

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador

Departamento de Antropología, Historia y Humanidades

Convocatoria 2020-2022

Tesis para obtener el título de maestría en Antropología Visual

Los sentidos del dragqueenismo: la dimensión artística, política y económica alrededor de las prácticas Drag Queen en la ciudad de Quito

Vanessa Talia Fernández Largo

Asesora: María Fernanda Troya Gonzales

Lectores: Cristina Vega, Noah Zweig

Quito, agosto del 2023

Dedicatoria

A Israel, Xavier, Alexander y Diego, que dieron vida a las imágenes, sonidos y palabras de esta tesis.

Tabla de contenido

Resumen	6
Agradecimientos	8
Introducción	1
Capítulo 1	3
1.1. Acercándonos a una definición de Drag Queen	3
1.2. <i>Síntoma</i> drag queen	6
1.3. Disidencia Sexual	7
1.4. Rastreando lo drag queen en Latinoamérica	7
1.5. Primeras manifestaciones en ciudades de Latinoamérica	9
1.6. Drag Queen, aquí y ahora en Ecuador (temporada pandémica).....	17
Capítulo 2: En búsqueda del sentido que atraviesa lo Drag Queen	20
2.1. Lo monstruoso	21
2.2. Dragqueenismo, una parodia al binarismo	24
2.3. Transformando los cuerpos, performando la vida.....	27
2.4. Sobre la puesta en escena	29
2.5. El dragqueenismo como industria cultural.....	32
2.6. La práctica drag desde la economía feminista	33
2.7. Metodología - Técnicas de investigación.....	35
Capítulo 3: Tres generaciones de drags en Ecuador: de la performance como reinvidicación social a lo espectacular de la puesta en escena	37
3.1. Dakira Bri	37
3.2. Katalaya Drag Queen	52
3.3. Bella LaRose	63
3.4. Las Warmillas	74
3.5. Reflexiones finales	76
Lista de referencias	83

Índice de fotografías

Fotografía 1.3. Esculturas de cerámica de la cultura Bahía dentro del MuNa.	42
Fotografía 2.3. Dakira Bri en su primera intervención dentro del MuNa	43
Fotografía 3.3 Dakira Bri en su segunda intervención dentro del MuNa	44
Fotografía 4.3 Dakira Bri en su interpretación fuera de la Plaza del Teatro.....	47
Fotografía 5.3 Dakira Bri en su participación dentro del Podcast QQ.....	51
Fotografía 6.3 Dakira Bri promocionando su participación en la obra Oh My Drag.	51
Fotografía 7.3 Kataleya (izquierda) tras Dakira Bri ante las miradas de los espectadores de la Plaza del Teatro.	58
Fotografía 8.3 Kataleya y Dakira Bri (derecha) posando fuera de la catedral.	60
Fotografía 9.3 Instagram de Kataleya.	63
Fotografía 10.3 Bella interpretando a Divine de Pink.....	68
Fotografía 11.3. En la mitad: Kataleya junto a Bella LaRose y Dakira Bri al finalizar la obra “La Yumba”.	75
Fotografía 12.3. Vanessa Fernández (en la mitad), a su lado derecho Kataleya; Dakira (derecha) y Bella LaRose(izquierda) al finalizar la obra La Yumba.	82

Declaración de sesión de derechos de publicación de la tesis

Yo, Vanessa Talia Fernández Largo, autora de la tesis “Los sentidos del dragqueenismo: La dimensión artística, política y económica alrededor de las prácticas Drag Queen en la ciudad de Quito” declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría de Investigación en Antropología Visual concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a FLACSO Ecuador los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia de Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional siempre y cuando su objetivo no sea de obtener un beneficio económico.

Quito, agosto del 2023

A handwritten signature in black ink, reading "Vanessa Talia Fernández Largo". The signature is written in a cursive style with a long horizontal stroke at the beginning and a flourish at the end.

Vanessa Talia Fernández Largo

Resumen

Esta investigación contempla tres capítulos de sustento teórico, donde transitan las ideas que fundamentaron el inicio de una aproximación a la situación del *dragqueenismo* en Ecuador, desde el origen mismo de su nombre hasta sus prácticas en Latinoamérica como en el país. Además, hay una aproximación a las luchas sociales para reivindicar los derechos LGBTIQ+, que de alguna forma dio paso a la libertad para poner en práctica este tipo de teatro transformista. De esto se habla en todo el primer capítulo, además de presentar a las tres interlocutoras: Dakira Bri, Kataleya DragQueen y Bella LaRose.

En el segundo capítulo se hace una aproximación teórica en búsqueda de conceptos que aporten con el fundamento intelectual de la obra. Es así que se utilizan teorías de autores que reflexionan sobre el género pensado más allá del binarismo, como los propuestos por Paul B. Preciado o Judith Butler; ella, además, hace una aproximación al carácter performático del *dragqueen*. En ese campo, sin embargo, son mayores los aportes que se acogen de autores como Víctor Turner, muchas veces desde las reflexiones de la investigadora Verónica Pallini, o de Eugenio Barba quien ahonda más en el tema del Tercer Teatro. En ese escenario se identifican conceptos relacionados con la espectacularización del mundo globalizado. Para entender aquello se necesitó de autores como Debord, Benjamin o Mattelart.

Al indagar en lo espectacular, aparecen referentes mediáticos, como el *reality show* Ru'Pauls, uno de los programas de Tv más influyentes en la escena del drag a nivel global. Son varias las referencias que los interlocutores drag hacen sobre el programa, por eso se encuentra un marco teórico interesante en los análisis de Crookstone. Además, se introducen algunas teorías relativas a las economías feministas en las que, de alguna manera, están inmersas las actividades artísticas y el *dragqueenismo* en particular.

En el tercer capítulo se hace un recorrido etnográfico de lo que fue la convivencia entre la autora y las drags sujetas a investigación. Ahí no solo hay narraciones de lo que fueron los eventos en los que participaron durante el proceso de filmación del documental, sino que hay una descripción de los sentires que atravesaron antes, durante y después de cada show o intervención artística.

A manera de cuarto capítulo se presentará un documental en el que se ha montado una historia en la que se trata de registrar, desde el audiovisual, parte de la vida de Kataleya, Dakira y Bella LaRose. Por supuesto, esto forma parte de la investigación etnográfica, pero, además, al ser un registro audiovisual, donde la imagen es sustancia de la historia eternizada, hay una

intención de la cineasta a cargo de esta filmación, de capturar una mirada en particular y un punto de vista implícito en el proceso de montaje. Dando paso así a los tres paradigmas en torno a la imagen documental, como evidencia, representación y objeto.

Agradecimientos

A Israel, por compartir conmigo su arte y abrir el camino a encontrar mis interlocutores.

A Maife, por sus aportes para el desarrollo de este trabajo y por su increíble paciencia.

A Emilia, por su ayuda incondicionalidad durante toda mi carrera y este proyecto.

A Yael, Manu y Camila, por las sesiones terapéuticas entre amigas.

A Francisco, por sus grandiosos aportes a la escritura de este texto.

A Xavier, por las primeras enseñanzas sobre lo drag.

A Diego, por deslumbrar mis ojos con su personaje.

A Kataleya, por las carcajadas en cada encuentro.

A Mery y Sara, por su apoyo siempre.

Y a quienes puedo llamar *familia*.

Introducción

Esta investigación pretende ahondar en los sentidos atribuidos a la práctica *Drag Queen* desde el sentir y reflexión de tres artistas drags que actualmente realizan esta actividad en la ciudad de Quito. Ellas son Dakira Bri, Kataleya DragQueen y Bella LaRose. Sus testimonios alrededor de la práctica se conjugarán con las teorías relacionadas con la representación drag, que están relacionadas con lo artístico, lo espectacular y lo genérico-sexual, por tanto, lo *queer*.

Además del aporte bibliográfico, se hará uso de un registro cinematográfico para inscribir variedad de sentires alrededor de la práctica, sobre todo las subjetividades de cada interlocutor en torno a su relación de ellos como personas y con el personaje que representan. Hay que tomar en cuenta que las tres *dragqueens* rastreadas en esta investigación, son abiertamente homosexuales. Es decir, no solo son hombres que se disfrazan de mujeres con un fin actoral, sino que construyen una identidad de género desde el drag con la que, como se descubrirá, se sienten identificadas.

Así se descubrirá un trabajo que también ahonda sobre la memoria de un nosotros como sociedad atravesada por la problemática que implica la discriminación a las minorías y, en el caso específico del drag, su forma de salir adelante, utilizando esa transformación que permite ir a otro lado, ser puente hacia un nuevo descubrimiento. Porque lo trans, como la etimología de del prefijo lo indica, es todo aquello sucede “a través de”.

El drag visto como una manifestación artística y accionar político ha sido otro camino de estos estudios, muchos problematizando a la práctica por su condición actual, un producto cultural del que derivan temas como la espectacularización y el estudio de los públicos. Otros abordajes hacen pensar al *dragqueenismo* como un fenómeno mundial que ha evolucionado hasta la profesionalización de los actores, aunque muchas veces desde prácticas teatrales fundamentadas en el autoaprendizaje pues, la puesta en escena de las obras, casi siempre encuentran lugar en escenarios alternativos, lo que se abordará en el plano conceptual como “tercer teatro”.

Esta práctica desde los márgenes, pero con rápido crecimiento gracias a *reallity shows* como el de *Ru'Pauls* y las plataformas virtuales como redes sociales, da pie para reflexionar que, así como la cultura, las performatividades, las corporalidades y los sentires sufren un proceso de cambio. El *dragqueenismo*, por ejemplo, debido a su naturaleza transformista, tiende a evolucionar. Los comportamientos no verbales de los actores y, en esta investigación que

implica un producto audiovisual documental, de las tres drags : Dakira, Kataleya y BellaLarose, suponen ser un rastro importante para entender la práctica atravesada por ciertos contextos. Ese rastro de memorias individuales permite también la configuración de un entendimiento colectivo de su práctica, pues las tres drags pertenecen a distintas generaciones, por tanto, sus sentires significan también un plural.

Por eso parece ser urgente en el campo cinematográfico, ir marcando un trayecto hacia la visibilidad de lo drag, a profundizar en los aspectos reivindicatorios del uso del cine como recurso para construir un archivo desviado del canon. Así también se propone una mirada que reflexione sobre aspectos visuales propios de la práctica como la voz, el movimiento, el maquillaje, la teatralidad, la música y todo lo que implica la performatividad, en busca de los intersticios que solo pueden darse con una cámara de por medio.

Entonces, el carácter documental del registro audiovisual, desde lo etnográfico, donde además hay una convivencia con la autora de esta tesis que, al momento del montaje, también propone su punto de vista, resulta ideal debido a la capacidad del registro audiovisual de inscribir sensaciones que la escritura académica muchas veces limita. Por lo tanto, el proceso documental de las prácticas y saberes de los tres actores drags y sus personajes, también resulta un medio para difundir la cultura *Drag Queen* y elevarla a un campo de estudio escasamente explorado en el contexto ecuatoriano. Más aún desde el audiovisual que otorga el valor eterno a todo aquello que se filma, haciendo de aquellos testimonios del pasado, un presente que cimienta el futuro.

Capítulo 1

A lo largo de este texto, se utilizará el término *dragqueenismo*, acuñado por Villanueva Jordán en su texto *Poética y política del dragqueenismo limeño: Discursos y performance legitimadores*. Ahí menciona que la práctica *Drag Queen* necesita sustantivación para “que le brinde mayor relevancia a la práctica (...) y que la diferencie de otras prácticas transgenéricas” (Villanueva 2006, 3).

El *dragqueenismo* como práctica multidisciplinaria ha evolucionado en varios sentidos, permitiendo que las personas dedicadas a esta actividad encuentren motivaciones para hacerlo más allá del campo de las artes escénicas. Es decir, se ha evidenciado que el *drag queen* no es inmóvil, sino que está en constante cambio y transformación, como la vida misma.

En los últimos años, debido a la globalización de la práctica, se han creado *escuelas drag* que han permitido considerar a la práctica como algo más estético y artístico, universo donde se puede estudiar la creación de personajes, técnicas teatrales, audiovisuales u otra serie de habilidades que una artista *drag queen* debe manejar ya que en estos momentos se la reconoce como una práctica cada vez más común y eso se evidencia en la cantidad de estudios al respecto.

La velocidad en la que la información se transmite gracias a los medios digitales como las redes sociales, el streaming, plataformas como Youtube, ha permitido que los practicantes del drag puedan informarse y nutrirse de referentes más allá de lo local; influenciarse de aquellos que ahora están insertos en lo espectacular y global.

Por lo tanto, hay que ver en la práctica *drag queen* actual un espectáculo donde la masculinidad heterosexual se convierte, a través de las posibilidades visuales y sonoras que otorga la teatralidad y herramientas como las nuevas tecnologías (redes sociales, plataformas de video, televisión satelital, etc.), en una parodia ejecutada por un sujeto disruptivo, transgresor del binarismo normativo.

1.1. Acercándonos a una definición de Drag Queen

El drag es conocido comúnmente como un espectáculo donde un hombre o mujer caracteriza y actúa un género distinto al que se le asignó desde su nacimiento. Lo hace de manera exagerada, dando relieve a lo que se considera femenino o masculino desde una lógica heteronormativa, proclamando así “un discurso que atenta contra las nociones tradicionales de género” (Saldivar y Badillo 2020, 914).

Para configurar el concepto de *drag queen* resulta apropiado diferenciar el lugar en el que se halla esta práctica a comparación de otras expresiones de transgeneridad como lo son el travestismo o el transformismo. La primera sería una persona que cuenta con atributos corporales e indumentaria que le permite asumir un género distinto al determinado biológicamente. Por otro lado, el transformista hombre, actúa y quiere verse femenina, generalmente porque “existe un gozo al vestirse de mujer, una tendencia por la feminidad” (Villanueva & Huerta 2014, 19).

Entre otras diferencias se encuentra que “Las drag queens se distancian explícitamente de las personas que usan hormonas o se someten a una cirugía de reasignación de género” (Moncrieff & Lienard 2017, 2). También “las drag queens [podrían ser definidas] como sujetos que se identifican a sí mismos como hombres [pero] que no poseen deseos de vivir como mujer o convertirse en una” (Strübel-Scheiner citado en Campos 2015, 6).

Pese a los distintos intentos por definir qué es y qué no es una *drag queen*, ha resultado ser – quizás en todos los casos-- un ejercicio reduccionista debido a la amplia posibilidad de excepciones, por ejemplo: mujeres sexuadas biológicamente que se identifican con la etiqueta masculino y que realizan *drag queen*; o mujeres transexuales, intersexuales que ejercen la práctica como es el caso de Carmen Carrera. Ella es una afamada Queen Trans que concursó en la tercera temporada del reconocido programa de televisión RuPaul's Drag Race¹. Ahí ingresó presentándose como un hombre *drag queen*, pero tiempo después reveló que es una mujer trans. Estos casos invalidan, en cierta medida, las limitaciones expuestas anteriormente que buscan encasillar a los que participan de estas prácticas.

En esta exploración nos centraremos en la práctica *drag queen* entendida como aquella ejercida por un sujeto que se reconoce como hombre y hace uso de una serie de atavíos² pensados para el género femenino estereotípico junto a una dimensión performática, sonora, teatral. Ahora bien, parece indispensable diferenciar y vincular ciertas características, sobre todo las del travestismo con las del *drag queen*, porque parecería que “la categoría artística [es] la que delimita los campos de este tipo de transgeneridad” (Villanueva & Huerta 2014, 19).

Aquí, la creatividad será la que lleva al límite las representaciones de lo femenino para así dar paso a la creación drag. A propósito de estas diferencias, cabe rescatar lo que Cepeda y Flores

¹ Programa de televisión estadounidense de competencia exclusiva para *Drag Queens*. Lleva transmitiendo desde el 2009 y hasta el 2021 lleva 13 temporadas a través del canal VH1. <https://linktr.ee/rupaulofficial>.

² Compostura y adorno, prendas con las que se cubre el cuerpo (Rae 2021).

comentan en su texto *Terrorismo de Género*:

Es usual que se tienda a reducir la performance Drag a la representación de mujeres, pero quienes han reflexionado al respecto como RuPaul, un famoso Drag Queen estadounidense, comenta que: “Yo no personifico mujeres ¿Cuántas mujeres conoces que usan tacones de siete pulgadas, pelucas de cuatro pies y vestidos ajustados como piel? Yo no me visto como mujer, me visto como una Drag Queen”. (2011, 18).

Resulta importante detenerse a reflexionar sobre la definición que circula alrededor del término *drag queen* pensándolo desde la calidad influyente que tiene la figura de *RuPaul* para sus seguidores. Si la *drag queen* no se reduce a personificar una mujer desde las nociones heteronormadas, es decir: femenina, sutil, recatada y sencilla; sino que, por el contrario, pretende tomar la indumentaria destinada para el uso de la mujer y llevarla a los extremos. En este sentido, el *drag* resulta un ejercicio de feminidad enfatizada, por lo tanto, es una práctica contestataria, ya que “este proceso de apropiación de manierismos, movimientos y discursos no se aprende a la ligera y es una práctica desafiante [para la norma heteropatriarcal]” (Basenberg citado en Campos 2015, 7).

Para quienes ejercen el *drag queen*, los motivos alrededor de esta práctica pueden ser varios³, tanto así como las identidades sexo-género de quienes la realizan; pero una de las condiciones esenciales que Esther Newton enfatiza es que “No hay drag sin un actor y su audiencia, y no hay drag sin dramatismo (o teatralidad)” (Newton 1972, 37).⁴ Por lo tanto, aunque la motivación de la persona que hace drag sea extrínseca o intrínseca⁵, verse expuesta a un público aparece como una condición irremediable para que la persona transformista lleve tal distinción: *drag queen*.

Ahora bien, la naturaleza de la práctica *drag queen* resulta un ejercicio de metamorfosis que materializa seres que no se acercan a la representación naturalizada de una mujer, que se pueden pensar como un devenir fantástico, alienígena o monstruoso⁶. Un monstruo que, desde su estética, no tiene márgenes a los que apegarse, normas morales desde las

³ Los motivos y los sentidos por los cuales se ejerce el drag queen serán elaborados a profundidad en capítulos futuros donde se profundizarán algunas de las nociones que se encontraron en campo.

⁴ Nota traducida al español del original en inglés: “There is no drag without an actor and his audience, and there is no drag without drama (or theatricality)” (Newton 1972, 37).

⁵ Intrínseco hace referencia a la fuerza interna que provoca el accionar de las personas en busca de satisfacer deseos no materiales. Por otro lado, lo extrínseco se refiere a estímulos externos que a las personas.

⁶ En el texto de Giménez, Chávez y Díaz, *Teoría freak. Estudios críticos sobre diversidad corporal*, los autores mencionan “el monstruo ha sido, como señala Haraway, una “criatura fronteriza” (1995: 62), extravagantemente desestabilizadora; excesiva, excéntrica y descentrada, un personaje limítrofe, un outsider, exiliado de la naturaleza y merodeando, amenazante, los bordes del saber y del sentido” (2018, 13).

imposiciones heteronormativas, menos aún utilidad a la lógica sexo-género-cuerpo. Por lo tanto, su naturaleza transformista, periférica y transgresora es apenas definible.

1.2. *Síntoma drag queen*

Pensando al *Drag Queen* como un fenómeno sin fronteras, éste nos lleva a intuir que sus variaciones son un síntoma de tensiones sociales alrededor de ciertos discursos sobre lo sexual en una época en particular. Hernández en su trabajo “*Sobre la maldición del sexo*” (2017), elabora una discusión sobre sexo y amor desde los aportes de Freud y Lacan para convenir que la determinación sexual desde lo heteronormativo es un malestar que anula la libido, reprimiendo así los deseos naturales del ser sexuado. Esto “ha propiciado la aparición de síntomas que enmascaran una forma de gozar el sexo” (Hernández 2017, 6). Evidenciando “que hay algo que no funciona en el campo de lo real” (2017, 10), ya que el síntoma constituiría la anomalía de la relación heteronormativa.

El *drag queen* da vida a un personaje que constituye una nueva identidad, el mismo aflora debido a la represión de la diversidad del sujeto sexuado permitiendo crear una puerta de fuga ante tal normativa y la ausencia de identidades en las que encajar. Entonces, el uso del término *síntoma* se vuelve sugestivo si tomamos al *drag queen* como un fenómeno que evidencia un malestar.

Desde Freud aprendimos que la represión obliga a los sujetos a callar su verdad sobre el sexo. Él nos mostró que en los síntomas se oculta una verdad, una verdad que no se sabe y de la que los sujetos no quieren hablar. Los síntomas del cuerpo son una forma maldicha de enunciar ese malestar en el sexo. (Hernández 2017, 8).

El binarismo ha sido la norma pensada desde la naturaleza reproductiva de la persona sexuada. Contrario a esto, resulta pertinente pensar en cómo este malestar ha buscado caminos de escapatoria para evidenciar una realidad compartida en quienes han ejercido prácticas transformistas, con el objetivo de dar a conocer su inconformidad y malestar por la represión que parte de su sexo y el género que deben respetar.

Es entonces cuando el drag se vuelve síntoma mediante una transfiguración de la realidad que parte de la subjetividad de quien la practica. La forma que adquiere es exagerada, monstruosa debido a que, a través de tal ejecución, se logra entrever un camino hacia la búsqueda de una identidad que no se limite al binarismo de mujer – hombre. Sobre esto, Žižek piensa que, si bien el síntoma guarda un mensaje que debemos descifrar “la pregunta que guía el análisis no

es qué es lo que la formación del síntoma oculta, sino por qué esa formación adquirió esa forma determinada, ya que solo allí reside su especificidad” (Perelló 2004).

1.3. Disidencia Sexual

Con disidencia sexual se entiende al amplio abanico de personas que poseen identidades sexo-genéricas que son condenadas por sus formas de relacionarse sexualmente. Los disidentes sexuales, en muchos casos, son desplazados de varios ámbitos sociales como la escuela, el trabajo o la familia.

Dentro de América Latina, se han presentado casos donde, incluso dentro de supuestas convivencias pacíficas entre comunidades tradicionales como los muxes zapotecos⁷, “se han visto interpelados por comenzar a vestir como mujeres y no como tradicionalmente lo hacían, como hombres” (Gonzales 2016, 180). Esto resulta en la importancia de evidenciar que “La estigmatización y exclusión de los disidentes sexuales aparece en todo el mundo, aunque las formas de representación y resistencia son localizadas culturalmente” (Gonzales 2016, 180).

Es así como las disidencias han encontrado en la teoría queer una forma más amplia de pensar las formas de relacionamiento sexual, “superando así a la homosexualidad normalizada, misma que adoptaría roles de género normativos (hombre/mujer) que les acercase a ser incluidos en el orden heteronormativo.” (Gonzales 2016, 182).

1.4. Rastreado lo drag queen en Latinoamérica

La búsqueda de la procedencia no funda, al contrario: remueve aquello que se percibía inmóvil, fragmenta lo que se pensaba unido; muestra la heterogeneidad de aquello que se imaginaba conforme a sí mismo (Foucault 1990, 13).

El *dragqueenismo* ha sido de gran interés para la academia como objeto de estudio, esto es evidente debido a la cantidad de acercamientos y la variedad de enfoques hacia la práctica, mismos que nos permiten hacer un rastreo de las primeras manifestaciones⁸ drag, incluso para trazar una procedencia que permita dar cuenta del síntoma permanente y del gesto *drag queen* como una manifestación física de lo subjetivo.

Parece pertinente iniciar por mencionar una de las hipótesis más utilizadas que marca el inicio

⁷ Muxes era un término que la cultura zapoteca otorgaba a un “tercer sexo” donde incluían a quienes, a pesar de haber nacido con el sexo masculino, se identificaban y actuaban con el rol femenino. Cabe mencionar que los zapotecas se regían por un matriarcado por lo que los muxes eran fundamentales en su cultura desde la precolonia.

⁸ Nos centraremos en las capitales de países cercanos a Ecuador debido a que están dentro del perímetro de donde se desarrolla nuestro fenómeno a estudiar.

del *dragqueenismo*. “A pesar de que hay datos de la historia en Oriente que dan testimonio de la existencia histórica de manifestaciones del mismo tipo” (García 2019, 4), nos quedaremos en el estudio de tales antecedentes delimitados en la tradición occidental, ya que para el análisis es donde se presenta nuestro fenómeno.

Desde una revisión bibliográfica, y de la mano con el aporte de Loi en su investigación de doctorado, se encuentra que las primeras manifestaciones drag aparecen durante la segunda mitad del siglo XIX en el Reino Unido, insertas en las prácticas teatrales destinadas a “hacer una proyección cómica de las nociones sobre el comportamiento social, la aristocracia, la organización política, los roles de género y los convencionalismos sociales” (Loi 2017, 40).

Así lo afianzará Rimalower al mencionar en cuanto al término, que “fue durante la era victoriana que se cree que se acuñó el término "drag", ya que las faldas largas y pesadas de la época (particularmente en la moda exagerada que usan los hombres en roles femeninos) literalmente se arrastraban por el escenario.” (2015). Otra presunción alrededor del término:

puede referirse a la contracción de la frase *dress as a girl* (vestirse como mujer) (...) De esa manera los Drag Queen se fueron desarrollando en el ámbito teatral. Hacia los años cuarenta, en Estados Unidos, se convocaban en bares a comediantes y animadores para que representen papeles de mujeres. (Cépeda y Flores 2014, 18).

Muy similar a lo que Campos propone cuando menciona que hay otra corriente que “relaciona el término drag con las enaguas utilizadas por las mujeres en Inglaterra y Estados Unidos, a mediados del siglo XIX” (2015, 7). Pese a que no hay datos precisos sobre el origen del término, se parecen mucho al referir la relación que tienen estos sujetos con el uso de los atavíos tan representativos y transgresores al vestir como mujer de una forma pesada y robusta.

Es a partir del siglo XX cuando se observa, por primera vez, el travestismo escénico para apropiarse de los elementos que contribuyeron a caracterizarla contemporáneamente y transformándolo en un formato de entretenimiento por derecho propio. Si hasta el siglo XVII los actores travestidos fueron una solución al problema de la prohibición de la mujer en los escenarios ingleses y, desde entonces, la dama de la pantomima, personaje cómico superviviente en algunas obras y representaciones de cómicos, a partir de entonces, el travestismo no sería una herramienta más en la construcción de una narrativa, sino la narrativa misma. (Ribeiro dos Santos 2019, 26).

Más tarde, el término *drag queen* se populariza, por un lado, para diferenciarse de otras prácticas como el travestismo y, en la década del 60, en Estados Unidos, a propósito del

marco de las revueltas en StoneWall Inn⁹. Ahí es cuando “los espectáculos drag se vuelven populares en los bares de ambiente homosexual” (Loi 2017, 42).

Es de destacar que, al comienzo de la lucha por los derechos de los homosexuales en la década de 1960, muchas Drag Queens menos exitosas (también conocidas como street drags), desfilaban ostentosamente adornadas por las calles, a menudo atrayendo la ira de los transeúntes. (Newton en Moncrieff & Lienard 2017, 2)

Esto resulta relevante ya que es una de las razones por las cuales aún se asocia esta práctica con las actividades de ocio y activismo dentro de la comunidad LGBTIQ+. Pese a este antecedente, estos vínculos con el activismo LGBTIQ+ se vuelven cada vez más difusos o adquieren otros sentidos como veremos más adelante.

1.5. Primeras manifestaciones en ciudades de Latinoamérica

En el contexto latinoamericano, los trabajos que más acercan la idea del *drag queen* a cierto origen contestatario y apegado a la cosmovisión andina, tienen como punto de partida ciudades como Lima, Bogotá, Santiago y La Paz, que se apegan mucho a lo que sucedió después en Ecuador y dan muestra de la influencia e importancia de revueltas como la de StoneWall Inn, semilla que se esparció rápido por el resto del continente americano y el mundo.

Esas revueltas fueron de gran relevancia para las luchas LGBTIQ+, que ya se venían forjando; en tal medida que se fueron dando una serie de levantamientos con tal energía que generaron “un cambio drástico en la forma como los movimientos sociales basados en identidades sexuales pensaban sus posibilidades de acción” (Caro 2020, 204).

En el caso colombiano surge el Movimiento de Liberación Homosexual MLHC, considerada una de las primeras organizaciones LGBTIQ+ del país y de latinoamérica que lideró la lucha por los derechos de la comunidad a la que representaba: “en este sentido, se considera al MLHC como una de las primeras experiencias políticas de este sector, reconociéndolo, a su vez, como un grupo que marcó una etapa histórica del mismo” (Caro 2020, 205). Esto, teniendo en cuenta que surge en un momento donde la homosexualidad seguía siendo un delito en la constitución de ese país.

⁹ Las revueltas de Stonewall se refiere a un acto de resistencia civil de los gays quienes, del 27 al 30 de junio de 1969, enfrentaron heroicamente los embates de las fuerzas públicas atrincherados en el bar gay “Stonewall”, ubicado en la calle Christopher en Greenwich Village, Nueva York, para poner fin al hostigamiento y la extorsión policíacas. (Hernández 2001, 60)

“No fue sino hasta 1980 que, bajo una revisión del Código Penal, se eliminó el artículo que castigaba al acto homosexual” (Caro 2020, 209). “Finalmente, los actos homosexuales dejan de ser un delito por una discusión entre expertos del derecho penal y sin ninguna movilización social” (Albarracín 2016, 1). Esa despenalización de la homosexualidad en la Constitución que regía en Colombia marcaría un hito importante si se toma en cuenta la fecha y se la compara con legislaturas como la de Ecuador, que tardarían casi 20 años más en descriminalizar la homosexualidad¹⁰.

Durante este mismo periodo, a finales de los años 80, surgen varias fiestas clandestinas, donde las travestis consolidan cierto reconocimiento. Entre tantas podemos mencionar a Madorilyn Crawford¹¹, una travesti representativa en Colombia que inicia su proceso como transformista en los años 90. Se convirtió en una transformista reconocida debido a su personificación de Madonna. “A su primer intento en la Tasca Santa María es coronada como la mejor. Más adelante continúa ganando y viajando por Colombia con su imitación de Madonna”¹².

Madorilyn conservaba una estética femenina dentro del rango mismo de la representación por la cual se hizo famosa y, pese a que era disruptiva para la época, al usar “lencería y prendas íntimas escandaliza a quienes estaban acostumbrados a un transformismo clásico de balada y teatralidad pulcra” (Santos 2018, 7), permanecía en el rango de delicadeza y feminidad propia del travestismo.

Es por la época de los 90 que se empiezan a desglosar y desligar una nueva ola de Drag Queens en el país como los son Aassinata, Patty E Patétik, Gaynomy Campbell Paul, Fifi, Gaysell, Gigi, La negra, Dita y Gayshira, entre otras Queens a las que se le atribuye la existencia del Drag en Colombia. (El Espectador, 2020)

Santiago Echeverry creó su alter-ego llamado Patty E. Patétik, una *drag queen* llamativa por el uso de pelucas extrañas; una artista multidisciplinaria que figuraba junto a otras en la escena nocturna de Bogotá en los años 90. Echeverry resume que su personaje Patty E. Patétik es: “una declaración artística y política sobre el género”. (Santos 2018, 14).

¹⁰ El 27 de noviembre de 1997 se despenalizó la homosexualidad en el Ecuador, siendo así una distancia considerable en comparación al país vecino Colombia.

¹¹ “Su nombre, un homenaje a tres grandes figuras: Madonna, Marilyn Monroe y Joan Crawford” (El Espectador, 2020).

¹² “El transformismo en Bogotá: un breve recuento”. El Espectador, 20 de enero de 2022, <https://www.pressreader.com/colombia/el-espectador/20200212/281762746261409>

Yo siento que, así como una monja está ahí para limpiar las heridas de los leprosos, como el cura está para recoger las limosnas que le llegan para ayudar a los necesitados, las drag tenemos una función social en ese sentido, en donde podemos recibir toda el agua sucia y gracias a ese escudo que tenemos encima podemos asumirlo. Estamos para que se rían de nosotros, para que se burlen de nosotros, para que podamos entretener. (Santiago Echeverry en Santos, 2018).

En el caso de Perú, se evidencia que recién en los albores de la década del 90 toma fuerza el *dragqueenismo*, de forma similar a la de países como Colombia, en el que deviene de situaciones similares.

Si bien podemos evidenciar que en Perú, al igual que en otros países sudamericanos, hay un retraso de dos décadas frente a Estados Unidos en tema de derechos y libertad de la comunidad, esto se da porque en ese tiempo el Perú atravesaba una dictadura militar que provocó el incremento de la represión social: “Durante la década de 1980, el Conflicto Armado Interno, sumado a la profunda crisis económica, desvió la atención de la sociedad hacia problemas más coyunturales, motivo por el cual, las luchas por la reivindicación de derechos pasaron a un segundo plano” (Cepeda y Flores 2011, 21).

En 1990, a puertas de conseguir abrirse paso, la comunidad LGBTI se enfrenta a otra antagonista, la iglesia católica que, en su posición conservadora manipulaba ciertos aspectos de la agenda política nacional donde también influía, en gran medida, la conciencia moral de la sociedad peruana como motivos de otro tipo de represión. “La iglesia, de fuerte posición conservadora, aún mantiene una enorme influencia en la conciencia de la sociedad, además de su poder sobre la agenda política nacional” (Cepeda y Flores 2011, 21).

Pese a las constantes dificultades, la comunidad LGBTIQ+ y sus actividades se abren camino y surgen distintos espacios de exhibición como bares o, incluso, algunos centros culturales donde los espectáculos *drag queen* no faltan. Durante ese periodo, mencionan Cepeda y Flores, “Se ha podido identificar numerosos Drag Queens en Lima entre los que destacan nombres como Juan Carlos Ferrando, Dorian Kassan, Frau Diamanda, Nébulah, Harmóniks, Tía Tula” (2011, 21).

Nos detendremos en Juan Carlos Ferrando, activista por los derechos LGBTIQ+. Él fue uno de los rostros más representativos y pionero en la escena *drag queen* limeña. Privilegiado por su posición económica y la libertad que le dio su padre, aunque, como lo menciona un artículo de *El Comercio* de Lima:

Solo con la muerte de su padre (1999) [Augusto Ferrando, aclamado presentador de televisión en Perú] cristalizaría su identidad drag-queen. (...) la carrera artística del menor de los Ferrando se cubrió de gasas y lentejuelas en abierta discordia con la imagen de criollo arrogante, bravucón y chacotero que había dejado el patriarca.¹³

Según varias entrevistas, Juan Carlos Ferrando era una *drag queen* bastante respetada en el mundo de la farándula. Si bien Ferrando fue uno de los precursores de las primeras marchas del orgullo gay en el Perú, su resistencia comienza mucho antes, en medio de las crisis propias de los años 70 en ese país. Así, desde la segunda mitad de los años setenta se fue transformando “simultáneamente en diva, madre patria, santa limeña y presidenta de su propia república en una y mil performances audaces” (Gutiérrez, 2020).

Mientras Ferrando se anticipaba a las luchas LGBTIQ+ en Perú, en el país vecino de Chile, durante la década de 1960, ya se daban las primeras manifestaciones donde las travestis, muchas veces *drag queens*, hacían sus primeras apariciones en teatros como El Picaresque, El Humoresque y El Bim Bam Bum, “para que el entretenimiento nocturno deje de centrarse únicamente en los prostíbulos, y por el contrario, se plasmara en tacones, brillos, plumas y glamour” (Contardo 2011, 9).

Sin embargo, más allá del origen blanco-mestizo del travestismo, se ha encontrado antecedentes de esta actividad y forma de vida antes de la conquista española, como son los machis mapuches, quienes nacieron con el sexo masculino, sin embargo, “preferían las vestimentas de las mujeres, pero claro está, que estas tradiciones fueron desechadas durante la colonización” (Cantillana 2017, 7).

Los escenarios en los teatros chilenos permitieron enfatizar el profesionalismo de la estética drag en las presentaciones del baile y canto con sus trajes y maquillaje exagerado. Asimismo, durante esos años, se realizó la apertura del Circo Timoteo que era un espectáculo conformado por un grupo de transformistas y drag que recorrían todo el país con sus presentaciones. Sin embargo, el estigma que asociaba transformismo y delincuencia era alto, por eso la prensa nacional catalogaba esta actividad como lacra social (Cantillana 2017, 9).

Para la década de 1970, el sistema dictatorial impuso nuevas medidas opresivas y, con la determinación del toque de queda, los teatros se vieron obligados a cerrar por medio a las represalias policiales. El espectáculo drag tuvo que resguardarse al margen de la sociedad

¹³ Czar Gutiérrez. “Juan Carlos Ferrando: El último de la tribu”. El Comercio, 6 de mayo 2020, <https://elcomercio.pe/tvmas/television/juan-carlos-ferrando-el-ultimo-de-la-tribu-noticia/>

conservadora. Sin embargo, para los ochenta, en medio de las revueltas del desconecto social frente a las políticas impuestas, “se consolidó la creación de espacios de entretenimiento exclusivo para el colectivo LGBTI, como lo fue la discoteca Fausto, en donde emerge el desarrollo del transformismo y las Drag Queens.” (Contardo en Cantillana 2017, 10).

En 1991 se crea el MOVILH, siglas para Movimiento de Liberación Homosexual en medio de un contexto político y social desolador, ya que “hasta 1998, las prácticas sodomíticas en sus distintas expresiones eran consideradas delitos en la legislación chilena y, por lo tanto, existían penas que las castigaban” (Robles 2008, 35). El movimiento surgió también a partir de varias personas que eran parte de la Corporación Chilena de prevención del Sida. Mauricio Burgos, más conocido como Katuska Molotov fue una de las figuras más relevantes de la escena drag chilena. Katuska adquirió popularidad debido a su participación en el Circo Timoteo, el Circo Show Katuska y discotecas gays del país.

Durante los 25 años de la carrera de Katuska, según el autor de *Trava Diva (2015)* libro ilustrado sobre la cultura transformista chilena, siempre se habría caracterizado por encabezar los espectáculos transformistas más solicitados por el público (Ramírez, 2015). Se destacó por su humor, baile y sus rutinas de café-concert. De igual manera, ganó reconocimiento al participar en “Amigas y rivales”, el show de transformismo organizado por la discoteca Fausto. Lamentablemente, falleció de un infarto el 26 de marzo de 2018 durante un show del circo “La Botota y sus amigas” en Buin, sur de Santiago de Chile. (Ramírez, 2015).

En Bolivia, sobre todo en la ciudad de La Paz, a partir de la década del 90, existían los *submundos maricas* que describe David Aruquipa, investigador y activista boliviano por los derechos LGBT, en su texto *Placer, deseo y política: la revolución estética de La Familia Galán* (2016). Entre ellos se encuentran: el bar Holiday, el Bolívarismo, la plaza Pérez Velasco, y el famoso punto de encuentro denominado El Reloj. (Aruquipa 2016, 453).

En el Bolívarismo se realizó el primer espectáculo transformista de belleza, como menciona Aruquipa, “al estilo barbies y Misses heterosexuales, buscando a las transformistas más cercanas a una Lupita Jones o a una Alicia Machado; dos Miss Universo de la década de 1990, cuyos nombres inspiraron los seudónimos de generaciones de transformistas” (Aruquipa 2016, 453). Diana Sofía Galán, quien optó por ese nombre como un juego hacia lo masculino y lo femenino, fue la ganadora del concurso, ella tenía varios amigos fascinados

por su transformismo, quienes adoptaron el apellido Galán como muestra de cariño hacia ella. Así nacieron Las Galán, “una propuesta transformista muy femenina” (Aruquipa 2016, 454).

La familia Galán predominó en los espacios de transformismo boliviano durante muchos años, caracterizado por muy femenino: “el transformismo barbie”. En 1998, Aruquipa conversa con Las Galán y les propone optar por un transformismo más creativo y exagerado, el transformismo drag, esa exageración estética que ahora las caracteriza. “Nuestra apariencia la llevamos al extremo, dándole una connotación lúdica y transgresora, pelucas de colores, trajes estridentes. Eran memorables nuestras apariciones con los trajes coloridos y pelucas de girasoles” (Aruquipa 2016, 454).

En el 2001 comienzan a realizar espectáculos públicos, como menciona Aruquipa “alejados del mundo gay institucionalizado, porque veíamos la necesidad de hacer otro tipo de acciones, más cercanas a la interpelación social desde las calles” (Aruquipa 2016, 455). Las calles se convirtieron en el territorio de la familia Galán, su presencia se volvió indispensable en las ferias de El Prado en La Paz, incluso fueron nombradas patrimonio paceño e iconos de la diversidad de la ciudad.

De igual manera, la familia Galán ha tenido mucha influencia en la comunidad LGBTIQ+ de Bolivia, ya que, por medio de sus presentaciones, han formado parte de las marchas del orgullo y de congresos nacionales del colectivo. “La fama alcanzada por la Familia Galán nos obligó a asumir con seriedad nuestro rol como activistas” (Aruquipa 2016, 456).

También han sido partícipes de las fiestas populares. Espacio conquistado por medio de la danza de la kullaguada¹⁴ y el personaje Waphuri Galán, el cual incorpora valores maricas, tacones y traje ceñido; siendo este un claro acto de disidencia frente a un sistema dominante y conservador. “La estética travesti, los aportes maricas a la danza fortalecieron nuestro discurso político” (Aruquipa 2016, 459). Las Galán han transformado las formas de ver y entender el sexo y el género en Bolivia, utilizando su cuerpo como discurso político y espacio de lucha.

En Ecuador es conocido que, en la lucha por la despenalización de la homosexualidad, el colectivo Coccinelle¹⁵ fue de gran importancia. Al estar conformado por personas transgénero, que manejaban un discurso en contra de los abusos de la policía, debido a la persecución

¹⁴Baile prehispánico vinculado al tejido como ceremonia y cultura de los pueblos indígenas, actualmente es una danza mestizo-urbana que vincula la labor textil y el amor. (Aruquipa 2016, 458).

¹⁵ Coccinelle es considerada como la primera organización LGBTI del país tras la despenalización, aunque nace como movimiento a mediados del año 97 (Ramos 2019, 7).

constante, las llevó a que fuesen las promotoras de la recogida de firmas en busca de reivindicar estos abusos. “En esta recogida de firmas, es donde toma un fuerte protagonismo el colectivo Coccinelle, pues fueron ellas las que se encargaron de tomar la Plaza Grande de Quito” (Ramos 2019, 33).

Por primera vez en la historia del país se hacía una marcha con el objetivo de exigir la despenalización de la homosexualidad que fue considerada un delito hasta 1997, año en que el Tribunal Constitucional declaró la inconstitucionalidad y suspendió todos los efectos del primer inciso del Art. 516 del Código Penal que decía: “en los casos de homosexualismo, que no constituya violación, los dos correos serán reprimidos con reclusión mayor de cuatro a ocho años” (citado en Alvarado, 2007).

Estas acciones no estaban aisladas de otras que también buscaban visibilizar prácticas relacionadas con las disidencias sexo-genéricas. Daniel Moreno, artista *drag queen* conocido por manejar el Teatro Dionisios¹⁶, lugar histórico fundado en 1998, donde se realizaron los primeros eventos drag de la ciudad, menciona que:

Lo Drag forma parte de la parafernalia nocturna del espacio homo. Así, el performance Drag tiene que ver tanto con el entretenimiento como con agenciamientos políticos que buscan tanto la visibilización como la ruptura de esquemas que rigen las formas de ser, una visibilidad que ha sido posible también desde varios procesos de lucha en el país que tuvieron un punto de inicio con la despenalización de la homosexualidad como delito en 1997. (Moreno en Castillo 2014, 78).

Moreno crea en esta época a Sarahí Bassó, su alter ego inspirada en “Miss Piggy, su personaje favorito de *Los Muppets*, y en el *look* del ídolo del *drag* estadounidense, Divine” la misma que ejerce de actriz de sus obras teatrales. En una entrevista reciente para *Mundo Diners*, Altamirano (2020) nos comparte que:

En una carpeta que empezó a organizar a inicios del confinamiento, Daniel guarda con celo las invitaciones, entradas y recortes de prensa que prueban la bonanza de esos primeros años, cuando la reticencia de un barrio tradicional hacia “la nueva maricoteca” mermaba de a poco

¹⁶ “De vuelta en Quito, en 1998, cuando en las calles del Centro Histórico vibraban la euforia y la rabia por la despenalización de la homosexualidad, en la Manuel Larrea se abrieron las puertas de Dionisios Bar. Manuel Acosta, pareja de Daniel en ese momento, le cedió el segundo piso de la casa de sus padres para crear “un espacio para la comunidad LGBT fuera del clásico sitio de ligue o encuentro sexual; un lugar donde disfrutar de otro ambiente” (Abril Altamirano. “Daniel Moreno: veinte años en tacones”. *Mundo Diners*, 24 de septiembre del 2020, <https://revistamundodiners.com/daniel-moreno-veinte-anos-en-tacones/>).

gracias a las buenas reseñas que semana a semana llenaron los diarios
(<https://revistamundodineros.com/daniel-moreno-veinte-anos-en-tacones/>)

El Dionisios fue un espacio que hizo realidad varias obras de teatro drag creativas, bastante elaboradas, que se caracterizaban por ser efectistas, gracias a los conocimientos técnicos de Moreno, quien implementó sistemas de lluvia, pirotecnia, humo, entre otros efectos visuales que le dieron la calidad de “Micro-Broadway del Ecuador”.

A pesar del furor que causó en la época, ese espacio que había iniciado como un sueño y se consolidó como un lugar de encuentro e intercambio artístico para un público heterosexual y de la comunidad LGBTIQ+, terminó cerrando sus puertas. Esto debido a que la locación histórica que lo vio nacer, pertenecía a la pareja de Moreno y hubo un distanciamiento que afectó la relación.

Pese a todo lo suscitado, Daniel Moreno mantiene en marcha el emblemático teatro Dionisios que, a pesar de los años de inagotable función, no ha cambiado su cometido, pues para Daniel el drag es una práctica política, tal como lo menciona en una entrevista brindada al programa televisivo *DeContrabando* (2017): “El teatro drag es una forma de decirle a la gente lo diversos que somos, el teatro drag es el que rompe esa estructura de lo normativo, de lo socialmente aceptado (...) es el que se enfrenta y te escupe en la cara una realidad escondida por la sociedad”.

Moreno tiene una posición política alrededor de su profesión como drag queen profesional y ésta se evidencia a través del alcance que le da a su quehacer proponiendo obras destinadas a educar y sensibilizar a los niños a través de títeres llamativos, muy al estilo drag. También cree que el trabajo de una *drag queen* es humanista porque “dejas tus roles para convertirte en otro ser, en ese opuesto que puede manejar mil máscaras, y a su vez esas máscaras son las que te dicen a ti cual es el camino correcto para sensibilizar a la gente” (Entrevista *DeContrabando* 2017).

Hasta el momento se ha tratado de rastrear, en unos casos las primeras manifestaciones *drag queen* -o si no, las más emblemáticas- que dan cuenta de ciertos hitos a nivel regional alrededor de la práctica *drag queen*. Este síntoma que fue perfilándose en distintos países a partir de las diferentes experiencias locales trazadas por contextos políticos, sociales y religiosos; evidencian que hay una constante necesidad de revolución alrededor de la sexualidad y el género.

Algo importante que cabe remarcar es la evidencia de que en países como Chile, Bolivia, Colombia, Perú y Ecuador, la despenalización de la homosexualidad suscitó el incremento de espacios donde se desarrollaron espectáculos *drag queen* y que fueron evolucionando de la mano de la cultura globalizada que emerge con más rapidez en el siglo XXI, con el advenimiento del internet y las plataformas digitales de reproducción masiva.

1.6. Drag Queen, aquí y ahora en Ecuador (temporada pandémica)

Las condiciones de vida durante el aislamiento debido a la pandemia por Covid-19 exacerbaron las desigualdades a nivel mundial. Ecuador no fue la excepción, pues se hizo evidente que las restricciones establecidas por el gobierno en el año 2020 provocaron gran afectación en el desarrollo de las economías de miembros pertenecientes a minorías sociales, como la comunidad LGBTIQ+.

Toda esa crisis sanitaria y social puso en relieve la precariedad y vulnerabilidad en la que se encontraban sumergidos muchos miembros de este colectivo, ya que, para varios de ellos, las actividades desarrolladas en distintos lugares de ambiente¹⁷ que cerraron debido a la emergencia, formaban parte esencial en sus economías, permitiendo en muchos casos, sostener su vida.

Desde este marco coyuntural, se puede entrever otras dimensiones en el drag. Una de ellas es la relación económica que varios artistas tienen con la práctica, misma que puede empaparse de otros sentidos, como el artístico y el político, dependiendo siempre de los sentidos individuales que las personas le atribuyen a la práctica. Por un lado, parecería que el *dragqueenismo* es una manera de expresar artísticamente, y de manera momentánea, una relación con la sexualidad o el género del individuo que la práctica.

Dakira Bri, una *drag queen* quiteña que se identifica como hombre homosexual, pone en cuestión al proceso transformista y su capacidad para evidenciar una relación compleja entre sujeto y práctica como actividad económica:

Hay una parte de identidad muy importante, de una sinergia entre el personaje y el individuo, de crecimiento y aprendizaje, sobre todo. Es junto a eso que se empieza a reconocer mucho más el tema artístico y definir cuánto cuesta un show, qué tarifas y qué promociones se pueden hacer. (Entrevista realizada por la autora a la drag Dakira Bri, 5 julio 2021).

¹⁷ Los lugares de ambiente incluyen bares, discotecas, teatros, espacios culturales, salas de cine que fueron los más afectados durante la pandemia de COVID-19, pues, en Ecuador y el mundo, se prohibieron las reuniones masivas de gente, sobre todo en sitios cerrados.

Además, para Dakira el *dragqueenismo* da cuenta de la relación entre identidad de género, performance y sexualidad. Este mismo vínculo que se relaciona con los intereses de la comunidad LGBTQ+, deja entrever las razones políticas que derivan del drag, ya que, el cuestionar la heteronormatividad que impera en las dinámicas sociales deviene de la transgresión misma de la práctica.

La declaración de Dakira también nos abre paso a otros dos sentidos que nos interesa indagar: el de la expresión artística y el giro económico alrededor de esta práctica. El remontarnos a las nociones propias del teatro y el espectáculo, puede dar cuenta del lugar que ocupa el *dragqueenismo* dentro de las artes escénicas. “La transgresión ha constituido una de las constantes del arte contemporáneo” (Carrasco 2007, 55). Es por eso que el devenir infractor de *dragqueenismo* frente a la sociedad heteronormada sería una de las adhesiones más evidentes a la categoría arte.

Desde esa categoría artística que alcanza el *dragqueenismo* cuando transgrede la norma y hace de su espectáculo mismo una crítica social, también se vislumbra la intención estética por parte de los artistas al hacer drag: “estos personajes no representan su verdadero “yo”, con el cual se desenvuelven diariamente y en la intimidad, [sino que] se trata de un acto interpretativo –y estético– que toma sus cuerpos para cobrar vida por unas horas” (Cepeda y Flores 2011, 24).

Por eso, se debería entender a la práctica como un proceso de creación y reflexión que inicia con la identificación del artista como tal, las habilidades técnicas, la intención estética de cada show, o hasta la validación de cada obra como arte que, dentro de la teatralidad que implica el *dragqueenismo*, se acerca mucho a aquel “teatro crítico” del que hablaba Walter Benjamin:

Las situaciones son el resultado, no la premisa, de esos procesos experimentales –unas situaciones a las que se accede a través de los distintos personajes–, pero no desde la búsqueda de cercanía con el espectador, o del estupor sino, al contrario, desde la distancia, la distancia crítica. En este sentido, el teatro crítico no muestra situaciones sino que invita a descubrirlas.” (Benjamin 2022, 24).

La cuota de habilidades técnicas es importante al momento de crear un personaje pues en el *dragqueenismo* implica un ritual previo a cada presentación. El diseño de maquillaje, vestuario, o incluso la curaduría de pistas musicales que acompañan al baile, la danza, las coreografías, son consideradas al momento de encontrar cierto valor artístico en la escena drag.

Apelando a que cada artista tiene un talento en particular, una imaginación que distingue la capacidad de creación de sus personajes y los diferencia los unos de los otros, se pone en consideración la validación del artista hacia su propio trabajo y la del espectador hacia lo que presencia. En este ejercicio se buscaría “la recompensa emocional y simbólica que implica ser la mejor drag queen” (Villanueva y Huerta 2014, 16).

En muchos de los casos el resultado que ven los espectadores conlleva todo un proceso de producción invisible para ellos, éste requiere de atención y decodificación por parte de un externo. Esto nos hace pensar en: ¿cuál es el rol del espectador en la validación del artista drag? ¿Es importante indagar sobre la relación que establecen las drag queen con el arte? ¿Cuál sería su comprensión sobre su proceso artístico ?

Más allá de ser una expresión artística, la práctica drag puede estar pensada como un giro económico. En los espacios de encuentro y sociabilidad, propios de la comunidad LGBTQ+ (discotecas, espacios culturales o espacios públicos) encontramos la manifestación más evidente de *mercado* relacionado con las drags. Estos, debido a la pandemia por Covid 19, tuvieron que cancelar sus agendas, impidiendo en cierta medida el desarrollo laboral de varias artistas que se sostenían económicamente de dichos eventos.

A mí me afectó la pandemia, tenía miedo de que mi vida cambie (...) por suerte mis papás me apoyan económicamente, pero ¿qué pasa con las que no tienen mi privilegio? Yo porque puedo, porque tengo chance de quedarme en mi casa y soy buena adaptándome a los cambios.
(Entrevista a Dakira realizada por la autora el 23 de mayo del 2021).

A la luz de las prácticas realizadas desde la singularidad cultural arraigada en cada región, por ejemplo, las *Muxes* de Juchitán en México, o *Las Viudas* durante el marco de las celebraciones por el año nuevo en Ecuador, hasta las prácticas más globales que responden a una tradición cultural extranjera en constante actualización, se puede decir que, en cierta medida, el dragqueenismo está siendo normado por culturas hegemónicas.

“...una agenda que puede ser analizada como *queer* busca transformaciones sociopolíticas más allá de regulaciones sexo-genéricas. Los casos extienden el concepto de *ciudadanía* más allá de las normas de heterosexualidad e ideas de género tradicionales, y revisan la pertenencia y legitimidad del ciudadano, y la idea de *representación* de la democracia representativa. En estos espacios *queer*, que tienden a ser más horizontales y no rigen, sino coordinan, se practica otra forma de poder. En ésta el ciudadano es el sujeto, y, por ende, el ciudadano, la práctica, es todo.” (Vidal-Ortíz, Viteri y Serrano 2014, 188).

La aproximación hacia referentes espectaculares del drag queen estadounidense o europeo¹⁸ se convierte también en una de las metas de muchas drags latinoamericanas, esto sin dejar de lado el potencial creativo que surge a partir de las realidades, necesidades estéticas y políticas de cada país. El caso de Ecuador no es la excepción y a lo largo de esta investigación etnográfica se dará cuenta de tres generaciones distintas de drags, a través de *Dakira Bri*, *Kataleya Drag Queen* y *Bella LaRose*. En ellas se vislumbra el paso del tiempo en la escena drag ecuatoriana, lo que implica también el cambio de referentes, de luchas incluso.

Gracias a sus testimonios se reflexionará sobre el sentido que tiene el dragqueenismo para quienes lo ejercen. Por lo tanto, es en este marco donde se logra entrever las dimensiones que envuelven al *drag queen*. Nos preguntamos entonces, ¿Qué sentidos le dan al dragqueenismo quienes ejercen esta práctica actualmente en la ciudad de Quito desde las esferas relacionadas con lo artístico, lo económico y lo político? Entender estos aspectos permitiría evaluar la práctica como un ejercicio económico, también como una forma de reivindicación de la práctica como arte, o incluso cómo se insertan dentro de los activismos LGBTIQ+.

El objetivo general es: Entender cuales son los sentidos que el dragqueenismo tiene para sus practicantes actualmente en la ciudad de Quito desde las esferas relacionadas con lo artístico, político y económico. Los objetivos específicos planteados son: 1. Evaluar la práctica drag queen como un ejercicio económico. 2. Comprender la reivindicación del dragqueenismo como arte por parte de sus practicantes. 3. Comprender cómo se insertan las prácticas drag en el movimiento lgbti de la ciudad y cómo se relaciona con el activismo. 4. Utilizar el dispositivo cinematográfico para inscribir la práctica y posteriormente analizarla.

Capítulo 2: En búsqueda del sentido que atraviesa lo Drag Queen

En este trabajo propongo en primer lugar pensar en todo lo *trans* como un puente hacia algo nuevo porque, de hecho, este prefijo latino significa: “al otro lado de”, “a través de”. La práctica del dragqueenismo implica también aquello, por eso me parece útil ligarlo a ciertas reflexiones sobre lo “trans” entendido de modo amplio. *Al otro lado de* la cámara están ellas: Dakira Bri, Bella LaRose y Kataleya Drag Queen. *A través de* mi lente las visualizo, las conozco, observo y aprendo. *Del otro lado* hay temor, nervios, alegría; del otro lado se desnudan y me dejan ser parte de su historia, para contarla, para analizarla desde un universo académico lleno de conceptos, pero también desde mi proceso personal pues, más allá de

¹⁸ Los shows de la cultura ball en Nueva York, el programa RuPaul's Drag Race, los performances de activismo de Linn da Quebrada.

como investigadora, me identifico con la trascendencia que implica conocer a mis personajes. Mi sentir a través de ellas también forma parte de esta investigación.

De a poco me transformo. Ya no soy la estudiante detrás de una cámara que busca en artistas drag un pretexto para su tesis. No. Ahora soy su amiga, su compañera, su aliada. La transgresión que implica su actividad como *DragQueens* me transporta a otros lugares, otras épocas; a investigar y descubrir que el *dragqueenismo* transgrede, exagera, critica y libera. Porque el arte siempre libera y en cuestiones de género es un puente, un constante movimiento hacia algo más: la búsqueda del ser. Claro, esa investigación también permite descubrir lo monstruoso que puede ser la discriminación hacia todo aquello categorizado como lo “otro”. Y el *trans* siempre será ese otro satanizado:

Como el psicoanálisis y la psicología normativa dan sentido a los procesos de subjetivización dentro del régimen de la diferencia sexual, de género binario y heterosexual, toda sexualidad no heterosexual, todo proceso de transición de género o toda identificación de género no-binaria desata una proliferación de diagnósticos. Una de las estrategias fundamentales de este discurso psicoanalítico patologizante es detectar en el desarrollo prenatal o en la infancia del *transexual* o de la persona de género no-binario los signos de la enfermedad, buscar el trauma que desata la inversión, la transición o la deriva (Preciado 2020, 40).

2.1. Lo monstruoso

Tomando la noción de monstruosidad que nos comparte Paul Preciado en *Yo soy el monstruo que os habla* (2020), es el deseo mismo que provoca la transformación en lo monstruoso para el otro heteronormado; este cambio deriva en el “despertar [de] una revolución. Es un levantamiento molecular. Un asalto al poder del yo heteropatriarcal, de la identidad y del nombre propio, un proceso de descolonización” (Preciado 2020, 45). Este texto originalmente fue un discurso pensado desde la oralidad para exponer sus ideas ante la academia de psicoanalistas franceses en las jornadas internacionales de La Escuela de la causa Freudiana en París (2019). De ahí que lo transgresor no sólo se da en el contenido, sino en la forma en que fue concebido y publicado.

Entonces, el cuerpo drag como universo de transformación, similar al proceso hormonal que atravesó Preciado para cambiar su sexo, aunque no idéntico, detonante de su intervención en las jornadas de la academia psicoanalítica, se convierte en un lugar que posee riqueza y cultura por su trascendencia y representatividad, y que es “imposible de reducir al imaginario

del imperio” como menciona Preciado cuando habla a la academia, del costo mental que sufrió al tener que someterse a tortuosas demostraciones de cordura por el hecho de decidir su cambio (2020, 47).

Transicionar, es decir ser el puente que permita la juntura de dos extremos, también es comprender que los códigos impuestos por la sociedad frente a la masculinidad y la feminidad son anecdóticos, pura invención desde lo moral, en respuesta a las variaciones infinitas que rodean la existencia de la vida. Por lo tanto, la práctica drag es una actividad en donde se busca performar el género opuesto, de manera extrema, exagerada; demostrar lo patético de remarcar diferencia, lo superfluo de los cuerpos. Desde el drag se puede provocar, incluso, una transformación sexual y física de los individuos, comprendiéndolo también como un acercamiento hacia lo otro, lo incomprendido, lo no binario.

Entonces, lo monstruoso puede desprenderse de su condición negativa y entenderse como una forma del ser que no acepta las restricciones y se enfrenta a la normalidad. De esta manera, la exploración que realiza el sujeto drag hacia la feminidad por medio de su cuerpo, muestra que no existe una exclusión totalitaria, sino un linde que oscila entre ambos extremos del género.

De igual manera, esta posibilidad de transformarse, de transitar otro género desde la teatralidad que implica el drag, a veces no solo de manera momentánea, da cabida a una exploración identitaria desde la sexualidad y el género: “son experimentaciones fundamentales hacia una nueva epistemología del ser vivo sexual, más allá de la dicotomía hombre-mujer, pene-vagina” (Preciado 2020, 73).

Así se entiende que la identidad también es un mecanismo de representación, a través de la relación y la exploración con el otro, pero, sobre todo, con la relación que nace del cuerpo del sujeto y su personaje drag. De este modo, el drag explora la posibilidad de salirse de la norma, del binarismo del sistema sexo-género, de abandonar esa jaula que menciona Preciado cuando se refiere a lo necesario que resultó su cambio de sexo: “prefiero mi condición de monstruo a las de mujer u hombre, porque esa condición es como un pie que avanza en el vacío y señala el camino a otro mundo” (Preciado 2020, 44).

Paul Preciado reconoce la posibilidad de producir discursos como un medio para conocerse a sí mismo. Su misma intervención ante la academia psicoanalítica podría ser una puesta en escena de un discurso, una intervención necesaria desde su intelectualidad que recuerda

aquella noción de situacionismo¹⁹ evocada por Guy Debord cuando la sociedad occidental necesitaba un pretexto para el cambio. En ese entonces era la lucha social ante el inevitable capitalismo salvaje²⁰. En el espacio de la posmodernidad que habita Preciado, un grito contra la norma del binarismo y la normativa que se ha impuesto socialmente alrededor de lo que significa ser hombre o ser mujer.

En esa línea que marca Preciado para reconocer la transformación como un acto revolucionario, el drag evoca una exploración, un ejercicio corporal que inserta distintas identidades, posiciones que el individuo toma antes, durante y después de cada performance. En ese espacio creado es donde el cuerpo transita a lo inidentificable, haciendo parte del conjunto subversivo que cuestiona la norma. En el instante de la representación se consigue dejar un cuestionamiento en la audiencia, lo cual permite a los espectadores adentrarse también en la práctica.

Al tener una audiencia, el drag se convierte en una práctica con agencia, que adquiere importancia al momento de convertir el performance artístico en una militancia por los derechos del individuo, siendo así un recurso de resistencia y espectáculo en respuesta hacia la sociedad heteronormada. Una práctica que se asemeja a ese sentir de Preciado cuando cambió su cuerpo, cuando abandonó la norma: “es así como hice de mi cuerpo y de mi mente, de mi supuesta monstruosidad, de mi deseo y de mi transición un espectáculo público” (Preciado 2020, 35).

Algo que se logra como *drag queen* es atraer la mirada de quien tiene curiosidad o busca entender el sentido de esa práctica, muchas veces espectacular. Con “diagnósticos”, Preciado se refería a la fijación de los psicoanalistas por escarbar en el pasado para “entender” las causas que llevaron a un ser humano a decidir su transformación. Esa búsqueda de sentido es similar al asombro y desconcierto que puede causar el *dragqueenismo* en el espectador. La práctica drag se inserta así en una red de significantes, estéticas y elementos visuales dentro del arte del transformismo que pueden causar horror, asombro o admiración en el otro que los

¹⁹El situacionismo es una corriente de pensamiento y acción cuyo origen se le atribuye al intelectual francés Guy Debord. Esta propuesta no era más que un llamamiento a intelectuales y artistas de la época de post-guerra a intervenir con acciones en una sociedad que, como advertía Debord en conferencias y luego en su libro *La sociedad del espectáculo*, corría el riesgo de una decadencia disparada. Entonces, se proponía actuar, intervenir, crear situaciones que permitan forzar un cambio drástico. Debord y sus esfuerzos revolucionarios fueron fundamentales para concebir los estallidos sociales en aquel mayo del 68 francés.

²⁰ La noción de capitalismo salvaje justamente fue trabajada por los intelectuales de la década de los 70 como Debord. El desarrollo industrial de postguerra y el exacerbado consumismo hizo que se advierta de un colapso social inminente si no se cuestionaba y frenaba este modelo de economía que cada vez ampliaba las brechas de clase.

mira.

Cuando el drag se presenta transformado no solo desnuda una parte oculta en él, sino que desnuda la mirada del espectador, representa lo que aquel posiblemente no representará jamás. Esa identificación que pueda tener lo aleja de la norma, aunque aparentemente pueda estar horrorizado por lo que ve y trate de remarcar su heterosexualidad. Sentimiento similar al que encontró Preciado cuando empezó a usar baños para hombres después de su transformación. Ese espacio que antes lo imaginaba propio para la reafirmación de lo heteronormativo, ahora, fuera de la red, lo descubría como un escape del hombre, una búsqueda de soledad que le permitía compartir incluso fluidos con los de su propio sexo: “Detrás de la máscara de la feminidad y de la masculinidad dominantes, detrás de la heterosexualidad normativa, se ocultaban múltiples formas de resistencia y desviación” (Preciado 2020, 38).

2.2. Dragqueenismo, una parodia al binarismo

La filósofa estadounidense Judith Butler, cuestiona el género visto desde un sistema binario y analiza algunos conceptos en torno a la performatividad de éste. Su texto, *El género en disputa* (1990) representa un gran aporte para el desarrollo y entendimiento del feminismo contemporáneo y la teoría queer. Butler plantea que el género es una construcción que se ha naturalizado para así servir al sistema heterosexual, patriarcal y hegemónico; creando así jerarquías a partir de la genitalidad de las personas. “El género emerge como la forma rígida de la ecualización de la desigualdad entre el hombre y la mujer” (Butler 2007, 14).

Desde estos planteamientos, la autora problematiza al género planteando que, si bien hay relaciones sexuales normativas, serían aquellas que se oponen a lo establecido las que desestabilizan la calidad de *natural*²¹ adjudicada al género. Por lo tanto si el sexo ya no es lo que consolida al género, lo que “se suponía que era una expresión natural del sexo o una constante cultural que ninguna acción humana era capaz de modificar” (Butler 2007, 24) sería una idea errada, misma que deslegitima los discursos de verdad creados alrededor de la naturalidad del género.

Butler parte de la idea de Foucault, filósofo francés quien menciona que no existe “un género biológico ni un sexo construido” (Foucault en Butler 2007, 81) ya que “«Nada en el hombre

²¹ Natural porque se ha consolidado la idea de que el género deviene de la genitalidad del ser sexuado y se niega parcialmente que es una construcción social.

[sic] - ni siquiera su cuerpo- es lo suficientemente estable para servir de base al reconocimiento propio o para entender a otros hombres [sic]»” (Foucault en Butler 2007, 256) Del mismo modo en el que aquí se exponen posibilidades más allá de lo tradicional y de lo binario, la intersexualidad es un hecho que evidencia las posibilidades diversas²² del sexo.

De hecho, la intersexualidad es un espectro de posibilidades y formas de tener un sexo (cromo- sómico, genital, hormonal), lo cual impide que se encasille a las personas en las formas que, comúnmente, se entienden como masculina o femenina (Robalino 2020, 21).

Por lo tanto, el género termina siendo un constructo social innecesario, más bien se convierte en una significación performativa²³ que adquiere su calidad de natural en medida de que se repiten patrones, al ser performado repetidas veces. Entonces, a partir de la interacción performativa, el género se moviliza y multiplica las posibilidades de transitar dentro de un espectro más amplio. “Los géneros no pueden ser ni verdaderos ni falsos, ni reales ni aparentes, ni originales ni derivados. No obstante, como portadores creíbles de esos atributos, los géneros también pueden volverse total y radicalmente increíbles” (Butler 2007, 275). Por consiguiente “el género se construye culturalmente: por esa razón, el género no es el resultado causal del sexo ni tampoco es tan aparentemente rígido como el sexo” (Butler 2007, 54) es una actuación establecida para los dos géneros normativos; naturalizada y perpetuada por los discursos médicos clásicos que crean la ilusión de una realidad del género.

El travestismo es central en el quiebre del sistema sexo/género. Para Butler, el arte drag se convierte entonces en una *burla de lo natural*. Las Drag Queens no necesariamente deben ser cisgénero, transgénero o identificarse como homosexuales; pueden ser personas de cualquier orientación sexual e identidad de género que tomen ciertos atributos ligados al ser mujer y los exageren, autores de un personaje dispuesto a exhibirse ante la sociedad representando estereotipos de lo femenino mediante la hipérbole. Al pensar sobre la concordancia entre anatomía y expresión de género, la autora elabora que:

Tal vez creemos saber cuál es la anatomía de la persona (a veces no, y con seguridad no hemos reparado en la variación que hay en el nivel de la descripción anatómica). O inferimos ese conocimiento de la vestimenta de dicha persona, o de cómo se usan esas prendas. Este es un conocimiento naturalizado, aunque se basa en una serie de inferencias culturales, algunas de las cuales son bastante incorrectas. De hecho, si sustituimos el

²² Podemos mencionar el caso de los Guevedoces; niñas y niños que crecen en Barahona, isla de la República Dominicana, que transforman físicamente sus genitales durante la adolescencia.

²³ Se entiende a lo performativo desde la propuesta de Butler como una actuación del género culturalmente establecida para la mujer y el hombre heteronormado.

ejemplo del travestismo por el de la transexualidad, entonces ya no podremos emitir un juicio acerca de la anatomía estable basándonos en la ropa que viste y articula el cuerpo (Butler 2007, 27).

Por consiguiente, cuando la persona se traveste de mujer y exagera en la actuación con una intención de representación basada en la burla de los principios tradicionales que ha impuesto el género, ésta puede ser considerada como una acción subversiva ante la norma. Butler repara alrededor de esas representaciones masculinas y femeninas, ya que “Si pensamos que vemos a un hombre vestido de mujer o a una mujer vestida de hombre, entonces estamos tomando el primer término de cada una de esas percepciones como la ‘realidad’ del género” (Butler 2007, 27). Por lo tanto, la materia con la que se trabajan las representaciones exacerbadas resulta ser ilusoria, el resultado de inscripciones naturalizadas alrededor del género.

En las performances drag se muestra que existen elementos del género femenino que se han naturalizado, pero en realidad se señala que son arquetipos compartidos del espectro del género. Es decir, una forma de visualizar a la mujer que se ha repetido tantas veces hasta conseguir la norma. Por eso, la exageración en la actuación *Drag Queen* no solo atenta contra la idea binaria del género, sino que juega con los límites impuestos a lo femenino (delicadeza, pulcritud, sometimiento, etc), representando una feminidad transformada, con fuertes características de lo que, desde lo heteronormativo, se considera masculina (fuerza, rudeza, vulgaridad). El arte drag entonces, se convierte en una parodia²⁴ subversiva para el sistema sexo/género, ya que rompe con la concepción de que el género es binario y muestra que existe un espectro por el cual se puede transitar.

Butler ve al género como una constante puesta en escena de algo que se quiere aparentar: el género. Por su puesto, la repetición ha hecho que se lo construya y se cimente en bases bastante fuertes, pero no deja de ser un disfraz. El drag, en su carácter teatral, al realizar una parodia de lo femenino que, en realidad no busca burlarse de su construcción performativa, sino, dilucidar el carácter imitativo del género a través de la repetición paródica de este, evidencia así la inexistencia del carácter biológico del género y se burla de la idea de su aparente naturalidad.

Como consecuencia de una performatividad sutil y políticamente impuesta, el género es un «acto», por así decirlo, que está abierto a divisiones, a la parodia y crítica de uno mismo o

²⁴ Al referirse sobre la parodia no se refiere a ridiculizar el género, sino en cuanto al acto performativo.

una misma y a las exhibiciones hiperbólicas de «lo natural» que, en su misma exageración, muestran su situación fundamentalmente fantasmática (Butler 2007, 285).

Es así como la autora problematiza el género en relación con el ordenamiento sexual, dando paso a triadas como la raza, clase y género donde interesaría repensar la modificación corporal de los cuerpos como un espacio de discusión sobre lo dinámicos que pueden ser los cuerpos en busca de llegar a ciertos estándares ideales marcados por un tiempo y unas geografías específicas.

Así mismo, se logra andamiar aspectos esenciales sobre el dragqueenismo como práctica subversiva que expone la estructura imitativa del género. Esto, a su vez, abre posibilidades sobre el habitar los cuerpos de maneras diversas, fuera del binarismo impuesto arbitrariamente y, sobre todo, se ha convertido en una forma de intervención política y participación de las disidencias sexo-género en la vida pública.

Tal es el caso de las tres drags con las que he convivido durante esta investigación (Dakira Bri, Kataleya Drag Queen y Bella LaRose), quienes, como se verá, utilizan su cuerpo y la teatralidad que otorgan a su personaje para situarse políticamente desde la ambigüedad de género y hacer crítica social. Esto desde el escenario, donde también hay gran carga de show artístico, pues aún persisten disidencias más intervencionistas en la búsqueda de igualdad de derechos y reconocimiento social como minorías. Un gran ejemplo es el del grupo las Coccinelle, quienes son referentes de la lucha por la despenalización de la homosexualidad en el Ecuador y también en la escena drag, sobre todo por el valor²⁵ que cobró su lucha.

2.3. Transformando los cuerpos, performando la vida

Insertos ya en lo performativo desde la teoría de género, *el dragqueenismo* puede ser entendido desde las concepciones de la antropología del teatro que Victor Turner elabora. Este antropólogo escocés que acercó su investigación hacia la comprensión de la teatralidad de la vida social, plantea que las personas se expresan por medio de sus acciones, las mismas

²⁵ Es interesante el concepto que Walter Benjamin desarrolla sobre valor eterno en su libro *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ahí tiene todo un capítulo sobre el valor de culto y el valor eterno de una obra; precisamente al valor eterno lo identifica en la exhibición de la obra, mientras al de culto en el momento del ritual. Aunque Benjamin pensó estas teorías desde el cine, se acoplan perfectamente al quehacer del artista *drag queen*, sobre todo porque este cumple con todo un ritual en el proceso de transformación, para después exhibirse como cuerpo transformado y exhibir su obra. En el caso de las Coccinelle, al participar de la resistencia en épocas de criminalización y de la protesta cuando se descriminalizó la homosexualidad en Ecuador, lo que se eternizó fue el legado de su lucha social, más allá de sus intervenciones que podían o no ser artísticas.

que son performativas. “Desde esta perspectiva, el hombre es un animal performativo y sus performances son reflexivas, en tanto posibilitan objetivar su expresividad en la acción, donde actuando se revela a sí mismo” (Pallini 2021, 63).

Para Turner resulta importante pensar que el performance teatral deviene de los dramas sociales. Según la investigación de doctorado *Antropología del hecho teatral. Etnografía de un teatro dentro del teatro* de Verónica Pallini, Turner se interesa en los dramas sociales desde donde surgen situaciones conflictivas dentro de los procesos sociales, mismos que dan cuenta del estado armónico o inarmónico de la vida social. Estos dramas sociales sólo pueden ser entendidos por medio de las representaciones, es decir, los performances que en específico hacen referencia a los rituales, eventos performativos que se llevan a cabo para una audiencia, compuestos por una serie de acciones que configuran situaciones – drama – que nacen de situaciones de conflicto.

Es así como Turner ve al performance como una actividad reflexiva ya que posibilita entenderla como acción expresiva que revela²⁶ al que la efectúa. Uno de los elementos esenciales para comprender al performance desde la mirada de Turner sería tener en cuenta el carácter creativo de éste, ya que es único en cada grupo, develando así la pluralidad de posibilidades para la articulación de las identidades dentro de cada cultura. “El carácter creativo de la performance, acontece en cada grupo, en cada comunidad, en un tiempo y como la definición de una entre múltiples posibilidades” (Pallini 2011, 62).

Al ser el teatro un posibilitador de la ejecución de un drama social, y al ser el espacio donde las primeras manifestaciones drag queen se dieron, a veces con pretensiones espectaculares, convendría pensarlo como el lugar propicio para reflexionar el *dragqueenismo* como un evento performativo, que representa un drama social donde los personajes se ven envueltos en situaciones diversas con desenlaces inesperados. “El teatro incluye así, mecanismos para la *transformación*: por ejemplo, en la puesta en escena, hay disfraces y máscaras, ejercicios y sortilegios, para ‘hacer creer’, para ayudar al actor a volverse otra persona” (Pallini 2011, 73). El proceso de metamorfosis por el que pasan las personas que ejercen el *drag queen* resulta ser, parafraseando a Pallini, una respuesta creativa que el grupo de artistas ofrece ante la crisis social que respondería al binarismo normativo que impera en varias sociedades (2011, 73).

Turner ubica al teatro como una “disciplina expresiva/estética de la vida social” (Pallini 2011, 72) donde podemos evidenciar el reclamo de la categoría artística de las personas quienes

²⁶ Deja en evidencia los conflictos de la persona o grupo que performa.

ejercen el drag, ya sea dentro o fuera del teatro, ya que contendría, en ambos casos “el carácter reflexivo y terapéutico del teatro vinculado a la fase reparadora del drama social” (Pallini 2011, 71). Situación que puede generar un cambio en la estructura, lo que Turner denominaría liminalidad²⁷ – proceso transitorio - ya que, busca desbordar las estructuras que dieron paso al drama social, este síntoma de la conformidad o inconformidad. Es ahí donde se puede encontrar el carácter político del teatro drag, pues parte de la inconformidad, de la necesidad de transformación en aquello monstruoso que trasciende en el espacio de lo no binario. Crítica social desde lo estético y, a menudo, desde el contenido de la obra representada.

El *drag queen*, al provenir de una tradición teatral, necesita ser pensado también como un producto de entretenimiento, por lo tanto, acreedor de juicios por parte del público que lo consume. Al ser un producto discursivo, posibilita una revelación anecdótica por un lado, y también una experiencia hacia perspectivas nuevas y variadas que posibilitan el cambio social, o al menos la crítica que es un puente a la intervención que pueda devenir en cambio.

Por su puesto, aquí ya se releva una obra que tiende al espectáculo, muchas veces a propósito, otras no tanto. Aquí se pone en juego una teoría no menos importante que las de la teatralidad y que tiene mucho que ver con el quehacer drag:

La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no le pertenecen a él, sino a otro que le representa. Es por eso que el espectador no se siente en su sitio en ninguna parte, porque el espectáculo está en todas (Debord 2012,40).

En el espectáculo drag no solo hay una expropiación gestual al espectador, es el propio artista quien se desdobra, se enajena de su yo real, para representar a su personaje, su alter ego, quien pone en escena una obra que, en tanto espectacular, lo desborda.

2.4. Sobre la puesta en escena

El teatro *drag queen*, al ser un ejercicio que compromete todo el cuerpo -físico y psicológico-, puede pensarse desde los aportes de Eugenio Barba quien cree en la existencia de estructuras corporales y físicas que utiliza el actor para ponerse en escena; mismas que han sido heredadas de fenómenos culturales propios de oriente y occidente en contextos temporales distintos. El objetivo de entenderlo desde la antropología permitiría estudiar el

²⁷ Si bien Turner elabora el concepto de liminalidad en su libro *La Selva de los Símbolos* 1980, partiendo de los estudios rituales entre los Ndembu, un grupo del noroeste de Zambia. Este puede ser aplicable a varios estados de tránsito considerados marginados como la soltería, infertilidad, homosexualidad, etc... Parafraseando a Del Valle 1987.

“comportamiento pre-expresivo que se encuentra en la base de los diferentes géneros, estilos y papeles, y de las tradiciones personales o colectivas” (Barba 2005, 25).

Estas apropiaciones corporales que se traen a la escena teatral contemporánea serían una manera de observar tales comportamientos: “Consiste en buscar en estas prácticas espectaculares unos principios ‘pre-expresivos’ pensados para la formación técnica del actor, principios que determinan la utilización de su cuerpo en escena” (Naranjo 2015, 217). En este sentido, la antropología teatral buscaría lo simple: “la técnica de las técnicas” (Barba 2005, 26). Estos principios pre-expresivos podrían entenderse como los comportamientos que abren paso dentro de una situación de representación organizada. Para Barba, el proceso de la pre-expresividad es parte fundamental de la Antropología Teatral.

Ya que la antropología es una ciencia que estudia la realidad del hombre de una forma integral, tanto de aspectos biológicos como sociales del ser humano. ¿Acaso el teatro no? Puede que para el teatro el estudio de la realidad del hombre no sea su fin, pero sí es su medio (Naranjo 2015, 217).

Resulta importante entender lo que para Barba es la extra-cotidianidad. Esta sería la capacidad que tiene el actor de superar la energía que utiliza rutinariamente y llegar al estado de “transcansancio”, mismo que permite dilatar el cuerpo y generar una presencia única en escena. Si bien el espectador de la obra de teatro únicamente ve los resultados: sentimientos, acciones, ideas que se comparten en escena, para Barba es importante entender que “tal intención y tal significado están en el origen del proceso. Pero una cosa es analizar el resultado y otra comprender cómo ha sido logrado, mediante qué uso del cuerpo-mente” (Barba 2005, 167).

A la Antropología Teatral la presencia escénica, contenida a través de una técnica estilizada, le permite dilucidar una técnica extra-cotidiana, es decir, el cuerpo de un actor en una situación de representación, un cuerpo que moldea unos principios técnicos en su quehacer teatral (Naranjo 2015, 222).

La crítica aquí es hacia otras disciplinas que analizan el teatro únicamente en su resultante, obviando el proceso y reduciéndolo a un proceso imaginado. El entender al teatro desde la mirada de Barba permite entrever al hecho teatral como una forma de exponer las formas de expresión naturales de la identidad²⁸ de cada actor.

²⁸ Para Barba la identidad se contrapone al concepto de culturalización, esta última hace referencia a las formas de expresión extranjeras del ser que no son orgánicas al ser. Por lo tanto, la identidad podría darse paso únicamente al escucharse y dejar que devenga la naturalidad de nuestras expresiones.

Ahora, al ser todo lo anterior un proceso individual que únicamente puede ser visto dentro del círculo donde se comparten las experiencias teatrales, Barba se cuestiona ¿Quién podría interpretar estos procesos de creación actoral? Según el análisis que hace el investigador Sergio Naranjo en su análisis sobre la obra de Barba, esto se da porque “Los miembros de los grupos de teatro pueden ejercer esta labor de Antropología Teatral, pero, aún más, solo los miembros podrán estudiar los procesos que pasan internamente dentro de su grupo” (Naranjo 2015, 219). Esto es una pauta importante para la investigación de los procesos que dan luz a representaciones tales como el drag queen, evidenciando un posible requisito en la metodología de investigación.

Barba ubica a estas formas de teatro dentro del concepto del Tercer Teatro. Este sería aquel teatro marginado que vive “a menudo fuera o en la periferia de los centros y de las capitales de la cultura” (Barba 1997, 203). Un teatro donde los actores, directores e involucrados no han pasado por una formación dentro de una academia, siendo así marginados del reconocimiento profesional de la práctica. “Pero no son aficionados. Toda su jornada está marcada por la experiencia teatral, a veces a través de lo que llamamos el training o a través de espectáculos que deben luchar para encontrar su público (Barba 1997, 203).

En nuestro teatro no hay profesores, no hay pedagogos, son los propios actores quienes han elaborado el training. Los compañeros veteranos aconsejan, ponen su experiencia al servicio de los más jóvenes. Ayudado por uno de los más veteranos, el joven empieza asimilando una serie de ejercicios determinados que, una vez dominados, le permiten individualizarlos (Barba 1997, 82).

Esto podría aplicarse también a las *drag queens* que se valen de su cuerpo como herramienta fundamental para transitar por el camino de la creación y comprender la visión del teatro fuera de la institucionalidad. Pensándolo desde la precarización del trabajo artístico, vale la pena entenderlo desde este lugar y asimismo entrever los cambios que han surgido desde la masificación de las prácticas en programas como *RuPaul*. Una vez más lo espectacular sale a la luz, pues en un mundo totalmente globalizado y gracias a herramientas tecnológicas como las plataformas de video por internet, la masificación del espectáculo es inevitable. “El espectáculo es *capital* en un grado tal de acumulación que se transforma en imagen”. (Debord 2012, 41).

La práctica drag queen comprende distintos niveles de organización en donde se puede destacar la personalidad, la sensibilidad, la inteligencia artística y el contexto histórico por el cual se está manifestando. “Sumergirse como grupo en el círculo de la ficción para encontrar

el coraje de no fingir: el Tercer Teatro es esta paradoja” (Barba 1997, 204). Lo interesante aquí es relacionar el texto con la iniciativa drag por cultivar la teatralidad a medida que sus referentes, además de los artistas de culto locales como Daniel Moreno o el legado de las Coccinelle, también provienen de la cultura de masas como el show de RuPaul. Entonces hay un ánimo de representar, sin obviar la posibilidad de hacer crítica a la situación del *drag queen* y del trans como minoría. Esas representaciones, esa preparación casi autodidacta, hace del espectáculo drag un espacio propio del Tercer Teatro, es decir, obras trabajadas desde la marginalidad.

2.5. El dragqueenismo como industria cultural

Hubo un punto de quiebre en la escena Drag Queen a nivel mundial: el reality show norteamericano RuPaul’s Drag Race en 2009. Producto audiovisual influenciado por el *reality show* ²⁹America’s Next Top Model, con la finalidad de celebrar el arte drag, donde cada semana 14 concursantes compiten con trajes de pasarela y espectáculos a manera de retos para ganar el premio de \$100 000. “RuPaul’s Drag Race ha capturado la atención e imaginación de los fans” (Crookston 2021). De igual manera, “Drag Race ha generado convenciones y programas internacionales y ha transformado no solamente las carreras de sus cientos de concursantes, sino también el paisaje alrededor del performance drag” (Crookston 2021).

El reality no solo ha sido un medio de entretenimiento, sino que ha ayudado a introducir al público hacia la comunidad drag.

Audiencias que hubieran tenido que ir a un bar para descubrir la práctica drag, ahora la tenían dentro de sus propias casas...jóvenes que hubieran tenido que esperar otra década o mudarse a una ciudad más grande para tener la oportunidad de acceder al transformismo. (Crookston 2021, 10).

De esta manera, el reality *RuPaul’s Drag Race* ha significado una gran oportunidad de aprendizaje para quienes han mostrado interés en el arte del transformismo drag, ya que a través de cada capítulo, los espectadores pueden instruirse en técnicas de maquillaje, vestuario, modelaje, *lip sync* y más para crear un personaje, un alter ego que se transformará para salir al escenario. En los últimos años, nuevas caras han surgido dentro del

²⁹ Los *reality shows* surgen a finales del siglo XX con la puesta en escena de actores naturales, es decir personas que participan se cierto programa televisivo sin participación actoral. Con el paso del tiempo, los realities se toman la pantalla pues el formato mixto: documental- televisivo que maneja, tiende a lo dramático, a crear personajes para hacerlos famosos, por tanto, a la espectacularización de la vida.

transformismo independiente, y es común escuchar que una de sus referencias es alguna participante del reality norteamericano.

Asimismo, es importante entender la globalización para comprender cómo un show de televisión norteamericana posee tan aclamado impacto internacional. La globalización implica esfuerzos constantes hacia la masificación de productos, incluso culturales:

“La circulación mundial de valores y símbolos al tener un matiz unidireccional y un carácter claramente impositivo, genera múltiples efectos negativos, entre ellos, una homogeneización y uniformación creciente de formas de ser y actuar, una deconstrucción paulatina de las identidades socioculturales y por tanto de la diversidad, condición, hasta ahora, característica del mundo contemporáneo en la cual residen muchas de sus fortalezas y sus opciones futuras”. (Schuldt, Astudillo, Briones, Tortosa y Martín 1998,40).

Entonces surgen cuestionamientos importantes en torno a los intentos que se hacen por mantener la ilusión de que el mundo consiste de grupos ligados a ciertos territorios desde hace muchos años, es decir la industria cultural. Esta forma de producción conceptualizada por Adorno y Horkheimer a mediados de los años cuarenta del siglo XX, propone que “A través de un modo industrial de producción se obtiene una cultura de masas hecha con una serie de objetos que llevan claramente la huella de la industria cultural: serialización- estandarización- división del trabajo”. (Mattelart 1997: 54).

El *reality* consigue su cometido como industria cultural, destacando indirectamente a los participantes que quiere afamar. En el caso de RuPaul's, a la comunidad LGBTIQ+ y a las causas políticas más amplias al generar un discurso de los concursantes de la serie, incluso fuera de la pantalla pues, por efectos de la espectacularización, se convierten en personajes reconocidos por las masas.

2.6. La práctica drag desde la economía feminista

Es importante relacionar al *dragqueenismo* a manera de oficio desde la perspectiva de la economía feminista pues, como minorías y por el producto artístico que ofrecen pensando en términos económicos, la circulación de sus obras depende del trabajo en equipo, ante todo, de pensar desde lo colectivo para poder salir adelante. María Gabriela Montalvo reflexiona sobre la constante dificultad y precariedad a la que se enfrentan las personas que trabajan en el campo artístico, pues existe un contexto de incompreensión que proviene no solo de la audiencia sino de los propios artistas.

Montalvo define a la economía feminista como “una corriente de pensamiento que considera, no solo la dimensión material y cuantitativa de la vida, sino también la subjetividad, la conexión, el entender intuitivo, la cooperación, el análisis cualitativo, la concreción, la emotividad y la naturaleza que han sido usualmente asociados con la debilidad, la suavidad y la femineidad” (Montalvo 2019, 55).

Según esta lectura, se considera al trabajo artístico como un oficio improductivo y marginado de la seriedad del análisis económico tradicional. Esto proviene de la idea errónea de que la economía se basa en el trabajo productivo, tradicionalmente relacionado con los hombres mientras se desvaloriza determinadas actividades debido a su identificación con lo femenino. Las tareas de crear se asocian así con las tareas de cuidar. Por tal razón, se pretende reincorporar el oficio artístico al análisis económico por medio de la economía feminista. Valeria Esquivel también menciona que el feminismo, como un movimiento a favor de las políticas de la identidad, pretende desarticular el género y las construcciones sociales que asocian a las minorías “únicamente con la sensibilidad, la intuición, la conexión con la naturaleza (y con los demás), el hogar y la sumisión, y a los varones, con el rigor lógico, la objetividad, el mercado, la esfera pública y el poder” (Esquivel 2016, 104).

Entonces, el *dragqueenismo*, al ser un trabajo marginado e indefinido, que se aleja de los horarios estandarizados de oficina, que transita en espacios destinados para el entretenimiento y activismo social, pasa a ser un oficio desvalorizado por la sociedad hegemónica. Aunque con el pasar de los años, gracias al giro que tomó el *dragqueenismo* con la masificación del reality Ru’Pauls y la espectacularización del mismo, gente externa a quienes tradicionalmente acudían a teatro de ambiente, destinado únicamente para un público homosexual en sus orígenes, se interesó por el show. Haciendo que el espectáculo, aunque en teatros pequeños, se venda por novedoso al inicio, después por el trabajo actoral que, en el caso de las tres drags con las que se convivió en esta investigación, Dakira, Kataleya y Bella LaRose es fundamental.

Por tal razón, es importante abordarlo desde la economía feminista con la finalidad de cuestionar las categorías económicas básicas, analizar el rol de las relaciones desiguales que existen en la economía, y apostar por un cambio hacia una sociedad más justa y equitativa en donde el arte drag sea tomado en cuenta como cualquier otro oficio en la región.

Corina Rodríguez también menciona que la economía feminista “denuncia el sesgo androcéntrico de esta mirada, que atribuye al hombre económico (*homo economicus*) características que considera universales para la especie humana, pero que, sin embargo, son

propias de un ser humano varón, blanco, adulto, heterosexual, sano, de ingresos medios.” (Rodríguez 2015, 32).

La economía feminista latinoamericana ha extendido y algunas veces ha cuestionado esos mismos conceptos para producir conocimiento *situado*, relevante para nuestras realidades y *transformador*, es decir, capaz de contribuir al cambio de los factores estructurales que sostienen las desigualdades de género, clase, etnia y generación. (Esquivel 2016, 103).

Asimismo, a partir de la teoría de la economía feminista, identificar diversas dimensiones de desigualdad social: “-clase, etnia, generación– que interactúan con el género, reconociendo con ello que mujeres y varones no son grupos homogéneos y que las distintas dimensiones de la desigualdad se sobreimprimen y refuerzan entre sí” (Esquivel 2016, 108). A través de esta idea se puede entonces relacionar al arte del *dragqueenismo* como parte de esta inequidad, donde la desigualdad no afecta únicamente a un grupo social en específico, en donde este oficio es mucho más que una fuente de ingresos.

2.7. Metodología - Técnicas de investigación

2.7.1. Observación, cine y reflexividad

Esta investigación es de corte cualitativo, se realizó mediante una etnografía audiovisual que tiene como finalidad también producir un documental sobre el tema.

Entendiendo que los interlocutores brindaron información de una realidad moldeada y construida por sus pensamientos, se entiende que “el hecho social adquiere relevancia en su carácter subjetivo y su descubrimiento se realiza a través de lo que piensa el sujeto que actúa” (Gutierrez 1993, 14). El comprender estas singularidades, ayudará a discernir y reconocer una posible variedad en los sentidos que se crean alrededor del *dragqueenismo*. En este caso, esto será lo que nos permita acceder a este mundo social en particular.

Resulta vital que, en el marco de la investigación sobre el *dragqueenismo* en Quito, a través de tres interlocutoras drag, se requiera también realizar una observación participante, documentada en un soporte audiovisual. Se usa esta herramienta para explorar, no solo desde los sentires de *Dakira*, *Kataleya* y *Bella LaRose* sobre el tema, sino también sobre el paso de la investigadora por esa exploración, en tanto que “el cine articula complejos intercambios de ideas, emociones y sensaciones” (Lipkau 2009, 234). Así, en este trabajo se planteará el cine:

no como representación de la realidad, sino como la inscripción de una experiencia de interacción corporal y emotiva, una *corporeización del conocimiento*, a través de la cual los sujetos inscriben su identidad y su cultura, en el video o la película, por medio de la creatividad y la intuición del etnógrafo-*videoasta*, con la participación de toda o una parte de la comunidad representada: resultando así la producción de la película en una experiencia que pueda implicar la transformación o al menos una transportación temporal, para todos los participantes (Lipkau 2009, 235).

Partiendo de la premisa que el interlocutor es quien nos permite descubrir su concepción de mundo, lo que le interesa, a partir de lo que conoce y puede compartir, es necesario confrontar esta subjetividad con la teoría. En este caso los aportes de la teoría queer funcionan para entender los territorios que transitan estos actores y sus prácticas. Entender estas últimas desde una economía feminista, da luz sobre la precarización de esta labor.

De tal forma, las entrevistas semi-estructuradas a artistas drag, nos ayudarán a construir relatos de vida para contextualizar y caracterizar a los interlocutores. Asimismo, se debe tener en cuenta que los interlocutores pertenecen a las categorías de expertos *drags* y de *amateurs* para permitirnos abordar distintas nociones a partir de su experticia en el campo artístico, todo esto desde lo etnográfico pues, como mencionó el antropólogo e investigador de la Universidad de Londres, Isaac Marrero, en una clase magistral sobre etnografía y visualidad para la Universitat de Barcelona en 2018:

Es posible detectar, en la etnografía visual, las mismas tensiones, debates y trayectorias que en el resto de las ciencias sociales: objetividad vs subjetividad, realismo vs constructivismo, el giro posmoderno, la crítica feminista y poscolonial, reflexividad y conocimiento situado... (Marrero 2018).

Así mismo, a modo de etnografía digital, y a propósito de la categoría “nuevos medios en conjunto con las redes sociales”, se pretende hacer un seguimiento a las actividades realizadas por medio de sus redes sociales. Esto después de observar la producción de sus presentaciones en condiciones regulares o en el marco de las implementadas debido a la pandemia por Covid-19. Así se puede comprender cuáles son los espacios intermedios de socialización que hay o se han creado para mantener activo el drag en el Quito contemporáneo.

Capítulo 3: Tres generaciones de drags en Ecuador: de la performance como reivindicación social a lo espectacular de la puesta en escena

Aquí hay historias de lucha, de perseverancia y de aprendizaje constante. Dakira, Bella y Kataleya son tres amigas que forman parte del grupo *Las Warmillas*, colectivo de teatro *DragQueen* que trabaja, sobre todo, en la escena quiteña. Como cualquier colectivo tienen una identidad compartida pues siempre buscan explorar las posibilidades que otorga la exageración de los personajes implícito a la actuación teatral desde el *draaqueenismo*. Sin embargo, al elaborar cada personaje hay una especie de desdoblamiento y, cada una de ellas sabe convivir o sobrellevar esta suerte de representación de un yo interior que habita a las personas detrás de los personajes.

Para conocer a cada una de mis interlocutoras, he compartido momentos tras vestidores de sus obras, las he conocido íntimamente, incluso sin la cámara de por medio pues, poco a poco, tras el interés de representarles y verse representadas en un documental, se ha forjado una amistad.

Cada una tiene su historia de vida, pero también sus intereses compartidos. Hay que tomar en cuenta que, como cualquier ser humano, pertenecen a cierto grupo social, a una época marcada por el desarrollo tecnológico y la globalización, a una cultura que se transforma permanentemente. Esto, desde lo artístico, es importante pues su posicionamiento como artistas y seres políticos está marcado por una sociedad que cada vez tiende a la espectacularización y que, desde el modelo teatral propuesto por Turner: "... es receptivo a los cambios en los modos de producción de una sociedad dada". (Pallini 2011, 62).

Ahora bien, será mejor presentar a cada una de las involucradas en esta investigación para conocer un poco más de su existencia como *Drags* y como personas. Además, también es importante presentarlas como colectivo; es decir, como *Las Warmillas*, así se evidenciarán los puntos en común que tienen sus historias personales y cómo han influido ciertos referentes en sus carreras personales y en su existencia.

3.1. Dakira Bri

Dakira Bri es el nombre artístico de Xavier Paspuel, artista Drag ecuatoriano de 32 años de edad con estudios en comunicación social, quien forma parte de los colectivos *Hermandad Delta*, *Wandas Drag*, *La casa embruhada*, *House of FreeSoul* y *Warmillas Teatro Drag*. A su actividad en estas agrupaciones se debe añadir su participación en ciertos capítulos del *podcast* "Somosqq" que se transmite en el canal QQ de YouTube.

Está proliferante actividad en el universo del *dragqueenismo* se debe al interés artístico de Dakira. Para ella, la posibilidad de esta forma de teatro implica una expresión política del ser. Es decir, para Dakira existe la posibilidad de crear un personaje que de alguna manera cuestiona su identidad de género, sin llegar a “sentir la sexualidad como Dakira” (Xavier Paspuel, entrevista personal, 13 octubre 2021).

En ese sentido, deja claro que Dakira es un personaje construido desde técnicas teatrales que tienen que ver con un interés artístico más que una exploración desde el travestismo. Es más, Dakira tiene un amplio conocimiento sobre lo que implica el arte *Drag* cuando hace una diferenciación entre el ser travesti y mostrarse como tal, con lo que sería una interpretación teatral de un personaje travestido:

La travesti es una experiencia personal, es aquella que disfruta de vestirse como un juego, como algo que inclusive puede ser parte de su placer sexual, para socializar, para conocer chicos, pareja; mientras que la *Drag* se transforma con un interés artístico y escénico. (Xavier Paspuel, entrevista personal, 13 octubre 2021).

Ese interés artístico parece prevalecer en la búsqueda personal de Xavier. Su transformación en Dakira le permite establecer un diálogo entre su ser y el personaje que representa, al punto de llegar a “cuestionar su identidad de género”, sin que esto la movilice desde su sexualidad pues, a pesar de que muchas veces las barreras entre Dakira y Xavier casi desaparecen, llega un punto en que toma conciencia de la representación que desarrolla. Es interesante cómo Dakira se cuestiona sobre el género teniendo claro que esta introspección no influye sobre su sexualidad, algo que se relaciona con la reflexión género/sexual que hace Butler con respecto a la subversión de la identidad: “El género puede volverse ambiguo sin cambiar ni reorientar en absoluto la sexualidad normativa” (Butler 2007,16).

3.1.1. “No siento mi sexualidad como Dakira”

Una de las entrevistas claves en esta investigación fue desarrollada el 13 de octubre del 2021. Ese día Dakira se preparaba para actuar en un vídeo musical. En ese espacio de confianza se pudo abordar temas más íntimos, relacionados con su vida, sus descubrimientos desde la homosexualidad y la posición política que toma al actuar como *DragQueen*.

El ser político en Dakira es muy notorio en sus intervenciones. Desde sus posturas siempre desafiantes en el escenario, hasta los mensajes que trata de compartir en cada una de sus obras, nos proyectan una imagen del activista *DragQueen* que aprovecha este espacio como posibilidad de “expresión política a través del arte” (Xavier Paspuel, entrevista personal, 13

octubre 2021). Esa actitud contestataria se relaciona con lo que afirma Butler: “En las producciones de autenticidad del baile travesti, vemos y producimos la constitución fantasmática de un sujeto, un sujeto que repite y parodia las normas de legitimidad mediante las cuales se lo ha degradado”. (Butler 2002, 192).

Es así que Xavier se sumerge en el personaje de Dakira, encontrando el ser femenino que la habita sin que éste llegue a prevalecer en su vida diaria. Para Xavier “el drag es una exploración de lo femenino y, aunque tenga un fin artístico, no quiere decir que no tenga repercusiones en la forma como te ves tú” (Xavier Paspuel, entrevista personal, 13 octubre 2021). De hecho, mientras Xavier hace estas reflexiones, también se va transformando en Dakira para el video que está por grabar. Este procedimiento puede durar horas, dependiendo del maquillaje y el tipo de vestuario. En este caso, lo suficiente para conocer más sobre la intimidad de ella. Sus referentes para crear el personaje, por ejemplo, son Britney Spears, RuPaul’s, o drags como Aquaria, Yvie Odie y Sasha Velour.

Es interesante saber que los referentes de Dakira, de una u otra forma están influenciados por el *pop art*³⁰, que tiende a la espectacularización del arte, algo que va de la mano con la globalización³¹. Por supuesto, estos referentes tienen un por qué en el personaje desarrollado por Dakira. En el caso de Britney, por ejemplo, su figura cobró fuerza como símbolo de libertad después de que sea tendencia mundial el movimiento social *Free Britney*³². Es así que Dakira toma mucho de esta cantante pop, sobre todo para las coreografías que desarrolla desde la danza.

De hecho, al momento de hacer la entrevista con Dakira, una canción que sonó frecuentemente es *Touch of my hand* de Britney Spears. Después la interpretó en el vídeo y afirmó que esa canción

Se ha convertido en un himno para Dakira porque habla del amarse a sí mismo y de la masturbación (...) en el universo de Dakira es así cómo se siente: una noche sin otro

³⁰ Forma de hacer e interpretar el arte de forma más global, tendiendo al uso y consumo de lo popular antes que al elitismo. Marcaría la modernidad en el arte durante la segunda mitad del siglo XX y los inicios de la postmodernidad.

³¹ La globalización en el arte implica la fluidez de las modas, por tanto, de los cánones, así como la ausencia de barreras y fronteras identitarias, dando vía libre a la proliferación de la cultura de masas y de los referentes pensados como universales.

³² Un movimiento social inspirado en el embrollo judicial entre Britney Spears y su padre, quien administró la fortuna de la cantante por un tutelaje ordenado desde la justicia norteamericana.

amante, entonces aprender a tocarse a sí misma. (Xavier Paspuel, entrevista personal con la autora, 13 octubre 2021)

Por todos estos referentes, que pertenecen al espectáculo de masas, se interpretaría que quizás Dakira es un personaje pensado en el show y en gustar a la gente al interpretar su papel. Todo lo contrario, como se dijo, el arte *Drag* va de la mano con la hipérbole³³ y la inversión: “Esta transformación corporal usualmente consiste en una inversión del género socialmente asignado a la artista, es decir, los hombres se transforman en mujeres y las mujeres en hombres, parodiando y exagerando las características tradicionalmente atribuidas a cada uno de los géneros”. (Maya 2020, 9).

Entonces queda claro que un referente del espectáculo como Britney, popularizado a través de los Mass Media, tiene que ver con un reconocimiento de lo femenino en Xavier, creador de Dakira. De hecho, menciona que un *Drag* “es creado de acuerdo a las técnicas de creación de personajes tridimensional. Es decir, le das vida a un personaje con características, físicas, psicológicas y sociales” (Xavier Paspuel, entrevista personal, 13 octubre 2021). Queda claro que Dakira es una expresión del intelecto y creatividad de Xavier, una exteriorización de su yo femenino que, en el *Drag*, necesita nutrirse de referentes con características propias de una generación que ha crecido expuesta a los medios de comunicación masiva, las nuevas tecnologías y el constante devenir de una cultura de masas a nivel global.

Ahora bien, no hay que olvidar que una de las características de Dakira es su activismo social. Por eso, cuando se habla con ella se aprecia el conocimiento que tiene sobre el *dragqueenismo* en el país, pues está consciente que pertenece a una generación con derechos adquiridos por luchas como las protagonizadas por las Coccinelli previo a la despenalización de la homosexualidad en 1997. Dakira, de hecho, pertenece a una generación *Drag* cuyos referentes nacionales, además de Daniel Moreno, son las Coccinelli. Eso se demuestra cuando las menciona con tono de admiración y respeto.

Por otro lado, Dakira representa cierta identidad nacional pues, según Xavier, el nombre tiene su reconocimiento en la cultura andina. Es así que pretende representar un hada de los andes ecuatorianos. Eso habla de una preparación del personaje que interpreta al otorgarle una

³³ Figura literaria utilizada para exagerar personajes, circunstancias, narraciones. En el teatro se suele usar en la creación de personajes que representan cierto estereotipo.

identidad. Ahí radica ese ser político, que menciona Xavier en la entrevista, facilitado por el puente que supone el *Drag* desde lo artístico.

Ese activismo social a través de sus interpretaciones fue notorio en las obras a las que pude asistir. Por supuesto, las conversaciones y entrevistas también dan cuenta de aquello. Pero sí es importante mencionar que el personaje de Dakira va más allá del espectáculo *Drag*. Más bien tiene que ver con el interés personal de Xavier por llevar y compartir su arte a donde vaya, aprovechando la oportunidad que sugiere la presentación pública de una obra teatral para intervenir artísticamente con un mensaje social que, en el caso de Dakira, muchas veces viene desde el desenfado de reconocerse libre al momento de la interpretación. O de liberar ese personaje femenino que también habita para ser contestatario ante el poder que implica la heteronorma en la sociedad. Además de una leyenda popular interpretada junto a *Las Warmillas* y del video musical antes mencionado, como investigadora pude compartir al menos tres obras más donde Dakira interpretaba algún papel y se aprecia aquel activismo social que Xavier pretende exponer a través de Dakira, su alter ego femenino.

3.1.2. Dakira interpelando a la “historia oficial”

El sábado 16 de julio del 2022 se realizó la actividad *Draguear el museo*, recorrido mediado y performance a cargo de la Hermandad Delta³⁴, en las instalaciones del MuNa, Museo Nacional del Ecuador. Una iniciativa que implicó acercar las obras y colecciones de uno de los museos más importantes del país a los visitantes, todo esto a través de la interpretación personal de obras seleccionadas por distintos miembros de la Hermandad Delta, siendo Dakira una de ellas.

Como se explicó, Xavier Paspuel, el creador de Dakira Bri, pertenece a varios colectivos, entre los que destaca la Hermandad Delta. Como agrupación propusieron una actividad novedosa pues no solo interpretaron determinada obra, sino que interpelaron a la historia contada desde ciertos sucesos, e hicieron una crítica social desde la marginalidad que les ha sido impuesta, por años, al ser parte de una minoría.

Lo simbólico del acto fue que se realizó el 16 de julio, fecha en que se conmemora el Día Internacional *Drag*, una celebración al arte *Drag* en todo el mundo. En cada presentación se notó el trabajo de curaduría por parte de cada miembro del colectivo y de interpretación de la obra. Es decir, hubo libertad para que cada artista escoja la obra a intervenir desde el

³⁴ Hermandad de artistas transformistas ecuatorianas que trabaja en defensa de los derechos LGBTIQ+ a través de sus obras teatrales y sus intervenciones en espacio públicos.

dragqueenismo y la interprete a su manera, o la interpele, como sucedió con las intervenciones de Dakira.

Dakira fue una de las primeras en participar. La primera obra que escogió se encontraba al inicio del recorrido, donde se ubican todas las piezas pertenecientes a las culturas precolombinas del país. Eran unas cerámicas de la cultura Bahía, registradas en el museo bajo el nombre de *Personajes de alta jerarquía*, descritos así: Sacerdotes y sacerdotisa elaborados en cerámica con técnicas decorativas de pastillaje y pintura. Su gran tamaño y ornamentación evidencian su importancia.

Fotografía 1.3. Esculturas de cerámica de la cultura Bahía dentro del MuNa.



Fuente: Documental *Dragqueenismo*, octubre 2022

Dakira salió imponente al escenario. O más bien, a hacer del museo su escenario y de las figuras de cerámica parte viva de la coreografía, pues estableció un diálogo directo con estas piezas, como si de un ser viviente se tratara. Por un momento los objetos cobraron vida, y su función fue la de escuchar los reclamos de Dakira; los interpelaba a través de su danza, de sus gestos, de su mirada desafiante. La música que escogió de fondo también fue parte fundamental de la interpelación pues era totalmente instrumental, además de usar sonidos de la naturaleza que complementaban esa danza salvaje que interpretaba Dakira. De hecho, todo terminó con un grito animal, agudo como la mirada fija de Dakira al finalizar su danza.

Después vino la interrogación a las cerámicas; símbolos de cierta identidad nacional, por tanto, sustancia fundamental de esa historia oficial del país. Ante eso, el reclamo de Dakira:

Sacerdotes, sacerdotisas, entes mágicos, y yo. ¿Dónde estoy yo? ¿por qué no estoy yo?

Hombre, mujer, ¿dónde estoy yo? Oculta nuevamente, encerrada nuevamente.

Sabemos que existen, sabemos que hay figuras que nos representan; cuerpos masculinos usando las típicas indumentarias femeninas: faldas, cabello largo, y

también, por supuesto, cuerpos femeninos con indumentarias femeninas. (Xavier Paspuel, intervención en el Muna el 16 de julio del 2022).

La gesticulación que usa Dakira para expresar su indignación al reclamar a la historia oficial del Ecuador es conmovedora. Su mirada seria, que hace poco fue desafiante, sirve para inmiscuir al espectador, para inducirlo al cuestionamiento, a la crítica. Su intervención terminó contundente: “Esos cuerpos diversos no están representados aquí”. Todo esto lo hizo usando una indumentaria que juega con lo exótico y que representa aquella identidad andina que Xavier le da a su personaje Dakira: un hada andina. Y todo el cuestionamiento de por qué no hay cuerpos diversos, el hecho de resaltar la magia implícita en las cerámicas de sacerdotes y sacerdotisa, lo hace visible él/ella, jugando con el vestuario que exterioriza esa intención de visibilizar lo andrógino, parte fundamental en la construcción de las culturas precolombinas.

Fotografía 2.3. Dakira Bri en su primera intervención dentro del MuNa



Fuente: Documental Dragqueenismo, octubre 2022

La segunda intervención de Dakira fue ante un cuadro de la época colonial del país, *Inmaculada Alada* de Miguel de Santiago, un óleo sobre lienzo que data del siglo XVIII. La figura representa una época en que el arte, y lo culturalmente bello, tenían adscritos valores supremamente religiosos. Por eso, la inmaculada de Miguel de Santiago luce impecable, con bellas túnicas e incluso alas que, precisamente, la hacen ver inmaculada ante una luz tenue que la cobija desde un cielo al que parece elevarse, ante la mirada de ángeles celestiales.

Dakira interpreta esta obra vestida con túnicas parecidas a las que luce la inmaculada, propias de una mujer de la época colonial del Ecuador. Además, luce una peluca y cadenas que la representan como una mujer de estatus social alto, aunque ese vestido también lleve unas mallas y tacones de color rojo, entonces su solo vestir ya indica una provocación. Sentimiento que aumenta cuando suena la canción que acompañará la intervención *drag*: *Pantera en libertad* de Mónica Naranjo. Entonces Dakira empieza a recorrer el espacio que hace de escenario y que abarca, además del perímetro que rodea a la obra de Miguel de Santiago, un

espacio donde reposan otras dos obras: una escultura de otra virgen inmaculada, y otra escultura pequeña de una mujer desnuda con medias rojas, tal como la vestimenta interior de Dakira.

Entonces Dakira se apodera del escenario y la interpelación, no sólo a las obras ahí expuestas, sino a los espectadores presentes, se tensiona aún más. Mientras suena la canción: “se perdonar, pero soy mujer (...) respétame yo vivo en libertad (...) vivo en libertad” (Mónica Naranjo 1997, Pantera en libertad), Dakira se despoja de su vestimenta hasta quedar en ropa interior, la mirada desafiante al público y su actuar exterioriza cierta rabia contenida, la del papel que representa: una mujer de la época colonial cuyo rol está circunscrito en dos papeles, la de la mujer abnegada, devota a su familia o a Dios, es decir, madre o monja, o la prostituta marginada por una sociedad llena de tabúes y moralismos religiosos. En palabras de Dakira al explicar su interpretación:

Lo que más me llamó la atención en esa colonización cultural que se dio fue que la mujer en la colonia al parecer tenía dos opciones: una madre abnegada o una prostituta (...) una madre para cuidar a los hijos del hombre y una prostituta para satisfacer los deseos del hombre. Al analizarlo, me pregunto si ¿continuamos aún en una colonia cultural? ¿Aún estos dos parámetros son válidos para la sociedad? ¿Dónde están las mujeres revolucionarias? ¿Dónde están las mujeres científicas? ¿Dónde están las mujeres poetas? (Dakira Bri, Intervención performática en el Museo Nacional de la CCE, 16 julio 2022).

Fotografía 3.3 Dakira Bri en su segunda intervención dentro del MuNa



Fuente: Documental Dragqueenismo, octubre 2022

Es entendible este planteamiento desde la performática *drag* que representa Xavier con su personaje Dakira, aunque es notorio que esa actitud contestataria que exhorta desde un planteamiento político, hace que las emociones muchas veces prevalezcan sobre lo racional, algo que, desde lo artístico, es fundamental. Por otro lado, analizando más bien el discurso, se

puede decir que, si bien Dakira hace una reflexión dolorosa y memorable del papel de las mujeres en la sociedad del siglo XVIII, el arte que ahí se plasmaba respondía a un canon, y ese canon en la época era el barroco, donde la religión era un motivo de inspiración y lo abarcaba todo, al estar pensado como el centro de concepción de la vida .

La reflexión que trata de hacer Dakira con su intervención es a manera de crítica a la época actual, usando como pretexto el arte colonial y así demostrar que el barroco en Ecuador está presente en los cimientos mismos de la sociedad.

La última intervención de Dakira se dio cuando finalizó el recorrido y toda la Hermandad Delta agradeció al público por su participación. Además, respondieron algunas preguntas. Una de ellas estuvo relacionada sobre el origen de la idea de poner en marcha una intervención desde la libertad creativa que otorga el *dragqueenismo*. Dakira explicó: “la obra que más me cautivó fue la escultura pequeña con la niña de las medias rojas” (Intervención performática en el Museo Nacional de la CCE, 16 Julio 2022) que estaba ubicada junto al cuadro de la inmaculada que intervino. Llamó su atención porque en sus épocas colegiales ya había visto esa obra y se sorprendió de encontrarla en el mismo lugar y junto a las imágenes de las vírgenes. Esto hizo que renazca su interés y se cuestione sobre aquella época.

Esta argumentación fue complementada por Destiny el Oráculo, una de sus *hermanas delta* quién explicó de forma más general la idea de *dragwear el museo* y recordó que lo “*drag* implica una parodia de la vida, cuestionarla muchas veces desde el humor, pero también desde la fuerza, desde la indignación, desde la furia trans (...) y desde la lujuria” (Intervención performática en el Museo Nacional de la CCE, 16 Julio 2022). Estas cuatro últimas características se adecúan perfectamente a las representaciones de Dakira, quien propone un *draqueenismo* más apegado al activismo social, a la importancia del mensaje, algo que tiene que ver con el contexto latinoamericano: “las artes y el activismo *queer* latinoamericanos buscan extender una serie de agendas de cambio social; esto ocurre en países o regiones con transiciones y contextos políticos de violencia estructural y excepcional; migraciones regionales, internacionales y cíclicas; debates democráticos; desestabilidad económica...” (Vidal-Ortiz, Viteri y Serrano 2014, 187).

3.1.3. El espacio público para habitar y criticar

El viernes 29 de julio del 2022 en el marco del *Proyecto Ballena*, una muestra de artes vivas organizada por el Teatro Nacional Sucre, se presentó la obra *Abanicos 1997*, de las agrupaciones *Hermandad Delta* y *Wandas Drag*. Esta fue una representación de la tragedia

que ocurrió en junio de 1997, luego de que se efectuara la primera elección de Miss Gay en Cuenca y que muchas personas miembros de la comunidad LGBTIQ+ fueran encarceladas, torturadas y violadas después de un operativo dentro el bar *Abanicos*. La puesta en escena para conmemorar ese hecho se dio en el espacio público de la Plaza del Teatro, por tanto, de acceso libre para la gente que, en su mayoría eran adultos mayores, familias, niños turistas, transeúntes que merodeaban el lugar y uno que otro indigente que habita la zona.

Es importante mencionar el público al que estuvo dirigida la obra pues así se entiende cómo las artistas *drags* preparan sus personajes. En el caso de Dakira, al ser una *drag* de un activismo social decidido, sí se nota el cambio en sus personajes, teniendo como referencia, por ejemplo, la presentación que tuvo lugar en el Museo Nacional del Ecuador. En esta ocasión, además, la coreografía que representó fue grupal, por lo tanto, era un personaje más de la obra, aunque el principal.

Su papel era el de una concursante a la corona de Miss Gay Cuenca 1997. Para cuando salió al escenario, ya se habían presentado otros personajes en un tono más bien festivo y popular, algo que gustó a la gente pues reían cuando presentaron a *Caramelo*, el nombre que adoptó Dakira en esta obra. Entró regocijante de alegría, presentándose al público como si estuviese haciéndolo ante un jurado mientras sonaba la canción *Bailando* del grupo musical Paradiso. Hasta ahí su interpretación se alineaba a la línea cómica que mantenía la pieza teatral. De hecho, hubo una segunda canción interpretada en grupo, con las demás concursantes a la corona: *Maquillaje* de Mecano. Hasta ahí la alegría se mantenía, tanto en el escenario como en los espectadores, que reían sorprendidos ante las interpretaciones de las *drags*.

La obra pasó de la comedia al drama en un instante y, para eso, fue fundamental el papel de Dakira. Ella cobró protagonismo sobre los otros personajes pues fue la reina electa y, además, la reina asesinada. El público quedó pasmado, a una actuación animada sucedió un escenario sombrío. Dakira interpretaba los minutos finales de un ser humano. Logró conmover cuando todos los otros personajes pasaron a segundo plano mientras ella yacía en medio de la Plaza del Teatro. Todo esto con un fondo musical: la canción *Lágrimas de un ángel* de Mónica Naranjo.

Fotografía 4.3 Dakira Bri en su interpretación fuera de la Plaza del Teatro.



Fuente: Documental Dragqueenismo, octubre 2022

En las siguientes escenas Dakira, o Caramelo en esta obra, pasó a segundo plano, pues de ahí en adelante representó a la víctima. A pesar de aquello no salió del escenario, se mantuvo ahí, representando la incapacidad de un cuerpo sin vida. Lo hizo a la perfección pues permaneció inmutable, actitud que magnificó el drama que para ese entonces ya era notorio en los rostros de los espectadores. No sería sino hasta la escena final, cuando todas las *drags* se despidieron del público con un mensaje, para recordar que la obra *Abanicos 1997* era un homenaje al 25 de noviembre de 1997, fecha en la que se despenalizó la homosexualidad en el Ecuador, cuando Dakira volvió a tener protagonismo interpretando junto a sus compañeras la canción: *Amor y Lujo* de Mónica Naranjo. Todo esto ante los aplausos del público que, fascinados, despedían a las actrices.

Al finalizar la intervención en la Plaza del Teatro, las *drags* fueron abordadas por el público que pedía tomarse fotos con cada integrante. Luego decidieron ir caminando hacia el Palacio de Gobierno como acto simbólico de lucha y activismo. Una de las que tomó la iniciativa de hacer ese recorrido fue Dakira. Ella propuso que, al ser un espacio de gobierno, el ir vestidas de *drags* tendría un simbolismo importante en su lucha para visibilizar las minorías que representan y que, muchas veces, son olvidadas desde estamentos de poder.

Dakira marchaba impecable, con la vista al frente ante la mirada de las personas que, entre sorprendidos e incrédulos, observaban el paseo de las *drags*. Mucha gente preguntaba si tenían algún motivo para realizar aquella intervención o si se estaba festejando algo. Las *drags* respondían sin problema cada requerimiento de la gente, ya sea duda o pedido de fotografía. Dakira marchó siempre al frente, mostrando cierto liderato, sobre todo, como activista. Del otro lado las miradas cada vez más penetrantes pues el grupo llegó al centro de la Plaza Grande, justo donde se erige el Monumento a la Independencia. Ahí la gente, en su mayoría turistas nacionales y extranjeros, aprovecharon para tomarse fotos.

La siguiente decisión fue, otra vez, iniciativa de Dakira. Ella dijo que sería buena idea tomarse fotos junto a la iglesia que colinda la Plaza Grande: la Catedral Metropolitana de Quito. Una vez ahí, fueron rodeados por los espectadores quienes disfrutaban viendo la sesión de fotos. Tanta fue la afluencia del público que muchas de las *drags* empezaron a improvisar conversaciones. Dakira prefirió el silencio; eso sí, no dudó en complacer a sus “fans” con cada requerimiento de foto que le hacían. El objetivo se cumplió y la recompensa fue más grande: no solo se tomaron la Plaza del Teatro, sino que consiguieron la atención de la gente en la parte más importante del Centro Histórico: el Palacio de Carondelet. Dakira fue clave para que esto suceda.

3.1.4. El PRIDE de Dakira

Un día después del evento en la Plaza del Teatro, el sábado 30 de julio del 2022, Dakira participó en el PRIDE, celebración por el día del orgullo LGBTIQ+, un desfile realizado en los alrededores del Parque La Carolina de Quito que terminó con un evento en este lugar. Hay que recordar que este evento debía realizarse el sábado 25 de junio del 2022, pero por el estallido social ocurrido entre junio y julio en Ecuador, el PRIDE se postergó, pues muchas de las organizaciones y agrupaciones que luchan por los derechos LGBTIQ+, y por la visibilidad de las minorías, también se unieron, cada uno a su manera, al Paro Nacional del Ecuador 2022.

En aquel evento Dakira tenía previsto ser parte de un show artístico junto con el rapero Dacmel, un cantautor de música urbana que da sus primeros pasos en la escena musical del país. Este evento estaba previsto para las 17:00 de aquel día, por lo que Dakira prefirió alistar su vestuario y maquillarse en un set aledaño al Parque de La Carolina, en el que también estuvo presente la *drag* Kataleya. El proceso que toma a una artista del *DragQueen* alistar su vestuario y maquillaje puede tomar horas, por lo que, como investigadora, aproveché para entrevistar a Kataleya y, de paso, convivir con Dakira.

Puede que la interacción con Dakira no haya sido directa pues ella estaba concentrada en terminar con su maquillaje, pero por la amistad que ha surgido, hubo momentos de conversación y confidencias, e incluso de intervención en ciertas preguntas que debía contestar Kataleya. Estas intervenciones eran más bien a forma de consejos para que su compañera responda de manera más concreta las preguntas. Ahí se notaba ese liderazgo que Dakira resguarda en un perfil que lo mantiene bajo cuando está en un grupo, pero que resulta necesario para dar tranquilidad a sus compañeras.

Cuando estuvo lista se dirigió directamente a la tarima ubicada en La Cruz del Papa del Parque La Carolina, justo en ese lugar estaban los camerinos para las personas que participaban del show. Con Kataleya aprovecharon para saludar y desear suerte a su compañera *drag* y también sujeto de investigación en esta tesis, Bella LaRose, quien ese día disputaba la final del concurso *DragFace2022* organizado por la organización Diálogo Diverso. El saludo entre compañeras -hay que mencionar que Dakira, Kataleya y Bella LaRose conforman el grupo *Warmillas Teatro Drag*- fue tranquilizador pues, como sucedió cuando Kataleya respondía a la entrevista, Dakira compartió un mensaje de apoyo y de serenidad a Bella quien, por obvias razones, estaba nerviosa.

Cuando fue el turno de presentación se visibilizó la capacidad de adaptación que tiene Dakira para interpretar sus roles. En esta ocasión ella formaba parte de la coreografía, entonces su papel era más bien de acompañante. Como se dijo, la música era urbana, algo distinto a las interpretaciones en las que Dakira venía trabajando. Sin embargo, su desempeño fue óptimo ya que animó al público, que en ese momento era numeroso.

Así terminó la participación de Dakira como parte del show, luego más bien se hizo al público y fue una espectadora más. Por supuesto esperó hasta que Bella LaRose participara en el concurso, mientras conversaba y aprovechaba para tomarse fotos con otras *drags* y miembros de la comunidad LGBTQ+. La ganadora del concurso no fue Bella, sino la otra finalista: Capricho. Entonces, cuando terminó todo, el rol de Dakira fue apoyar a su amiga en los vestidores, incluso se ofreció a llevar sus cosas y acompañarle a comer. Ahí se visibilizó la solidaridad de Dakira y su rol como activista y como amiga.

3.1.5. Dakira y la virtualidad

La pandemia aceleró el uso de nuevas tecnologías como medio de trabajo. La actividad artística, como ya se dijo, fue una de las más afectadas y el *dragqueenismo* estuvo al borde del colapso, aunque sobrevivió precisamente por la solidaridad y la importancia de lo colectivo que implica una economía entendida desde parámetros feministas:

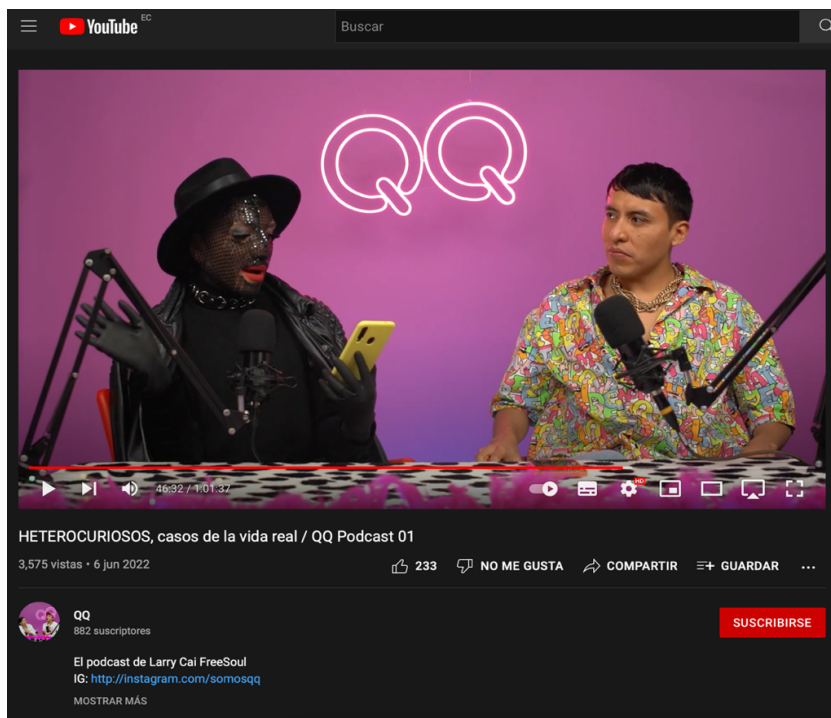
Desde esta perspectiva feminista es posible analizar tensiones que suceden en ámbitos que están fuera, en el margen, o en intersección con los mercados tradicionales, porque este enfoque pretende, a través de la incorporación de conceptos y nociones clave en la ampliación y la crítica del análisis económico, cambiar el centro de atención desde el mercado hacia la sostenibilidad de la vida (Pérez-Orozco 2014, 26).

Una de las formas de supervivencia, sin duda, fue el uso de redes sociales para publicitar los eventos a realizarse. Una suerte de autogestión que, desde el universo *drag*, al ser parte de una minoría, cuyo mercado de consumo es limitado, siempre fue requisito para subsistir por lo masivo que suponen las redes sociales. Dakira, si bien usa *Instagram* y *TikTok* para anunciar los eventos en que participará, también suele participar en un programa de YouTube, donde hace las veces de conductora. Esta plataforma es importante pues nació como una herramienta donde uno puede crear sus propios videos y, en el universo *DragQueen*, ha sido bien utilizada: “YouTube es una herramienta esencial, ya que por medio de ella se puede dar a conocer este fenómeno y volverlo más público, además de extenderlo no únicamente a la comunidad LGBTI o a las personas que gustan de conocer el mundo drag” (Toquero 2018, 2).

El canal de YouTube en el que participa lleva el nombre de QQ y su creadora es la *drag* Larry Cai *Freesoul*, quien pertenece a algunas agrupaciones con Dakira como *Wandas Drag o Houseoffreesoul*. Por eso, Dakira colabora en algunos capítulos, siempre con una actitud relajada pues el programa está direccionado al divertimento. Es importante mencionar esto porque así se evidencia lo prolífico de Xavier al intervenir, con su personaje Dakira, en distintos espacios. Es más, su perfil de *Instagram*, registrado bajo el nombre de *Dakira Bri Drag Queen*, da cuenta de esto. Es necesario solo una ojeada para reconocer que Dakira es capaz de participar en bares netamente *queers*, como el PachaQueer³⁵, hasta espacios más académicos como el *OhMyDrag*, evento que fue organizado por el Gobierno Estudiantil de la Universidad San Francisco de Quito.

³⁵ Espacio de entretenimiento reconocido en la ciudad de Quito por su temática *Queer*.

Fotografía 5.3 Dakira Bri en su participación dentro del Podcast QQ.



Fuente: Youtube, octubre 2022

Fotografía 6.3 Dakira Bri promocionando su participación en la obra Oh My Drag.



Fuente: Instagram de Dakira Bri, octubre 2022

Lo más interesante es la cantidad de eventos culturales en los que Dakira se involucra. Su página de Instagram registra obras de teatro, jams de dibujo, intervenciones en espacios de arte y hasta la presentación de un libro. Este evento, por ejemplo, tuvo lugar poco después del recorrido *drag* por el Museo Nacional del Ecuador que fue descrito en páginas anteriores. Fue el martes 19 de julio 2022 en el marco de la presentación del libro *Frenopatía* de José Haro Zambrano. La transmisión en vivo del evento presencial se hizo desde la cuenta de Librería Cosmonauta, una de las firmas que estuvieron detrás de la publicación de esta obra. Por lo tanto, la intervención de Dakira y Kataleya, ambas en representación de *Warmillas*, tuvo un target distinto al acostumbrado, más bien ligado a la esfera literaria.

La intervención de las *drags* quizá tuvo que ver con uno de los personajes del libro, pero más allá de eso, fue interesante mirar a través de una mediación tecnológica, lo que sucedía en la presentación: público de distinta edad sorprendidos por la entrada de las artistas que fue casi de imprevisto. Además, había rostros conocidos en el ámbito cultural del país, como el escritor Julio Pazos y su esposa, personas de la tercera edad que disfrutaron del show.

Otra persona que estuvo entre los invitados fue el abogado Felipe Castro, quien ha trabajado por algunos años en casos relacionados con Derechos Humanos junto a la Universidad Andina, la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y la Corte Constitucional. Pertenece a un grupo etario joven (25- 35 años) y describe el acto como: “inesperado pues su intervención aparentemente interrumpió las palabras del autor que exponía su obra (...) el show fue transgresor y en un inicio sí causó un poco de incomodidad, sobre todo en el público adulto, pero a medida que transcurrió el espectáculo, se volvió más familiar y, al final fueron aplaudidas porque trataron de conectar un personaje del libro con su espectáculo, lo cual resultó genial” (comunicación personal, 10 de agosto del 2022).

3.2. Kataleya Drag Queen

Alexander Cisneros, ecuatoriano de 27 años, representa a la *drag* Kataleya. Actualmente es parte de las agrupaciones *Warmillas* y *Wandas Drag*. Su inicio en el dragqueenismo estuvo marcado por la curiosidad de explorar una nueva forma de hacer teatro ya que desde adolescente participó en talleres de baile, canto y actuación. Cuando tuvo 20 años, sin embargo, en uno de esos talleres, uno de sus maestros lo incentivó a que explore el *DragQueen* y lo contactó con Daniel Moreno, fundador del mítico *Dionisios arte y cultura*, primer espacio cultural *DragQueen* en Quito.

Ahí empezó una etapa de aprendizaje que cultivó con la observación, pues como Kataleya reconoce “la observación es la primera regla del teatro” (Alexander Cisneros, entrevista personal, 30 julio 2021). Más aún en espacios donde son minorías las que están involucradas, por tanto, casi condenadas a luchar contra marea para salir adelante. Por eso es que el *Drag* está ligado a las teorías que se han hecho sobre el tercer teatro: “Es un teatro de personas que se definen como actores, directores, gente de teatro, casi siempre sin haber pasado por las escuelas tradicionales de formación o por el tradicional aprendizaje teatral y que, por tanto, ni siquiera son reconocidos como profesionales. (Barba 1997, 203).

A pesar de esa educación “no formal”, Kataleya se reconoce como artista y lo afirma en reiteradas ocasiones. Esa autodefinición de alguna forma implica vanidad, pero también reconocerse como lo que se ha proyectado: una artista DragQueen, y esto lo hace no solo con palabras, sino con hechos. Como afirma Alexander: “Sin saber bien qué era, ya hacía teatro transformista, pero luego empecé a investigar sobre lo que implica el *Drag* porque cuando algo está bien hecho tiene unos fundamentos bien creados” (Alexander Cisneros, entrevista personal, 30 julio 2021). Así fue forjando a su personaje, desde la observación, el aprendizaje, la investigación y luego, recién, la puesta en escena. Kataleya entonces se convirtió en el resultado de todo un proceso en el que Alexander se reconoce como artista y asume ese rol.

Por supuesto, los primeros años con su personaje estuvieron condicionados por asumir lo que piensan los otros sobre lo que hace, antes que por la seguridad de su trabajo; entendible pues esa seguridad, como él lo reconoce, solo brinda la madurez artística y eso se consigue con disciplina y constancia, dos cualidades que asegura tenerlas. En sus primeros pasos, Kataleya tenía que viajar desde Calacalí -lugar donde laboraba entre las 7am y las 7pm- hasta la Avenida Patria en Quito, calle donde se ubicaba *El espacio vacío*, un teatro alternativo donde podía ensayar en las noches.

Eso demuestra el profesionalismo de Alexander para tratar de convertir su pasión, el teatro *Drag*, en su actividad de vida. Además, visibiliza esa formación lograda más allá de las academias de teatro consagradas que, en la ciudad de Quito, no abundan. Sobre este tipo de aprendizaje actoral Barba dice: “...no son aficionados. Toda su jornada está marcada por la experiencia teatral, a veces a través de lo que llamamos el training o a través de espectáculos que deben luchar para encontrar su público”. (Barba 1997, 1).

Con esa experiencia como tallerista, Kataleya fue forjando su propio criterio sobre el *Drag*: “es el conjunto de todas las artes pues debes saber sobre danza, teatro, maquillaje, canto y muchas otras cosas” (Alexander Cisneros, entrevista personal, 30 julio 2021).

Por supuesto este planteamiento es cuestionable desde algunos criterios como si efectivamente el maquillaje es una forma del arte, o el baile tipo show que muchas veces se usan en las coreografías *drags*. Pero Kataleya tiene su propio criterio y eso lo valida como artista, pues ha demostrado que para forjarlo atravesó todo un proceso de aprendizaje que le permitió interactuar con su sensibilidad al crear y otorgar identidad a su personaje.

Ese proceso que implicó tiempo, dinero, sufrimiento y mucha disciplina, encontró su recompensa con sus primeros trabajos: en *Dionisios* durante casi un año, después inició su primer grupo *Drag* bajo el nombre de *Carishinas Drag Girls* con quienes, donde ante todo, consiguió forjar amistades, una de ellas Dakira. Con esa experiencia de vida que resultó *Carishina Drag Girls*, nació la idea de *Híbridas*, una agrupación concebida más bien como una plataforma expositiva para el *Drag*. Ahí encontró cierta estabilidad y el proyecto duró dos años.

Esa experiencia terminó hace aproximadamente cuatro años, cuando el Dragqueenismo ya estaba en pleno clímax después la repercusión mundial que tuvo el programa *RuPaul's* gracias a la masividad que implican los *reality shows*. Kataleya manifiesta que precisamente esos vientos de espectacularización que trajo consigo este *reality*, lo alejaron un tanto de algunas compañeras que sí asumieron a estos personajes televisivos como referentes: “desde sus personajes ya no eran los mismos, con la moda de *RuPaul's* se acogió la idea de que la *Drag* debe estar en vanguardia, perdiendo la identidad de sus personajes”. (Alexander Cisneros, entrevista personal, 30 julio 2021).

Esta crítica a lo que representó *RuPaul's* en ese boom del *dragqueenismo* a nivel mundial por visibilizarlo como modo de vida, tiene que ver con la formación que Alexander recibió con Daniel Moreno, quien sí tiene una identidad más local del *drag*, referenciado principalmente en las luchas que, en países como Ecuador, han sostenido las minorías. En el caso de la comunidad LGBTIQ+ del país, liderados por las Coccinelli, como vimos en el primer capítulo. Entonces se visibiliza que la generación a la que pertenece Kataleya es intermedia si la comparamos con Dakira que es una *drag* más contestataria y con Bella LaRose que es más joven y, como veremos, pertenece a una generación con derechos adquiridos y otras preocupaciones.

Como generación intermedia, Kataleya es consciente de las ventajas que tiene el habitar un país con un poco más de apertura a las minorías sexo-genéricas, o al menos en el que ya no son criminalizadas. De hecho, reconoce que tuvo la suerte de poder dedicarse a lo que le gusta sin pensar en si lo van a meter preso por vestir o actuar distinto a la norma. Por supuesto que

la discriminación sigue existiendo, pero es importante mencionar cómo afecta a una persona el ser reconocido por su actividad artística que por su género. De tal forma, sin preocupaciones extra, puede ocupar su tiempo en lo que le plazca, a diferencia de generaciones anteriores que tuvieron que luchar por esos derechos, precisamente para poder vivir con la dignidad y la libertad implícita al ser humano.

Quizás por eso las obras en las que participa o crea Kataleya no son de un activismo social marcado. Más bien trata de explorar las técnicas teatrales para llegar a determinado público. Eso hizo que después de la disolución de *Híbridas*, creara el grupo *Warmillas*, un colectivo de *DragQueens* que, sobre todo, trabaja con el tema de fortalecer la identidad nacional al recrear leyendas, tradiciones y leyendas populares, desde el paradigma transformista implícito en el quehacer *drag*.

Es notorio ese liderato que ha mantenido Kataleya para persistir en el *dragqueenismo*. Característica que se visibiliza cuando algunos *drags* como Bella LaRose la consideran como una madre en el mundo del *drag*; por tanto, una referente para nuevas generaciones. Esto se relaciona con los roles que surgen en lo que se reconoce como *tercer teatro* y que se citó en el capítulo anterior, aunque aquí amerita retomarlo:

“En nuestro teatro no hay profesores, no hay pedagogos, son los propios actores quienes han elaborado el training. Los compañeros veteranos aconsejan, ponen su experiencia al servicio de los más jóvenes. Ayudado por uno de los más veteranos, el joven empieza asimilando una serie de ejercicios determinados que, una vez dominados, le permiten individualizarlos, es decir, personalizarlos según el propio ritmo y el propio modo de acercarse al trabajo, es decir la propia justificación.” (Barba 1997, 82).

De tal forma Kataleya ha conseguido cierto reconocimiento social, más allá de la esfera *Drag*. De hecho, cuando esta entrevista es grabada, el 30 de julio del 2022, justo antes del PRIDE en Quito, Kataleya pide pausar todo por un momento para contestar una llamada, pues debía recibir el vestido que mandó a confeccionar específicamente para el evento. Como ella se está maquillando, me ofrezco a recibir el encargo. Cuando salgo, un joven me espera fuera del set donde estábamos. Le comento que Kataleya está en medio de una entrevista y no puede bajar; sin embargo, insiste en que le deje pasar porque al menos le quiere saludar. Regreso con el invitado quien muestra sus respetos saludándolo como *maestro* y explicándole que prefería entregarle el vestido en sus manos.

Ese reconocimiento popular y masivo tiene que ver con el manejo de sus personajes en redes sociales y por el carácter coloquial de sus obras donde casi siempre representa personajes familiares. Pues, así como en el universo *Drag* ya es reconocida como una mamá para muchas, los papeles que Kataleya interpreta generalmente son los de una mujer adulta, recordando casi siempre a una madre. Además de *La Yumba*, una obra que presentaron con su colectivo *Warmillas*, donde también participaron Dakira Bri y Bella LaRose, y que será discutida en un apartado sobre el grupo, compartí otras presentaciones en las que Kataleya demostró los rasgos más íntimos de su personaje.

3.2.1. La líder tras vestidos

En las descripciones antes expuestas se puede apreciar que Kataleya *DragQueen* siempre tomó iniciativa para poder concretar esas curiosidades expresivas que tienden a la búsqueda de lo artístico. Eso da cuenta de un ser comprometido con lo que hace al punto de liderar la formación de casi todas las agrupaciones en las que trabajó. Con *Warmillas* es donde más producciones ha conseguido ya que, casi siempre, además de actuar, cumple los roles de guionista y directora, sobre todo, en las adaptaciones de *leyendas, tradiciones y costumbres*, idea fundacional de este grupo: la recuperación de la identidad nacional desde el *drag*.

Esa multiplicidad de actividades en las que Kataleya está involucrada dejan ver su pasión por el teatro. Aunque él mismo se cuestione muchas veces la capitalización en términos económicos del tiempo invertido en ensayos, maquillaje, escritura de guiones, vestuarios y otros elementos que hacen parte de una producción teatral, para Kataleya todo vale la pena cuando consigue sacar adelante una obra. Eso lo presencié como investigadora cuando conviví con ella en vestuarios o sets de maquillaje, antes y después de la presentación de algunas de sus obras o ensayos.

En ese espacio es que Kataleya siempre toma el mando para hacer crítica y autocrítica de lo que se representó en el escenario. Es la más expresiva, sobre todo cuando se trata de una obra de *Warmillas*. Ahí se nota esa voz de mando que tiene como líder, incluso sobre *drags* con más rodaje en el escenario como Dakira. Al fin y al cabo, son las puestas en escena de obras que Kataleya se encarga de escribir o adaptar, por tanto, hacer una crítica o autocrítica es muestra de la importancia que tiene como líder dentro del grupo.

Sobre la obra representada por *Warmillas* hablaré más adelante, pues se trata de describir una experiencia de convivencia de los tres *drags* que inspiraron este trabajo. Aunque en general, Kataleya es siempre la que está pendiente de todo lo que sucede antes de las presentaciones.

Es en esa convivencia cuando se visibiliza que Kataleya, el personaje creado por Alexander Cisneros, a ratos parecen ser uno solo. Cuando Kataleya se desviste, muchos de sus gestos, de sus dichos y expresiones, permanecen en Alexander quien, además, aunque no vista como *drag*, es reconocido como Kataleya dentro de su círculo cercano. Esto tiene que ver con lo performativo que resulta crear un personaje a manera de alter ego; las barreras se disuelven de a poco: “desde esta perspectiva, el hombre es un animal performativo y sus performances son reflexivas, en tanto posibilitan objetivar su expresividad en la acción, donde actuando se revela a sí mismo...” (Pallini 2011, 64).

Así se puede entender que, a través de Kataleya, se exteriorizó el lado femenino que siempre tuvo Alexander, no solo para representar a su alter ego *drag* en el escenario, sino para expresarlo en el día a día. En una entrevista grabada el 9 de julio del 2022, mientras Kataleya y Dakira se maquillaban para filmar unos *reels* y promocionar el *Proyecto Ballena* organizado por el Teatro Sucre y al que accedieron con su obra *Abanicos 1997*, Alexander asegura que “en el teatro fue donde experimentó la femineidad a tope”.

Justamente en esta obra fue que Kataleya participó en un rol de madre, una idea concebida por ella misma pues, como se dijo, Kataleya escribe y dirige las obras de *Warmillas*. En ese set de maquillaje, mientras conversaba con todas sobre lo que iban a representar, Kataleya tomó una vez más la iniciativa de explicar a fondo por qué crearon “Abanicos 1997”, después de escuchar los argumentos de sus compañeras. Ellas hablaban de cómo esta obra les sensibilizó por el drama detrás de las torturas y violaciones a la comunidad LGBTIQ+ que asistió al bar *Abanicos* en Cuenca. Ella más bien afirmó que: “queremos tomar este acontecimiento como referencia, pero sin caer en la victimización, pues la idea es entregar un mensaje que perdure en la gente” (Alexander Cisneros, entrevista personal, 9 julio 2021).

3.2.2. *Abanicos 1997*

La obra *Abanicos 1997* fue escrita y dirigida por Kataleya. Si bien su motivación fue la convocatoria realizada por el Teatro Sucre, la propuesta pretendía encontrar un mensaje que sea fácil de entender para un público variado. Por eso, más allá de centrarse en la tragedia que representó para la comunidad LGBTIQ+ las vejaciones sufridas a manos de la Policía Nacional del Ecuador en el bar *Abanicos* de Cuenca en 1997, se intentó tener un pretexto histórico para que la idea pueda representarse desde el *drag* con un mensaje más apegado a la época, en donde la homosexualidad ya no es criminalizada, pero resulta simbólico apoderarse del espacio público para recordar por qué ahora las minorías gozan de ciertos derechos y luchan por la igualdad.

Su papel tras vestidores es el de una líder. Trata de bromear con sus compañeras para relajar el ambiente, aunque muchas veces se note que también está nerviosa; ante eso el humor es su mejor armadura. Claro, hay otro tipo de líderes como Dakira, quien, con más experiencia suele cumplir el rol de líder oculto, quien aporta con la tranquilidad que le otorga la madurez. Sin embargo, Kataleya tiene la personalidad más imponente, quiere estar presente en todo lo que esté relacionado a su obra.

Cuando salieron al escenario - la Plaza del Teatro - caminaron con su vestimenta ante la mirada de cualquier transeúnte, Kataleya retrocede un tanto intimidada, a diferencia de Dakira que suele manejar esos momentos con más serenidad. Pero los nervios terminan una vez que empieza la obra. Ella está expectante para cuando sea su turno de salir al escenario. Para entonces, la actriz principal, Dakira, se ha ganado al público, primero provocando risas y después sumiéndoles en el drama que implica su muerte. Entonces Kataleya, que hace un momento bromeaba con el humor propio de su personaje, más bien acostumbrado a representar obras desde la exageración, características propias del *dragqueenismo*, entra al escenario imponente y sin rastros de nervios.

Fotografía 7.3 Kataleya (izquierda) tras Dakira Bri ante las miradas de los espectadores de la Plaza del Teatro.



Fuente: Documental Dragqueenismo, octubre 2022

Ella representa a la madre de Dakira y cumple su rol a la perfección. Recita un mensaje de amor maternal en el que deja ver el trabajo que hay detrás para dar vida a cada personaje. Su mensaje se centra en las heridas que deja la muerte de un ser amado: “podrán decir cualquier cosa de ti, pero tú solo supiste amar” (Kataleya, Intervención performática en la Plaza del Teatro, 29 Julio 2022) grita al unísono mientras empieza a sonar *Canción de los Andes* de Paulina Tamayo como fondo perfecto para un final trágico: *Hijo de mi alma/ de mi alma hijo mío/ ¿dónde existes? / no te veo/ no te oigo/ ¿dónde estás? / contesta a tu viejita/ que te llama y no respondes / al cariño de tu madre/ ni a la voz del corazón*. Para entonces el público ya está sumido en la nostalgia, ya no hay risas, sino la melancolía propia de un adiós. Kataleya lo

ha conseguido: su obra consiguió transmitir el mensaje de reflexión que buscaba. Apenas acaba su intervención, los aplausos resuenan en la plaza.

Cuando todo termina y llega el momento de agradecer al público, quien toma la palabra es Kataleya y, en nombre de la *Hermandad Delta*, *Wandas Drag* y *Warmillas*, las tres agrupaciones que se juntaron para representar su obra, recuerda a la gente que toda esa interpretación tiene un fondo triste que es la sistemática discriminación a la comunidad gay. Termina su intervención así: “abran sus mentes, muchas veces cuadradas y no se olviden de amar al prójimo que es lo más importante” (Kataleya, Intervención performática en la Plaza del Teatro, 29 Julio 2022). Otra vez los aplausos la despiden entre la emoción y los nervios.

Después de un descanso en que aprovechó para hablar con medios de comunicación, salió con sus compañeras a atender los pedidos de fotografías de la gente. Kataleya fue la más solicitada. Familias enteras querían tener una foto con ella. Una señora la reconoció, le dijo que le sigue en *Instagram* y le pidió cargar a su hija mientras les tomaba una foto. En ese momento, Kataleya reconoció entre la multitud a su madre, quien estaba visiblemente emocionada de ver a su hija festejada por su público. Pidió esperar un momento a quienes esperaban por una fotografía y se acercó a saludar. Un abrazo materno en una jornada donde tuvo que representar al amor de una madre, conmovedora escena .

Para finalizar la jornada en la Plaza del Teatro, Kataleya desfiló junto con sus compañeras hasta el Palacio de Carondelet. En todo el transcurso fue la más solicitada, tanto para fotos como para responder preguntas, hasta interactuó con la gente que se reunía a su alrededor cuando llegó al sector del Monumento a la Independencia. Después, cuando decidieron tomarse fotos afuera de la Catedral (fotograma 9 y 10), la gente otra vez se aglomeró. Esta vez Kataleya improvisó una actuación en clave de humor con algunas de sus compañeras. Por supuesto, al finalizar esta pequeña intervención aclaró al público porqué estaban ahí. Una vez más, pudo compartir su mensaje de reivindicación.

Fotografía 8.3 Kataleya y Dakira Bri (derecha) posando fuera de la catedral.



Fuente: Documental Dragqueenismo, octubre 2022

3.2.3. El PRIDE de Kataleya

El 30 julio del 2022 pude entrevistar a Kataleya en un set cercano al Parque La Carolina de Quito, donde tendría lugar el evento magno en conmemoración del orgullo. Kataleya llegó al set a eso de las 12 de la mañana para maquillarse y vestirse. A diferencia de Dakira y Bella, Kataleya no participaría formalmente de ninguna presentación artística, pero sentía la necesidad de estar ahí, no solo como miembro de la comunidad LGBTIQ+, sino como amiga y *madre* de Bella, pues esta concursará en la final del evento *DragFace2022*.

Este papel de madre artística de Bella tiene que ver no solo con la formación teatral, en la que Kataleya funge como una especie de maestra, sino en el apoyo desde lo profesional y sentimental que le da como su amiga y referente. Por eso gran parte de la conversación que tuve con ella giró en torno a Bella y el show que presentaría ese día. Por supuesto que también habló sobre su trayectoria, intereses, búsquedas artísticas y otros temas que sirvieron para entenderla como persona.

Lo curioso fue que, mientras Kataleya hablaba, Dakira -quien también estaba presente- la escuchaba atentamente y, de vez en cuando, intervenía para recordarle algo a Kataleya o para hacerle alguna sugerencia, sobre todo cuando se alargaba en sus respuestas. Ahí quedaron visibles los roles que cumplen las tres en *Warmillas*, Kataleya -la líder visible-, Dakira -líder oculto- y Bella -la discípula-. Sobre esto trataré más adelante.

Otro de los aspectos a destacar en Kataleya es su espíritu de compañerismo, pues, cuando vio que Dakira estaba nerviosa porque tenía cierto retraso y aún no decidía qué atuendo vestir, la tranquilizó y le recomendó el vestido que debía usar. Después, fueron juntas al evento y, como siempre, en el camino fueron solicitadas por transeúntes y gente que también

participaba del PRIDE, para tomarse fotografías. Kataleya vestía de *payasita*, un atuendo bastante alegórico que, como ella menciona, tiene que ver con los *chorizos*³⁶ personajes recurrentes en las comparsas andinas.

Lo usual en los argumentos de quienes solicitaban una fotografía con Kataleya es que le habían visto en redes sociales, entonces ella pedía que la etiqueten en caso de publicar la foto, sobre todo en *Instagram* (red social donde sobrepasa los 5000 seguidores). Esto es recurrente no solo en el mundo *drag*, sino en toda la comunidad artística que ven en las redes sociales una plataforma para incrementar su fama, que, al fin y al cabo, sirve para promocionar su arte. Pero en el *drag*, por lo vistoso de sus vestimentas, la fotografía tiene un valor extra. Según un artículo sobre producción y circulación de imágenes digitales en el mundo artístico *dragqueen* de la revista argentina *Questión*, especializada en periodismo y comunicación, “en el mundo artístico *dragqueen* las fotografías comenzaron a tener cada vez más protagonismo ya que se trataba de una actividad fundamentalmente visual que resaltaba aspectos estéticos vinculados a la exhibición corporal”. (Brollo 2020, 8).

Ese valor extra que otorga la reproducción de fotos en las redes sociales también repercute en el reconocimiento del personaje. De hecho, cuando Kataleya llegó cerca de *La cruz del Papa*, el lugar donde se llevaría a cabo el evento, coincidió con la llegada del desfile de la comunidad LGBTIQ+ y mucha de la prensa que tomaba fotos de la entrada al Parque de La Carolina, prefirió fotografiar a Kataleya o entrevistarla. Su sola presencia también hizo que la gente que desfilaba se separara un rato de la marcha para pedirle una foto o saludarla.

Está comprobado que el nivel de popularidad de Kataleya es el producto de todo el proceso e inversión que necesitó para formarse como *drag*. Es más, sin ser parte de ninguno de los shows programados para esa noche, pudo ingresar a los vestidores. Aunque advirtió que tenía ciertos cruces con otras *drags* que iban a estar ahí, cuando llegó a la zona de seguridad las puertas le fueron abiertas sin problema, más bien fue saludada y festejada. Ella ingresó únicamente por Bella LaRose pues quería desearle suerte y tranquilizarla.

Cuando terminó el show de Bella (de quien hablaré más profundamente en el apartado sobre ella), Kataleya fue la primera en consolarla. El resultado no fue el esperado y ahí mostró la iniciativa que tiene una líder para tratar de tranquilizar a quienes hacen parte de su grupo. Entre muchas de las cosas que le dijo, mencionó la importancia de preparar una obra no solo

³⁶ Los chorizos son personas disfrazadas de payasos, con vestuarios más alegóricos y recurrentes en las comparsas de los países andinos. Suelen usar una pieza corta en forma de tripa, parecido al tolete que usan los policías.

pensando en el show, sino en el mensaje, que de alguna manera es lo que le distingue del puro espectáculo. Esta concepción del *drag* que ha desarrollado Kataleya, donde cada obra en que participa sugiere un mensaje, otorga ese valor artístico necesario para no caer en el cliché del *drag*: el show, ante todo. Esto tiene mucho que ver con su preparación y la generación a la que pertenece. El caso de Bella es distinto pues tiene 22 años y aún se está formando en la actuación *drag*.

3.2.4. La imagen de Kataleya en la virtualidad

Como ya se dijo, Kataleya es una de las *drags* más reconocidas por el público. Su presencia en las calles o en cualquier evento llama la atención, incluso sobre muchas de sus compañeras. Además de cuidar el más mínimo detalle en sus vestuarios y maquillaje, ese reconocimiento popular tiene mucho que ver con las características de su personaje: una señora de clase media quiteña, un tanto curuchupa. Todo esto manejado con un lenguaje coloquial que la acercan a su público.

A eso hay que añadir que el manejo de redes sociales es impecable. Me centraré en su red de *Instagram* pues es la que más alcance tiene y a la que más importancia le da. Ahí sube fotos de los eventos, promociona sus obras y utiliza sus historias para retratar su día a día como *drag*, siempre solicitada por la gente, portadora de ese aura³⁷ que necesita cada personaje en el mundo artístico. El poder de la imagen de Kataleya es innegable y cómo repercute en la perfectibilidad de su personaje es reconocible en cada una de sus obras.

“...el circuito de imágenes permitía mayor difusión de la actividad profesional y de las producciones para las cuales tanto trabajaban las *drag queens*. Las fotografías mostraban un primer plano del rostro o cuerpo entero, ya que así las artistas lograban exhibir las técnicas de maquillaje aplicadas sobre la cara o los exuberantes indumentos y accesorios que llevaban puestos. Además, la circulación *on-line* de estas imágenes fotográficas ponía en movimiento un conjunto de experiencias compartidas vinculadas, entre otros aspectos, a lo estético.” (Brollo 2020, 18).

Por eso la constante interacción de Kataleya con su público. Ella sabe cómo funcionan las redes sociales, quizás por su formación como comunicadora, quizás por el aprendizaje autodidacta que ha demostrado. Cada vez que alguien le pide una foto, ella les recuerda que deben etiquetarla para compartirla en redes. Si bien Kataleya hace una constante crítica a la

³⁷ Sobre el aura de la obra de arte y su valor de mercado y reproducción, es interesante el razonamiento de Walter Benajamin en “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”.

pérdida de identidad por la influencia de modas como las que promueven las redes sociales, ella es capaz de manejarse en estas plataformas haciendo que su personaje sea identificado, por tanto, reconocido. Y ese reconocimiento es clave para el éxito de sus obras en el circuito de teatros alternativos en los que trabaja. Sin traicionarse, sin perder la identidad de su personaje, ha convertido su *Instagram* y otras redes sociales en una herramienta de trabajo para persistir en el mundo del arte; como ella asegura: “son importantes estos espacios para visibilizar el arte transformista y, sobre todo, para reconocernos como artistas”.

Fotografía 9.3 Instagram de Kataleya.



Fuente: Instagram, octubre 2022.

3.3. Bella LaRose

Diego Troya es *Bella LaRose* en el universo *drag*. Quiteña de 22 años, hija artística de Kataleya y natural de una madre que le ha apoyado en todos los pasos de su carrera, y ha aceptado su sexualidad y género desde siempre, pues Bella es homosexual. Esto es importante mencionar de entrada pues es la única de las tres *drags* que menciona constantemente a su madre. Kataleya y Daqira también cuentan con el apoyo y aceptación de sus familias, pero en Bella se nota más la influencia materna y su apoyo, algo que habla mucho de la generación a la que pertenece: nacida en el nuevo siglo, criada en una sociedad ecuatoriana un poco más

amigable con las minorías, aunque todavía discriminadora. Bella es portadora de un envidiable beneficio: el apoyo y amor incondicional de su madre.

Otro de los aspectos fundamentales para entender a Bella y sus referentes es a partir de la generación a la que pertenece, propia de una sociedad híper globalizada, por tanto, con referentes universales y, sobre todo, comunes, como la influencia de Disney con sus películas en el aprendizaje de los individuos. De hecho, Bella fue creada por Diego Troya a partir del personaje *Úrsula* de *la Sirenita*. El parecido en las representaciones es asombroso. Es más, en una entrevista radial realizada el 27 de julio del 2022 en Radio Pichincha, a propósito de la participación de Bella en la final del *DragFace 2022* por el día del orgullo LGBTIQ+, relata que su personaje nació en el 2018 con influencia casi total de *Úrsula* y algo de *Jessica Rabbit*, uno de los primeros símbolos sexuales en la animación creados por Disney.

Así tenemos una idea de un personaje casi sacado de un programa animado, pero Bella es mucho más que eso. Es una joven que está dando sus primeros pasos en el *dragqueenismo* y que encuentra en el *drag* un camino “de salvación”, algo propio del artista: “A mí el DragQueen me ha salvado la vida y de caer en depresión profunda porque es mi manera de demostrar lo que yo siento y que la gente se identifique con eso” (Diego Troya, entrevista personal, 4 junio 2022).

Hija de una generación con referentes universales a partir del cine y la televisión. Pero también con facilidades como haber nacido con derechos adquiridos y con facilidades de vida como las nuevas tecnologías. Lo más relevante de esta generación es su condición de nativos digitales y la posibilidad de tener acceso a internet como instrumento para buscar información relevante, para educarse en lo que a uno le gusta, para poder concentrarse en las búsquedas personales como individuos y, en el caso de Bella, como artista.

El concepto de artista que maneja Bella es interesante. En una entrevista realizada el cuatro de junio del 2022, mientras ella está maquillándose frente al espejo, transformándose en *drag*, nos comentó al respecto. Para Bella lo que define a un artista, sobre todo en el transformismo, es la creación de su personaje. Es decir, el proceso de transformación no solo desde lo estético, sino desde la narrativa que se exterioriza con gestos, palabras, danza. Bella afirma que su personaje ha conseguido esa identidad artística: “Siempre me van a ver bien vestida, elegante, segura; de hecho, lo que más le caracteriza a mi personaje es su seguridad, entonces nadie le puede decir nada en el escenario porque la Bella se siente a tope; así es ella: dramática, glamurosa y segura”.

En esta caracterización que hace Diego sobre su personaje, es evidente ese desdoblamiento, es *otro* al que representa, barrera de identidad que en el caso de Dakira y Katalaya a veces desaparecía. Quizás se deba a que lleva menos tiempo representándolo, o quizás es una certeza que se hace más evidente cuando hace una crítica a la precariedad que vive el artista en general y más el *DragQueen*. Para Bella el respeto a su trabajo es sagrado y detesta los métodos de precarización que manejan, por ejemplo, las discotecas:

Yo no me presento mucho en discotecas porque sienten que saben todo del *drag* y nunca se han vestido de *drag* en su vida. Además, te quieren pagar miserias o te quieren pagar en trago, y mis clases, el taxi, el vestuario no pago con trago (...) pero si acepto hacer mi arte *drag* ahí, me presento, voy al show, se acabó, me despinté, me pagaron y me fui. No me quedo bailando, no me quedo tomando, no me emborracho, prácticamente no hago el ridículo, porque uno cuando está borracho se desinhibe y la gente no dirá: es que el Diego se emborrachó, sino la Bella se emborrachó y la Bella es borracha. Aunque cuando yo tomo es el Diego el que se emborracha, pero si la gente me ve disfrazada dirá que es la Bella (Diego Troya, entrevista personal, 4 junio 2022).

En este momento parece develarse ciertos aspectos económicos en la práctica drag de Bella que me parecen interesantes abordar.

El giro económico de Bella LaRose

Diego parece tener claro que Bella solo sale a flote en sus presentaciones y ese personaje es sagrado porque representa todo un proceso de transformación: su arte. Además, habla sobre el travestismo y le marca una barrera al momento de compararlo con el *drag* pues...

“salir a bailar y emborracharse y hacerlo por hobby, eso no es arte (...) el Drag no es solo travestirse y hacer un show en la disco, eso es para la gente que tiene otro trabajo y puede tomar al Drag como una actividad de ocio, un hobby... Pero hay personas como La Kata y yo que si lo consideramos como un trabajo” (Diego Troya, entrevista personal, 4 junio 2022).

De hecho, menciona que ese es el miedo que tiene, a propósito del concurso *DragFace 2022*. En el marco Pride 2022 donde se desarrolló la final del concurso antes mencionado, mismo del que hablaré más adelante a detalle; en este, Bella concursaba no solo por el reconocimiento artístico que podría suponer estar dentro de un concurso regional, sino también por un reconocimiento económico. Si bien, el público si ha sido más receptivo estos

últimos años gracias a programas como *RuPaul* donde se ven a las artistas trabajando durante largas jornadas en sus maquillajes, vestuarios y prácticas performáticas, Bella explica que este mismo crecimiento ha perjudicado a las drags que realizan el quehacer en búsqueda de una ganancia económica. “Entendería si estuviéramos jugando y se tratara de un reto de Tik Tok, pero es un trabajo y a eso la gente le cuesta todavía aceptar por este tipo de personas” (Diego Troya, entrevista personal, 4 junio 2022). Así marca una diferencia entre lo que implica la creación de un personaje con fines artísticos a lo que resulta de un momento de diversión.

Es importante señalar que hay cierta vanidad en Diego al asumirse como artista y, además, al hacer una distinción entre lo que es arte y lo que no es. También se nota la influencia de Katalaya, su madre artística, en esta postura con respecto a otros transformistas. Resulta importante mencionar que esta parte creativa a la que hace referencia Bella se hace evidente también al momento en que ella confecciona sus prendas para cada presentación. El valor en tiempo de la elaboración de ciertos artículos como los guantes que usó para su presentación final del *DragFace 2022* donde solo colocar los pequeños diamantes le tomó cerca de tres días, da evidencia no solo el empeño y la carga simbólica de ese artículo, si no también de la parte creativa inserta en cada elemento del performance de Bella. En ese sentido, Bella se desenvuelve como una creadora en las distintas disciplinas artísticas que desarrolla en su drag.

Al ingresar a su habitación, una de las primeras cosas que filmé fue su colección de pelucas. Al ver la cantidad de poseía y el lugar que ocupaban en su cuarto – en la parte superior de su armario- una de las principales preguntas fue el costo de la adquisición aquellas pelucas y el resto de elementos que conformaban su *look* drag. Bella se tomó unos minutos para pensar y pronto comenzó a enumerar los artículos...

“Para un outfit sencillo sencillo... A ver, los tacones son cincuenta dólares, los más económicos. Las medias que yo me pongo son quince cada una, entonces serían treinta. El corset es cuarenta y cinco dólares. El sostén que si estamos de suerte está a cinco. Los collares son treinta dólares. Los maquillajes... Solo en maquillaje creo que tengo doscientos dólares - La base, las brochas, el contorno, las escarchas, las sombras, los labiales y más tratamientos - Las pelucas igual cincuenta dólares, las pestañas veinte... Para hacerse un drag si se gasta masomenitos” (Diego Troya, entrevista personal, 4 junio 2022).

Dentro de estos gastos también le suma el costo de importación de ciertos artículos que no encuentran dentro del país como tacones de su talla, vestuarios o incluso maquillaje. Estos

valores los solventa Bella a partir de los ingresos que generan algunas presentaciones pero no siempre puede ser de ese modo.

“Si me da cargo de conciencia que cada cierto tiempo le tenga que pedirle doscientos dólares a mi mamá y que acá a lo que yo me dedico no se vea reflejado. Si teniendo, sigo haciendo, pero sigo sin ganar ni siquiera el sueldo mínimo” (Diego Troya, entrevista personal, 4 junio 2022).

Así mismo Bella ya ha reflexionado sobre el conflicto económico que va de la mano con la práctica Drag y sabe que esta no puede sostener a Bella ni a Diego. La práctica no ha crecido económicamente como en Colombia, Venezuela o Europa donde es un trabajo e incluso un estilo de vida ya que “Solo de propinas puedes ganar en una noche” (Diego Troya, entrevista personal, 4 junio 2022). Bella reconoce que es algo negativo y que por lo menos en unos veinte años no podría ni pensar en vivir únicamente de la práctica al menos del modo en el que ella quisiera hacerlo “hasta esperar que la gente entienda que el drag es un arte y nos podamos dedicar a eso yo voy a llegar a viejo y mis articulaciones tampoco creo que aguanten.” (Diego Troya, entrevista personal, 4 junio 2022).

No obstante, a Bella le entusiasma el concurso en el que ha sido elegida semifinalista. Para este, Bella preparó su personaje durante meses ya que tenía que superar ciertas etapas. Pude presenciar muchos de los momentos previos al concurso, la primera selección y la presentación final en el PRIDE 2022. Por eso, antes que todo empiece, advertía:

“espero que en este concurso valoren todo, no solo que seamos bonitas o demos ganas porque, claro, algunas son bailarinas, pero no tienen creación de personaje, ni se saben las canciones –y eso es una falta de respeto–, los vestuarios tampoco es que son los mejores, entonces veamos...” (Diego Troya, entrevista personal, 4 junio 2022).

A continuación, describiré cómo vivió Bella esos instantes que terminaron siendo un motivo de creación artística.

3.3.1. DragFace 2022, el proceso de Bella

Cuando conocí a Bella y fui estableciendo una relación más allá de la figura de investigadora, una de las cosas de la que más se emocionaba al hablar era la del concurso *DragFace 2022*, organizado por la Fundación Diálogo Diverso que también estaba detrás del PRIDE. Se la

notaba segura de su talento para llegar a la final y presentarse frente a toda la comunidad LGBTIQ+ en el evento magno: el show artístico en el parque La Carolina.

La primera vez que habló al respecto frente a mi cámara fue en la entrevista que realicé previo a un ensayo que tenía el 4 de junio del 2022. Ahí mostraba sus expectativas y dejaba ver sus dudas con respecto al tipo de actuación que tenía preparado y lo que el jurado calificaría; imaginaba escenarios y anticipaba el espectáculo que iba a proponer para uno de los primeros retos del concurso: imitaría a *Divine*, el emblemático personaje de la icónica película queer *Pink Flamingos*. Una *drag* que para ella fue inspiradora por la transgresión que representa, incluso menciona que *Úrsula*, su personaje referente Disney de *La Sirenita*, está basado en *Divine*.

Desde ahí ya se notaba el conocimiento y la investigación previa del personaje que quería caracterizar. Su objetivo era presentar un show donde se note el proceso de creación y transformación, por tanto, tener los conceptos claros era fundamental para Bella. Dos días después, el seis de junio del 2022 grabé el video que Bella envió a la organización del *DragFace 2022*. Fue un vídeo en el que se reinterpreto una de las escenas de *Pink Flamingos*, justo en la que *Divine* asesina a sus rivales en el concurso por ser “la gente viva más asquerosa” (*Pink Flamingos*, 1972). Por supuesto fue una reinterpretación. En el video de Bella lucía un vestido rojo imponente, peluca rubia y las características cejas alargadas casi hasta la frente de *Divine*, no apuntaba a nadie más que a la cámara, mientras pronunciaba la famosa frase con que *Divine* concluye la ejecución de sus adversarios: “No más preguntas, no más fotografías, se ha terminado”.

Fotografía 10.3 Bella interpretando a Divine de Pink



Fuente: Documental Dragqueenismo, octubre 2022

Ese mismo día Bella tuvo una presentación en un bar de temática rockera al sur de Quito. Decidió ir vestida de *Divine*. El show la ayudó a calmar la ansiedad que le producía la incertidumbre de si el video sería tomado en cuenta. Entró al escenario imponente y un tanto

impaciente, pero logró emocionar al público con su interpretación de la canción *Call me* de Blondie. Unos días después fue seleccionada para las semifinales del concurso. Ahora debía preparar un show en vivo que sería calificado por un jurado preseleccionado por los organizadores y tendría presencia de público.

3.3.2. La semifinal de Bella

El evento para elegir las finalistas del *DragFace 2022* fue pactado para el 16 de junio del 2022 en el hotel Selina de Quito. Ahí se presentaron a las candidatas preseleccionadas a las semifinales del certamen, las *drags*: Nube, Marie St. James, Molly Ángel Wings, Capricho, The Queen Jaslane y Bella LaRose. Ellas debían actuar ante un jurado en el que destacaban nombres como: Jorge Medranda, activista LGBTIQ+ y Coordinador en Diálogo Diverso; Susana Nicolalde, dramaturga ecuatoriana, coordinadora de Mandrágora Artes Escénicas; León Sierra, periodista, poeta, activista LGBTIQ+.

El show de Bella estuvo cargado de espectáculo y mensaje. En esto influyó mucho la ayuda y recomendaciones de Kataleya, quien estuvo detrás de los ensayos de Bella, además estaba presente en el momento del concurso. Su show empezó con una voz en off que mencionaba los escenarios donde más sufren violencia los homosexuales: sus propios hogares, colegios y universidades. Además, se mencionó que la esperanza de vida de las personas trans era de 35 a 40 años, siendo el asesinato su principal causa de muerte. Mientras se decía esto Bella gesticulaba y su rostro entristecía, hasta que sonó la canción *Left outside alone* de Anastacia, y Bella se robó el show.

Al finalizar ratificó su mensaje con palabras: “Con este performance quise demostrar lo que pasan las personas trans, días a día, sin cupo laboral, sin seguridad, asesinadas y discriminadas; para mí son las personas más valientes de la comunidad porque a pesar de todo siguen saliendo y son las que nos dieron nuestros derechos”. Tras esta intervención, un miembro del jurado, León Sierra, pidió el micrófono para felicitar a Bella por la presentación y por lo espectacular de su personaje; también le recomendó interactuar más con el público pensando en una futura presentación. Con esas palabras Bella se tranquilizó y asumió que su performance pudo haber gustado al jurado.

Su percepción no estuvo equivocada pues fue seleccionada junto a la *drag* Capricho para el evento final. Ella sería su última adversaria y también una de las *drags* con más experiencia del concurso. De hecho, en su presentación, más que un mensaje directo contra la discriminación trans, jugó con la metáfora que implica una canción como *Me gritaron Negra*

de Victoria Santa Cruz y un incidente que Capricho tuvo de niña cuando le gritaron *maricón*. Se podía suponer que, en la final, Bella debería mostrar un argumento más elaborado si quería ganar el concurso. Eso también lo anticipó Kataleya quien, al finalizar el evento, se acercó a felicitarla y le recordó el trabajo que debe hacer pensando en una obra con un mensaje mucho más potente para el evento final. Bella, si bien parecía escucharla, en ese momento estaba desbordada por la emoción.

3.3.3. EL PRIDE de Bella

Si bien la final del *DragFace 2022* estaba propuesta para el 25 de junio del 2022, el Paro Nacional obligó a posponer el desfile y reprogramar todo. El evento recién se concretó el 30 de julio del 2022 en el parque de La Carolina de Quito. Ese cambio de fechas también supuso un cambio de planes en el día a día de cada participante pues, si bien hubo más tiempo para preparar la presentación, las obligaciones diarias y compromisos adquiridos se acumularon.

Para Bella ese mes de prórroga supuso un cambio en todos sus planes pues su atención estaba enfocada en el evento, así que suspendió algunas de las actividades que podían influir en su desempeño. Entre las más relevantes estuvo la presentación con sus compañeras de *Warmillas*, Dakira y Kataleya, en la obra *Abanicos 1997* que era justo un día antes del PRIDE. El problema radicaba en que preparar dos coreografías con tan poco tiempo de diferencia podía confundirla, así que le dio prioridad a la gran oportunidad para presentarse ante toda la comunidad LGBTIQ+ en el día de su orgullo.

Unos días antes del evento, como parte de la gira de medios que proponía Fundación Diálogo Diverso para socializar, Bella junto a la otro finalista, Capricho, fueron entrevistadas en Radio Pichincha Universal. Justamente ahí hablaron sobre lo que supuso la prórroga del evento y los performances que tenían preparados. Entonces se notó la diferencia generacional entre las dos *drags*. Mientras Capricho, una *drag* más cercana a la lucha de las *Coccinelli* y a la escuela de Daniel Moreno, hablaba sobre la importancia de la reivindicación de los derechos LGBTIQ+, a través de puestas en escena desde el *dragqueenismo*, que transgredan la norma y dejen un mensaje. Bella, a pesar de que en su primera presentación hizo una crítica a la discriminación violenta que sufren los trans, se entretuvo más hablando sobre su personaje, sobre sus referentes de Disney, sobre el espectáculo. Argumentos válidos si se piensa en el *drag* como una actividad artística, pero teniendo en cuenta el contexto de reivindicación de los derechos LGBTIQ+ que estaba por vivirse, Capricho marcó una diferencia de entrada.

Es más, el periodista que las entrevistaba sugirió que podían hacer un adelanto de lo que presentarían. Capricho contestó directamente que preparaba un homenaje para todas hermanas de la comunidad que habían sido asesinadas o que lucharon arriesgando su vida en la época en que se criminalizaba la homosexualidad. Bella prefirió causar expectativa guardándose el argumento de la obra, pero adelantó que el público debía estar preparado para ver un show a la altura de los de Lady Gaga. Una vez más se notaban las abismales diferencias en los personajes que representan Capricho y Bella LaRose.

Cuando llegó el día del PRIDE, una de las conversaciones que mantuvieron Dakira y Kataleya cuando se preparaban para el evento, justamente fue sobre Bella y su presentación. Las dos estaban preocupadas por su amiga pues tampoco tenían claro la obra que representaría. Kataleya se mostró más angustiada ya que esta vez no la pudo acompañar tanto como hubiera querido, precisamente por el Paro Nacional y porque los calendarios se alteraron. Sin embargo, confiaba en el profesionalismo de su amiga y en que sea cual fuere el resultado, Bella, a sus apenas 22 años, obtendría un aprendizaje valioso para su futuro en el *DragQueen*. De hecho, eso es algo que Bella lo tenía presente pues en la entrevista radial aseguró que “el *drag* de alguna manera también es error y aprender algo nuevo”.

Si bien la presentación de las finalistas estaba prevista para las 17: 00 del sábado 30 de julio del 2022, el evento tuvo demoras y todo quedó para después de las 20: 00. Bella había llegado un poco tarde, a eso de las 18:00; a diferencia de Capricho que estuvo ahí desde el inicio del desfile -15:00 aproximadamente-. Capricho, además tenía su propia barra pues, al ser una *drag* con un recorrido importante, los amigos dentro de la comunidad son cuantiosos. A diferencia de Bella, quien quizás solo tuvo el acompañamiento de su círculo más íntimo: su madre, Kataleya, Dakira, y contadas amistades externas al *dragqueenismo*, entre las que me incluyo.

Dentro del camerino Bella permanecía visiblemente nerviosa, pero cuando salía por alguna razón o personas ajenas a su círculo cercano la requerían, su semblante cambiaba y aparentaba tranquilidad. Sin duda, ese concurso representaba una oportunidad inigualable para ella, no tanto por el premio económico - 2000 dólares -, sino por la ilusión que sentía al presentarse ante una multitud perteneciente a su comunidad. Entre esos cambios de actitud un poco drásticos, llegó la hora de su presentación y ella sería la primera en salir a la tarima.

En el escenario, además de los animadores del evento, ya estaba instaurado el jurado conformado por: León Sierra, poeta, escritor y terapeuta; Maicol Mora, Actor de cine, teatro y TV; Tatiana Gorriti, Maestra de la Orquesta Sinfónica Juvenil del Ecuador y de la Orquesta

Sinfónica Nacional; María Enriqueta Terán, Maestra de Ballet y Danza Contemporánea; y Patricio Nieto, Asesor de imagen y Productor de radio y TV. Bella entró acompañada de dos bailarines disfrazados de sumisos³⁸. Bella, por su parte, lucía un traje blanco impoluto y una peluca también blanca, que recreaba la figura de una señora de clase media-alta haciendo el papel de dominatriz. Como ella dijo previo a su salida al escenario: “mi look completo quería jugar con la hipocresía que representan las iglesias y religiosos, que siempre visten bien, pero por abajo esconden cosas, esa es la hipocresía que quiero mostrar en mi show” (Bella LaRose, entrevista personal, 30 julio 2022).

De entrada, sonó la canción “Amor y lujo” de Mónica Naranjo: “Amor y lujo/ cuerpos de gloria/ grandes historias/ queremos más, queremos más/ esas estrellas/ lucen tan bellas/ aman la música/ y son como tú/ son como tú”. Justo en esta parte los sometidos se levantan y acompañan a Bella quien ya está señalando al público, involucrándoles en el tema; de a poco se animó el ambiente en el escenario y la canción cambió, ahora sonaba *Applause* de Lady Gaga. Los sometidos se desencadenaron, o Bella les dio su libertad y, en agradecimiento, le llevaron la bandera con los colores LGBTIQ+. Su presentación terminó con la pista *Wig* de Todrick Hall, en un tono bastante animado.

Si bien Bella se robó el show, este quedó como tal, pues su intención de mostrar un mensaje en contra de la hipocresía no pasó a más. El show no pasó de lo espectacular, por tanto, no consiguió la cualidad performática de la obra cuyo propósito: “...desde cualquier opción o forma de arte, es lograr una conexión entre la forma en que el cuerpo se mueve en relación con el espacio y con el espectador. Teniendo su origen en las artes visuales, como una necesidad de integrar el arte a una acción afirmativa, el performance es representación que pasa de lo meramente interpretativo a lo político y que busca poner en crisis conceptos establecidos...” (Castillo 2014, 23).

Por el otro lado, sí se vio un trabajo performativo. La *drag* Capricho trabajó una obra con interpretaciones musicales propias, una conversación frente al espejo que, de entrada, cautivó al público: “¿Tú te llamas Capricho? ¿verdad? / Sí, yo soy Capricho/ Y ¿para qué estás aquí? / Para luchar por mis derechos”. Después todo fue a mejor, el mensaje fue claro y el público enloqueció. Esa percepción era general y el jurado no dudó en declararla ganadora. Del lado de Bella, el desconsuelo.

³⁸ En las prácticas sexuales que requieren una dominatriz, el sumiso es el sujeto que queda a expensas del dominador, muchas veces amarrado con algún tipo de cadena y sometido con látigos, correas, generalmente de cuero.

Cuando Bella regresó al camerino le esperaba su madre quien la recibió en sus brazos. Después ingresó Kataleya, su mejor amiga y madre artística quien le tranquilizó con un discurso en el que le hizo dar cuenta que, desde el show, todo fue perfecto, pero le faltó mensaje: “Lo único que cambió el resultado es que ella sí dio mensaje y tú solo diste show”. Eso le dijo en un tono tranquilo, sin intención de reclamarle. Más bien le animó a que despidiera su primer PRIDE como finalista del *DragFace 2022*, saliendo a bailar y sacándose fotos con el público. Bella no se fue con las manos vacías pues el premio al segundo lugar tenía una recompensa de 1000 dólares y una orden de compra por 300 dólares en una reconocida tienda de ropa nacional.

3.3.4. La virtualidad de Bella LaRose

Como ya se mencionó, Bella LaRose pertenece a la generación nacida en el nuevo siglo, por tanto, es una nativa digital. Así se diferencia un tanto de Dakira y Kataleya, aunque estos también manejan sus redes como buenos *millenials*. Lo que sucede en el caso de Bella, como en mucha gente de su generación, es que las redes no son solo una recolección de memorias, sino que sirven como plataformas de producción y reproducción de su propia vida.

Me centraré en el uso de su *Instagram*, sobre todo en un aspecto relacionado con el proceso que vivió en el concurso de *DragFace 2022* para entender cómo repercute y la importancia de las redes sociales para ella. Si se hace un barrido de las fotografías que Bella va publicando, una se puede enterar de que, efectivamente, Bella participó en el concurso; y no solo eso, sino que estaba muy emocionada cumpliendo los retos y representando a los personajes con los que participó. Se puede reconocer, por ejemplo, cuando hizo de *Divine*, la sesión de fotos que se tomó con este vestido, las expectativas que tenía cuando en cada foto etiquetaba a la página oficial de Diálogo Diverso. De igual forma, cuando fue la presentación de las semifinalistas y ella ganó su lugar para la final, hay fotos y textos con partes de las canciones que interpretó, que dejan ver la ilusión y la confianza que tenía para entonces.

Después de publicar al menos siete fotografías entre el mes de junio y julio que, de alguna manera narran su historia con el concurso, hay un vacío bastante obvio que es el de los días previos a la gran final y justo el del evento. De eso no hay un solo recuerdo. Esto demuestra cuán afectada quedó Bella al no cumplir con sus expectativas en la final del *DragFace 2022*. Si todo su proceso como *drag* se puede comprender a través de sus redes sociales, sobre todo *Instagram*, entonces, al menos en este espacio virtual, la decepción de Bella la llevó a anular parte de su existencia.

Si las *drags* “mediante las imágenes comunicaban algo a su público y participaban de un circuito de intercambios donde también esperaban recibir algo a cambio como por ejemplo aumentar el número de seguidores o comentarios de aliento, aprobación y afecto” (Brollo 2020, 17), la eliminación de una parte del álbum de fotos virtual de Bella demuestra la negación de un hecho que le afectó, por tanto, la invisibilización de una parte de cierta memoria colectiva que existe gracias a la circulación de imágenes.

Por otro lado, esto también demuestra aquella teoría que maneja Bella LaRose sobre lo que implica el arte *drag*: equivocarse y aprender. Por ahora Bella ha retomado la producción de imágenes relacionadas a su trabajo en el *Instagram*, al menos su producción artística no ha sido afectada.

3.4. Las Warmillas

Las Warmillas es un colectivo de teatro *drag* cuya idea surgió en 2016, cuando Kataleya aún daba sus primeros pasos en el *dragqueenismo*. Años después el proyecto ve luz y empieza la etapa de producción de obras en el 2019. El leitmotiv de la agrupación se podría decir que es la adaptación al *DragQueen* de leyendas, tradiciones y costumbres del Ecuador. Un tema que les permite tener una producción continua y además conserva la identidad de los personajes de las tres *drags* del grupo: Kataleya, Dakira y Bella.

Si bien el grupo suele tener otros colaboradores, dependiendo de la obra teatral, ellos tres son quienes iniciaron el proyecto ideado por Kataleya. Como investigadora pude convivir con ellas durante los ensayos y la puesta en escena de una de sus obras: *La Yumba*, en la que, además de Kataleya, Dakira y Bella, participaron dos personajes extra, que en este caso eran un hombre y una mujer heterosexuales. *La Yumba* fue una adaptación de una leyenda ecuatoriana en la que detecté los roles que cumplen cada una de ellas, no como actrices de la obra, sino en la convivencia del grupo “Las Warmillas” y, en general, en su relación como amigas.

Las presentaciones de esta obra fueron los días 27 y 28 de mayo en el Teatro Charlot, Barón de Carondelet, Quito- Ecuador, lugar donde pudieron ensayar un día antes para probar equipos y corregir cualquier falla de última hora. Ahí fue notorio el papel de Kataleya no era solo como directora sino como líder visible del grupo. Ella estaba atenta a todo detalle: los tiempos de los fondos musicales, las líneas de cada personaje, los tiempos de entrada y salida de los mismos, iluminación, etc. Además, ella lleva consigo un papel donde tiene el guión y apuntes que hace cada que observa algún detalle que corregir o mejorar. Bella, por su lado,

también participa activamente en la convivencia, casi siempre con bromas o complementando alguna idea de Kataleya, ya sea para darle la razón o por alguna duda. Era notoria su voluntad de aprender, propia del discípulo. Dakira prefería guardar silencio, solo hablaba lo necesario, pero una vez en el ensayo cumplía con su papel casi sin equivocaciones y, cuando notaba alguna en sus compañeros, las corregía, siempre bien intencionada. Estaba claro que era la líder oculta del grupo.

Fotografía 11.3. En la mitad: Kataleya junto a Bella LaRose y Dakira Bri al finalizar la obra “La Yumba”.



Fuente: Documental Dragqueenismo, octubre 2022

Es interesante estos tres roles porque, como ya se mencionó, las tres pertenecen a tres generaciones distintas de *drags*, y eso se nota en sus formas. Mientras Dakira es más tranquila, síntoma de la experiencia sobre las tablas; su personaje casi siempre representa fortaleza y es más dramático que cómico. Kataleya demuestra su carácter de líder cuando trata de que cada cosa salga perfecta. Esa búsqueda de la perfectibilidad de la obra radica en que las asume como su creación y, por tanto, el éxito de la misma es el suyo como guionista y directora. Pero hay algo en su forma de ser que la aleja de Dakira y la acerca más a Bella, y eso es la extravagancia del personaje, propia del *drag*, por cierto, pero que en Kataleya es más visible pues ciertas expresiones corporales y habladas, se quedan con ella incluso cuando se retira el vestido. Bella es la más descomplicada de todas y trata siempre de hablar o comentar cualquier aspecto que se trate en el grupo. Su sentido del humor y extravagancia la hacen un personaje necesario para mantener el ambiente ameno.

Los días de la función están marcados por los nervios previos al show. En esos momentos, Kataleya, que es la que siempre cuida cada detalle, suele demostrar nervios. Es ahí cuando la figura serena de Dakira se hace necesaria. Ella está pendiente de que sus compañeros se

tranquilen y se concentren en la obra. Bella corresponde a la serenidad de Dakira y a los nervios de Kataleya con bromas al respecto.

Durante las presentaciones de la obra todo sale según lo planeado y sin ningún error visible para el público. Al final de cada función hay una sesión de fotos en la que Kataleya es la más solicitada. Además, casi siempre toma la iniciativa para hablar con los medios o directamente con el público para invitar a que las sigan en redes sociales y estén pendientes de futuras funciones. Claro, cuando llegan al camerino el panorama cambia pues existe una costumbre de reunirse para hacer una crítica y autocrítica de la obra.

Por lo general es el momento de felicitarse mutuamente, pero es ahí donde interviene Kataleya con el rol más fuerte: el de valorar las actuaciones. Esto no la hace por un acto de liderazgo, sino que es el rol del director. Es ahí donde se visibiliza cómo "...experimentan el teatro como un puente - siempre amenazado - entre la afirmación de las propias necesidades personales y la exigencia de contagiarse con ellas la realidad que los rodea" (Barba 1997, 204). Kataleya debe cumplir con el ritual del director que es valorar el resultado de los ensayos. Es curioso pues, en los dos días de presentación, las críticas fueron dirigidas a los personajes no *drags*. Mientras esto ocurría, Dakira permanecía callada y solo hablaba para hacer alguna recomendación a la persona que era sujeto de críticas. Bella, por su lado, intervenía para reforzar cualquier crítica de Kataleya.

Ahí se demostraba esa comunión que existía como grupo, incluso en el momento de las críticas. Kataleya, Dakira y Bella se conocen muy bien por lo que han conseguido hacer de su grupo una propuesta *Drag* en la que "... todos los personajes en escena representan a otros personajes, ya sean estos femeninos o masculinos. La representación, el vestuario y el maquillaje son una forma de comunicar su presencia y lograr una visibilidad que no dé oportunidad a la negación de su existencia como grupo social con opciones diferentes." (Castillo 2014, 54). Es así que cada personaje configura una parte básica en la identidad de *Warmillas*, grupo que va teniendo cierto reconocimiento y distinción por el tipo de adaptaciones que hace y por la identidad de sus personajes.

3.5. Reflexiones finales

Uno de los paradigmas que motivó esta investigación fue la reflexión personal de la autora que tenía que ver con el dragqueenismo como práctica atravesada por elementos artísticos, políticos, económicos y de género. A partir de estas cuatro esferas se escogió

a tres dragqueens locales para comprender su saber y su sentir a través del arte o espectáculo que representan. En este punto fue interesante comprender cómo cada una de las drags reflexionaban acerca de su actividad.

Dakira tenía una idea del drag como hecho reivindicativo a partir del sentido político y artístico que le da a la práctica. En cada una de sus intervenciones valora la creación de su personaje como un desdoblamiento que le permite indagar y descubrir acerca de él mismo como sujeto homosexual que se transforma para llegar a cierto público. En el acto teatral siempre trata de mostrar una posición política con respecto a cierto tema, es decir, usar el teatro como crítica social que, en su caso, siempre iba dirigido a la discriminación en contra de las minorías que representa, tanto como individuo LGBTIQ+, tanto como creador de un personaje transformado, monstruoso y exagerado. Sus intervenciones siempre desafiantes en el escenario proyectan una imagen activista de Dakira. Esto tiene mucho que ver con la generación a la que pertenece pues es hija de la lucha por los derechos y la no discriminación LGBTIQ+ que protagonizaron Las Coccinelli o uno de sus referentes más importantes Daniel Moreno. Por supuesto, al ser una persona relativamente joven (32 años para el 2022) también tiene referentes universales como las drags que participan en el reality show RuPaul's, característica que comparte con Kataleya y Bella LaRose.

Kataleya (27 años para el 2022) es una drag de una generación intermedia entre las tres interlocutoras de esta investigación. Una de las características que lo diferencia de Dakira es su inclinación, ante todo, por el quehacer artístico en el dragqueen. Durante la convivencia siempre se mostró interesada en la invención de actividades que puedan sustentar la creación de sus personajes para las distintas obras. Ahí se rescata esa búsqueda por hacer del teatro también una fuente fija de ingresos económicos. Por tanto, del dragqueenismo como forma de vida.

Si bien Dakira también sentía su quehacer como una forma de expresión artística, su

principal motivación siempre fue posicionarse políticamente con respecto a un tema, es decir, la intervención en cierto espacio con un público destinatario. En tanto que Kataleya, si bien consciente de las luchas de las que provenía, al reconocer la influencia de la lucha de Las Coccinelli, manifestaba constantemente la suerte de pertenecer a una generación con derechos adquiridos, al menos de no criminalización. Algo que le permite dedicar su tiempo y esfuerzo a lo que ella considera su arte. De ahí que sea la que más activismo y liderazgo muestre al momento de crear obras con los diferentes grupos a los que pertenece.

Bella LaRose por su parte, demostró pertenecer a una generación nativa digital, nacida en el nuevo siglo (22 años para el 2022), con los beneficios y perjuicios que implica la sociedad de consumo y espectáculo de la actualidad. Eso se evidencia en la construcción de su personaje drag, cuya influencia más potente es Úrsula de La Sirenita y, en ella, sus referentes más importantes sí son las drags del reality RuPaul's. De hecho, en sus intervenciones demuestra su interés más por lo estético y espectacular del show antes que por el mensaje reflexivo que puede tener una obra pensada en generar crítica social. Algo que Dakira y Kataleya sí toman en cuenta cuando desarrollan su personaje.

Por lo tanto, los sentidos de la práctica teatral no se reducen a uno en común pues, como se visibiliza en el quehacer de Dakira, Bella LaRose y Kataleya, estos dependen de sus influencias y búsquedas como generación. Esto porque la creación artística e intelectual, casi siempre responde a la intención de crear o representar algo, una búsqueda que puede partir de la reivindicación social y posicionamiento político con respecto a un tema como es el caso de Dakira, o la creación artística como forma de vida sin perder de mapa los referentes locales como es el caso de Kataleya, hasta la búsqueda de estrellato y reconocimiento social de Bella LaRose, desde el espectáculo implícito a la cultura de masas.

Ahora bien, uno de los puntos en común que atraviesa a las tres drags es su

reconocimiento como parte de la comunidad LGBTIQ+. Eso influye al momento de la práctica teatral, entendiéndolo desde los aportes de Barba como una forma de expresión natural, espacio donde cabría vincularlo con su militancia pues siempre hay una búsqueda de situarse en espacios que permitan la denuncia de las carencias y discriminaciones que sufren. Esto, aunque sus shows sean distintos y no siempre tengan una intención de hacer crítica social o de tratar de intervenir con un mensaje de denuncia. Eso se visibilizó en el PRIDE 2022, evento en el que participaron las tres de maneras distintas, pero todas con el sentimiento común de ser parte de un nosotros que ese día celebraba como minoría y como colectivo, contradicción en lo aparente, pero uniforme en ese recordar a las luchas del pasado como relámpago que iluminó ese presente y nutrió el futuro de su lucha.

Otro tema en común son las constantes dificultades económicas a las que se enfrentan Dakira, Kataleya y Bella al momento de realizar Drag Queen en la ciudad ya que las limitaciones monetarias, la dificultad de cubrir los costos de su arte y de una manera más difícil, los costos de su vida, evidencian la precariedad del ejercicio artístico en el que laboran. Si bien, algunos ingresos económico provienen de fondos culturales como fue el caso del *Proyecto Ballena*, gestionado por el Teatro Sucre que en su mayoría son fondos públicos, una parte de sus intervenciones artísticas no son una actividad remunerada. Todas ya implican una gestión económica donde hay gastos de producción, por lo tanto, ellos sostienen la práctica y eso implica ya una economía. El tema de la ganancia económica versus la ganancia simbólica está en constante juego al momento de la producción de las obras de estas tres drag queens.

Desde un enfoque feminista de la economía ya se ha planteado tales inconvenientes donde la venta de las obras no son lo suficiente para cubrir con todos los gastos referentes al ejercicio pero también aparece algo más perjudicial y esta se refiere a " la forma en la que usan el tiempo, sin distinción entre tiempo de trabajo y tiempo de ocio, así como en el desgaste del cuerpo como herramienta de trabajo" (Montalvo Gabriela 2019, 51). Esto se vincula con la reflexión de Bella quien menciona que "Yo quiero hacer todo antes de que mi cuerpo empiece a fallar." (Diego Troya, entrevista personal, 4 junio 2022) refiriéndose a que a su corta edad quisiera practicar el drag como esperanza de una vida digna y satisfactoria antes de que su cuerpo, herramienta de trabajo, deje de servirle.

Otro de los hallazgos por medio de la revisión bibliográfica es como la escena Drag Queen ha ido transformándose a lo largo de los años en varias capitales Latinoamericanas y en Quito no es la excepción. Se ha evidenciado un relevo generacional donde escuelas como las de Daniel Moreno, más vinculadas con la militancia por los derechos LGBTI han sido relegadas por otras vinculadas con el mass media en búsqueda de satisfacer a los nuevos públicos.

Comprendiendo que “Las necesidades humanas pueden ser universales, pero la forma de satisfacerlas ha ido cambiando a lo largo de la historia, tanto por razones geográficas, como culturales o tecnológicas. Los trabajos, por tanto, también han sido cambiantes, en su forma, en contenido y en las relaciones sociales bajo las cuales se realizan” (Carrasco Cristina 2014, 26) El dragqueen está en constante cambio y la profesionalización de la misma va en sincronía con las prácticas más globalizadas que ven al Drag Queen como una expresión más de lo estético.

Cabe mencionar que la información utilizada al elaborar esta tesis fue generada a través del uso del soporte audiovisual, mismo que permitió el intercambio de ideas, saberes, emociones y la inscripción de las interpretaciones de las interlocutoras, sus identidades y construcción de su imagen. Hay que tener en consideración que el compromiso inicial de la elaboración de un documental fue el que abrió las puertas a las tres interlocutoras que, vieron en ese registro audiovisual, una oportunidad de inscribir sus actividades artísticas en un producto de fácil difusión, a comparación de un texto académico (para su uso). Esa iniciativa determinó el acceso a sus vidas, inclusive la oportunidad de una constante colaboración ya que su actividad reclama la elaboración constante de imágenes y sonidos para la divulgación de su obra. En estas imágenes en movimiento no solo se ven inscritos sus testimonios alrededor de la práctica, sino también la relación de confianza que se genera a lo largo de los 15 días de rodaje dentro del periodo de 11 meses que duró la investigación.

Otro de las fijaciones o excusas para usar al dispositivo cinematográfico como parte de la investigación de campo fue develar la actuación permanente siempre que una cámara se encontraba frente a ellas. Así se apreció con claridad que el personaje interpretado muchas veces prevalecía a la persona. Esa fue una de las principales barreras que se buscó romper, pues una de las metas era encontrar, tras la teatralidad constante frente a

la cámara, instantes de naturalidad que dejen entrever la diferencia entre el personaje y su actor.

Así fue como, en los momentos de más privacidad, se logró establecer una relación de amistad que fue de la mano con la empatía necesaria como para que la persona predomine sobre el personaje interpretado y se pueda ahondar en sus motivaciones detrás del quehacer drag. Por supuesto, estas varían entre las tres, pero comunicaban un sentimiento sincero de despertar frente a una sociedad que de a poco se va abriendo a las prácticas divergentes, a lo hecho desde el margen, al otro lado de la normalidad.

En esa convivencia también se descubrió ese grado de consciencia presente en Kataleya, Dakira y Bella La Rose al interpretar sus personajes y transgredir la normalidad. Ese reconocimiento de la incomodidad y de la curiosidad que representa su transformación, permiten entender al drag como un otro divergente, aquel que transgrede la norma en una sociedad por demás conservadora, si se piensa en el contexto latinoamericano.

Entonces se develó que, en ese grado de consciencia que les permite reconocer el rechazo que pueden causar, también hay una intención de exagerar, de provocar desde su disidencia: transformar sus cuerpos.

Es así que, si hay un sentir común en el dragqueenismo ecuatoriano, y más precisamente en la ciudad de Quito, ese es la intención de transgredir, de situarse al otro lado de lo normal. Conscientes de ese espacio que habitan, su actuar es una constante intervención en la realidad local, que bien puede ser discriminadora, pero de alguna manera ha conseguido transitar al lado de las disidencias. Su transformación entonces representa a otro que, por fuerza propia, pasa a significar en un colectivo que encuentra pluralidad justamente en las disidencias y minorías que le permiten hacer parte al otro.

Fotografía 12.3. Vanessa Fernández (en la mitad), a su lado derecho Kataleya; Dakira (derecha) y Bella LaRose(izquierda) al finalizar la obra La Yumba.



Fuente: Vanessa Fernández, 2022.

Lista de referencias

- Albarracín, Mauricio. 2016. *La despenalización de los actos homosexuales: un cambio legal desde arriba*. Recuperado de https://docs.google.com/document/pub?id=1YgtP74Og2cyRDaBIePyH4HjIzh8FK7V_FudKfLSrEk
- Altamirano, Abril. 2020. “Daniel Moreno: veinte años en tacones” *Revista Mundo Diners*. <https://revistamundodiners.com/daniel-moreno-veinte-anos-en-tacones/>
- Alvarado Carrión, María Cecilia. 2007. “El Concepto de Sexualidad en el Derecho Ecuatoriano: Consecuencias en la determinación de los delitos sexuales”. Tesis Doctoral, Universidad del Azuay.
- Aruquipa, David. 2016. “Placer, deseo y política: la revolución estética de la Familia Galán”. *Bulletin de l'Institut français d'études andines*. 451-461. doi: <https://doi.org/10.4000/bifea.8098>.
- Astudillo, J; Briones, M; Martín, J; Tortosa, J; Schuldt, J. 1998. *Globalización: mito y realidad*. Quito: TRAMASOCIAL Editorial.
- Benjamin, Walter. 2010. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Quito: Rayuela Editores.
- Benjamin, Walter. 2022. *El autor como productor*. Quito: Kikuyo Editorial.
- Cantillana Jiménez, Claudio Ignacio. 2017. “Sociabilidad Trans/Trave/Drag en Santiago de Chile”. Tesis de postgrado, Universidad de Chile.
- Campos Bertorelli, Juan Manuel. 2015. “Resiliencia y manejo de condiciones materiales en drag queens”. Pre-proyecto, Facultad de Psicología, Universidad de la República.
- Caro Romero, Felipe Cesar Camilo. 2020. “‘Ni enfermos, ni criminales, simplemente homosexuales’. Las primeras conmemoraciones de los disturbios de Stonewall en

Colombia, 1978-1982”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*. 47.1: 201-229. <https://doi.org/10.15446/achsc.v47n1.83150>

Cépeda Cáceres, Mario y Flores, Ximena. 2011. Terrorismo de género: aproximaciones al movimiento drag en Lima. *Anthropía*, (9), 16-27. Recuperado de <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropia/article/view/11241>

Chaverra Maya, Luisa Fernanda. 2020. “Devenir drag: rastreando la acción política en cinco activistas del performance drag en Bogotá”. Tesis de maestría, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Contardo, Óscar. 2011. *Raro, una historia gay de Chile*. Santiago: Planeta.

Crookston, Cameron. 2021. Introducción. *The Cultural Impact of RuPaul’s Drag Race*. Chicago. Intellect.

Debord, Guy. 2012. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca editora.

Eugenio Barba, Tercer teatro: *Teatro. Soledad, oficio y revuelta*, Buenos Aires, Catálogos, 1997, pp. 203-205

Foucault, Michel. 1990. *The History of Sexuality*. Francia: Éditions Gallimard.

García Sánchez, Daniel. 2019. “El fenómeno Drag Queen y su carácter transgresor frente a un esquema normativo del género: Un estudio de la escena Drag en la Ciudad de México de 2015 a 2019”. Tesis de Licenciatura. Universidad Autónoma del Estado de México.

Giménez, F; Chávez, H; Díaz, A. Coord. 2018. *Teoría freak. Estudios críticos sobre diversidad corporal*. Primera edición. Ciudad de México: La Cifra Editorial.

- González Ortuño, Gabriela. 2016. “Teorías de la disidencia sexual: de contextos populares a usos elitistas. La teoría queer en América latina frente a las y los pensadores de disidencia sexogenérica”. Tesis de postgrado, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gutiérrez, Cazar. 2020. “Juan Carlos Ferrando: El último de la tribu” *El Comercio*. Recuperado de: <https://elcomercio.pe/tvmas/television/juan-carlos-ferrando-el-ultimo-de-la-tribu-noticia/>
- Hernández Valderrama, Leticia. 2017. «Sobre La maldición Del Sexo». *Revista De Estudios De Antropología Sexual* 1 (5):6-16.
<http://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologiasexual/article/view/10824>
- Loi, Marta. 2017. “Cuerpo y cultura visual en la deconstrucción de los roles de género”. Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona.
- Marrero, Isaac. 2018. “Prácticas documentales y políticas de la representación”. Clase magistral. Universitat de Barcelona.
- Mattelart, A; Mattelart, M. 1997. *Historia de las teorías de comunicación*. Buenos Aires: Paidós.
- Moncrieffl, Michael y Lienard, Pierre. 2017. “A Natural History of the Drag Queen Phenomenon”. *Evolutionary Psychology*. 15(2): <http://doi:10.1177/1474704917707591>
- Monteros, Luís. 2017. Entrevista en reportaje “DeContrabando capítulo 32 – Daniel Moreno - ¿Quién es Sarahí Bassó?” DeContrabando Show.
<https://www.youtube.com/watch?v=0nUsoif3-Mo>

- Naranjo, Sergio. 2017. "La técnica extra-cotidiana en la creación del cuerpo escénico, inculturación y aculturación. Análisis y modelo pedagógico. Tesis doctoral. Universitat Internacional de Catalunya.
- Newton, Esther. 1979. *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Chicago: The University of Chicago Press.
- , Verónica. 2011. "Antropología del hecho teatral. Etnografía de un teatro dentro del teatro". Tesis de Doctorado, Universitat de Barcelona.
- Perelló, Gloria Andrea. 2004. "La Noción de Síntoma en Zizek". xi Jornadas de Investigación. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. <https://www.aacademica.org/000-029/292>
- Preciado, Paul. 2020. Cap. 1. *Yo soy el monstruo que os habla: Informe para una academia de psicoanalistas*. Barcelona. Anagrama. Pp10-74.
- Ramírez Cotal, Jaime. 2015. *Trava Diva: Relatos ilustrados de la cultura transformista de espectáculo*. Santiago: Cuarto Propio.
- Ramos, Paulino. 2019. "Memorias Mecas. Archivo, imágenes y cuerpo en el vigésimo aniversario de la despenalización de la homosexualidad en Ecuador". Tesis de maestría, FLACSO Ecuador.
- Ribeiro dos Santos, Thiago. 2019. "Prazer, eu sou arte, meu querido: apontamentos historiográficos para uma genealogia do travestimento drag queen". *Periódicus*. n. 11, v. 2: 17-44. ISSN: 2358-0844

Rimalower, Ben. 2015. "From Ancient Greece to Angry Inch, Take a Look at the History of Drag in Theatre". PlayBill. Recuperado de: <https://www.playbill.com/article/from-ancient-greece-to-angry-inch-take-a-look-at-the-history-of-drag-in-theatre-com-357650>

Robles, Victor Hugo. 2008. *Bandera Hueca: Historia del Movimiento Homosexual de Chile*. Santiago: Cuarto Propio.

Saldivar, Mauricio y Badillo, Diego de Jesús. 2020. "Análisis de la Performatividad y las Experiencias de Vida de un Grupo de Drag Queens de la Ciudad de México". *Revista Electrónica de Psicología Iztacala*. Vol 23 No.3: 912-934.
<https://www.medigraphic.com/cgi-bin/new/resumen.cgi?IDARTICULO=96062>

Santos Cubides, Diana. 2019. "Década de los noventas". *ABC del Arte Drag & Transformista*. Recuperado de https://issuu.com/abcdelartedragytrans/docs/noventas_magazine.

Serrano, J; Viteri, M; Vidal-Ortiz, S. 2014. "Resignificaciones, prácticas y políticas *queer* en América Latina: otra agenda de cambio social. *Revista Nómadas de la Universidad Central de Colombia* N. 41: 185- 201.

Villanueva Jordán, Iván. 2014. "Poética Y Política Del Dragqueenismo Limeño: Discursos Y Performance Legitimadores". Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú.