Press.
- Romero Pérez, R. (2019). In memoriam: Kate Millet, un hito clave de la tradición feminista. *Encrucijadas: Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 17
- Sanpedro, V. (1997). Audiencias y medios de comunicación: de los placeres posmodernos a instituciones ruidosas. *Comunicación y cultura*, 1-2, 145-162.
- Simonson, P. (2013). *The Rise and fall of the Limited Effects Model*. *The International encyclopedia of media studies*. Blackwell Publishing.
- Sola Antequera, D. (2012). I'm here, I'm Queer, get used to it! Culto y celebración en The Rocky Horror Picture Show. *Latente*, 8, 192-197
- Smart, J. (2001). *Twentieth Century British Drama*. Cambridge University Press.
- Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de las seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia artística*. Tecnos.
- Taylor, D. et al. (2011). *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica de México.
- Thompson, C. (2009). Black Women, Beauty, and hair as a matter of being. En *Women's Studies*, 38(8), 831-856.
- Toro-Alfonso, J. et al. (2010). Cuerpo y masculinidad: desórdenes alimentarios en hombres. En *Interamerican Journal of Psychology*, 44(2), 225-234.
- Villanueva, I. (2017). “Yo soy una drag queen, no soy cualquier loco”. Representaciones del dragqueenismo en Lima, Perú. *Península*, 13(2), 95-118.

Weaver, D. (1996). Canalización mediática (“agenda-setting”) y elecciones de Estados Unidos. *Cuadernos de Información y comunicación*, 3(229).

Weitz, R. (2001). Women and their heir: Seeking power through resistance and accommodation. En *Gender and Society*, 15(5). 667-686.

Whybray, A. (2016). ‘I’m crushing your binaries!’ Drag in Monty Pyton and Kids in the hall. *Comedy Studies* 7(2). 169-181.

Wray, K. (2013). “*Why it gotta be black?*” – *How race impacts the representation of Black Drag Queens*. University of Brighton.

8. Webgrafía

Alcalde, C. (1 febrero 2022). “*Tengo derecho a vivir sin vergüenza*”: activistas LGTBI piden matrimonio igualitario en Venezuela. La voz de América. Recuperado el 18 de mayo de 2022 de <https://www.vozdeamerica.com/a/venezuela-activistas-lgtbi-piden-matrimonio-igualitario/6421569.html>

Anderson, J. (30 octubre 2017) *Sasha Velour opens up about her inspiration behind a signature bald look*. Pink News. Recuperado el 2 de junio de 2022 de <https://www.pinknews.co.uk/2017/10/30/sasha-velour-opens-up-about-her-inspiration-behind-a-signature-bald-look/>

Baena, A. (3 de noviembre de 2021) “Ser drag queen es construir un álder ego de uno mismo pero sin miedos” Atlántico. Recuperado el 4 de marzo de 2022 de <https://www.atlantico.net/articulo/vigo/ser-drag-es-construir-alter-ego-mismo-miedos/20211103231224873850.html>

Beltrán, P. (s.f) *Las 11 operaciones estéticas de cirugía estética más comunes*. Médico +. Recuperado el 3 de mayo de 2022 de <https://medicoplus.com/medicina-general/operaciones-cirugia-estetica-mas-comunes>

CRYSTAL. [@crystal.will.see.you.now] (18 de octubre de 2019) Let’s talk about body hair! My explanation on TV wasn’t super eloquent (because tbh Ru scares me) - but here’s my point of view: Gender is a social construct. [Fotografía]. Instagram. Recuperado el 12 de abril de 2022 de <https://www.instagram.com/p/B3wVylBFoKj/>

Drag Race Universe [Drag Race Universe] (23 de septiembre de 2021). Choriza May's Entrance. RuPaul's Drag Race UK 3 [video] Youtube. Recuperado el 16 de mayo de 2022 de https://www.youtube.com/watch?v=C2KPt2-1mn8&ab_channel=DragRaceUniverse

Framke, C. (7 marzo 2018) *How RuPaul's comments on trans women led to a Drag Race revolt – and a rare apology*. VOX. Recuperado el 2 de junio de 2022 de <https://www.vox.com/culture/2018/3/6/17085244/rupaul-trans-women-drag-queens-interview-controversy>

Hess, A. (10 de octubre de 2021) *La evolución de la sincronización labial*. The New York Times. Recuperado el 14 de abril de 2022 de <https://www.nytimes.com/es/2021/10/10/espanol/lip-sync-que-es.html>

HTGAWM Vids. (2015). *Annalise take off his wig*. [Archivo de vídeo]. Youtube. Recuperado el 19 de mayo de 2022 de https://www.youtube.com/watch?v=xsey_9ItH6E&ab_channel=HTGAWMVids

Life & Style Staff (23 marzo 2018) *'Drag race' alum Trinity Taylor goes under the knife...Again: "I will have more confidence"*. Life & Style. Recuperado el 8 de mayo de 2022 de <https://www.lifeandstylemag.com/posts/rupauls-drag-race-trinity-taylor-plastic-surgery-150616/>

L.O.V.E (1973) *Sylvia Rivera, "Y'all better quiet down" Original authorized video, 1973 gay pride rally NYC*. Recuperado el 16 de marzo de 2022 de https://www.youtube.com/watch?v=Jb-JIOWUw1o&ab_channel=LoveTapesCollective

Martet, C. (14 de febrero de 2017) *'Conchita Wurst debe morir' dice el alter-ego masculino de la drag queen*. Recuperado el 17 de abril de 2022 de <https://hornet.com/stories/es/conchita-wurst-debe-morir-dice-el-alter-ego-masculino-de-la-drag-queen/>

Mtshali, K. (10 de mayo de 2018) *The radical history of the headwrap*. Timeline. Recuperado el 19 de mayo de 2022 de <https://timeline.com/headwraps-were-born-out-of-slavery-before-being-reclaimed-207e2c65703b>

Mutabdzija Jaksic, V. (2020) *The history of drag on screen: Strutting from ancient times to CBC's Queens*. CBC. Recuperado el 5 de marzo de 2022 de

<https://www.cbc.ca/comedy/the-history-of-drag-on-screen-strutting-from-ancient-times-to-cbc-s-queens-1.5699542>

Osipov, V. (5 de junio de 2019) “Haus of Lily Drag Queens talk alter egos and the power of drag” Thats. Recuperado el 5 de marzo de 2022 de <https://www.thatsmags.com/beijing/post/28195/haus-of-lily-drag-queens-talk-alter-egos-and-the-power-of-drag>

Redacción El HuffPost. (9 de junio de 2018). *El perfil del terrorista yihadista en España: marroquíes o segunda generación de inmigrantes*. El Huffington Post. Recuperado el 17 de mayo de 2022 de https://www.huffingtonpost.es/2018/06/09/el-perfil-del-terrorista-yihadista-en-espana-marroquies-o-segunda-generacion-de-inmigrantes_a_23439672/

RuPaul Official Site. (2018) *Bio*. *RuPaul Official Site*. Recuperado el 1 de abril de 2022 de <http://rupaul.com/bio/>

Talavera, A. (4 de noviembre de 2021) *Choriza May, la drag queen de Guadassur que conquista Reino Unido*. Las provincias. Recuperado el 17 de mayo de 2022 de <https://www.lasprovincias.es/ribera/choriza-drag-queen-20211104125219-nt.html>

Tempesta, E. (19 junio 2018) *RuPaul’s Drag Race star who believes he has ‘gallons’ of silicone in his body from multiples surgeries begs doctors to fix the wonky ABS he was left with after a botched six-pack procedure*. Daily Mail. Recuperado el 7 de mayo de 2022 de <https://www.dailymail.co.uk/femail/article-5861665/RuPauls-Drag-Race-star-wants-wonky-abs-fixed-botched-surgery.html>

Tirado, F. (3 abril 2019) *Sasha Velour’s New solo show is an homage to her gender fluidity*. Out. Recuperado el 1 de junio de 2022 de <https://www.out.com/drag/2019/4/03/sasha-velours-new-solo-show-homage-her-gender-fluidity>

Anexo I

Figura 1: Kylie Sonique Love con su cabello natural antes de realizar una actuación de lip-sync en el plató de ‘RuPaul’s drag race’.



Fuente: [Twitter](#)

Figura 2: Monet X Change en pleno proceso de cambio de peluca antes de realizar uno de sus shows.



Fuente: [Refinery29](#)

Figura 3: Sasha Velour, ganadora de la novena temporada de ‘RuPaul’s drag race’, en una sesión de fotos para la revista Entertainment Weekly.



Fuente: [Entertainment Weekly](#)

Figura 4: Cartel promocional del espectáculo ‘Smoke and mirrors’.



Fuente: [Ticketmaster](#)

Figura 5: La *drag* Ongina sonríe a la cámara en una sesión de fotos



Fuente: [Togayther](#)

Figura 6: La *drag* The Princess en una de las imágenes promocionales de la cuarta temporada de 'RuPaul's drag race'



Fuente: [Imdb](#)

Figura 7: *Drag* barbuda con un cabello colorido que se puede enmarcar dentro de la hipérbole de los peinados femeninos.



Fuente: Celebrity.fm

Figura 8: La *drag* española The Macarena en una sesión de fotos.



Fuente: La voz de Cádiz

Figura 9: La *drag* estadounidense Tina Burner en la alfombra roja del show de Las Vegas ‘RuPaul’s Drag Race Live’



Fuente: [The List](#)

Figura 10: La *drag* estadounidense Bianca del Río siendo la telonera de la gran final de una de las galas de ‘RuPaul’s drag race’



Fuente: [Youtube \[Miniatura\]](#)

Figura 11: Supremme DeLuxe, presentadora de ‘Drag Race España’, en una sesión de fotos.



Fuente: [La Vanguardia](#)

Figura 12: Max, una de las participantes de la séptima temporada de ‘RuPaul’s drag race’, en un spot publicitario.



Fuente: [Twitter](#)

Figura 13: Manifestantes del movimiento Black Power gritan por sus derechos en las calles de EEUU.



Fuente: [Tercera Información](#)

Figura 14: Diamante Merybrown en una de las fotos promocionales de la segunda temporada de 'Drag Race España'



Fuente: [Youtube \[Miniatura\]](#)

Figura 15: Bebe Zahara Benet, ganadora de la primera temporada de ‘RuPaul’s drag race’, posando en una sesión de fotos.



Fuente: [SoulSpeak Studios](#)

Figura 16: Symone, ganadora de la décimo tercera temporada de ‘RuPaul’s drag race’, posando en una alfombra roja con la corona de ganadora.



Fuente: [GettyImages](#)

Figura 17: Bob The Drag Queen, ganadora de la octava temporada de ‘RuPaul’s drag race’, en una alfombra roja organizada por una marca de maquillaje.



Fuente: [GettyImages](#)

Figura 18: Jaida Essence Hall, ganadora de la décimo segunda temporada de ‘RuPaul’s drag race’ con uno de sus icónicos looks.



Fuente: [Pinterest](#)

Figura 19: Tyra Sánchez, ganadora de la segunda temporada de ‘RuPaul’s drag race’, como invitada a un programa de entrevistas de la televisión estadounidense.



Fuente: [In Magazine](#)

Figura 20: Nina Bonina Brown vestida como leopardo en una pasarela de la novena temporada de ‘RuPaul’s drag race’.



Fuente: [Pinterest](#)

Figura 21: Crystal en una de las pasarelas de ‘RuPaul’s drag race UK’



Fuente: [Daily Mail](#)

Figura 22: La drag Gingzilla en una sesión de fotos.



Fuente: [Hornet](#)

Figura 23: Conchita Wrust en una rueda de prensa.



Fuente: [CTV News](#)

Figura 24: Madame Madness con distintos looks en los que la barba y el vello corporal son protagonistas.



Fuente: [Pride](#)

Figura 25: ‘Rueda’ (1913) de Marcel DuChamp.



Fuente: [BBC](#)

Figura 26: Yvie Oddly, ganadora de la décimo primera temporada de ‘RuPaul’s drag race’, en una alfombra roja del programa.



Fuente: [Shutter Stock](#)

Figura 27: Diamante Merybrown en una pasarela de ‘Drag Race España’ cuya temática era ‘La noche de las bestias’



Fuente: [Gay Times](#)

Figura 28: Crystal Methyd en una pasarela conjunta con una persona anónima a la que tenía que draguear según su estética.



Fuente: [Imdb](#)

Figura 29: Juriji der Klee con el vestido icónico que llevó Penélope Cruz en ‘Átame’ (1989) de Pedro Almodóvar.



Fuente: [Twitter](#)

Figura 30: Recopilación de los cuatro looks de las finalistas de la décima tercera temporada de ‘RuPaul’s drag race’.



Fuente: [Youtube \[Miniatura\]](#)

Figura 31: Adore Delano en una alfombra roja realizada por 'RuPaul's drag race'



Fuente: [GettyImages](#)

Figura 32: Técnica *Cut Crease* realizada en color rojo.



Fuente: [Youtube \[Miniatura\]](#)

Figura 33: Técnica de Smokey Eyes realizada en tonos negros, grisáceos y blancos.



Fuente: [Maybelline](#)

Figura 34: Maquillaje hiperbólico o exagerado marca de la *drag* Trixie Mattell.



Fuente: [uwm.edu](#)

Figura 35: Combinación de maquillaje y cuidado de la barba en color azul realizado por una *drag queen*.



Fuente: [Vice](#)

Figura 36: Halo Eyes realizados en colores tierra.



Fuente: [Todo para ellas](#)

Figura 37: Maquillaje de influencia artística realizado por la *drag* española Hugáceo Crujiente basado en el uso de los colores primarios.



Fuente: [Las provincias](#)

Figura 38: Nina Bonina Brown maquillada como un melocotón en una de las pasarelas de ‘RuPaul’s drag race’



Fuente: [Youtube \[Miniatura\]](#)

Figura 39: Maquillaje artístico y con corte infantil realizado por Crystal Methyd.



Fuente: [InKansasCity](#)

Figura 40: Maquillaje de corte artístico realizado por Yvie Oddly.



Fuente: [Instagram](#)

Figura 41: Onyx, concursante de la segunda temporada de ‘Drag Race España’, con un look en el que usa el body painting.



Fuente: [Neo2 Magazine](#)

Figura 42: Imagen de Hugáceo Crujiente que une el simbolismo artístico con el *drag*, diferenciándolo del resto de estéticas de transformistas.



Fuente: [Pinterest](#)

Figura 43: Imagen del grupo de teatro Bloodlips, conocidos en la escena teatral londinense.



Fuente: [Frieze](#)

Figura 44: Josep Ferré imitando a Carmen Borrego en el plató de ‘Sálvame Diario’.



Fuente: [El periódico](#)

Figura 45: Josep Ferré imitando a Lydia Lozano en el plató de ‘Sálvame Diario’



Fuente: [Poprosa](#)

Figura 46: Versión española del ‘Snatch Game’ de la primera temporada de ‘Drag Race España’



Fuente: [Aquí Televisión](#)

Figura 47: Killer Queen personificando a Isabel Díaz Ayuso.



Fuente: [Twitter](#)

Figura 48: Aquaria personificando a Melania Trump.



Fuente: [Youtube \[Miniatura\]](#)

Figura 49: Kenya Michaels personificando a Beyoncé en el 'Snatch Game' de la cuarta temporada de 'RuPaul's drag race'.



FUCKYEAHPUERTORICANQUEENS

Fuente: [Screen Rant](#)

Figura 50: Carmen Carrera interpretando a Jennifer López en el 'Snatch Game'



Fuente: [Billboard](#)

Figura 51: Chad Michaels, *drag* imitadora de Cher, imitándola en el 'Snatch Game'.



Fuente: [Pinterest](#)

Figura 52: Derrick Barry, *drag* imitadora de Britney Spears, con uno de los looks más icónicos de la cantante estadounidense.



Fuente: [Pinterest](#)

Figura 53: Drag King representado como un ángel con tupé y bigote.



Fuente: [El español](#)

Figura 54: *Drag King* vestido con ropa de corte roquero y con sombras azuladas en la barba y el cabello.



Fuente: [Amino App](#)

Figura 55: Grupo de *drag kings* llamado Queer That que realiza espectáculos dentro de los entornos LGTB de las ciudades.



Fuente: [Metrópoli Abierta](#)

Figura 56: Imagen del torso de Detox después de varias operaciones estéticas.



Fuente: [Daily Mail](#)

Figura 57: Trinity The Tuck en la sala de trabajo de 'RuPaul's drag race' donde se aprecian sus operaciones estéticas.



Fuente: [Who Magazine](#)