

La representación de la performatividad en el
arte: los espectáculos de Drag King como
método de cuestionamiento y resistencia al
binarismo de género

Universidad de La Laguna

Grado en Filosofía

Curso 2020-2021

Autor: Clara Galé Sánchez

Tutora: Sandra Santana Pérez

Índice

- 1.- Introducción
 - 1.1.- Por qué y para quien... 3
 - 1.2.- La teoría de la performatividad de género... 4
 - 1.3.- Performatividad y arte: espectáculos Drag King... 9
- 2.- Antecedentes
 - 2.1.- Arte y cuerpo ... 10
 - 2.2.- Antecedentes históricos e inicios del Drag King... 18
- 3.- Estado Actual: ejemplos de proyectos artísticos performativos... 19
 - 3.1.- *Genderhacker*... 19
 - 3.2.- Nadia Granados... 21
 - 3.3.- Los *Sapeuses*... 23
- 4.- Discusión y posicionamiento: el Drag King como práctica artística subversiva del binarismo de género... 25
- 5.- Conclusión... 30
- 6.- Bibliografía... 32

1.- Introducción:

1.1.- Por qué y para quién

El presente trabajo de investigación trata de plantear los espectáculos de Drag King como performances artísticas en las que se evidencia el carácter imitativo del género, así como se critican, subvierten y resisten las normas y regulaciones de género que establece el sistema binario cis-heterocentrado. La cuestión de la identidad ha sido algo crucial dentro de la historia del pensamiento y de la filosofía y, a día de hoy, está cobrando especial relevancia. Es de vital importancia entender cómo y por qué se construyen las diferentes subjetividades de los sujetos, qué cosas nos instan a actuar o pensar de determinada forma y, sobre todo, qué mecanismos o discursos hemos asumido como verdaderos de forma colectiva, cultural y estructural. Si la filosofía nos insta a preguntarnos, cuestionar y reflexionar acerca de todo, bajo una auténtica perspectiva crítica se convierte en un imposible no dudar de las categorías binarias de género. Este trabajo aborda dicha cuestión, en primer lugar, para dar voz y visibilidad a un colectivo que aún continúa siendo perseguido, marginalizado, cuestionado y violentado. El colectivo de personas trans continúa teniendo dificultades para acceder tanto al mercado laboral como al mundo académico y universitario. Es por ello por lo que quienes hemos tenido la suerte y el privilegio de poder acceder a ello debemos hacer por mostrar dentro de la academia nuestras realidades, reflexionar acerca de cómo estas se construyen y sitúan ontológicamente, plantear nuevos modelos de (des)identificarse, y empoderarnos a través de evidenciar de qué manera los discursos y conductas hegemónicas, patriarcales, coloniales, binarias y capitalistas nos rechazan y marginalizan. De la misma forma, dentro del colectivo de personas trans, este trabajo hace alusión y va especialmente dirigido a las personas que transitan de lo femenino a lo masculino, a quienes que intentan construir masculinidades no hegemónicas y no normativas desde los márgenes y, en general, a todas las disidencias no-binarias. Este trabajo es por nosotres¹, pero también va dirigido a toda persona que quiera reflexionar acerca de las identidades de género y de cómo estas se construyen. Este trabajo también es para quien quiera hacer por comprender otras

1. El presente trabajo de investigación está redactado en lenguaje inclusivo ya que considero un compromiso político e ideológico el utilizar un lenguaje plural que no únicamente referencie lo morfológicamente masculino. De la misma forma, el utilizar el femenino o usar el masculino y el femenino de manera simultánea dejaría fuera del discurso a todas las subjetividades que transitamos y habitamos fuera de los márgenes binarios del género. Es por ello por lo que, excepto al referirme a artistas o autores sobre los que existe un conocimiento real de su identidad de género y a los que denomino de acuerdo a ello, este trabajo está redactado utilizando la -e como denominación plural.

realidades, otras formas de entenderse, comprenderse y expresarse fuera de lo normativo, y que lo haga desde una posición de respeto, con una postura plural, situada y, sobre todo, desde una visión interseccional. Quién no entre dentro de estos parámetros de tolerancia y respeto no encontrará nada útil en ninguna de las siguientes páginas.

1.2.- La Teoría de la Performatividad de Género

En primera instancia, y para poder exponer de forma clara lo que en este trabajo quiere evidenciarse, es necesario hablar sobre la teoría de la performatividad de género. La teoría de la performatividad de género fue propuesta a finales de los ochenta y sobre todo en la década de 1990 por el filósofo estadounidense Judith Butler. Le autore comienza a utilizar el término “performatividad” en su ensayo *Actos Performativos y Constitución del Género: un Ensayo sobre Fenomenología y Teoría Feminista* (Butler, 1988), donde parte de la fenomenología de Merleau-Ponty y de las ideas feministas de Simone de Beauvoir. En este texto Butler empieza a otorgarle importancia al sujeto como corporalidad, un sujeto que lo es en tanto que su cuerpo es sexuado y está situado social e históricamente. Será en su posterior obra *El Género en Disputa* (Butler, 1999), donde le autore desarrollará por completo su Teoría de la Performatividad. *El Género en Disputa* se convertirá en su texto más relevante y las ideas que en él se desarrollan aparecerán posteriormente en numerosos escritos suyos, así como serán referenciadas, repensadas, teorizadas, utilizadas y criticadas por una gran cantidad de autoras y autores. *El Género en Disputa* es considerado uno de los principales escritos de la teoría *queer*, de las teorías de género y de los pensamientos teóricos transfeministas, y su importancia y repercusión dentro del marco de los feminismos contemporáneos es indudable. Tanto *Actos Performativos y Constitución del Género: un Ensayo sobre Fenomenología y Teoría Feminista* como *El Género en Disputa* serán utilizados como fuentes de información y referenciación principal en este trabajo, así como otra bibliografía secundaria de relevancia.

Butler se encuentra dentro del paradigma del feminismo postestructuralista, deconstructivista y antiesencialista, y su pensamiento es deudor de diversas influencias. Le autore parte de las ideas de John Austin sobre la teoría de los actos de habla, por una parte, y de los conceptos de ideología y de los aparatos ideológicos de estado de Louis Althusser (Duque, 2010), por otra. También cuenta con importantes influencias de filósofos y pensadores de la diferencia como Michael Foucault o Jacques Derrida, del

psicoanálisis lacaniano, de otros planteamientos feministas anteriores como el de Simone de Beauvoir (Duque, 2010) y de la fenomenología del cuerpo de Merleau-Ponty, como ya se ha señalado anteriormente. Las ideas de Monique Wittig, otre de los principales autores dentro del marco de la teoría *queer*, también están muy presentes en el pensamiento butleriano. Una vez contextualizada la obra de Butler cabría preguntarse, ¿a qué se refiere el autor cuando nos habla de performatividad?

En primera instancia, el concepto de performatividad fue propuesto por el filósofo del lenguaje John L. Austin, quien definió las palabras performativas como realizativas, es decir, palabras que al emplearse producen un efecto y tienen consecuencias reales. Austin define la performatividad como la capacidad del lenguaje para realizar una acción (Aguilar, 2007). De esta forma el autor pone de relieve la capacidad generadora e instauradora de realidad que el lenguaje posee. La acción lingüística, en conclusión, sería un medio para instaurar en el entorno pragmático una entidad antes inexistente generando una acción y posteriormente unas consecuencias (Aguilar, 2007). A modo de ejemplo, al dictaminar un juez la pena de muerte a un acusado este no realiza ninguna acción más allá de pronunciar las palabras “le condeno a pena de muerte”. Sin embargo, el lenguaje genera una acción que posteriormente se materializará: el acusado será ejecutado en la silla eléctrica. Por lo tanto, la performatividad del lenguaje acontece en el momento en que en un acto de habla no solo se usa la palabra, sino que está implicada también una acción, es decir, el acto comunicativo no se limitaría a presentar una idea previa, sino que transmitiría una fuerza performativa que no existe con anterioridad a la emisión de una fórmula verbal en determinadas condiciones (Sáez, 2002) y que generaría una acción constitutiva de realidad. Los actos de habla performativos modifican lo real, pero están sujetos a usos del lenguaje regulados por convenciones sociales. Es decir, para que el acto performativo sea válido y modifique o constituya realidad este debe ser repetido dentro de la comunidad en la que se formula. De la misma forma, y de acuerdo con Austin, en el acto de habla debe reconocerse una intención en un determinado contexto, es decir, el acto de habla debe estar sujeto a unas reglas existentes y aceptadas por la comunidad (Boccardi, 2010) si no, su carácter performativo no surgirá efecto, no generará acción y en consecuencia no modificará lo real. En resumen, la fuerza de acción de un acto de habla performativo tiene como condición el contexto en el que este se emplea.

Butler formula su teoría de la performatividad en base a la reinterpretación llevada a cabo por Derrida de la noción de actos de habla performativos de Austin. Derrida critica a

Austin su ingenuidad a la hora de considerar el contexto como algo definible y al sujeto como libre pensador y dueño de un querer-decir absoluto (Boccardi, 2010). Para Austin, lo que condiciona el éxito del acto performativo es la repetición del mismo, y esto lo posibilita el contexto en el que el acto se da. De acuerdo con Derrida, el hecho de admitir que existe la posibilidad de una repetición indefinida es sustentada por la creencia de que existen unidades de sentido que permanecen idénticas (Boccardi, 2010), pero el autor rechaza esta idea de sentido como algo identitario y esencialista y lo sustituye por el concepto de signo. Derrida plantea todo contexto como un medio en el que algo acontece y lo denomina escritura. Partiendo de este concepto de escritura, todo sentido está vinculado a un medio, es decir, a una escritura la cual lo transmite. La escritura es, por lo tanto, la estructura trascendental de la experiencia y la condición de posibilidad del sentido. Sin embargo, este sentido al que Derrida denomina signo (Derrida, 1985), a pesar de ser dependiente de la escritura para poder ser dado trasciende a la misma. Aquí se presenta una *aporía* ya que, sin el contexto en el que se habla sobre algo, es decir, sin la escritura en la que acontece un signo no puede darse ese signo y, de la misma forma, el signo no puede acontecer en una única escritura ya que existen infinitos contextos en los que un mismo sentido puede acontecer. En conclusión, el signo presente en un contexto se “despresenta” porque pertenece a una infinidad de contextos, es decir, tiene carácter repetitivo, pero al ubicarse más allá de todo contexto no expresa ningún sentido idéntico, tal y como Austin defendía. La cuestión no es entonces que el contexto posibilite repetir el acto performativo como tal guardando este una esencia que identifique lo que ese acto performativo es en sí, sino que el sentido que el acto performativo guarda aparezca en los contextos que la escritura presenta y “despresenta”, posibilitándole así pertenecer a infinitos contextos y no únicamente a un contexto en el que exista una concordancia con las reglas existentes establecidas por la comunidad. Dado que sí existe una repetición, pero no una repetición del acto de habla performativo en cuanto a lo que este es, sino del sentido que este guarda, es decir, de su signo, Derrida sustituye el término de repetibilidad por el de iterabilidad ligando así la repetición a la alteridad. Por lo tanto, el signo, a causa de su iterabilidad, no está ligado por esencia a ningún contexto y los contextos no son definibles o determinables, ya que “no hay más que contextos sin ningún centro de anclaje absoluto” (Derrida, 1972, 362).

El acto de habla performativo, por lo tanto, no guarda una repetibilidad sino una iterabilidad, es decir, puede trascender infinitos contextos en los que acontecerá de

diferentes formas bajo un mismo sentido que nunca llegará a ser en sí, ya que no guarda ningún tipo de esencia ni naturaleza común con el acontecer del acto performativo en un contexto diferente, y este producirá igualmente esa acción constitutiva de realidad que será repetida aunque de diferentes formas y en diversos contextos.

Una vez definido el concepto de performatividad sobre el que Butler se apoya, es necesario establecer la relación que guarda este con el concepto de género en base al pensamiento de la autora y redefinir así la performatividad de la que Butler nos habla. En primera instancia, cabría poner de relieve cómo los actos de habla performativos constituyen realidades que afectan a las corporalidades y subjetividades de los sujetos. De acuerdo con Merleau-Ponty, el cuerpo es una idea histórica y un conjunto de posibilidades continuamente realizables (Merleau-Ponty, 1945). En base a esto, Butler afirma que, por un lado, la aparición del cuerpo en el mundo, para la percepción, no está determinada por ninguna esencia anterior y que la expresión concreta del cuerpo en el mundo debe ser entendida como un poner de manifiesto y volver específico un conjunto de posibilidades históricas (Butler, 1988). Es decir, el cuerpo no guarda una identidad en sí, sino que el mismo cuerpo se va haciendo a sí mismo en función al contexto y la materialidad histórica que le rodea. En palabras de Butler el cuerpo sería “una continua e incesante materialización de posibilidades, y no mera materia” (Butler, 1988, 299). Pero el propio proceso de corporeización, de hacerse a uno mismo, ocurre dentro de un contexto o situación histórica, y es en base a este sobre lo que se construye la corporalidad y subjetividad del sujeto. El género, por lo tanto, se convierte en una consecuencia de ciertos actos de habla performativos que constituyen una realidad carente de esencia y que varía en función al contexto histórico y cultural en el que se presente, pero que produce una serie de acciones o conductas que se normativizan a través de una naturalización que las coloca como plenamente esenciales al propio concepto de género. El lenguaje, por lo tanto, genera y constituye una realidad que dota de significado al cuerpo si bien este no guarda ningún significado ni esencia en sí. En consecuencia, el cuerpo no es nada antes del discurso que lo categoriza, es decir, la dimensión ontológica del sujeto se conforma en base a la construcción discursiva que se ha generado en torno a su cuerpo, añadiéndole un significado a este en función al cual se esperará del sujeto una determinada manera de comportarse y de habitar. El género no existe en el individuo en sí, sino que es el lenguaje el que lo genera, y el cuerpo se convierte en un medio con el que se relacionan de forma externa un conjunto de significados culturales, sociales e

históricos. En conclusión, no puede afirmarse que los cuerpos posean una existencia significativa antes de la marca de su género (Butler, 1999).

La dimensión constituyente de realidad del lenguaje produce límites dentro de lo que es la experiencia discursiva, ya que determina lo que puede o no ser referenciado, al tiempo que genera una realidad en base a atribuir características en torno a lo que es referenciado. Estos límites se establecen dentro de los términos que el propio lenguaje ha originado y que se consolidan como un discurso cultural hegemónico, elaborándose así una restricción dentro de lo que el propio lenguaje establece, en este caso, como el campo imaginable del género (Butler, 1999) y dejando fuera cualquier posibilidad que no se ajuste al binarismo propio del lenguaje. Estos límites lingüísticos se proyectan en los cuerpos hasta el punto de causar en ellos una esencia prediscursiva a través de la categoría de sexo, legitimándose así el binarismo de género y todo lo que ello implica. La categoría de sexo pone de relieve la creencia, generada y establecida por los discursos científicos hegemónicos occidentales, de que el cuerpo entraña una verdad última, una materia biológica dada (Preciado, 2000). Por lo tanto, los hechos aparentemente naturales del sexo también tienen lugar discursivamente y se constituyen en base a diferentes discursos científicos supeditados a intereses políticos y sociales, es decir, la categoría de sexo está tan culturalmente construida como el género; el sexo es de por sí una categoría ya dotada de género (Butler, 1999).

A modo de recapitulación, el paradigma que se nos presenta es el de un concepto de género construido en base a un lenguaje que produce actos de habla performativos los cuales generan una realidad compuesta por diferentes acciones y conductas cuyo sentido trasciende todo contexto y, a través de la iterabilidad de las mismas, a pesar de no poseer estas ninguna esencia en sí, se naturalizan y normativizan presentando una realidad prediscursiva inexistente. El género, por lo tanto, no es más que un conjunto de acciones, conductas y formas de habitar que han sido asociadas a los conceptos de hombre y mujer hasta el punto de presentarse como esenciales a ellos. El género es un conjunto de acciones socialmente repetidas siendo esta repetición a la vez una reactuación y reexperimentación individual de un conjunto de significados socialmente establecidos los cuales se ven legitimados (Butler, 1988). El género, de acuerdo con la reinterpretación del concepto de Victor Turner que Butler realiza, es una performance, es decir, un conjunto de acciones, un modo de actuar repetido y ritualizado que llevan a cabo cuerpos individuales pero que es público ya que es mostrado al resto de sujetos y tiene una

dimensión colectiva (Butler, 1988). Es a esto a lo que Butler se refiere cuando afirma que el género es performativo. Empleando sus palabras “que el género sea performativo significa, muy sencillamente, que es real solo en la medida en que es actuado” (Butler, 1988, 309). Los actos y conductas que son atribuidos a un género son interpretados como expresivos de ese género y, en función a esto, se originan unas expectativas de cómo se supone que debe actuar y qué conductas debe seguir un sujeto interpretado como perteneciente a un determinado género. Esta expectativa está basada en la percepción del sexo del individuo, es decir, en sus características sexuales primarias (Butler, 1988). De esta manera, se les atribuye una carga esencial a los conceptos de hombre y mujer y se espera que, en función a cuál de estas dos categorías se le adjudiquen a un sujeto, este actúe de una forma u otra. Es aquí donde más claramente puede observarse el poder performativo del lenguaje, ya que en el momento en el que un médico formula las palabras “es una niña” se genera una realidad conformada por una serie de actos, el hecho de que la persona será una niña y por lo tanto se comportará según las expectativas culturales asociadas a lo femenino.

La teoría de Butler por lo tanto, pone en evidencia el carácter performativo del género, definiendo a este como un conjunto de actos, gestos, comportamientos y deseos que acontecen en la superficie de un cuerpo mediante un juego de significaciones que evocan un supuesto principio organizador de identidad como causa. Estos actos y gestos, los cuales son interpretados, son performativos en el sentido de que la esencia que pretenden afirmar es una invención fabricada y preservada a través de estos mismos signos corpóreos y otros medios discursivos (Butler, 1999). El género, por lo tanto, no guarda ninguna realidad en sí, sino que esta realidad es inventada como algo esencialmente interno, siendo esta interioridad un efecto y una función de un discurso cultural y social que regula las corporalidades y la sexualidad dentro del marco obligatorio del cis-tema heterosexual occidental hegemónico, y actúa en función a una política de la superficie del cuerpo y a un control fronterizo del género (Butler, 1999).

1.3.- Performatividad: espectáculos Drag King

El carácter performativo de la categoría de género que ha sido expuesto con anterioridad cuenta con una clara representación artística la cual pone de relieve esta concepción del género como un conjunto de comportamientos y acciones ritualizados y repetidos a escala social. El espectáculo *drag*, en el que una persona lleva a cabo conductas y ejecuta actos,

movimientos y actividades hegemónicas y culturalmente asociadas a un determinado género, se configura como un espectáculo o performance artística en la que las cuestiones planteadas en la teoría de la performatividad de Butler se evidencian. El *drag* se presenta como un dispositivo que, a través de la imitación y la puesta en escena, sirve para poner en cuestión la idea esencialista de lo femenino y lo masculino mostrando así ese carácter performativo del género: si uno de los géneros puede repetir e imitar los actos del otro se hace evidente el carácter construido de los roles e identidades de género (Loi, 2017).

Partiendo de todo lo anteriormente argumentado y afirmando que el género es una fantasía instaurada y circunscrita en los cuerpos, podemos concluir que los géneros no pueden ser ni verdaderos ni falsos, sino que solo se crean como los efectos de verdad de un discurso de identidad (Butler, 1999). La persona travestida pone de relieve esta fantasía ya que, en el caso del Drag King, es decir, persona asignada al nacer como mujer que realiza un espectáculo en el que se comporta como lo que culturalmente concebimos como hombre, este muestra una apariencia exterior masculina mientras que su esencia interior, su cuerpo, es supuestamente femenino. Pero al mismo tiempo se presenta la inversión opuesta, ya que su apariencia exterior, es decir, su cuerpo y su género corresponderían con lo femenino, pero su esencia interior, el “yo” que el *drag* genera en el momento de performativizar lo masculino es, en consecuencia, masculino (Newton, 1972). La persona travestida, por lo tanto, manifiesta de forma implícita la estructura imitativa del género así como su contingencia (Butler, 1999). Cabe señalar que cuando se habla de estructura imitativa del género no se presupone un original que es imitado a través de la parodia, sino que la parodia es de la noción misma de un original, de esas conductas supuestamente esenciales al género pero verdaderamente inexistentes. Por lo tanto, la imitación que se lleva a cabo a través del *drag* es en realidad una imitación sin ningún origen, es una producción que se presenta como una imitación (Butler, 1999), pero que no representa ninguna esencia de lo masculino o lo femenino ya que ambos conceptos carecen de ella. Las prácticas Drag King, en consecuencia, no pretenden reproducir o legitimar las actitudes masculinas hegemónicas, sino poner en evidencia la fragilidad del binarismo de género así como abrir la posibilidad a reapropiarse, desplazar (Penna y Moreno, 2018) y reconstruir estas masculinidades hegemónicas.

2.- Antecedentes

2.1.- Arte y cuerpo

En el presente trabajo queremos proponer considerar los espectáculos *drag* como un tipo de espectáculo cuyo origen se encuentra vinculado a la evolución que el arte de la performance ha desarrollado en el ámbito del arte contemporáneo fundamentalmente a partir de los años sesenta del siglo pasado. Las performances artísticas conforman una forma específica de arte, este es arte vivo o arte de acción (Taylor y Fuentes, 2011) en el que les artistas usan fundamentalmente su cuerpo como medio. La performance ha sido una manera de dar vida a ideas formales y conceptuales en las que se basa la creación y producción artística (Goldberg, 1979), es decir, ha sido una forma de plasmar ideas o conceptos, en lugar de en un lienzo o en una escultura, en acciones. En conclusión, el arte de la performance puede considerarse arte conceptual en movimiento (Balbina, 2014). Dentro de la performance, los gestos se han utilizado constantemente como un arma contra las convenciones artísticas establecidas, han sido una manera de sorprender al público para que reflexione acerca de su propio concepto de arte y su relación con la cultura (Goldberg, 1979). Los antecedentes del arte de la performance llegan de la mano de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, más exactamente dentro del ámbito de las corrientes futuristas y dadaístas, así como de diferentes grupos de artistas rusos. Es en el carácter agitador de las performances donde mayormente pueden observarse las influencias de dichas corrientes. Dentro de la corriente dadaísta es de especial interés señalar como un claro antecedente al arte de la performance a Marcel Duchamp, sus *ready-mades* y su alter ego Rose Sélavy. El *ready-made* es un concepto acuñado por Duchamp a partir del año 1915 para referirse al proceso mediante el que titulaba artísticamente objetos producidos industrialmente. Es decir, el artista sacaba un objeto de su contexto original desfuncionalizándolo y convirtiéndolo en arte. Los *ready-mades* se trataban de obras antiartísticas que funcionaban a modo de crítica al comercio y a la visión del objeto artístico como pieza museable y sacralizada. De esta manera, Duchamp ponía de relieve la posibilidad de hacer arte con prácticamente cualquier cosa, concepción que influirá fuertemente en las performances artísticas y, de la misma forma, realiza fuertes críticas a las diferentes instituciones del mundo del arte, actitud también heredada por las performances. Dentro de la biografía del artista es importante señalar la creación de su alter ego Rose Sélavy. Este fue un nombre utilizado por Duchamp para firmar algunos de sus *readys-mades*, en general *ready-mades* intervenidos (Boro, 2018). El artista no únicamente firmó obras con el nombre de Rose Sélavy, sino que también llegó a materializar su alter ego vistiéndose y maquillándose como una mujer, tal y como acreditan algunas fotos realizadas por Man Ray (Boro, 2018). De esta manera, Duchamp

performativiza la feminidad a través de dicho personaje, construyendo así una de las experiencias pioneras en el arte en cuestionar la performatividad del género.

Al igual que el dadaísmo, el arte de la performance nace con la voluntad de romper con los lazos institucionales y económicos que excluyen a aquellos artistas que no tienen acceso a museos, galerías y demás organismos oficiales del arte. Es por ello por lo que las performances presentan un carácter anti-institucionalista y antielitista constituyendo así un acto político en sí mismas (Taylor y Fuentes, 2011). Para realizar prácticas artísticas performativas, el artista solo necesita su cuerpo, sus palabras y su imaginación para expresarse ante el público, no depende de textos, editoriales o directores (Taylor y Fuentes, 2011). Los espectáculos *drag* podrían enmarcarse dentro del ámbito de las performances artísticas debido a que en ellos la persona que lleva a cabo la acción utiliza únicamente su cuerpo creando un espectáculo artístico en el que se enfatiza ese carácter rompedor señalado anteriormente. Para llegar a considerar los espectáculos *drag* como representaciones o performance artísticas, así como para entender cómo emerge este arte de la performance, es necesario analizar de qué manera tanto la acción como el cuerpo han sido elementos que han ido introduciéndose poco a poco dentro del panorama de las artes contemporáneas.

El más próximo antecedente al arte de acción o arte de la performance puede situarse en los años cincuenta de la mano del concepto acuñado por el crítico de arte Harold Rosenberg: *action painting*. Con este término, Rosenberg se refiere al tipo de pintura elaborada por algunos artistas americanos como, inicialmente, De Kooning y posteriormente Jackson Pollock o Franz Kline. De acuerdo con Rosenberg, para algunos pintores americanos el lienzo dejó de ser un espacio en el que reproducir o expresar objetos reales o imaginarios y pasa a ser una arena en la que actuar. Es decir, lo que ocurría en el lienzo ya no era una pintura sino un evento (Rosenberg, 1969). El cuadro no debe ser un producto acabado sino que debe reflejar el proceso de su creación, esto son, las acciones realizadas por el artista mientras lo pinta. Es decir, lo que sucede en el lienzo constituye un acontecimiento, una acción, y no una imagen (Rosenberg, 1969). De esta manera, el crítico estadounidense introduce el concepto de acción dentro de las prácticas artísticas y su concepto de “pintura de acción” guarda especial relación con el inicio de lo que, en la década siguiente, se denominará arte de acción. Uno de los pioneros de estas prácticas fue Allan Kaprow quien, habiendo sido productor de *action-painting* en sus

inicios, comienza a realizar a partir del año 1959 los primeros happenings, concebidos como acciones artísticas en las que el propio público participa (Benavente, 2011).

Es de esta manera como comienzan a introducirse el cuerpo y las acciones en las diferentes producciones y obras artísticas, convirtiéndose el cuerpo en un problema fundamental e incluso en un soporte para el arte a partir de la década de los años sesenta. Esta importancia del cuerpo viene acompañada por la influencia de los escritos de Merleau-Ponty en Estados Unidos que tienen en el ámbito del arte una atenta recepción. El autor francés realiza fuertes críticas contra el idealismo, centrándose en lo que él denomina entorno perceptivo. De acuerdo con Merleau-Ponty, existe una naturaleza parcial de la experiencia visual del ser humano, dado que esta está anclada en los límites perspectivos de su percepción (Foster, Krauss, Bois y Buchlon, 2004). Es decir, cada ser humano, cada cuerpo, tiene un modo de percepción pre-objetual que da lugar a una forma de ver y conocer particular y subjetiva que el autor denomina “abstracta” (Merleau-Ponty, 1993). De esta forma, Merleau-Ponty sitúa el cuerpo del sujeto en el centro de la búsqueda de significado, ya que la manera de asimilar la realidad que le rodea sería a través de y en función a al propio cuerpo. Al señalar que cada humano tiene un modo de percepción pre-objetual el pensador francés pone de relieve que, antes del propio objeto que un sujeto percibe, está el modo en que el sujeto lo percibe y, por lo tanto, lo interpreta, y esto dependerá de la corporalidad del sujeto mismo. Es decir, Merleau-Ponty sitúa el cuerpo como eje central interpretativo de la realidad, abriendo así infinitas posibilidades en lo que se refiere a ver, conocer e interpretar, tantas como corporalidades existentes.

Las ideas de Merleau-Ponty comenzaron a verse reflejadas en diferentes manifestaciones artísticas, y llegaron al discurso del arte moderno a través de los trabajos del artista Robert Morris. Aludiendo a las bases teóricas del arte minimalista formuladas por Morris, la obra y los espectadores se despliegan de un mismo espacio compartiendo ambos las mismas condiciones de existencia (Lejeune, 2015). El significado de las obras minimalistas descansa en el conocimiento que los propios espectadores tienen gracias a la experiencia de su propio cuerpo. En palabras de Morris, nuestro encuentro con los objetos en el espacio nos obliga a reflexionar sobre nosotros mismos, estos nunca pueden convertirse en los objetos de nuestro examen externo (Morris, 1975). De esta manera, y tal y como Merleau-Ponty propone, Morris sitúa a los espectadores y a su propio cuerpo como eje central interpretativo de las obras artísticas, dependiendo esta interpretación de la experiencia corporal de los espectadores mismos. Es así como comienza a cobrar gran

importancia la cuestión del cuerpo dentro de las bases teóricas del arte. Por otro lado, el crítico norteamericano Michael Fried, hablando sobre el escultor Anthony Caro fundamenta parcialmente su trabajo teórico en la filosofía de Merleau-Ponty, citando obras como *Sobre la Fenomenología del Lenguaje* (Foster, Krauss, Bois y Buchlon, 2004). De esta forma, los proyectos artísticos cuya experiencia estética dependía de vectores corporales comenzaron a resultar propicios para el análisis fenomenológico.

Es a partir de este momento cuando comienzan a abrirse paso las primeras performances y happenings, dando lugar a un conjunto de artistas que literalmente ponían su propio cuerpo, o el de los espectadores y

participantes, en el centro de la creación y producción de experiencias estéticas. Estas experiencias nacidas a finales de los años cincuenta y que cobran popularidad en la siguiente década, al llegar los años setenta comienzan en muchas ocasiones a implicar un



trasfondo político o de crítica social, poniendo en evidencia desigualdades, injusticias o problemas sociales. Un ejemplo de artista que desarrolla el arte de la performance lo constituye la estadounidense Adrian Piper, quien a través de diferentes espectáculos a inicios de los años setenta ponía de relieve cuestiones como la incomodidad por lo diferente o la fragilidad de la identidad. Una de sus acciones más conocidas consiste en disfrazarse ella misma de un hombre negro de clase baja y pasearse por uno de los barrios ricos de Nueva York. En ocasiones, las personas con las que Piper se cruzaba reaccionaban con miedo o desconfianza debido a su aspecto. De esta forma la artista ponía de relieve el rechazo a lo diferente, pero en dicha performance también se evidencia el carácter performativo del género que venimos mencionando hasta el momento, ya que la autora se disfrazaba de hombre, imitando así la masculinidad hegemónica negra y siendo este un claro antecedente a los espectáculos de Drag King.

Son muchos los artistas que a partir de los años sesenta y setenta se suman al arte de la performance, otro de ellos es el estadounidense Vito Acconci. Inicialmente Acconci era poeta, pero decide salirse del marco de la poesía y saltar a las artes plásticas. El artista se inicia en el conceptualismo fotográfico a través de una obra compuesta por fotos que va

tomando cada vez que parpadea mientras que camina por la calle. Acconci comenzara a



utilizar su propio cuerpo para realizar producciones artísticas, presentando obras en las que incluso llega a masturbarse escondido debajo de una rampa de madera en mitad de una galería mientras que su propia voz narra por megafonía algunas de sus fantasías sexuales (*Seedbed*, 1972). Dentro de toda la

producción artística de Acconci es relevante destacar su obra *Conversions* (1971). En ella, el artista presenta una serie de fotografías de su cuerpo desnudo en las que esconde su pene entre sus piernas de tal manera que parece tener una vagina. La propuesta de Acconci es interesante ya que parece representar la sexualidad como acto performativo imitando con sus gestos los órganos sexuales femeninos. Los órganos sexuales dentro del sistema heterocentrado y para las concepciones médico-científicas hegemónicas occidentales y para algunas secciones de los feminismos contemporáneos, determinan el sexo de los sujetos y, en consecuencia, su género. A través de esta obra Acconci muestra la falta de naturalidad o esencialismo incluso de los órganos sexuales, ya que estos también pueden ser imitados. El hecho de poder imitar un órgano sexual pone de relieve que incluso el propio cuerpo puede ser producido formando parte de una acción, es decir, que este no guarda ninguna relación directa con las categorías de hombre o mujer sino que estas se inscriben en las diferentes corporalidades generando en ellas una realidad que se presenta como esencial a los propios cuerpos (Butler, 1999). De esta manera Acconci nos presenta una exposición fotográfica en la que a pesar de ser él mismo un hombre cis-genero nos muestra su cuerpo aparentando tener genitales supuestamente femeninos.

Saliendo de un contexto más puramente occidental cabría mencionar la figura de Ana Mendieta. Esta artista nace en Cuba y se ve obligada a exiliarse a los doce años a Estados Unidos. Allí es donde realiza toda su producción artística, siendo sus obras manifestaciones artísticas realizadas con el cuerpo y, en general, performances artísticas

(Del Valle, 2013). Estas están ligadas a la lucha feminista y a la antropología social, ya que sus performances son consideradas por muchos críticos como performances “primitivistas” (Del Valle, 2013). La figura de Mendieta es importante, aparte de por su producción artística, por su biografía, ya que esta fue víctima de violencia de género y terminó siendo asesinada por su marido quién quedó absuelto del crimen. Dentro de su amplia producción artística podemos



destacar *Facial Hair Transplant*, realizada en 1972. En ella la artista se coloca el pelo de la barba de un amigo suyo en la cara a modo de bigote (Torres, 2018). Esto se presenta, al igual que la obra señalada anteriormente de Adrian Piper, como un claro antecedente a lo que sería una performance Drag King, ya que Mendieta escenifica la masculinidad a través de la imitación de una de las características más fuertemente ligadas de manera culturalmente hegemónica a la masculinidad, el hecho de tener barba o bigote. La artista pone así de relieve las variaciones identitarias de lo femenino y lo masculino y además, a lo largo de todas sus obras, realiza fuertes denuncias sociales en relación a las dificultades de ser mujer y latina dentro de un universo de poder masculino y anglosajón (Torres, 2018).

Es de esta manera, y a raíz de estos y otros artistas, como el arte de la performance o arte de acción comienza a popularizarse, teniendo este un indudable carácter crítico. La performance, desde sus inicios y sobre todo en la actualidad, ha sido un método de denuncia de injusticias sociales empleado por sectores marginados y grupos artísticos *underground*, independientes y poco comerciales. La práctica del *drag* estaría ligada de forma clara a esta versión más marginalizada de la performance, siendo por lo tanto una vía de escape a través del arte de diferentes otredades y corporalidades disidentes. A pesar de ser mucho menos conocidos y reconocidos, existen infinidad de artistas que a partir de los setenta desarrollan diferentes espectáculos en bares, pubs o incluso en la calle, y que se encuentran fuera del marco artístico y cultural hegemónico occidental. A modo de ejemplo y dentro del panorama *underground* de la época cabría hablar de Las Yeguas del

Apocalipsis. Este colectivo de artistas chilenos, conformado por Pedro Lemebel y



Francisco Casas, saboteaban a través de diferentes performances exposiciones artísticas y lanzamientos de libros de forma provocadora dentro del contexto de la dictadura de Pinochet. Ambes eran sujetos disidentes dentro de la sociedad chilena, homosexuales y travestis que conformaron una fuerte acción contracultural, crítica y anti-hegemónica en un contexto cuanto menos peligroso. Su primera intervención tuvo lugar en el año 1987 en la Feria Internacional del

Libro de Santiago de Chile, donde aparecieron vestides como damas de la fundación que dirigía Lucía Hiriart, esposa de Pinochet, y en la que se dedicaron a repartir panfletos informativos sobre el SIDA. Las acciones realizadas por el colectivo fueron numerosas y en una gran mayoría de ellas recurrían al travestismo performativizando así ciertos tipos de feminidades y volviendo a poner en relevancia el carácter imitativo del género.

En última instancia, y a modo de señalar antecedentes históricos a los espectáculos drag dentro del ámbito de las performances artísticas en el contexto español, cabría señalar la figura de José Pérez Ocaña. Ocaña fue un artista andaluz, travesti anarquista y activista LGTBIQ+ que se convirtió en un icono de resistencia de la dictadura franquista durante la época de la transición española. Ocaña fue uno de los iniciadores de lo que posteriormente, a partir de los años ochenta, sería el activismo *queer*. En sus obras, Ocaña se travestía a través de ropas y maquillajes supuestamente femeninos y posaba ante la cámara realizando así fotografías en las que representaba actitudes y gestos culturalmente considerados como femeninos. Algunas de estas composiciones más destacables son una serie de fotografías tituladas *La Vieja* en las que el artista se vestía y posaba tal y como



lo haría una anciana. La figura de Ocaña es de suma importancia dentro de la historia del activismo y la producción artística *queer* española ya que este es uno de los primeros artistas en evidenciar el carácter performativo del género a través de sus obras. De la

misma forma, Ocaña reivindica su orientación sexual y su expresión de género a través del arte y de las luchas políticas, aportando visibilidad a colectivos potencialmente marginalizados en un contexto histórico y social especialmente represivo y problemático como fue el de la dictadura franquista y el de la transición. Ocaña, por lo tanto, se trata de un claro antecedente al arte de la performance con un claro contenido y trasfondo *queer* y transfeminista dentro del panorama artístico español, y servirá como referente para diversos grupos y colectivos que combinen el activismo y las acciones políticas con el arte.

2.2.- Antecedentes históricos e inicios del Drag King

El *drag*, por lo tanto, surge como una práctica llevada a cabo por sectores marginales, personas pertenecientes al colectivo LGTBIQ+, muchas de ellas racializadas y fundamentalmente de clase baja, y en lugares, bares o pubs clandestinos. La práctica *drag* se convirtió en consecuencia, y como ya se ha mencionado anteriormente, en una vía de escape para sujetos disidentes que en su día a día eran excluidos socialmente y que no podían expresarse o proyectarse libremente a causa del miedo, las represalias y la marginalización.

A pesar de su carácter *underground*, el *drag* tiene su origen en Reino Unido en la segunda mitad del siglo XIX como un elemento dramático con el objetivo era hacer proyecciones cómicas de la sociedad (Vogel, 2009). Este aparece principalmente en las *burlesques* o teatro de variedades, espectáculos que consistían en parodiar hechos cotidianos. Pero aquí el drag era principalmente llevado a cabo por hombres, ya que no era frecuente que en las compañías de teatro hubiese mujeres. Por ello eran los hombres los que debían realizar los papeles femeninos, aconteciendo así las primeras prácticas Drag Queen (Baker y Burton, 1994). El teatro de variedades pierde popularidad en los años veinte a causa de la llegada de la radio y la televisión, pero el *drag* vuelve a hacerse popular durante los años treinta en el cabaret de estilo americano (Vogel, 2009). Será a partir de los cincuenta y gracias a la cultura *closet*, la cual presentaba la homosexualidad como afeminamiento, cuando los espectáculos Drag Queen se volverán populares en los bares de ambiente (Loi, 2017). En la siguiente década, durante los sesenta, comenzarán a realizarse los primeros espectáculos Drag King en pubs de ambiente lésbico londinenses, pero de manera muy poco frecuente y minoritaria. Será en los ochenta cuando la práctica llegará a Nueva York y San Francisco, y a partir de los noventa cuando el fenómeno se normalizará y se

extenderá por el mundo gracias a personajes célebres de la cultura *drag* como Susana Cook y Diane Torr.

La práctica Drag King ha contado y cuenta, tal y como acabamos de evidenciar, con mucha menos popularidad que el Drag Queen. Al tratarse la masculinidad hegemónica de algo mucho más inaccesible e impenetrable a causa de su posición dominante y privilegiada dentro de los diferentes contextos socio-culturales, el imitar dicha masculinidad se convierte en algo tanto más complicado como menos popularizado, accesible y admirado. De la misma forma, la sexualización de una supuesta feminidad preexistente es algo mucho más cotidiano mientras que la sexualización de los supuestos cuerpos masculinos no se da con tanta frecuencia. Dado que en muchos de los espectáculos Drag King se lleva a cabo una fuerte sexualización de estas corporalidades supuestamente masculinas, estos pueden ser mayormente rechazados (Escudero, 2009). A pesar de ello, la practica Drag King se ha extendido por todo el mundo y se presenta en la actualidad como una manera de poner en evidencia y criticar las masculinidades hegemónicas dominantes. El Drag King es utilizado por numerosos colectivos, asociaciones y activistas transfeministas para evidenciar el carácter performativo del género, dotando a la práctica de un fuerte trasfondo político e ideológico.

3.- Estado actual: ejemplos de proyectos artísticos performativos

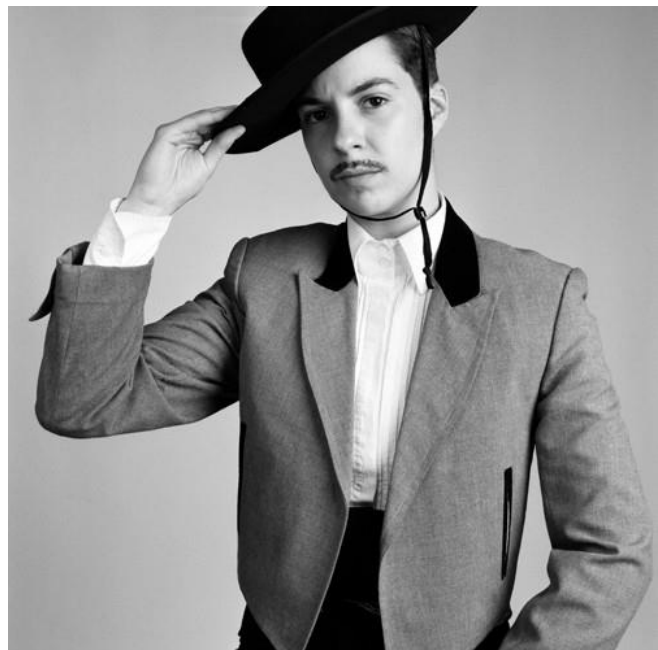
Para ejemplificar como a través de las performances de Drag King se pone de relieve el carácter performativo del género y, en consecuencia, como estas constituyen una fuerte acción política con un trasfondo ideológico transfeminista y liberador para sujetos disidentes, cabría mencionar tres proyectos o acontecimientos artísticos performativos. Cada uno de ellos acontece en diferentes partes del planeta, por lo que se desarrollan en distintos contextos socio-culturales pero sin salir de la escena *underground* de su propio entorno.

3.1.- Genderhacker

Genderhacker es el seudónimo y nombre del proyecto artístico de le profesore de la Universidad de Barcelona Diego Marchante, persona trans nacida en Iruña y residente en Barcelona. Marchante, quien aparte de docente es artista y activista transfeminista, ha realizado múltiples exposiciones y cuenta con diversos proyectos audiovisuales que abarcan desde performances hasta videoclips o cortometrajes. De la misma forma, *Genderhacker* cuenta con varias publicaciones e investigaciones académicas, así como

ha realizado charlas, seminarios e incluso talleres de iniciación a la práctica Drag King. En palabras del propio artista “*Genderhacker* es un estado de eterna transición y negación del binarismo extremo por el que el cuerpo indeciso debe transitar de una de las dos identidades permitidas a la otra y nunca quedarse en medio... pirata del género a la deriva”. Marchante cuenta con un portal web en el que reúne gran parte de su producción artística e intelectual, así como informa acerca de otras exposiciones, talleres, charlas o seminarios relacionados con la temática *queer*. Este portal web es una muy potente fuente de información, ya que su recopilación es increíblemente amplia y accesible. La producción artística de *Genderhacker* es muy extensa, se necesitarían páginas y páginas para hablar de ella al completo, por ello se hace necesario el tener que seleccionar solo algunas de sus creaciones.

El proyecto *Genderhac-king*, organizado por le propie Marchante, constaba de un conjunto de talleres realizados en la ciudad de Barna en el año 2012 donde se llevaba a cabo una iniciación en las practicas Drag King y cuyo objetivo era “*hackear*” el sistema hetero-hegemónico. Un taller de iniciación al Drag King se basa, a grandes rasgos, en conducir a sus asistentes a través de la ayuda de una o varias personas, normalmente ya experimentadas en las practicas *drag*, a imitar, vestirse, comportarse y actuar tal y como lo haría un hombre, performativizando así la masculinidad hegemónica. Los objetivos principales de los talleres de iniciación al *drag* pueden resumirse en compartir con el grupo la visión personal del género e incitar a los asistentes a modificar su propio género, conocer las visiones de otras personas en relación a la masculinidad y, sobre todo, experimentar con la masculinidad y descubrir que la masculinidad hegemónica en realidad no existe, viéndola como algo frágil, maleable y accesible a cualquier cuerpo (Penna y Moreno, 2018). En los talleres *Genderhac-king*, tras llevar a cabo una práctica



de travestismo, les diferentes asistentes salían a la calle para experimentar cómo era

adentrarse en la sociedad con la apariencia de un hombre. A través de estos talleres les propias participantes podían entender el carácter performativo del género, ya que veían en su propio cuerpo como imitando ciertas conductas, rasgos y vestimentas ellos mismos se convertían en lo que culturalmente entendemos como masculino.

El segundo proyecto destacable de Marchante es su exposición *Transitos*. En ella, le artista representa diferentes masculinidades tópicas y hegemónicas como la figura del mafioso, la del hombre con traje de luces o la del marine. Esto lo realiza vistiéndose, maquillándose y posando tal y como ellos lo harían, y se toma una serie de fotos que, editadas en blanco y negro, conforman la exposición. Este proyecto subvierte algunas de las masculinidades heroicas en las que creemos y consolidamos repetitivamente a través de herramientas deconstructivas como la parodia o el travestismo desestabilizando así los planteamientos binarios de género. El objetivo principal de esta exposición y proyecto teórico-artístico es deconstruir la afirmación de que la masculinidad no es performativa, máxima cultural que la mantiene como privilegio único de los hombres, así como resistir a la normatividad y a la construcción social de la masculinidad a través de la performance Drag King (Marchante, *Tránsitos*). De esta manera, *Genderhacker* pone de relieve la falta de esencia de estas masculinidades hegemónicas que elle mismo imita, evidenciando así la fragilidad del género y apuntando que este es, tal y como indica el nombre del proyecto, es algo transitable.

La figura de Diego Marchante dentro del panorama artístico *queer* así como del mundo del Drag King español es de gran importancia. Gracias a elle, el Drag King ha cobrado popularidad, no únicamente en la calle y en la escena *underground* sino también dentro de la academia. Sus trabajos y obras han ayudado a visibilizar a uno de los sectores más olvidados del colectivo LGTBIQ+, el de las personas que transitan de lo femenino a lo masculino, así como a las personas que imitan a través del *drag* estas masculinidades hegemónicas y que en su día a día luchan por generar nuevas masculinidades no normativas. De la misma manera, siendo la universidad productora y validadora de conocimientos hegemónicos, siempre será un lugar difícilmente alcanzable para las disidencias, imposibilitando su reconocimiento y dificultando la expansión de la producción intelectual y artísticas que las otredades generan desde los márgenes. Es importante recalcar, por lo tanto, la importancia de que personas como Marchante comiencen a habitar dentro del mundo de lo académico-occidental.

3.2.- Nadia Granados

La concepción binaria del género, a pesar de ser una construcción meramente social y propia de la cultura occidental se ha extendido a través de los procesos colonizadores a todas o casi todas las partes del planeta. La idea de género, tal y como es entendida en la cultura europea, ha sido impuesta en los territorios colonizados y enyesada en su cultura, costumbres y pensamientos (Segato, 2016). De la misma forma que el género ha sido extendido por las diferentes sociedades y culturas, el carácter performativo de este es también puesto en evidencia en muchas otras partes del planeta. Por ello, es de vital importancia señalar proyectos artísticos de carácter performativo, incluidos dentro de las prácticas Drag King, que estén enmarcados fuera del contexto europeo-occidental.

A modo de ejemplo, cabría hablar sobre la artista colombiana Nadia Granados. Granados utiliza su cuerpo de forma desinhibida y sexualizada para cuestionar estereotipos en torno al género, la sexualidad y la política en Colombia (Valencia, 2020). La autora realiza shows en vivo en los que pone en evidencia los estereotipos que pesan sobre las mujeres latinoamericanas y, de la misma forma y a través del travestismo, performativiza también masculinidades hegemónicas propias de los contextos latinoamericanos. Un aspecto interesante de la obra de Granados es que dentro de su producción artística pasa de performativizar feminidades estereotipadas a masculinidades hegemónicas en función al show que realice, poniendo así de relieve no solo el carácter imitativo del género sino también la posibilidad de fluir y transitar a través de este. A causa de la forma en la que Nadia emplea su cuerpo, sexualizándolo y exponiéndolo, la artista puede ser incluida dentro del movimiento posporno feminista. En este, existe una conexión entre la reapropiación de los códigos visuales y la reivindicación de prácticas sexuales alternativas a modo de estrategia política que pretende dar cuenta de diferentes problemas y desigualdades sociales (Valencia, 2020).

De toda la producción artística de Granados cabe destacar su *Cabaret Político Colombianización*. Este fue estrenado en el mes de julio del 2018, y en él la artista performativiza a un joven sicario que canta una canción de *trap* y viste ropa deportiva generando una estética callejera y periférica. Simultáneamente, son proyectados una serie de diferentes videos, intercala su propia voz con anuncios del gobierno colombiano destinados al incentivo del turismo y hace referencia a la figura de Pablo Escobar. Granados muestra la figura de Escobar como la de un ideal de héroe empoderado que

marca una dimensión aspiracional de la masculinidad triunfadora, todo ello relacionado



de manera directa con conductas violentas (Valencia, 2020). La práctica *drag* que le artista desarrolla se encuentra dentro de lo que se denomina como *Drag King Gore*, ya que hace un uso ultrabarroco, crítico y politizado de la performativización de la

masculinidad poniendo de relieve una hipervirilidad violenta. En palabras de Granado, la obra se enfoca en la colombianidad representada en el género televisivo llamado narcotelenovelas, realizadas entre el 2006 y 2017, que desde entonces vienen fungiendo una fuente de mitologías que generan identidad nacional. Estas producen material histórico y ficcional a modo de exportación que tiende a producir una visión deformada de un momento histórico, utilizando el formato melodramático con todos sus artificios y el enorme alcance de los medios de comunicación masivos (Granados, 2019).

A través del *Drag King Gore*, le artista representa una masculinidad tremendamente machista, homófoba y sanguinaria, y realiza a la vez una crítica al capitalismo, a la sociedad de consumo y sobre todo a la imagen estereotipada creada en torno a ciertas sociedades latinoamericanas como por ejemplo la colombiana. Le artista, además, pone de relieve que la culpa de esto último recae sobre grandes productoras cinematográficas occidentales y europeas, que generan imágenes sobre un contexto y una cultura que verdaderamente no les corresponden, provocando así la creación de una identidad ficticia e impuesta que no es generada por los propios habitantes. De esta manera, se crean fuertes estereotipos que se expanden con facilidad y rapidez, siendo esto una clase señal de puro colonialismo.

En conclusión, Granado a través de su obra realiza una crítica social y política y muestra como en Latinoamérica las estrategias *queer* no están únicamente incluidas dentro del marco de las disidencias sexuales y de género sino que también son performativas en lo que se refiere a realidades altamente violentas, denunciando así conflictos sociales y

necropolíticos (Valencia, 2020). Es decir, le artista relaciona y desplaza la performatividad de género hacia la precariedad y la vulnerabilidad, produciendo un importante cruce interseccional.

3.3.- Los *Sapeuses*

No únicamente se pone de relieve el carácter performativo del género en intersección con el colonialismo en el contexto latinoamericano. De la misma manera, podemos encontrar ejemplos de prácticas Drag King en zonas y países africanos. Un ejemplo de ello son los *Sapeuses*, personas de la ciudad de Brazzaville, capital de la República Democrática del Congo, quienes se visten y disfrazan con ropas caras y de marcas europeas. Los *Sapeurs* o “Sociedad de Personas Elegantes del Congo” surgieron a principios del siglo XX. Estos eran gente local del Congo o incluso esclavos a los que los colonizadores europeos regalaban su ropa vieja y quienes se vestían con ellas y las utilizaban a modo de apropiación, expresando así su rechazo a la colonización. Los esclavos encontraron en esta práctica una forma de revelarse (Froelich, 2020). La tradición perdió fuerzas con el avance del siglo XX, pero en los años setenta fue revivida y se retomó por completo a partir del 1999 tras finalizar la guerra civil del Congo. Los *Sapeurs* y *Sapeuses* se pasean por los barrios y mercados de la ciudad de Brazzaville vestidos con elegantes y caras ropas, muchas de ellas robadas, pero también falsificadas o compradas. De esta manera, se apropian de un estilo que por una cuestión de clase y de raza no les corresponde, pero que imitan de manera burlesca y cargados de empoderamiento.



Hasta hace unos diez años, las mujeres no podían participar en las prácticas de los *Sapeurs*, pero poco a poco un conjunto de diferentes mujeres han ido introduciéndose en ellas. Un ejemplo de esto es Edith Loubaki, quien fue la primera mujer aceptada como *Sapeuses* públicamente. Loubaki, a pesar de haber sido reconocida como *Sapeuses* hace muy poco tiempo, lleva vistiendo con ropa asociada a lo masculino desde la década de los ochenta, por lo que ha estado llevando a cabo prácticas Drag King una buena parte

de su vida (Froelich, 2020). La ropa utilizada por las *Sapeuses*, aparte de ser cara y de un recargado estilo europeo, es ropa culturalmente asociada a lo masculino. Por lo tanto, cuando las *Sapeuses* pasean por los barrios del Congo realizan una clara performativización de la masculinidad, y no de cualquier tipo de masculinidad, sino de una masculinidad hegemónica de clase alta y de índole europea. A pesar de ser fuertemente criticadas y rechazadas, cada vez son más las mujeres que se suman a las prácticas *Sapeuses*.

Tal vez las *Sapeuses* no tengan la intencionalidad de dar o producir un show de carácter artístico propio de una performance Drag King, pero es indudable que el hecho de ver a una mujer negra paseándose por los suburbios de Brazzaville vestida tal y como lo haría un hombre de clase alta europea, aparte de estéticamente sorprendente, tiene una fuerte carga y acción crítica. Esto es así ya que esta práctica pone de relieve no solo el carácter imitativo del género y su falta de esencia, sino también la fragilidad de la identidad misma. A través de un vestir y un imitar de acciones, un sujeto condenado a habitar en los márgenes como es una mujer negra de clase baja y travesti, puede performativizar una identidad increíblemente privilegiada, la del hombre cis-género blanco europeo y de clase alta.

4.- Discusión y posicionamiento: el Drag King como practica artística subversiva del binarismo de género

A pesar de que en sus inicios el *drag* ha sido una práctica realizada en pubs y bares este poco a poco ha ido introduciéndose dentro del mundo del arte gracias al arte de la performance. Actualmente, no solo pueden verse espectáculos de *drag* en pubs o fiestas LGTBIQ+ sino que estos también se realizan en diferentes tipos de locales, orientados a los espectáculos o performances artísticas, en teatros o incluso en la propia calle. El hecho de que a partir de los años sesenta el cuerpo cobrase un papel protagonista dentro del mundo del arte y que comenzasen a realizarse las primeras performances poniendo así de relieve que puede hacerse arte solo con el cuerpo hace que el *drag* pueda ser considerado una práctica artística. De la misma forma, muchas de las personas que realizan espectáculos *drag* son también actores, esto ocurre con frecuencia, a modo de ejemplo, dentro del panorama de Drag Kings españoles. Por otro lado, el *drag* no tiene por qué presentarse únicamente como un show o espectáculo en directo. Como hemos visto en el caso de *Genderhacker*, las practicas *drag* también pueden ser mostradas a través de

fotografías o videos sin perder su carácter trasgresor y subversivo. Esto pone de relieve el carácter artístico que guarda el *drag* así como su relación con el arte de la performance, pero esto no implica que toda persona que realice practicas *drag* sea artista. El *drag* se presenta no únicamente como un tipo de espectáculo o performance sino también como un modo de vida e incluso como una forma de expresión de género. No toda persona que hace *drag* debe ser considerado artista, pero los espectáculos *drag* en sí mismo si forman parte de las performances artísticas.

Por otro lado, después de plantear y argumentar cómo y por qué el género puede considerarse una categoría performativa, es decir, que puede ser imitada de forma iterable produciendo una realidad que se inscribe social y culturalmente en el cuerpo de quien lo imita, y tras haber expuesto varios ejemplos de performances artísticas en las que el género se muestra como una consecuencia de prácticas discursivas y performativas, es hora de poner de relieve cómo las prácticas Drag King consiguen poner en tela de juicio e incluso superar el binarismo de género.

La popularización y expansión del fenómeno Drag King, tal y como ha sido señalado anteriormente, acontece en el contexto estadounidense de la década de los años ochenta y noventa, principalmente en entornos *queer* (Volcano y Halberstam, 1999). Que las practicas Drag King hayan surgido en contextos *queer* y en dicha localización y momento histórico no es casualidad, ya que es en este momento cuando la teoría *queer* comienza a desarrollarse y a cobrar popularidad, así como el feminismo postmoderno, el postestructuralismo y la teoría postcolonial (Escudero, 2009). El fenómeno Drag King, por lo tanto, cuenta con una fuerte base argumentativa y teórica. Este no se desarrolla para mostrar un determinado tipo de estética o un simple espectáculo, sino que pretende poner de relieve que imitar las masculinidades dominantes es posible y que estas, al igual que la feminidad, carecen de una esencia identitaria. Si el Drag King hizo suyo el término *queer* (Escudero, 2009) es porque este lleva inscrito una crítica y un cuestionamiento de los roles de género. No es una práctica vacía, sino que cuenta, mayoritariamente, con una carga ideológica y política fuerte.

Las performances Drag King son mayormente realizadas por lesbianas, *butch*, personas no binaries, chicos trans o, en general, corporalidades en transición de lo femenino a los masculino. A grandes rasgos, sujetos que han sido socializados y designados morfológicamente como mujeres. Las practicas Drag King no tienen por qué asociarse

únicamente a este tipo de personas, ya que un Drag King es cualquiera que conscientemente realice una performance de la masculinidad (Volcano y Halberstam, 1999), pero sí es verdad que ligado a este tipo de corporalidades es donde se inscribe una perspectiva mayormente crítica y transformadora (Escudero, 2009) con respecto a lo Drag King. Las practicas *drag*, en sí mismas, contienen un carácter subversivo y transgresor, ya que se salen de la normatividad marcada por el sistema cisheterosexual, binario, occidental y hegemónico. Su fuerza política, por lo tanto, no depende ni de su forma ni de su contenido, sino de su relacionalidad, de su capacidad para establecer significados que exceden a la norma (Preciado, 2011). Es decir, no toda persona que lleve a cabo practicas asociadas con lo *drag* tiene por qué tener o mantener un discurso político o ideológico en relación con ellas, no tiene por qué dotarlas de un trasfondo para que estas tengan un carácter subversivo. El *drag* es en sí una práctica transgresora independientemente de la ideología de la persona que la realice, ya que transgrede las normas socialmente establecidas. Pero sí es cierto que, el hecho de contar con herramientas discursivas que apelen y sitúen a lo *drag* como una práctica anti-hegemónica dota al fenómeno de una mayor fuerza e impacto social y evita, dentro de lo que el sistema en el que socio-historicamente se inscribe le permite, su capitalización y su comercialización. De la misma forma, el acceso a un discurso que justifique o dote de carácter político las practicas *drag* no es algo posible para todo el mundo. La oportunidad de construir, producir y conocer pensamientos e ideas no se trata más que de otro privilegio ligado fundamentalmente al mundo académico. Este no es accesible para todos, bien por una cuestión socio-cultural, económica o contextual. Por lo tanto, resultaría una posición elitista pretender que toda persona que realice prácticas *drag* deba tener un discurso político de fondo ya que no todo el mundo tiene acceso a ello. Que una artista *drag* no cuente con un discurso formado político e ideológico no implica que su práctica carezca de carácter transgresor, ya que escenificar los roles de género es algo subversivo en sí mismo. Por lo tanto, el *drag* debe contar con un enfoque interseccional y situado para no olvidar otras realidades como la cuestión de raza, la precariedad, el sistema heterocentrado e incluso el propio binarismo. Es por ello que el *drag* debe ser entendido como un fenómeno producido desde los márgenes y resulta imposible separarlo de otros ejes de discriminación u opresión. De esta forma, entender lo *drag* sin este trasfondo interseccional puede suponer ponerlo al servicio del neoliberalismo, de la industria capitalista y, de la misma forma, puede generar por parte de este una producción y

reproducción de conductas y comportamientos fundamentalmente hegemónicos e inscritos dentro del cis-tema heterosexual binario y occidental.

Por ello, el *drag* sí cuestiona el binarismo de género y se puede presentar como una práctica subversiva en sí misma pero, para que exista una resistencia a este sistema binario y una no-reproducción de las conductas hegemónicas propias del mismo, es necesario que tenga un enfoque interseccional, plural, subjetivo y contextualizado. De la misma forma, las prácticas *drag* realizadas con el objetivo de desestabilizar y poner en cuestión el sistema binario de género y que cuentan con un posicionamiento discursivo en relación y en contra de este, están dentro de las acciones políticas, artísticas y activistas relacionadas con la teoría *queer* y con las luchas interseccionales y transfeministas. Los espectáculos Drag King, por lo tanto, son utilizados por colectivos o artistas anarcoqueer-transfeministas para cuestionar así el sistema binario de género y subvertirlo a través de lo que no deja de ser una performance de carácter artístico con un claro trasfondo político e ideológico.

Por otro lado, al entender la identidad de forma performativa, es decir, como un proceso de articulación y rearticulación constante ligado a modelos identitarios disponibles socialmente, la potencialidad producida por las prácticas Drag King radica en que estas dan existencia a nuevas imágenes de cuerpos, identidades y sujetos no heteronormativos desplazando así el binarismo de género (Penna y Moreno, 2018). De la misma forma, la persona que realiza una práctica Drag King es reconocida, legitimada e interpelada como sujeto dentro del ambiente en el que esta se desarrolla, suponiendo esto una transformación de las normas culturales que operan validando y legitimando las identidades en los contextos sociales (Penna y Moreno, 2018). Es decir, el Drag King no solo abre las puertas de la masculinidad, la cual parecía impenetrable, al entenderla como la producción de un discurso, sino que también permite transformarla y resignificarla planteando nuevos tipos de masculinidades no hegemónicas. A pesar de que los significados de género empleados en los espectáculos *drag* formen parte de la cultura hegemónica y misógina, estos son desnaturalizados y movilizados a través de una recontextualización paródica (Butler, 1999). A través de las prácticas Drag King, por lo tanto, se lleva a cabo una configuración de nuevos significados de género la cual entraña un proceso de recontextualización cultural y semántica (Escudero, 2008). Esto pone de relieve, por un lado, que no podemos escapar a los significados hegemónicos de las categorías de género pero, por otro lado, que estos significados hegemónicos pueden ser

redefinidos como parte de una estrategia con la que reinventar la identidad (Escudero, 2008) encontrando una manera de formular nuevas masculinidades no hegemónicas. Los Drag King, por lo tanto, más que reforzar las características negativas de esta masculinidad estereotípica, subvertirán los significados tradicionales asociados a la misma (Escudero, 2008). De la misma manera, los espacios donde se realizan prácticas Drag King pueden suponer lugares cómodos y zonas seguras para cuerpos no normativos, personas que se han visto renegadas a no poder expresar su identidad tal y como desearían o sujetos disidentes desplazados a los márgenes sociales.

El concepto binario de género produce desigualdad, discriminación y opresión por medio del funcionamiento de diferentes relaciones de poder, normas y regulaciones sociales y culturales (Foucault, 1976) que afectan tanto a la construcción de la subjetividad de los diferentes sujetos como a su desarrollo personal, vital y diario. Esto nos afecta a todes por igual pero de manera diferente, es decir, todes ocupamos un lugar distinto en una red compleja de relaciones de poder (Preciado, 2020). Es de esta manera como el género se convierte en una norma, a través de su naturalización y de su institucionalización, y es así como comienza a regular comportamientos, acciones y cuerpos. Esta dimensión reguladora alcanza el plano subjetivo y, en consecuencia, los ámbitos culturales, sociales y legales. La ley exige estar de acuerdo con lo que se concibe como natural, normalizando así el sistema binario de género y, de la misma forma, adquiriendo legitimidad mediante la naturalización binaria de los cuerpos (Butler, 1999). Es imposible escapar de la norma, pero sí es posible desestabilizarla, cuestionarla, ponerla en duda y, aunque sea de manera momentánea, refugiarse de ella. En el momento en que un Drag King realiza un espectáculo escenificando la masculinidad, la norma que insta a ese sujeto a comportarse de una determinada manera es transgredida ejerciéndose un claro acto de resistencia a la misma. El Drag King no únicamente pone en cuestión el género, sino que subvierte y resiste las normas que este mismo establece.

De la misma forma, y al poner en evidencia el carácter esencialista del género, el Drag King pone de relieve que esa dicotomía hombre-mujer es reduccionista en sí misma y carente de sentido. Si el género no es más que una construcción generada por un acuerdo colectivo tácito de modos de actuar (Butler, 1999) no habrá sujetos que puedan colocarse constantemente y de manera inmutable en un extremo u otro del eje que conforman las categorías de lo masculino y lo femenino. Es decir, no todos los actos, maneras de ser o actuar de un sujeto corresponderán por completo con lo que se supone que es ser femenino

o con lo que supuestamente es ser masculino, y dado que el género contiene un carácter imitativo, este acercarse a un extremo del eje o al otro depende de la imitación misma. A través de la imitación un mismo sujeto puede moverse dentro de este eje que conforma la división binaria mujer-hombre. Esto pone de relieve que esta dicotomía, esta imposición ontológica de construir nuestra subjetividad en función a estas dos únicas categorías carece de sentido ya que a causa de su carácter imitativo el género no es algo inmutable e identitario sino algo transitable, movable y cambiante. El género, en sí mismo, no es más que un conjunto de actos, y dentro de este conjunto los Drag King se apropian de algunos de ellos, moviéndose así en este eje ficticio que conforma el binarismo de género y colocándose, de esta manera, fuera de él. De esta forma las prácticas Drag King, aparte de subvertir y resistir al propio género, producen nuevas formas de des-identificarse, abandonando esas conductas identitarias binarias y normativas y construyendo nuevas formas de subjetividades no-binarias que superen las categorías hegemónicas de hombre y mujer que el propio *drag* pone en cuestión.

5.- Conclusión:

Para finalizar y a modo de conclusión sería interesante recapitular las tesis y argumentos anteriormente expuestos. En primer lugar, el concepto de género ha sido declarado como una categoría que no guarda ninguna esencia en sí mismo y que no es algo fundamentalmente natural ni ligado a determinados tipos de cuerpo. El género es un conjunto de actos y formas de habitar que se han ido construyendo de manera cultural y que se han naturalizado a través de mecanismo discursivos y relaciones de poder. Estos conjuntos de actos se han asociado con tipos de cuerpos determinados, generando en ellos unas expectativas en cuanto a comportamiento en relación a esta designación de género. Al generarse estas expectativas, el género se inscribe en los cuerpos como determinante en lo que se refiere a como estos serán interpretados y a cómo estos deben comportarse, produciéndose así una serie de normas y regulaciones que afectara a la propia construcción subjetiva y ontológica de los sujetos.

Por otro lado, al tratarse el género únicamente de un conjunto de actos que se han asociado de manera cultural a determinados tipos de cuerpos o genitales, dichos actos pueden ser imitados por cualquiera, incluso por corporalidades diferentes a las designadas como pertenecientes a un determinado género. Es decir, el género tiene un carácter imitativo ya que los comportamientos que son asociados de manera cultural a un determinado género

pueden ser reproducidos, y por lo tanto imitados, por personas no designadas como pertenecientes a dicho género. El género, por lo tanto, tiene un carácter performativo, ya que las conductas asociadas a un género pueden ser imitadas performativizándose así las categorías hegemónicas de hombre y mujer. De la misma manera, esta performativización es generadora de realidad, ya que al actuar un sujeto acorde a unos determinados actos este será leído e interpretado por su entorno de acuerdo con el género al que esos actos estén asociados de forma estereotípica, social y cultural.

Este carácter performativo e imitativo del género comienza a evidenciarse a través del arte, principalmente a partir de los años sesenta ya que es cuando el cuerpo se introduce y se establece como pilar fundamental dentro de las diferentes producciones y creaciones artísticas. El cuestionamiento de las identidades y los roles de género comienza a formar parte del trasfondo conceptual e ideológico de la producción de obras de muchos artistas, algunos de ellos mencionados a lo largo del presente trabajo pero no siendo los únicos que llevan a cabo dichas prácticas. Este cuestionamiento del género suele darse principalmente en las performances artísticas, las cuales surgen a partir de los sesenta. Las performances se presentan como una forma de criticar y cuestionar los métodos de producción artística tradicionales, así como de poner en tela de juicio a la industria del arte. De la misma forma, la performance cuenta con una fuerte carga de crítica social y pretende evidenciar injusticias o desigualdades sociales a través del arte de acción. Es por ello por lo que el arte de la performance será utilizado por numerosos colectivos y diversos activistas, sobre todo en la actualidad, para evidenciar diferentes cuestiones y luchas sociales.

En relación a este arte de la performance con un carácter crítico, político y social, los espectáculos de Drag King se situarán dentro de las mimas. Surgiendo en un contexto *underground* como fueron los bares y pubs londinenses y estadounidenses de ambiente, con público perteneciente al colectivo LGTBIQ+ y quienes fundamentalmente eran personas marginalizadas y muchas de ellas racializadas y con bajos recursos económicos, el Drag King acabara por consolidarse como una práctica y una forma de expresión que cuestiona el género, lo discute y pone en tela de juicio su binarismo intrínseco. De la misma forma, las prácticas *drag* evidenciaran esta dimensión imitativa y performativa del género siendo subversivas en sí mismas. En última instancia, es importante señalar el carácter interseccional, plural y subjetivo con el que deben contar las prácticas Drag King, ya que estas han sido y son producidas y generadas desde los márgenes sociales y por

personas y corporalidades fundamentalmente disidentes. El Drag King, por lo tanto, se presenta como una manera de subvertir el sistema binario de género, así como de desestabilizarlo, cuestionarlo y, sobre todo, resistirlo.

6.- Bibliografía

Aguilar, H. (2007). La performatividad o la técnica de la construcción de la subjetividad. *Revista Borradores*, 17, 1-9

Balbina, C. (2014). *Arte Conceptual en Movimiento: Performance Art en sus acepciones de Body Art y Behavior Art*, Madrid, Universidad Rey Juan Carlos

Baker, R. Burton, P. (1994). *Drag: A history of female impersonation in the performing arts*, Nueva York, University of New York Press

Benavente, Carolina (2011). Harold Rosenberg: "Los pintores de acción americanos" (1952), Presentación y traducción. *Revista Virtual de Arte Contemporáneo y Nuevas Tendencias*

Biografía. Yeguas del Apocalipsis. Recuperado de: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/biografia/>

Boro, S (2018). Rose Sélavy: la otra dimensión de Duchamp. *Revista Mutt*

Butler, J (1988). *Actos Performativos y Constitución del Género: un Ensayo sobre Fenomenología y Teoría Feminista*

Butler, J. (1999). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge (trad. cast: *El Género en Disputa. El feminismo y la Subversión de la Identidad*. Barcelona, Editorial Planeta S.A, 2007)

Boccardi, F. (2010). La performatividad en disputa: acerca de detractores y precursores del performativo butleriano. *Revista Aesthetika*, 5 (2), 24-30

Cuaderno de Bitácora. Genderhacker. Recuperado de: https://genderhacker.net/?page_id=3

De Beauvoir, S. (2005). *El Segundo Sexo*, Valencia, Ediciones Catedra

Del Valle, A. (2013). *Ana Mendieta: Performance a la manera de los primitivos*, Barcelona, Universidad Pompeu Fabra

- Derrida, J. (1988). *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra.
- Derrida, J. (1985). *La voz y el fenómeno*, Valencia, Pre-Textos
- Duque, C. (2010). Judith Butler y la teoría de la performatividad de género. *Revista de Educación y pensamiento*, 17, 85-95
- El *Ready-Made* de Marcel Duchamp. Recuperado de: <http://www.idarterecicla.com/el-ready-made-de-marcel-duchamp/>
- Entre el arte y la vida: el objeto. Recuperado de: <https://masdearte.com/especiales/arte-objetual-duchamp-surrealismo-pop-art-walter-benjamin/>
- Escudero, M. (2009). *La retórica ambivalente de la performance Drag King: estereotipos y parodia de la masculinidad en un contexto anglosajón*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza
- Foster, Hal. Krauss, Roselind. Bois, Yve-Alain. Buchloh, Benjamin (2004). *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernis*, Reino Unido, Thames and Hudson Ltd (trad. cast: *Arte desde 1900: modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, Madrid, Ediciones Akal, 2006)
- Foucault, M (1976). *Historia de la Sexualidad I: La Voluntad de Saber*, Madrid, Siglo XXI (trad. cast: Ulises Guiñazú, 2007)
- Froelich, P. (2020). Meet the fearless female drag kings of conservative Africa, *New York Post*
- Genderhacker. Recuperado de: <https://genderhacker.net/>
- José Pérez Ocaña-Ocaña. Recuperado de: <https://www.arteinformado.com/guia/f/jose-perez-ocana-ocana-13680>
- Lejeune, A. (2015). *The Subject-Object Problem in “Aligned with Nazca”*: On Phenomenological Issues in Robert Morris’ Artwork, Lovaina, ENS Éditions
- Loi, M. (2017). *Cuerpo y Cultura Visual en la Deconstrucción de los Roles de Genero*, Barcelona, Universitat de Barcelona
- Marchán, S (2009). *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal

Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la Percepción*, Barcelona, Planeta de Agostini

Mujeres Sapeuses desafían el machismo en el Congo. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=0yQaXa47ptc>

Morris, R. (1975). *Aligned with Nazca*, Artforum

Newton, E. (1972). *Mother Camp: Female Impersonatois in America*, Chicago, University of Chicago Press

Preciado, P. (2000). *Manifiesto Contrasexual*, Barcelona, Editorial Anagrama

Preciado, P. (2011). La Ocaña que merecemos. Conceptualismo, subalternidad y políticas performativas. AA. VV *Ocaña*, 72-169

Preciado, P. (2020). *Yo soy el monstruo que os habla: informe para una academia de psicoanalistas*, Barcelona, Editorial Anagrama

Penna, M. Moreno, Y. (2018). *Llamame Rey Bollero. Los Talleres Drag King desde las Voces del Activismo Lesbiano y Queer Español*, Madrid, Ediciones Complutense

Rosenberg, Harold (1969). *The Tradition of the New* (trad. cast: *La tradición de lo nuevo*, Caracas, Monte Ávila)

Saez, L. (2002). *El conflicto entre continentales y analíticos*. Barcelona, Crítica.

Segato, R. (2016). *Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial*, Lima, Universidad Ricardo Palma

Subtramas. Abecedario Anagramático. Recuperado de: <http://subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama/performatividad>

Torres, S. (2018). Ana Mendieta, *Woman Art House*

Tránsitos. Genderhacker. Recuperado de: <https://genderhacker.net/?portfolio=transito>

Valencia, S. (2020). Nadia Granados y el Drag King Gore, *Sociocriticism*, XXXV, 1

Vogel, S. (2009). *The Scene of Harlem Cabaret: Race, Sexuality, Performance*, Chicago, University of Chicago Press

Volcano, D. Halberstam, J. (1999). *The Drag King Book*, Londres, Serpent's Tail