



**El Colegio
de la Frontera
Norte**

“Y la queso”: producción de celebridades *drag* en dos *reality-shows* mexicanos (*Drag Race México* y *La Más Draga*)

Tesis presentada por

Alonso Sandoval Avila

para obtener el grado de

MAESTRO EN ESTUDIOS CULTURALES

Tijuana, B. C., México
2024

CONSTANCIA DE APROBACIÓN

Director de Tesis: Dr. Martín Humberto González Romero

Aprobada por el Jurado Examinador:

1. Dra. Olga Lidia Olivas Hernández, lectora interna
2. Dra. Elsa Muñiz García, lectora externa

AGRADECIMIENTOS

Difícilmente puedo asegurar que éste trabajo es producto de un esfuerzo individual, sin demeritar mi esfuerzo y mis logros, quisiera utilizar este espacio para agradecer a todas aquellas personas que hicieron posible la conclusión de este trabajo. Quiero agradecer enormemente a mi director de tesis, el Dr. Martín H. Romero González, por su acompañamiento, apoyo y compromiso durante el proceso de escritura de la presente tesis. Fui muy afortunado en tenerte como director. Asimismo quisiera agradecer a mis lectoras, la Dra. Olga Olivas Hernández y la Dra. Elsa Muñiz García por sus observaciones y sugerencias, siempre valiosas y fructíferas. Además, quiero agradecer a la Dra. Sayak Valencia, al Dr. César Torres, a la Dra. Merarit Viera, a la Dra. Itza Varela y al Dr. Rafael Alarcón por su retroalimentación en distintos espacios académicos y no académicos. Agradezco al CONAHCYT por el apoyo económico recibido durante el proceso de la maestría, así como a la Maestría en Estudios Culturales de El Colegio de la Frontera Norte por darme la oportunidad de realizar esta investigación, a Irene y a Juan Antonio, por último a la Maestría en Estudios de la Mujer de la UAM-Xochimilco por recibirme en su institución en una muy beneficiosa estancia académica. También quiero agradecer a mis padres Irma y Juan, a mi hermano Diego, a mis amigxs de El Colef y de Tijuana: Ariel, Mayi, Sati, Xo, Juli, Ely, Lupita, Caro, Josep, Axler y Benjamin; a mis amigxs de CDMX, Nacha, Julia, Miguel, Lazo, Sam, Kats, Moni, Dianis, Marx, Leo, Franco, Pablis, Manu, Ali y Rocko, a mis mascotas Vainilla, Manchado y Churrumai. Por último pero no menos importante quiero agradecer a todas lxs travestis, transformistas, *drag queens*, *kings*, *things*, y *queers* por existir y resistir desde sus trincheras, tacones, pelucas y maquillaje.

RESUMEN:

La Más Draga y *Drag Race México* son dos *reality-shows* en los que artistas *drag* (principalmente *drag queens*) compiten en una serie de retos que ponen a prueba sus habilidades performáticas y artísticas (cantar, bailar, actuar, improvisar, diseñar, etc.). Lx ganadorx recibe un premio en efectivo y será lx embajadorx de la marca por un año. La popularidad de dichos programas se debe al *boom* del *drag*, un fenómeno mediático que ha desplazado al *drag* de ser una práctica marginalizada, estigmatizada y hasta clandestina a un gran fenómeno mediático de masas. El formato de la telerrealidad permite una producción en serie de celebridades *drag* en México y otros países. La cultura de las celebridades marca tendencias, reproduce, reactualiza, transforma y subvierte normas sociales, culturales, de género y de moda. Las celebridades representan modelos de subjetividad *queer* que orientan pero no determinan los deseos y aspiraciones de los públicos consumidores. Asimismo, los discursos que se generan en torno a dichas celebridades reproducen y reactualizan discursos sobre ciudadanías LGBT+/*queer*, figuras emergentes en el mundo mediático occidental(izado). Ahí donde el *queer* o la travesti eran abyectxs y vilificadxs, ahora se encuentran frente a los reflectores con nuevos roles que cumplir. El discurso mediático de ciudadanías LGBT+/*queer* se puede considerar una pedagogía *queer* mediática, que forma a públicos LGBT+/*queer*. Estudio éste fenómeno a través del análisis crítico del discurso de las representaciones y autorrepresentaciones de celebridades *drag* que aparecen en dichos programas.

ABSTRACT:

La Más Draga and *Drag Race México* are two reality-shows in which drag artists (mainly drag queens) compete in a series of challenges of their performance and artistic abilities (singing, dancing, acting, improving, designing, etc.). The winner receives a cash prize and will be endowed with a title as an ambassador for the brand for one year. The popularity of these programs occurs thanks to the drag boom, a mediatic phenomenon that has transformed drag from a marginalized, stigmatized and even criminalized practice, into a massmedia phenomenon. The format of reality-TV allows the serialized production of drag celebrities in Mexico and other countries. The celebrity-culture establishes tendencies, reproduces, actualices, transforms and/or transgress social, cultural, gender and fashion norms. Celebrities represent queer subjectivity models that guide but do not determine the desires and aspirations of the consumer public. At the same time, the discourse generated around these celebrities reproduces and actualizes the discourse around queer/LGBT+ citizenship, a new figure around the western(ized) world. The then vilified and abject crossgender or queer, are now in front of the reflectors with new roles to fulfill. The media discourse around LGBT+/*queer* citizenships can be considered a new queer mediatic pedagogy that influences the queer audiences. I study this phenomenon through the critical discourse analysis of the representations and self-representations of drag celebrities in such programs.

PALABRAS CLAVE: *drag*, celebridad, *reality-show*, *queer*, representación

KEY WORDS: drag, celebrity, reality-show, queer, representation

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1.1 El drag toma el mainstream por asalto: el boom del drag.....	4
1.2 Objetivos y Metodología.....	10
1.3 ¿Cómo es una tesis en estudios culturales?.....	14
I. TEORÍA QUEER Y DEL PERFORMANCE. HERRAMIENTAS PARA ESTUDIAR EL DRAG	20
2.1 Teresa de Lauretis: El género como representación	28
2.2 Butler y el género como performance.....	35
2.3 Camp y parodia de género	40
2.4 Teoría del performance y drag	43
2.4.1 “Y me solté el cabello, me vestí de reina”: El lipsync como performance drag.....	47
2.5 Críticas a la teoría queer	50
2.6 Conclusiones	51
II. EL BOOM DEL DRAG: LA PRODUCCIÓN DE CELEBRIDADES DRAG	54
3.1 Hegemonía y Cultura de Masas	54
3.2 Lecturas sobre la integración del drag al mainstream.....	58
3.3 Celebrity-culture	65
3.4 Reality-show como género televisivo.....	69
3.5 La batalla cultural entre La Más Draga y Drag Race México	78
3.6 Fans y fandoms	80
3.6.1 La Grupa	83
3.7 Conclusiones.....	87
III. “Y LA QUE TRANSFORME OFICIALMENTE”: CRISTIAN PERALTA TRANSFORMISTA OFICIAL. PRODUCCIÓN DE UNA CELEBRIDAD EN DRAG RACE MÉXICO	90
4.1 Cristian Peralta Tran(s)formista Oficial. Nombre oficial, nombre drag.	93
4.2 Guadalajara, tierra dónde se dan los hombres. Nacionalismo y drag.	98
4.3 No te metas con mis hijos: Familia natural y familia drag	103
4.4 Paternidades drag/ Nuevas masculinidragues	112
4.5 Travestismo proveedor y profesionalización del drag	114
4.6 Es pansexual, o sea que le gusta el pan dulce.....	116
4.7 Amor, matrimonio y pareja.....	119
4.8 Críticas a Cristian y respuestas	122
4.9 Conclusiones	124
IV. KELLY CARCAS: REPRESENTACIÓN TRANS Y LO SABES DE MUJER.	

PRODUCCIÓN DE UNA CELEBRIDAD DRAG Y TRANS EN LA MÁS DRAGA ..	126
5.1 Soy Kelly Caracas y yo le doy vida a... Kelly Caracas.....	128
5.2 Activismo trans, feminismo y drag político.....	132
5.3 Infancias trans	141
5.4 Kelly, ¿la conflictiva?	144
5.5 De chores y conceptuales.....	147
5.6 ¿Perreo/bufe o bullying?	150
5.7 Yo no vine a pelear con gays: ¿Víctima o victimizada?.....	153
5.7.1 Buena víctima vs. mala víctima	159
5.8 Conclusiones	161
V. MODELOS DE SUBJETIVIDAD, PEDAGOGÍAS QUEER MEDIÁTICAS Y CIUDADANÍAS SEXUALES	163
6.1 Modelos de subjetividad	165
6.2 Pedagogías queer mediáticas	169
6.3 Ciudadanías sexuales	172
6.4 Problemas de la representación.....	179
6.5 Conclusiones	186
CONCLUSIONES.....	189
BIBLIOGRAFÍA.....	197

ÍNDICE DE IMÁGENES

CAPITULO I

Figura 1.1 Rupaul para la película <i>Too Wong Fu</i> (1995).....	1
---	---

CAPITULO IV

Figura 4.1 Cristian Peralta en la Marcha del Orgullo de la Ciudad de México del 2023	89
Figura 4.2 Meme sobre la popularidad de Cristian Peralta.....	89
Figura 4.3. Memes de apoyo a Cristian Peralta.	93
Figura 4.4 Memes de Cristian Peralta Transformista Oficial.....	94
Figura 4.5. Memes de temática religiosa de Cristian Peralta	94
Figura 4.6 Cristian Peralta en traje de jarrito de Tlaquepaque.....	96
Figura 4.7 Cristian Peralta en traje de Jaripeo.	96
Figura 4.8 Cristian Peralta como Quetzalcóatl.....	97
Figura 4.9 Cristian como La llorona.....	97
Figura 4.10 Margaret y Ya con su vestido “La CDMX huele a caca”	99
Figura 4.11: Memes sobre Cristian Peralta y el Frente Nacional por la Familia.....	102
Figura 4.12 Cristian Peralta y su familia.....	102
Figura 4.13: Vestido de novia de Cristian Peralta.....	118

CAPITULO V

Figura 5.1: Kelly como el Ángel de la independencia	130
Figura 5.2: Kelly en las audiciones en vivo.....	137
Figura 5.3: Memes sobre Kelly en el Salseo.....	146
Figura 5.4: Memes sobre Kelly en la reunión	150
Figura 5.5: Meme anti-Kelly	150
Figura 5.6: Publicación sobre las shores y las conceptuales.....	153
Figura 5.7: Meme sobre Kelly y Electra en la reunión.....	155

CAPITULO 6

Figura 6.1: Meme en apoyo a Cristian Peralta Transformista.....	169
---	-----

INTRODUCCIÓN

“*We’re all born naked and the rest is drag*”
-RuPaul

En una entrevista emitida en 1990 en el programa de *talk-show*, *Geraldo* (1987-1996), la *drag queen* y cantante estadounidense RuPaul afirmó: “*Todxs nacemos desnudxs y el resto es drag*”¹. Con esta frase RuPaul desafió abiertamente las normas de género de la sociedad estadounidense de fin de milenio, subrayando el carácter performativo y artificial de las mismas, es decir, criticando las categorizaciones heteronormativas² y binarias de género³. Mismas nociones que algunas de las fundadoras de la teoría *queer* como Judith Butler o Teresa de Lauretis cuestionaron por aquellos mismos años.



Figura 1.1 RuPaul en un vestido de la controvertida bandera de la Confederación de la guerra civil estadounidense, para la película *Too Wong Fu* (1995). En este vestuario RuPaul no sólo desafía las normas de género sino que irónicamente se apropia de uno de los emblemas más reconocidos del racismo estadounidense. Fuente: *Facebook de RuPaul’s Drag Race*.

RuPaul más tarde se convertiría en la *drag queen* más famosa de Estados Unidos y del mundo, trabajaría en la música, el modelaje, el cine, la radio y la televisión. Lograría

¹ Es mi traducción. Hago uso consciente del lenguaje inclusivo para dar cuenta de la diversidad de identidades y expresiones de género en el lenguaje, fundamentado teórica y políticamente en posturas feministas y *queer*.

² La “heteronormatividad” es el régimen político que impone la heterosexualidad obligatoria y marginaliza cualquier identidad, práctica o deseo no-heterosexual (Lopez Saéz, 2017, p. 228).

³ El “binarismo de género” es el pensamiento hegemónico que representa la realidad desde una concepción dicotómica que consolida una jerarquía sexual androcéntrica, con únicamente dos géneros culturales y dos sexos “naturales”, por lo que el no-binarismo desafía este tipo de pensamiento (Mateos Casado, 2017, p. 46).

conducir su *talk-show*, *The Rupaul Show* (1996-1998) y más tarde sería anfitriona de su propio *reality-show* de competencia de *drag queens*, *Rupaul's Drag Race (RPDR)*, (2009-). En los años 90, una *drag queen* que lograba integrarse al mundo de las celebridades y del espectáculo de Hollywood era más bien la excepción y no la regla, ya que se trataba (y todavía se trata de alguna manera) de una práctica marginal y mal vista. Anteriormente, la *drag queen* Divine fue la estrella de distintas películas de uno de los mayores exponentes del *camp*⁴, John Waters, en los años 70. Mientras tanto en México, Francis era una de las figuras centrales del transformismo en los años 80. Dichas incursiones formaron parte de una primera ola de mediatización del fenómeno transformista/travesti/*drag queen*. Monsiváis (2009) ya advertía el papel central que tomaban lxs travestis en la Marcha del Orgullo de Ciudad de México:

¡Ah! Los comentarios no dejan a los travestis, el eje visual de la marcha, en sí mismos un festival del trasegar de las costumbres, del uso radiante del guardarropa, de lo que fue descaro y hoy es creatividad, de las ganas de reírse porque sí, el motivo que prevalece. Los travestis se atavían de enfermeras, de danzantes concheras, de senos a punto de convertirse en montañas, de adelitas, de estrellas de la pantalla chica, de hermanas siamesas, de maríasfélix, de cantantes tropicales, de todo lo que alaba la deserción del atavío del género socialmente correcto. No quieren provocar, eso sería inútil en esta marcha, quieren pasarla bien y transmitir su contento. Antes satanizados porque "afectaban la imagen positiva" de los gays, ahora lo certifican: los avances que valen la pena exigen la complicidad de la risa (p. 129).

El *drag* desde entonces ha adquirido una visibilidad mediática que ha traído a colación el papel de la *drag queen* (y del *drag king* en menor medida) en la discusión contemporánea sobre el género, principalmente en círculos de teóricxs, activistas y críticxs culturales *queer*, quienes ven en el *drag* una potencia transgresora o subversiva del género. La presente investigación se enmarca en un contexto de cuestionamientos a un fenómeno mediático y de género que denomino *boom* del *drag*. Sin embargo, ¿Qué es el *drag*? Si bien no busco definir el *drag* con una definición totalizadora que revele su esencia o verdad, sí es buena idea formar una definición operativa que me permita desarrollar esta investigación de forma eficaz. Entiendo el *drag* como una práctica de performance travesti en la que se parodian y exageran las normas de género, por medio del espectáculo y de la transformación de la apariencia, a través del maquillaje, los vestuarios, las pelucas, los prostéticos, el relleno, etc. Méndez Cardoso (2022) propone que, más que una identidad, el *drag* es una práctica y, más

⁴ El *camp* tiene muchas definiciones, pero puede entenderse como una forma de parodiar a la sociedad heterosexual a partir del exceso, la extravagancia y la desmesura (Meyer, 1994). Voy a desarrollar más profundamente el concepto de *camp* en el siguiente capítulo.

que un personaje, se debe entender a lxs *drags* como una personalidad que conjunta elementos “ficticios” del *alter ego* (provenientes en muchos casos de actores/actrices, cantantes, celebridades y *vedettes* de la cultura pop, pero también del mundo del arte, el folclore, la naturaleza, etc.), con características de la propia subjetividad de lxs individuos que lxs interpretan.

Por lo general, se relaciona el *drag* con una de sus vertientes específicas, la *drag queen*. Además, se suele pensar que las *drag queens* son únicamente interpretadas por hombres cis-gay. En realidad, hay un gran abanico de formas combinatorias de hacer *drag*: *drag queens*, *drag kings*, *drag queers*, *drag things*, *drag monsters*, etc. Cada término se refiere a la expresión de género del alter ego *drag*, más que a la identidad de género del intérprete. Asimismo existen otras expresiones no binarias como *drag queer* o incluso *drag monster/thing/creature*, que interpreta personajes más fantásticos y no únicamente referentes a nociones de género. El *drag* tampoco implica necesariamente travestirse del género opuesto, ya que alguien cuya identidad de género es masculina o femenina (independientemente de si es cis o trans) puede performar su personaje con la misma identidad de género como lxs *hyper kings* y *hyper queens*⁵. Un hombre cis o trans puede realizar *drag queen* o *drag king*, lo mismo que una mujer trans o cis puede realizar *drag king* o *drag queen*, etcétera.

El término *drag* proviene del contexto anglosajón. Una de las creencias más populares sobre su origen es que se remonta al periodo isabelino del teatro, en el que las mujeres tenían prohibido actuar en obras de teatro, por lo que hombres travestidos interpretaban los papeles femeninos (se dice que el mismísimo William Shakespeare utilizaba la palabra “*drag*” como acrónimo para “*Dressed as a girl*”). Otra propuesta señala que se refiere al verbo “*drag*”, es decir, arrastrar, para referirse a cómo los largos vestidos se arrastraban en dichas obras de teatro. Independientemente de la veracidad de dichas

⁵ La denominación *hyper queen/king* convive con otras denominaciones como *bio king/queen*, que se refieren a hombres y mujeres cis interpretando a personajes con esa misma expresión de género y que, sin embargo, han sido cuestionadas por considerarse transfóbico su énfasis biologicista. Otro término es *AFAB-queen* o *AMAB-king*, que proviene del inglés *Assigned Male/Female at Birth* (Asignado Masculino/Femenino al Nacer), que es de uso común entre comunidades trans, pero que puede expandirse a otras identidades cis o no binarias. Sin embargo, esta terminología también ha sido cuestionada cuando se usa para personas cis-, ya que surgió del contexto de las comunidades trans. Estos debates fueron expuestos por The Girlfriend Experience y Denim, una mujer trans y un hombre trans, respectivamente, que performan como *drag queens* en la cuarta temporada de *Canada's Drag Race* (CDR, T4, Ep. 2)

etimologías populares, el término *drag* se ha popularizado a escala global. Sin embargo, en los contextos latinoamericanos y mexicano, convive con otras denominaciones, que provienen de tradiciones locales y regionales propias. Por ejemplo, el transformismo, se halla más cercano al mundo de la imitación de celebridades y no implica necesariamente travestirse en el género opuesto; o el travestismo (lx travesti), para lx cual el elemento espectacular no es necesario ni central⁶. Aunque es preciso realizar algunas distinciones, sobra decir que no se trata de definiciones cerradas, sino que dichos términos conviven, son intercambiables o entran en conflicto según el contexto y lxs sujetxs que los utilizan.

1.1 El *drag* toma el *mainstream* por asalto: el *boom* del *drag*

Ahora bien, en los últimos años ha ocurrido una gran explosión mediática y un cambio cualitativo en la representación de las comunidades LGBTQ+⁷ en los medios masivos de comunicación como la televisión, el internet o el cine. Particular atención han recibido las *drag queens*, pero también *drag kings* y otras formas de hacer *drag*. Denomino como *boom* del *drag* a este fenómeno, una obsesión en la cultura pop con el arte del travestismo, en gran medida gracias al *reality-show* competitivo *Rupaul's Drag Race* y las franquicias y *spin-offs* que surgieron a partir de su popularidad, que han generado una producción casi en serie de microcelebridades *drag*⁸. Se trata de una gran transformación que logró que una práctica anteriormente marginalizada, estigmatizada y hasta prohibida y perseguida, lograra ser

⁶ El caso de Argentina es interesante, ya que se ha formado toda una genealogía propia de la identidad “travesti”, que más bien es un proceso (anti-)identitario que busca una tercera opción fuera del binario hombre/mujer o bien desarticular este mismo binarismo, según como se lo vea. “No soy hombre, no soy mujer, hoy voy siendo travesti. Este gerundio explica mi sólo por hoy, pero no lo cierra a crisis y transformación” (Wayar, 2019, p. 25).

⁷ Existe una serie de disputas y debates en torno al uso de terminología como LGBTQ+, *queer*, disidencias sexogenéricas, etc. El término *queer* nació en el contexto anglosajón como una forma de deslindarse y criticar la dirección que estaba tomando el movimiento LGBTQ+ (acrónimo de Lesbiana-Gay-Bisexual-Trans, etc.), al privilegiar al varón cis-gay y reproducir una forma de vida homonormativa a través de su reconocimiento e inclusión por parte del Estado en instituciones como el matrimonio. En Latinoamérica, ha habido reapropiaciones posteriores como “*cuir*” que señalan el etnocentrismo del concepto “*queer*” ya que no toma en cuenta las realidades y contextos del sur global (Torres y Moreno 2018; Valencia, 2015). En el presente trabajo voy a utilizar los términos de forma indistinta, tomando en cuenta que si bien hay contradicciones, no son excluyentes entre sí. Sin embargo, voy a ahondar posteriormente en la discusión teórica sobre la terminología LGBTQ+, *queer*, *cuir*, etc.

⁸ Prueba de ello son las exitosas carreras de varias competidoras de *Drag Race*, quienes han asistido en *drag* a importantes eventos del mundo del espectáculo estadounidense como los *Oscars* y el *Met Gala*. *Rupaul's Drag Race* ha ganado por varios años consecutivos *Emmys* a mejor programa de telerrealidad, el *cast* de cada temporada asiste en *drag* a la ceremonia de premiación cada año.

celebrada, posicionarse al frente de los reflectores y de las cámaras y crear una base de fans sólida alrededor del mundo. El *boom* del *drag* es la profesionalización, mediatización e industrialización de las prácticas *drag* en el mundo contemporáneo. ¿Cómo logró el *drag* pasar de ser una práctica “*underground*” o “contracultural” a ser parte de la cultura *mainstream*? ¿Qué implica para el *drag* dicha entrada a los discursos hegemónicos? ¿Se desarticula el potencial transgresor del *drag*, o la misma cultura *mainstream* “se tuerce”?⁹

Si bien ya había antecedentes de *drag queens* que lograron infiltrarse al mundo de las celebridades, el *boom* del *drag* como tal, tuvo su origen en 2009, con el estreno *RuPaul’s Drag Race*. Este *reality-show* competitivo somete a distintas *drag queens* estadounidenses a variadas pruebas y desafíos de toda índole para demostrar sus talentos (actuar, cantar, bailar, hacer comedia, diseñar y confeccionar vestuarios, etc.), con una eliminación al final de cada capítulo. Al final, la ganadora recibe un premio en efectivo, una corona y un título (similar a los certámenes de belleza), así como la responsabilidad de ser la representante de la marca durante un año, lo cual implica contratos de giras, promocionar productos y otros beneficios económicos y laborales. *RPDR* fue el primer *reality-show* protagonizado por *drag queens* en la televisión de Estados Unidos en el 2009, realizada por una pequeña productora independiente, *World of Wonder*, en un canal de televisión por suscripción con temáticas LGBT+, *Logo*. La popularidad del show logró que fuera renovada por múltiples temporadas y posteriormente adoptada y producida por reconocidas casas productoras. Primero por *VHI* a partir de su novena temporada y *MTV* a partir de su décimoquinta. En el 2024, la versión estadounidense estrenó su temporada número dieciséis, además de nueve temporadas de *All Stars*, franquicia de *Drag Race* que regresa a algunxs de lxs competidrxs favoritxs a competir por una segunda oportunidad por la corona.

⁹ Otro ejemplo sería el *vouging*, un género danzístico originado en los barrios negros y latinos de Nueva York en los años 80s, donde participaban principalmente hombres gay y mujeres trans negrxs o hispanxs, quienes bailaban y posaban como los modelos de revistas que representaban a exitosos ejecutivxs blancxs, hombres y mujeres de negocixs de clase alta, de forma paródica. Esta imitación era aspiracionista pero también satírica y burlona de las élites blancas heterosexuales. La escena del *vogue* era el *ballroom*, que se dividía en casas y familias que organizaban a lxs miembrxs. El documental de 1990 *Paris is Burning*, así como el video musical de Madonna *Vouge* del mismo año, lanzaron a la fama esta práctica, que después volvió a caer en una especie de olvido mediático prolongado hasta que otros productos como la serie *POSE* (2018-2021) y el *reality-show* *Legendary* (2020-) volvieron a traer el *vouging* al mundo de los espectáculos *mainstream* estadounidense (y su esfera de influencia). El mismo programa de *Rupaul’s Drag Race* retoma mucha de la jerga de la escena *ballroom*, como por ejemplo, las pasarelas del programa tienen “categorías”.

Con los años, han surgido una serie de franquicias (oficiales y no oficiales) alrededor del planeta en casi una veintena de países en Europa, América, Asia y Oceanía¹⁰, lo cual revela un gran éxito en términos de *marketing* a un nivel internacional¹¹. *Drag Race México (DRMx)* se estrenó en junio del 2023 y es la primera saga oficial de la franquicia *Drag Race* en el país. Sin embargo, un *spin-off* no oficial se transmite en México desde el 2018, en donde artistas *drag* (incluidxs *drag kings* o *drags* andróginxs, a diferencia de *Drag Race*), compiten de forma similar por una corona, un premio en efectivo y ser lxs representantes de la marca. La serie-web *La Más Draga (LMD, México 2018-)* cuenta con seis temporadas y una temporada de *Sólo Las Más, (SLM)*, que de forma similar al *All Stars* estadounidense, reúne a favoritas de temporadas pasadas para competir por la corona en una segunda oportunidad. Todas las temporadas se pueden ver de manera gratuita en *YouTube*. Como su contraparte estadounidense, *LMD* inició con un bajo presupuesto, a cargo de una productora independiente (*La Gran Diabla*). *La Más Draga* se presenta como una versión “tropicalizada” de *Drag Race*, generó un gran público mexicano e hispanohablante (tanto en Latinoamérica como en los públicos mexico-americanos), por lo cual *Drag Race México* no llegó a ocupar un espacio vacío que le permitiría tener el monopolio mediático, sino que tuvo que competir directamente con un programa que ya había formado a sus propios públicos. El 2023 fue un año privilegiado, puesto que se pudo observar dos temporadas de dos franquicias (la primera temporada de *DRMx* y la sexta de *LMD*) en una competencia directa por las audiencias, y que de alguna manera se disputan la hegemonía de la representación mediática *drag* en México.

¹⁰ Al momento de escribir este texto había franquicias en los siguientes países: Hasta el 31 de Julio del 2024: *Drag Race Tailandia* (2018-19), *Drag Race Reino Unido* (2019-), *Drag Race Países Bajos* (2019-20), *Drag Race Canadá* (2020-), *Drag Race España* (2021-), *Drag Race Italia* (2021-), *Drag Race Down Under* (Australia/Nueva Zelanda) (2021-), *Drag Race Francia* (2022-), *Drag Race Filipinas* (2022-), *Drag Race Suecia* (2023-), *Drag Race México* (2023-), *Drag Race Brasil* (2023-) y *Drag Race Alemania* (Alemania/Suiza/Austria) (2023-). La mayor parte de los países con franquicias pertenece al primer mundo occidental, en su mayoría países que (supuestamente) han abanderado los derechos LGBTQ+ como parte de sus políticas públicas. Sin embargo, casos como el mexicano o el brasileño son notorios por la violencia que sufre la población LGBTQ+ en estos países.

¹¹ Rob Rosiello (2017) cuenta su experiencia como un publicista que trabajó en *marketing* y administración del tour para las primeras cuatro temporadas de *RPDR*. Su testimonio da cuenta del funcionamiento interno de la marca y de cómo *RPDR* pasó de ser un pequeño show *indie* grabado en el sótano de un estudio independiente a ser un éxito internacional. Rosiello afirma que los *tours* y presentaciones en vivo de las reinas con lxs *fans* fueron clave para su éxito. David Gudelunas (2017) por su parte, argumenta que el éxito de *RPDR* hubiera sido imposible sin las campañas y estrategias publicitarias que involucraron las redes digitales y la participación de lxs fans (en votaciones, encuestas y *trending topics*). Incluso propone que el éxito de *RPDR* dio paso a nuevos estudios de *marketing* con mediciones cuantitativas del impacto en redes sociales de programas de televisión.

La gran diferencia entre ambas es que *LMD* es una serie-web. Ello generó una serie de distinciones; la primera de ellas es que, al transmitirse en *YouTube*, su visualización es gratuita, lo cual permite que una gran cantidad de personas se acerquen al programa de manera accesible, a diferencia de *DRMx*, que se estrenó de manera exclusiva en el servicio de *streaming Paramount+* o por el canal de cable *MTV*¹². En segundo lugar, permitió que la producción y la edición del programa tomarán más libertades en torno a distintas decisiones del formato, como la duración de los episodios, por ejemplo. No debería sorprender que los dos proyectos *drag* más famosos se originaron, uno como serie-web en *YouTube* y el otro como parte de una franquicia internacional, no es casualidad que dichos proyectos encontraran entrada a un público nacional por fuera de las principales televisoras en México (*Televisa/TvAzteca*¹³).

Tampoco es insignificante que haya sido el formato de la telerrealidad el que ha permitido una producción, de forma casi serializada o fabril, de microcelebridades *drag* a una escala masiva, global pero también nacional y regional. La cultura de las celebridades o *celebrity-culture* (Valencia, 2016), permite la exposición pública de individuos famosos que “marcan” tendencias, son “modelos a seguir” y cuyas vidas privadas son de interés público. A partir de la cultura de las celebridades se forman discursos nuevos y actualizados sobre los ideales aspiracionales sobre economía, política, raza, género y sexualidad (Valencia, 2016, p. 243). Por ejemplo, la popularidad de estos programas y su influencia en las formas de actuar y hablar (el argot que nace o se populariza en dichos programas¹⁴) es innegable. Asimismo,

¹² Si bien no es el objetivo de la presente tesis, un estudio mercadológico o sociodemográfico que compare los públicos consumidores de *DRMx* y *LMD* puede ser de gran utilidad, ya que revelaría datos que yo sólo puedo especular, por ejemplo que hay una distinción de clase entre quienes consumen *DRMx* (A través de un servicio de *streaming* de paga o por cable) y quienes consumen *LMD* (de forma gratuita en *YouTube*). Aunque existen opciones más accesibles para ver *DRMx* (a través de *streamings* ilegales o piratas en *Twitter*, *Twitch*, etc.).

¹³ *Televisa* y *TVAzteca* representan un duopolio televisivo que ocupan la gran mayoría de la cobertura mediática de telecomunicaciones en el país. Este duopolio tuvo un importantísimo poder político durante finales del siglo XX y principios del S. XXI, distribuyendo descaradamente propaganda a favor de los candidatos presidenciales del PRI y del PAN (Orta Vélez, 2010), y en contra de candidatos de los partidos de izquierda. Las cadenas han reproducido discursos fuertemente conservadores no sólo en torno a la escena política mexicana, sino con respecto a temas de género y sexualidad. En los últimos años, gracias al incremento del uso de redes sociales y de otro tipo de contenidos mediáticos como los servicios de *streaming* (la nueva televisión), ambas cadenas han perdido algo del poder mediático que solían tener durante el último medio siglo.

¹⁴ La innovación lingüística entre los *fandoms* del *drag* y poblaciones LGBTQ+ podrían ser objeto de estudio para una investigación socio-lingüística. El título de la presente tesis “Y la queso”, es un ejemplo de dichas innovaciones entre las comunidades sexo-disidentes en las redes sociales, y específicamente en el ambiente *drag* mexicano. “Y la queso”, abreviación de “y la que soporte”, de forma similar a “le pese a quien le pese”, suele usarse para aseveraciones enfáticas, que pueden causar disgusto o desacuerdo, causa de la envidia, el

aunque todavía hay shows en vivo en bares y cabarets, el consumo de performances *drag* se hace cada vez más a través de pantallas. En un primer momento, a través del *boom* del *drag* con el estreno de *Rupaul's Drag Race* (2009) y otros *reality-shows drag*. Más adelante, con la instrumentalización de las redes sociales, donde las microcelebridades *drag* comparten contenido, realizan invitaciones a eventos y presentaciones en vivo, comparten opiniones personales, momentos de su intimidad y de su vida profesional y promocionan mercancía.

¿Qué significan las microcelebridades *drag* tanto para las comunidades de fans como para las comunidades de las disidencias sexuales? ¿Son dichas celebridades capaces de crear modelos de subjetividad y pedagogías que formen sujetxs *queer*? Los productos de los medios de comunicación tienen implicaciones pedagógicas y formativas en las subjetividades de quienes los consumen. Los medios son uno de los sitios de mayor importancia en la actualidad para acceder a la información y generar conocimiento, en especial para subculturas estigmatizadas o clandestinas. Las nuevas generaciones aprenden más de cultura e historia LGBTQ + a partir de programas como estos que a través de la educación formal (Whitworth, 2017). Estos shows educan a las nuevas generaciones de personas *queer*, que se ven representadxs en los medios, por lo que dichos programas son una fuente de modelos de subjetividades (Guattari y Rolnik, 2006). Entonces, la producción de microcelebridades *drag* y los significados que circundan dicha cultura de las celebridades, pueden producir modelos de subjetividad *queer* o pedagogías *queer* mediáticas (Withworth, 2017). Por tratarse de narrativas y sujetxs poco representados en los medios de comunicación, implican una constante y rápida actualización de las representaciones culturales de personas *queer* en los medios. Estas representaciones *queer* forman parte de las arenas mediáticas, y se encuentran en constante tensión y conflicto con otros discursos y representaciones. Por último, este fenómeno puede abrir las puertas para otro tipo de contenidos y representaciones *queer*, que podrían influir en las prácticas sociales con respecto a temas como la tolerancia a la diversidad sexo-genérica.

Está claro que la telerrealidad y la cultura de las celebridades se enmarcan en los sistemas de representación de los medios de comunicación hegemónicos y neoliberales, que suelen justificar el *status quo* con sus discursos dominantes. La integración del *drag* en el *mainstream* representaría entonces un proceso de desarticulación de la potencia subversiva

rencor, u otro tipo de animadversión hacia el/la locutor, o en otras palabras, “no soportaron tanta belleza”.

de las disidencias sexuales a través de la cooptación por medio de discursos homonormativos¹⁵, y del pinkwashing¹⁶. La inclusión tardía de mujeres (trans o cis) en *Drag Race*¹⁷ sugiere el dominio de los varones cis-gay en el campo, además de que el show sólo admite a *drag queens*, dejando fuera así, a los *drag kings*, o *drags* andróginos, aunque estxs son bienvenidos en otras competencias de la telerrealidad como *La Más Draga*¹⁸ o *Dragula*¹⁹. Otras distinciones importantes como raza, clase y género no son insignificantes, ni lo es el hecho de que la mayoría de artistas *drag* que han alcanzado el estatus de celebridades y han obtenido carreras exitosas son hombres cis-gay²⁰.

Sin embargo, las discusiones que dichos programas originan trascienden por mucho los discursos del escándalo y la telebasura en los que se les suele encasillar. Las críticas por

¹⁵ Para López Clavel (2015), la “homonormatividad es un concepto acuñado para referirse a la constitución de un modelo normativo, pretendidamente hegemónico, de sujeto gay/lesbiano, dentro del proceso de normalización de lo que podríamos llamar cuestión homosexual en las sociedades occidentales. Este modelo aspira a convertirse en el sujeto ideal de derechos por parte de aquellos sectores que defienden la integración, por la vía de la asimilación, de las personas no heterosexuales en la sociedad heteronormativa, eliminando todo aquello que suponga un escollo para la pretendida normalidad. De esta forma, la imagen normativa del gay o la lesbiana se convierte en una fuente de generación de exclusiones y desigualdades al reforzar el sistema dual sexo-género y las manifestaciones sociosexuales de la heterosexualidad” (p. 138).

¹⁶ El mercado rosa o el “pinkwashing” es una estrategia de gobiernos y empresas neoliberales para cooptar demandas de los colectivos LGBTQ+ para promocionarse como *LGBTfriendly*, aunque su responsabilidad con estos sea mínima o nula (Pérez-Sánchez, 2017, p. 348).

¹⁷ Tras las críticas a las polémicas declaraciones del anfitrión del *RPDR*, Rupaul, sobre no permitir a mujeres trans con intervenciones quirúrgicas competir en el show por considerarlo una ventaja injusta ya que el poder contestatario del *drag* se basa en que “un hombre se vista de mujer”, la producción ha hecho de la inclusividad su bandera. Se puede cuestionar la sinceridad de la inclusividad de otras identidades y expresiones de género en un show que hasta entonces había sido mayoritariamente homogéneo, se trataría entonces, de una herramienta de *marketing*, que tokeniza y utiliza a dichas personas para darse más publicidad.

¹⁸ Desde un inicio, *LMD* ha sido más incluyente en su elenco *drag*. En la segunda temporada (2019), se incluyó a una concursante que en ese momento se identificaba como mujer cis, Alexis 3XL, y que terminó por ser la ganadora de la segunda temporada. Por otro lado, *Drag Race* (DR) puede considerarse más conservador en su horizonte de género, al sólo admitir a *drag queens* en la competencia. El primer *drag king* de *LMD* llegó en la 3era temporada en el 2020 con Memo Reyri, y luego en la cuarta con Paper Cut (ambos *hyper kings*). A la fecha, no hemos visto ningún indicio de que *Drag Race* incluirá a *drag kings* o andróginxs en sus elencos. Incluso, a la fecha no se ha admitido a reinas barbadas en la competencia en la versión estadounidense.

¹⁹ *The Boulet Brothers' Dragula* (2016-) es un *spin-off* de *Drag Race*, pero también de otros *reality-shows* como *The Fear Factor* (2001-2006). En *Dragula*, artistas *drag* cuyos personajes y estéticas se inspiran en elementos del horror, el *gore*, la estética gótica y punk concursan por recibir la corona del “super-monstruo *drag*”. En dicho programa, las mujeres cis y trans siempre han sido parte del elenco, así como *drags* andróginos y *drag kings* (Landon Cider es un *drag king* y el ganador de la tercera temporada y Dahli, cuyo personalidad *drag* transicionó de *drag queen* a *drag king*, fue el ganador de la quinta temporada).

²⁰ La primera concursante mujer cis en *Drag Race*, Victoria Scone, no llegaría hasta el 2021 en la tercera temporada de *Drag Race UK* (aún no hay una *drag queen* mujer cis que haya concursado en la franquicia estadounidense), mientras que la primera concursante abiertamente trans en el programa no llegaría hasta el 2019 con Gia Gunn en *All Stars 4*, el primer hombre trans sería Gottmik en 2021 y la primera mujer trans Kerri Colby en 2022 en las temporadas regulares.

parte de fans y activistas a los errores y fallos de los programas atestiguan que lxs consumidores son más que simples receptores pasivos de los contenidos mediáticos, o en palabras de Stuart Hall, no son “tontos culturales” (2010). “La Más Draga es transfóbico” podía leerse en una pinta en la Tianguis Disidente²¹ en la Ciudad de México. Los debates y discusiones *online* y *offline* también son prueba de que dichos productos culturales y las celebridades representan más que ellxs mismxs, representan posturas y demandas políticas de comunidades subrepresentadas, así como conflictos abiertos, o velados entre las disidencias sexogenéricas y la sociedad cisheterosexual o entre las mismas disidencias.

1.2 Objetivos y Metodología

He subrayado hasta aquí la importancia del fenómeno del *boom* del *drag* en los medios de comunicación, así como en la escena *drag* y en la vida pública de las comunidades sexo-disidentes. En ese sentido, hay una pertinencia por estudiar las transformaciones culturales, políticas y mediáticas que ha generado el *boom* del *drag* en el contexto mexicano y global. En la presente tesis, el objetivo general es estudiar cómo se producen las microcelebridades *drag* a partir de su representación en dos programas de telerrealidad mexicanos (*La Más Draga* y *Drag Race México*), en el marco del *boom* del *drag* global. Es decir, identificar y analizar los procesos (mediáticos, representacionales, narrativos y performáticos) a través de los cuales se producen microcelebridades *drag*. Un segundo objetivo es estudiar cuáles son las pedagogías mediáticas y modelos de subjetividades que surgen en conjunto con la producción de microcelebridades. En otras palabras, busco analizar cómo se producen las microcelebridades *drag* y cómo se relacionan con las comunidades de fans y consumidores en la formación de subjetividades.

Mis objetivos particulares son: a) identificar y analizar qué procesos (de (auto)representación, ficcionalización y performatización) permiten la transformación de artistas *drag* en microcelebridades *drag*; b) identificar y analizar los posibles modelos de subjetividad *queer* que se construyan a partir de la producción de microcelebridades; c)

²¹ La Tianguis Disidente es un mercado al aire libre en la Glorieta de Insurgentes en la Ciudad de México, que responde a las exigencias por economías solidarias en el contexto de desempleo laboral de personas trans y *queer*. Surgió precisamente a partir de la pandemia por COVID-19 que afectó gravemente a la economía mexicana y en especial a poblaciones vulnerables como las personas trans o lxs trabajadores sexuales.

identificar y analizar las posibles pedagogías *queer* mediáticas que se producen a partir de la producción de microcelebridades *drag* en las comunidades de fans y públicos consumidores; d) estudiar las apropiaciones y resignificaciones por parte de las comunidades de consumidores a quienes dichos modelos o pedagogías van dirigidas.

Al ser una tesis en estudios culturales, mi investigación es de corte cualitativo y hermenéutico, el análisis y la estructura de la tesis es temática, y las fuentes de información son diversas y variadas. En primer lugar, parto del análisis crítico de contenido y de discurso en productos culturales, es decir estudiar la representación de los programas en sí. Específicamente analicé la primera temporada de *Drag Race México*, y la sexta temporada de *La Más Draga*, ambas estrenadas durante el 2023. En concreto, escogí dos casos, uno de cada programa: Cristian Peralta y Kelly Caracas respectivamente. La elección de dichos casos se dio debido a la importancia de dichxs participantes en sus respectivas temporadas. Asimismo, estudié paratextos que circulan alrededor de dichos programas, a modo de narrativas transmedia que orbitan a los textos principales, como pueden ser *spin-offs* de los programas como *El Salseo*²², o bien contenido extra de *YouTube* y las redes sociales de las propias empresas o plataformas en las que se emiten dichos programas.

Por otro lado, debido a la dificultad de entablar entrevistas con lxs sujetxs del caso a estudiar, así como a que ya existe una gran disponibilidad de materiales audiovisuales (entrevistas) por ser figuras públicas, opté por recuperar algunas entrevistas disponibles en la red, así como complementar la información con publicaciones de las redes sociales de lxs participantes, principalmente *Instagram*, pero también *Facebook*, *Twitter* y *Tik Tok*, a modo de una etnografía digital (Pink, 2019). En resumen, analizo los procesos de representación y autorrepresentación de las microcelebridades *drag* según De Lauretis (1996). Sin embargo, podríamos cuestionar hasta qué punto la autorrepresentación de una celebridad en espacios públicos como entrevistas, presentaciones en vivo o publicaciones en redes sociales puede darnos acceso a su propia subjetividad, y qué tanto se enmarcan en procesos de autopublicación y *marketing* del sí como una empresa o *brand*.

²² “El Salseo” es un programa o “*spin-off*” de *La Más Draga*, en el que las concursantes descansan y discuten lo que sucedió en el episodio mientras que el jurado delibera. Está directamente inspirado por el *spin-off* “*Untucked*” de *Drag Race*. Se puede ver de forma gratuita en *YouTube* y es uno de los varios programas satélite de *La Más Draga*, por ello podemos hablar de contenido paratextual en la que distintos textos audiovisuales ayudan a conformar una narrativa transmedia que se alimenta de distintas fuentes (Scolari, 2013).

Además, tan relevante como la producción y representación de las celebridades en productos culturales (como los *reality-shows*), es la recepción e interpretación de lxs fans. Lxs fans ofrecen distintas lecturas posibles, algunas directamente opuestas a las que ofrecen las representaciones de los programas y las autorrepresentaciones de las microcelebridades. Además, las lecturas e interpretaciones del público influyen en próximas (auto)representaciones de las celebridades. Sin embargo, por las características del presente trabajo, no pretendo realizar un estudio sobre la recepción o un estudio sobre los *fandoms* a través de una netnografía como tal (Pink et al, 2016) de grupos de fans *online*²³. Más bien, utilizo algunas de las herramientas de la netnografía y etnografía digital para escoger memes²⁴, comentarios, *fan-art* y discursos *online* que circulan en los grupos de fans (principalmente de *Facebook: La Grupa, La Grupa Oficial, LX GRUPX, The Shady Bunch, RPDR Family*, así como posts de *Twitter*, etc.)²⁵ para hablar de las representaciones que lxs fans realizan de las celebridades, es decir, el aspecto prosumidor de los fans. En específico, para mi tesis, la observación en grupos y páginas de fans me permite entender cómo se resignifican las (auto)representaciones de las microcelebridades *drag* y los *reality-shows*, además, cómo las propias lecturas de lxs fans coadyuvan en la construcción de dichas

²³ La netnografía, es una aproximación descriptiva de las dinámicas sociales que se dan en alguna comunidad virtual: “Uno de los conceptos esenciales en que se basa la netnografía es el de comunidad, además de la idea de que las comunidades se pueden encontrar, y estudiar, *online*” (Pink, 2019, p. 130).

²⁴ Marcelino Ayala (2020) define al meme como un grupo de objetos digitales con características comunes de contenido, forma y/o postura y que son circulados, imitados y/o transformados a través de Internet por muchos usuarios. En ese sentido, los memes de Internet no son objetos digitales multimedia que actúan en aislamiento, sino que mantienen relaciones de intertextualidad que los conectan a través de una serie de rasgos comunes (p. 48). Continúa Ayala: “El meme de Internet es un objeto digital que circula por todas partes (...) puede vérselo principalmente en las plataformas de redes sociodigitales, pero también circula en los mensajes privados de las aplicaciones de mensajería instantánea, en los foros de discusión, en los sitios web dedicados al entretenimiento, en los portales de noticias y televisión, en las manifestaciones públicas de protesta, en la publicidad *online* y *offline* e incluso hasta en la ropa de las personas. Los memes de Internet pueden ser estudiados como signos, como medios de comunicación, como artefactos culturales, etc. De acuerdo a algunos estudiosos de los memes de Internet (...) el grueso de los memes de Internet es producido en (...) “espacios de afinidad” (p. 24).

²⁵ Escogí principalmente los grupos de *Facebook* no únicamente porque ya pertenezco a ellos, sino porque sería demasiado extenso incluir además otras redes sociales como *Twitter* y sus *trending topics* (sí bien rescato un par de *tweets* para analizar), o bien los posts de *Reddit* donde circulan rumores y spoilers sobre la temporada antes de que se transmita. Con esta nota busco aclarar que los grupos de *Facebook* no abarcan a la totalidad del *fandom* de los *reality-show drag* en México, pero son valiosas fuentes de información y de corpus para mi investigación. Yo mismo me considero un fan de dichos programas, así como del *drag* en general. Además, al formar parte de los grupos mencionados, conozco sus dinámicas internas. Nunca he publicado ni comentado en ellos, por lo que desde antes de la presente investigación era un miembro invisible. Mis observaciones son pasivas, en el sentido de que no contacté con ningún miembro para realizarle preguntas ni les comuniqué que lxs estaría observando. Sin embargo, no se trata de un espacio privado como tal, sino que es un espacio público (sólo se debe responder una breve trivia para ser aceptado en el grupo). Aunque si bien se trata de espacios virtuales públicos siempre busco respetar el anonimato de lxs miembros y proteger sus identidades.

celebridades, y cómo lxs fans construyen sus propias representaciones de ellas. A través del análisis de contenido y la observación participante en redes sociales, busco describir dichos fenómenos en el circuito de la producción y consumo mediáticos. Por último realicé observación participante en otros espacios de convivencia de las comunidades de fans como bares o cafés LGBT+, durante la transmisión de los mismos episodios para observar el fenómeno de las “*viewing-parties*”, donde se congregan fans a ver los capítulos, usualmente con un artista *drag* como anfitrión (que puede ser unx de lxs participantes del show).

La pregunta de mi investigación es: ¿Cómo se producen microcelebridades *drag* a través de *reality-shows* como *La Más Draga* y *Drag Race México*? El proceso de la investigación me llevó a responder la pregunta de la siguiente manera: La producción de microcelebridades *drag* a partir de *reality-shows* como *LMD* o *RPDR* se da a través de tres procesos paralelos distintos pero estrechamente interrelacionados: 1) la producción de contenidos mediáticos como *reality-shows* y la representación de artistas *drag* en estos; 2) la autorrepresentación de las celebridades en el espacio público y digital y; 3) la recepción, interpretación y circulación de significados que se dan a partir de dichas representaciones en las audiencias y el *fandom*. Denomino a este proceso en su conjunto “producción de (micro)celebridades *drag*” y no puede ser entendido de manera separada, ya que es un circuito cultural completo. Esta distinción es puramente analítica y, en la realidad, estas categorías se construyen mutuamente y están en diálogo y negociación constantes. En otras palabras, estudio la representación en contenidos mediáticos y culturales (como los *reality-shows*), los discursos de autorrepresentación de las microcelebridades *drag* en entrevistas y publicaciones de redes sociales, y las lecturas e interpretaciones de las audiencias de dichos contenidos mediáticos (a través de memes y comentarios). La producción de celebridades *drag* es entonces, una constante tensión y pugna entre la producción de los programas, las audiencias y las mismas celebridades por autorizar e imponer sus (auto)representaciones de las microcelebridades. Estudio estos elementos no por separado, sino en relación, por lo que trato de describir el fenómeno del *boom* del *drag* y la producción de microcelebridades *drag* desde una perspectiva más panorámica.

Con la introducción de artistas *drag* (*drag queens*, *drag kings*, etc.) a la cultura de las celebridades, a partir de su representación en productos culturales (como los *reality-shows*), y su posterior transformación en microcelebridades, se da un proceso de producción o

fabricación masiva de microcelebridades *drag*, que aportan al dar pautas actualizadas sobre las normas sociales, de género, culturales, y de moda. En consecuencia, este *boom* mediático de las celebridades *drag* implica una pedagogía *queer* mediática, que permite la producción de nuevos modelos de subjetividad *queer* que transforman o perpetúan normas, discursos y códigos culturales en las comunidades que lo consumen, ya sean fans o el público en general; y que inscriben a lxs sujetxs *queer* en narrativas, discursos e imágenes de ciudadanía y pertenencia en los medios masivos de comunicación. Sin embargo, la recepción por parte de lxs consumidores no se trata de una recepción acrítica y pasiva, sino selectiva, que permite resignificar los contenidos y formular interpretaciones propias, lo que refleja una serie de negociaciones y luchas por los espacios de representación, significación y enunciación.

1.3 ¿Cómo es una tesis en estudios culturales?

La presente tesis fue escrita en el marco de una maestría en estudios culturales, pero ¿qué son los estudios culturales? Los estudios culturales son difíciles de definir, en primer lugar, porque no tienen un objeto de estudio específico y bien delimitado (más allá de abarcar la generalidad de prácticas y fenómenos culturales), sino que más bien, son una aproximación crítica a la misma práctica de la investigación cultural en las ciencias sociales y humanidades y rebasan los estrictos límites de las disciplinas científicas clásicas. En ese sentido, lo que los estudios culturales entienden por “cultura” es muy distinto a lo que por ejemplo, la antropología o las humanidades entienden por cultura (e incluso me atrevería a decir que los estudios culturales no buscan definir a la cultura). Para Teresa Garzón (2018):

Primero, la cultura deja de ser propiedad de la antropología ya que (...) conservar la noción de cultura relacionada con usos y costumbres premodernos implica encerrarla en los límites del museo. Segundo, la cultura deja de ser el “reflejo” de las estructuras materiales de la sociedad, un epifenómeno de la economía, para transformarse en un elemento constitutivo del capitalismo actual (...) Tercero, la cultura deja de ser propiedad de los estudios humanísticos y de su “alta cultura”, dando cuenta de otras manifestaciones culturales (...) populares [y] masivas, (...) concebida[s] como dispositivos exclusivos de dominación (p. 87).

Los estudios culturales abrevan tanto de los estudios literarios y de la comunicación (la escuela de Birmingham), como de posturas auto-críticas de la antropología y sociología (los estudios pos-/de(s)-coloniales), así como de la crítica cultural y la tradición ensayística latinoamericana. Los estudios culturales pueden catalogarse como post-marxistas, post-

feministas, post-positivistas, post-coloniales, etc. Comparten su carácter interdisciplinario (o más bien in-disciplinado) con los estudios (trans)feministas, de género y la teoría *queer*. Además, los estudios culturales tienen un decidido énfasis en analizar las relaciones de poder presentes en todo fenómeno cultural. Mi investigación en específico, busca posicionarse en la intersección entre la teoría *queer*, los estudios del performance y los estudios de los *massmedia*. Continuando con la tradición de los estudios culturales de desestabilización de las fronteras disciplinarias.

En lo metodológico, los estudios culturales superan la división entre lo objetivo y lo subjetivo, (...) la cultura es aquel terreno que conecta tanto la estructura social como a los sujetos que la producen, la reproducen y la experimentan. En lo epistemológico, los estudios culturales rompen la (...) distancia (...) entre la producción de conocimiento y el llamado “sentido común”, (...) otras formas de producir conocimiento (...) no son “objeto” de investigación (...) sino locus con los cuales comunicarse, habitados por (...) sujetos políticos. En lo temático, la cultura de los estudios culturales (...) tiene que ver menos con los “artefactos culturales” (...) y más con los procesos de producción, distribución y mediación de esos artefactos, siempre pensando (...) en contextos de relaciones de poder, (...) la relación cultura-poder-política es un fundamento (...) Por último, en lo político, (...) los estudios culturales son, a la vez, una práctica intelectual y una vocación política (Garzón pp. 89-90).

Al tratarse de una tesis en estudios culturales, ello implica que haya un reconocimiento del sitio de enunciación del investigadorx. La investigación como tarea requiere la honestidad y humildad de quien investiga, de no posicionarse desde una ficticia objetividad o desde una superioridad intelectual. Al contrario, como indica uno de los fundadores de los estudios culturales, Stuart Hall (2010), trabajamos “sin garantías”. Ello no quiere decir que el trabajo de investigación no sea riguroso, sino que da cuenta de que no podemos asegurar tener la verdad absoluta. Los estudios culturales son una entre tantas perspectivas, que no podemos sobreponer a otras formas de conocimiento. Asimismo implica buscar formas más horizontales de trabajar con lxs personas con las que trabajamos.

En ese sentido, no pretendo hablar aquí por lxs artistas *drag*, sino dar cuenta de cómo se producen las microcelebridades *drag* a través de distintos procesos mediáticos de representación, autorrepresentación y recepción/interpretación, así como qué implicaciones políticas tiene la producción de celebridades *drag* en la emergencia de sujetos y subjetividades *queer*. Quiero aclarar que no pretendo representar ni hablar por una comunidad a la que no pertenezco. Tampoco pretendo que exista una distancia que me dote con una supuesta objetividad o neutralidad que me permitan hablar más “objetivamente” sobre otrxs o sobre los fenómenos mediáticos que lxs rodean. Por otra parte, no me hallo

completamente ajeno al mundo *drag* y la comunidad que lo rodea. En efecto, mi acercamiento al drag ha sido principalmente como público y/o como investigador. Sin embargo, en mi vida personal me he travestido ocasionalmente e incluso en un par de ocasiones he practicado el *drag*. Especialmente en mi infancia, era común para mí usar la ropa de mi madre o toallas alrededor de mi cabeza como si fuera cabello largo. Tuve la suerte de tener unxs padres que no me juzgaron por ello. Sin embargo, más temprano que tarde aprendí que dichas prácticas no estaban bien vistas y que además, eran motivo de vergüenza para quien las hacía. Con los años fui aprendiendo a esconder ademanes y expresiones “demasiado femeninas”.

Es quizás por estas razones que el tema del travestismo me llama la atención. Siempre hay una relación personal y emocional del investigador con sus temas de investigación. Sin embargo, también soy muy consciente de que mi experiencia no puede dar cuenta de otras experiencias del todo, por lo que la labor de este trabajo no es hablar en nombre del otrx o por el otrx, sino con el otrx. Lxs mismxs artistas *drag* y las audiencias han dicho ellxs mismxs mucho de lo que yo simplemente repito en mi investigación. Las pretensiones de objetividad y de distancia crítica de la academia ortodoxa no terminan de dar cuenta de dichos problemas éticos y morales en la investigación. Me posiciono como investigador, pero también como joto/marica²⁶ y travesti ocasional. Como muchxs investigadorxs, no me hallo ni adentro ni afuera de la comunidad y lxs sujetxs que forman parte de esta investigación. Asimismo, me posiciono como un fan de estos programas, lo cual me da un acceso privilegiado a las comunidades de fans, a las discusiones que ocurren en torno a estos *reality-shows* y a los discursos que rodean a dichas celebridades *drag*.

La tesis está compuesta por cinco capítulos. Después de la presente introducción, en el primer capítulo defino el *drag* como una práctica artístico-performática travesti que parodia aspectos del género a través del espectáculo y del performance. Asimismo, resumo los principales planteamientos de la teoría *queer* y su postura con respecto al *drag*. Específicamente hago un recuento de la teoría de la performatividad de Judith Butler y de su relación con el *drag* como práctica transgresora o rectificadora de las normas de género. Por otro lado, rescato conceptos de la teórica Teresa De Lauretis como representación y

²⁶ Insultos homofóbicos mexicanos, reapropiados por lxs propixs injuriadx de las disidencias sexuales, se distancian del proyecto político normalizador “gay” con una carga política similar a “*queer*” en inglés.

autorrepresentación para dar cuenta de cómo el género se constituye a través de representaciones, así como dichas representaciones pueden reproducir la norma de género a través de una interpelación con lxs sujetxs, pero también se puede desafiar la norma a través de autorrepresentaciones transgresoras. Lxs sujetos excéntricxs (De Lauretis, 1993) desbordan las estructuras binarias y jerárquicas del género, y a la vez, se hallan dentro y fuera de éste, como el *drag*, que no está ni dentro ni fuera de las normas de género. Posteriormente reflexiono sobre las particularidades de la feminidad y masculinidad *drag*. En otro apartado, discuto los pormenores del concepto de *camp* y de cómo la parodia se ha entendido como una forma de desarticular las normas de género. En una segunda parte del primer capítulo hago un resumen de las posturas de Taylor, Heinrich y Citro con respecto a los estudios del performance, así como la relación entre la performance y la teoría de la performatividad de Butler. Específicamente, dedico un apartado al arte del *lypsinc*, performance por excelencia de todo show *drag*. Para terminar, concluyo con un apartado sobre las críticas que ha recibido la teoría *queer*, especialmente desde Latinoamérica y el Sur global.

El segundo capítulo trata sobre el *boom* del *drag* como fenómeno mediático que produce en serie a celebridades *drag* a través de su representación en programas de telerrealidad. En primer lugar abordo discusiones sobre conceptos útiles para la presente tesis como cultura de masas (Martín-Barbero, 1987), industrias culturales (Adorno y Horkheimer, 1988; Martel, 2001) o sociedad del espectáculo (Debord, 1995), y las discusiones en torno a éstos conceptos que se dieron en el seno del nacimiento de los estudios culturales. Posteriormente paso a definir y caracterizar la cultura de celebridades y cómo se conformó la producción de microcelebridades *drag* en México y EE. UU a partir del denominado *boom* del *drag*. Discuto sobre las posibles lecturas e interpretaciones en torno a la integración del *drag* en la cultura *mainstream* y los discursos hegemónicos de los medios de comunicación. En seguida, caracterizo al género del “*reality-show*” o la telerrealidad como un elemento central en el proceso de producción de celebridades *drag*. Dedico un apartado a la batalla mercadológica y cultural de *LMD* y *DRMx* por abarcar a los públicos consumidores de *reality-shows drag* en México. Por último, reflexiono sobre el papel de lxs fans y *fandoms* en la consolidación de microcelebridades *drag*, así como sus formas de organización en grupos y comunidades digitales, específicamente el caso de *La Grupa* en *Facebook*.

En el tercer capítulo, realizo el análisis de mi primer caso, Cristian Peralta, ganadora de la primera temporada de *Drag Race México* y padre de familia no-heteronormativo. Empiezo abordando el tema del nombre *drag* y cómo Cristian tuvo que adaptar su práctica transformista al mercado del *drag*. Asimismo, reflexiono sobre la caracterización “nacionalista” de Cristian en *DRMx* y cómo ello desarticula pero a la vez reproduce la ideología del mestizaje. Discuto sobre las representaciones de la paternidad y la familia en México y cómo son abordadas por dicha celebridad y por el programa, así como otros temas que caracterizan a Cristian como su pansexualidad y su historia de amor con su pareja. Por último, reflexiono sobre la profesionalización del *drag* y cómo ello le permite a Cristian asumir la posición de padre proveedor.

El cuarto capítulo, abordo mi segundo caso, Kelly Caracas, la primera mujer trans en concursar en *La Más Draga* (en su sexta temporada), específicamente analizo las demandas y consignas que Kelly trajo consigo a la plataforma en torno al movimiento trans. En primer lugar, plantea el papel de las mujeres trans en los movimientos feminista y LGBTQ+, así como otros cuestionamientos como las disparidades entre hombres cis-gay y mujeres trans en la escena *drag* mexicana. Una constante durante la representación de Kelly en la temporada es la consigna de las infancias trans, al haber sido ella una infancia trans. Por último, reflexiono sobre los problemas de representación de las mujeres trans como víctimas o villanas, a partir de los conflictos que vivió Kelly con sus compañeras a lo largo de la temporada y cómo reaccionó el público.

Por último, en un quinto capítulo, realizo una reflexión sobre las consecuencias socioculturales del fenómeno del *boom* del *drag* como tal, es decir, ¿De qué manera influyen dichas representaciones en la vida social y cultural de las sexodisidencias y *fandoms*? ¿Puede la cultura de las celebridades *drag* educar y modelar las subjetividades de los públicos *queer* que la consumen? Mi análisis parte de conceptos como modelos de subjetividad (Guattari y Rolnik, 2006), pedagogías *queer* mediáticas (Withworth, 2017) y ciudadanías sexuales (Sabsay, 2013). Busco abordar la relación compleja entre representaciones y subjetividades.

Quien lea dicho esquema probablemente note que no utilizo la estructura tradicional de una tesis (un capítulo teórico, uno contextual, uno metodológico y uno analítico). Ello da cuenta del carácter (in)disciplinado de una tesis de estudios culturales, sin embargo, quiero señalar que en realidad, a pesar de la estructura temática de la tesis, tiene una estructura

similar a las de las tesis tradicionales. El primer capítulo funciona como un marco teórico, el segundo se desarrolla como un capítulo teórico-contextual, el tercero y el cuarto son capítulos analíticos. Por último, el quinto capítulo, es una suerte de “conclusiones” en las que doy cuenta de todos los temas de investigación que se abren ante mi investigación, y que pueden ser explorados con mayor profundidad en posteriores investigaciones.

I. TEORÍA QUEER Y DEL PERFORMANCE. HERRAMIENTAS PARA ESTUDIAR EL DRAG

En el presente capítulo, pretendo estudiar el *drag* desde dos perspectivas teóricas que han sido centrales en la investigación del *drag* como fenómeno sociocultural: la teoría *queer*²⁷ y la teoría del performance. Comienzo con una breve definición del *drag* y una introducción a dicha práctica como un fenómeno social, artístico y cultural. Después, hago una revisión de la teoría *queer*. Para ello retomo a dos de sus figuras, en primer lugar Teresa de Lauretis y sus conceptos: tecnología de género, representación y autorrepresentación, y sujetos excéntricos. Así como resumo la teoría de la performatividad de género de Judith Butler. Más adelante, realizaré un breve de las nociones de *camp* y parodia y sus relaciones con los postulados teóricos y políticos de la teoría *queer*. ¿La parodia es una forma de subversión? Si es el caso, ¿el *drag* representa una forma de parodia subversiva? En una segunda parte del capítulo, reviso los principales argumentos de la teoría del performance de Diana Taylor, Falk Heinrich y Silvia Citro, así como la relación del performance con el *drag* y con la teoría de la performatividad de género de Butler. Al final realizaré un breve recorrido por los argumentos y críticas que se le han hecho a la teoría *queer* y sus contraargumentos. Dichos conceptos me ayudan a formar un marco teórico que me permite analizar el fenómeno del *boom* del *drag* en relación con el género y el performance.

Como ya he mencionado, el *drag* es un tipo de performance travesti en el que se parodian y exageran las normas de género en el medio del espectáculo y de la transformación de la apariencia, a través del maquillaje, vestuarios, pelucas, prótesis, relleno, etc. Lxs artistas *drag* construyen sus personalidades *drag* (Méndez Cardoso, 2022) que conjuntan características de su propia subjetividad con otros elementos como la cultura pop, la cultura de las celebridades, el folclore, el arte, la moda, etc. Por otro lado, el *drag* más que una identidad es una práctica. Asimismo, el *drag* como palabra convive con otros términos de tradiciones locales como travesti (que no implica un elemento espectacular sino que puede ser una práctica más íntima), o bien el transformismo (que surge del mundo de la imitación

²⁷ Más adelante explicaré las bases de la teoría *queer*. En resumen, lo *queer* es un cuestionamiento a la naturalización de un sistema de sexo-género que categoriza y jerarquiza a la humanidad en hombres y mujeres (cis-heterosexuales), dejando fuera a otro tipo de expresiones, orientaciones e identidades de género. Señala, más bien, el carácter construido y sociocultural de la dupla sexo-género, es decir, que lo estudia como un fenómeno histórico y contextual, atravesado por relaciones de poder.

de celebridades y que no necesariamente implica un travestimiento en el género “opuesto”). Ahora bien, dichos términos (*drag*, travesti, transformista) no son necesariamente excluyentes sino que rondan las mismas esferas de significado y se traslapan. Incluso puede afirmarse a un nivel micro-social que las implicaciones sociales del travestismo varían según quién se traviste, qué género asume y en qué contexto lo hace (Lancaster en List Reyes 2009, p. 201). List Reyes (2009) señala que mientras lx *drag* se traviste para llamar la atención del otrx, el travesti actúa en una búsqueda personal de construcción para sí, es un medio de cumplir su deseo en privado o en secreto, aunque en realidad, unx también puede desear ser vistx por otrxs de alguna forma.

Para Antonio Marquet (2006), la diferencia entre el transformismo y la *draguería* recae en la diferencia entre seducción y provocación. Por un lado, el transformismo busca la ilusión femenina o masculina, imita a alguna celebridad o artista y ocupa su puesto, es decir, busca el engaño, pero un engaño conocido. Es seductor porque es la materialización de deseos “perversos”, “reprimidos”, tanto por parte de lx *performer* como del público. Por su parte, la *draguería* es más exagerada, es una reinterpretación de la masculinidad o de la feminidad que no busca la ilusión de hacerse pasar por una mujer o un hombre cis. Marquet (2006) también contrapone la figura del transformista/*drag* a la de lx transexual²⁸, ya que el *drag* no puede considerarse como una etapa de la transexualidad, que más bien busca ajustarse a la división genérica binaria. El *drag* busca la síntesis de opuestos, niega la polarización masculino/femenino, y resalta las contradicciones y contrastes. Por ello, el autor considera al *drag* como provocador, transgresor y subversivo. Independientemente de la afirmación de que el *drag* es subversivo, mientras que la transexualidad se acopla a las normas de género; el *drag* siempre ha excedido las normas de género aceptables.

Si para Marquet (2006), la *draguería* se relaciona con la provocación, mientras que el transformismo se relaciona con la seducción a través de la mirada. En mi opinión ambas prácticas pueden jugar con la provocación, la seducción, el erotismo y la sexualidad: “El

²⁸ Los debates en torno a los términos para denominar a las comunidades trans son complejos y, aunque muy interesantes, no son el eje de este trabajo. Cabe destacar que el término transexual, aunque todavía es utilizado por muchas personas, ha sido cuestionado por su origen médico y patológico hacia la comunidad trans y por dividirla entre quienes buscan una reasignación quirúrgica de sexo y quienes no. Otros términos como transgénero o trans buscan ser términos paraguas que puedan abarcar una mayor cantidad de experiencias e identidades que no se adaptan a al binarismo de género y a la cisonorma, mientras que otros términos reflejan las circunstancias regionales y locales como trava, travela, etc. (Platero, 2017, p. 410).

drag encarna el arte de lo efímero mientras busca atraer la mirada del otro” (Marquet, 2010, p. 398). En el caso de las *drag queens*, esa mirada seductora se realiza a partir de elementos estéticos como el glamour. Pero las *drag queens* no exhiben una sexualidad “heterosexual” tradicionalmente concebida, no buscan necesariamente encarnar el cuerpo de una “mujer”²⁹, sino que se trata de una sexualidad mediada por el escenario y el show, pero también por los prostéticos, las pelucas y el maquillaje que median la experiencia entre los cuerpos. Horowitz propone que la sexualidad de las *drag queens* más que heterosexual, es icónica y auto-referencial, es decir que la sexualidad performatizada por las *drag queens* se refiere sólo a sí y no a un acto sexual u objeto de atracción externo, el público entonces percibe a las reinas como espectaculares, extraordinarias o surreales y les rinden su devoción, lo cual refuerza el performance de sexualidad indiferenciada (2013, p. 309). Aunque lo anterior no significa que las *drag queens* no puedan ejercer alguna práctica sexual “en *drag*”.

Como ya se ha mencionado, hay distintas formas de hacer *drag*: *drag queens*, *drag kings*, *drag queers*, etc. Ninguna de estas prácticas está limitada a una identificación de género en particular (hombre/mujer, cis/trans/no-binario, etc). La experiencia y perspectiva de una *drag queen* será muy distinta a la de un *drag king*. Para Horowitz (2013), la diferencia entre *drag queens* y *kings* es tanta que ni siquiera podemos agruparlos dentro de la misma categoría. Dieter Brusselsaers y Katie Horowitz (2013; 2017) han caracterizado la especificidad de la cultura gay masculina de las *drag queens*, ya que las mujeres cis y trans son minoría en este mundo, y los *drag kings* pertenecen mayormente al mundo lésbico y trans masculino. Halberstam (1999) ha señalado que los *drag kings* no han sido parte integral de la cultura nocturna lésbica de bares y antros. Por su parte, Terre Thaemlitz (2004) asocia a las *drag queens* y mujeres trans con el glamour y la espectacularidad mientras que los hombres trans y *drag kings* son numéricamente y mediáticamente menos visibles.

Para Raewyn Connell, el género se basa en la dicotomía masculinidad-feminidad. Estos son conceptos relacionales e históricos, ya que dependen el uno del otro: “Reconocer la masculinidad y la femineidad como históricas, no es sugerir que ellas sean débiles o triviales.

²⁹ Como señala Monsiváis: “Si algo manejan con destreza los travestis es su versión de una veta esencial de las mujeres: el triunfo en el espectáculo. La meta, se dice, ya no es el ejercicio del dolor y la ternura, o la maternidad ilimitada. No, la mujer más mujer es la que atrae más reflectores, la que no tiene tiempo de estar en la cocina porque ocupa el proscenio. En contra de las suposiciones habituales, los travestis no imitan a la Mujer ... sino a la Mujer de Éxito, categoría distinta, sujeta a las más encomiásticas parodias, creaciones y recreaciones” (Monsiváis en Tenorio, 2019, p. 57).

Es colocarlas firmemente en el mundo de la acción social” (1997, p. 16). Ahora bien, si aceptamos que la masculinidad no es exclusiva de los hombres cis-hetero ni la feminidad es exclusiva de las mujeres cis-hetero, también se debe reconocer que no existe un sólo modelo o paradigma de feminidad o masculinidad, sino que estos irán variando según la clase social, el territorio, los hábitos de consumo, etc., que dan cuenta de distintas especificidades. Los roles de masculinidad y feminidad varían en el tiempo-espacio, pero han habido impulsos homogenizadores a partir de tecnologías del género como el cine, la música, la literatura, la televisión, el periodismo, las leyes, la burocracia, la educación, etc.

Por ejemplo, en Estados Unidos, la feminidad hegemónica se basa en el estereotipo de belleza blanco occidental, que se reproduce constantemente en los métodos de maquillaje, vestuarios y modificaciones corporales que realizan las *drag queens* para “feminizarse” y “blanquearse”. Para muchas *drag queens* (o más bien, *female impersonators*), su propósito es lograr la ilusión de la transformación femenina en certámenes de belleza. Sin embargo, mi punto no es acusar a las *drag queens* y transformistas de la vieja escuela de “perpetuar” la norma de género, ya que ellxs también han sufrido persecuciones y ataques trans/homofóbicos, es decir que están expuestas a la violencia a pesar de su “*passing*”, o qué tanto pueden pasar por una persona cis-heterosexual en un espacio predominantemente heterosexista. Además, existen movimientos y corrientes al interior del *drag* que han desafiado estos estándares de belleza y el binarismo del género, como lo fueron los *club-kids* en los años noventa, con su estética andrógina y surrealista. Por último, lxs *drag* no blancxs siempre han formado parte de las escenas *drag* de las principales ciudades incluso de países predominantemente blancos como EE. UU.³⁰. La cultura e historia *drag*/transformista /travesti siempre ha sido conflictiva, contestataria y diversa.

Para Connell, la masculinidad es un efecto combinado entre género, raza y clase, por lo que se puede hablar de múltiples masculinidades. La masculinidad hegemónica legitima al patriarcado, justifica la dominación de los hombres heterosexuales y la subordinación de los hombres homosexuales y trans, a quienes se considera hombres fallidos o fracasados. La

³⁰ Tal es el caso de Crystal LaBeija, quien denunció el trato injusto de los certámenes *drag* con las reinas afroamericanas en Estados Unidos en el documental, *The Queen* (1968). El estilo de baile *vouge*, representado en el documental *Paris is Burning* (1990) nació en los barrios latinos y negros de Brooklyn. Otras travestis sudamericanas han desafiado los estándares blanqueados de competencias *drag*, como Inti, artista *drag*, migrante bolivianx que participó en *Drag Race España* (DRE, T. 1, E.3, 2021) y que abandonó el programa por considerar haber sido juzgadx de forma injusta en relación a sus compañeras españolas.

autora señala que las formas de masculinidad subordinadas como la homosexualidad “en la ideología patriarcal, es la bodega de todo lo que es simbólicamente expelido de la masculinidad hegemónica” (1997, p. 13). Sin embargo, no se puede decir que la performatividad de ciertos tipos de masculinidad subalternas estén libres de controversia. Por ejemplo, en México, donde los modelos de masculinidad están tan profundamente atravesados por el ejercicio de la violencia y dominación hacia las mujeres y lxs sujetos *queer*. También existen otras formas de masculinidad subalternas, que rompen con los modelos normativos, como la de las lesbianas *butch/machorras* o los hombres trans o cis que hacen *drag king*. Para Horowitz (2013), la mayoría de los *drag kings* proponen un tipo de masculinidad no-hegemónica en sus personajes.

Por otro lado, para Villanueva Jordán (2017), el *dragqueenismo* en Perú ha establecido una serie de representaciones y discursos que los distinguen de otras identidades y prácticas transgénero, en particular busca distanciarse con las trabajadoras sexuales trans. Para algunas *drag queens*, el término *drag* busca alejarse de los estereotipos que las asocian con el trabajo sexual, la pobreza y la identidad de género de las mujeres trans o locas/vestidas/travestis. Marquet (2006) señala que los espacios por excelencia para lxs travestis han sido el escenario, la peluquería y la calle (en relación al trabajo sexual). Aunque pareciera que hay un intento por separar a quienes se dedican al escenario y quienes se dedican al trabajo sexual, esa división no fue tan clara en otros tiempos. Tampoco lo es actualmente en todos los contextos, en especial con la expansión del trabajo sexual a plataformas *online* como *OnlyFans*. Algunxs artistas *drag* tienen ambas fuentes de ingresos.

Por otro lado, artistas *drag* tienen formas de sociabilidad propias. En la comunidad *drag* (y en otras subculturas *queer* como el *ballroom*), el concepto de familia es reapropiado. Las familias *drag* son redes de apoyo en las que la madre/padre *drag* enseña no sólo técnicas de maquillaje y performance sino también otros conocimientos de las subculturas *queer* a lxs más jóvenes. Para Anna Ferrante (2017) la familia *drag* es una reapropiación y subversión de la institución heteronormativa de la familia, que crea lazos de afinidad y cuidado entre personas *queer*, sin ningún tipo de parentesco entre sí. Estas familias “elegidas” son muy valoradas, precisamente porque muchas personas *queer* han sido expulsadas de su núcleo familiar, y tienen relaciones dolorosas y traumáticas con sus familias consanguíneas.

La relación del travestismo/transformismo/*drag* con los activismos, ya sean feministas, LGBT+ o *queer* ha sido igualmente compleja. Nunca han existido posturas unificadas. Ciertas perspectivas desde el llamado feminismo radical trans-excluyente han acusado al *drag* de reproducir estereotipos misóginos. Asimismo, en los movimientos y activismos trans se ha discutido cuál es el lugar que ocupan lxs artistas *drag* en las demandas trans. Hay personas trans para quienes el *drag* implica un retroceso y una burla a la causa, así como hay personas trans que practican el *drag* e incluso, que descubrieron su identidad trans a través del *drag*. También hay quienes integran a travestis/*drags* dentro del espectro de lo trans. Si bien no puede negarse que ciertos performances *drag* han reproducido estereotipos misóginos o transfóbicos, sería reduccionista atribuir toda la práctica del travestismo a una caricaturización de la mujer, sin tomar en cuenta toda su genealogía como práctica marginalizada³¹ y trasgresora del *status quo* heterosexista. Además, dicha crítica asume que el *drag* consiste únicamente en hombres cis travistiéndose como mujeres cis. Por último, desestima todas las lecturas de la teoría *queer* sobre la desnaturalización de las normas de género a través del performance que describo más adelante.

En el movimiento LGBTQ+ mexicano, el travestismo también ha sido punto de conflicto e incluso una de las causas de ruptura del primer movimiento político de Liberación Homosexual en México. Martín González Romero (2021) hace un recuento histórico de las primeras marchas del Movimiento de Liberación Homosexual en México, entre 1978 y 1984, y de cómo ciertas figuras, como Luis González de Alba, acusaron de misoginia al travestismo, mientras que activistas del Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR) consideraban que la práctica del travestismo era central para la liberación homosexual, esencial en su compromiso político con las clases populares. Al margen de las complejas definiciones del *drag* y de su lugar en la historia de los movimientos feministas y de las disidencias sexogenéricas, hoy por hoy esta práctica ocupa un lugar importante en las discusiones públicas sobre género y sexualidad, por lo que constituye una ventana importante para pensar acerca de estas cuestiones.

³¹ Cito a Monsivaís: “Y detrás de cada escenificación, del fasto y el delirio en las noches de las discos, están las historias personales, marcadas por las humillaciones y golpes y vergüenzas familiares y acentuación de la diferencia por la marginalidad de toda índole. El travesti se arriesga en demasía, son legión los asesinados y torturados y golpeados. A ellos se les dedica el torrente de burlas y menosprecio, y para sobrevivir deben asumir a fondo la visión degradada que se les impone” (Monsivaís en Tenorio, 2019, p. 68).

El *drag* como fenómeno sociocultural ha sido abordado teóricamente desde los estudios de género. Principalmente, desde el transfeminismo³² o la teoría *queer*, que han explorado los pormenores del *drag* y travestismo, así como sus implicaciones en las relaciones de género en las sociedades contemporáneas. ¿Qué nos dice la teoría *queer* sobre el *drag*? A continuación realizo un breve pero necesario recorrido de la teoría *queer*, cuya genealogía proviene y dialoga principalmente con los estudios (trans)feministas y de género.

La palabra *queer* en inglés significa bizarro, extraño, enfermo, anormal, torcido, etc., con una connotación decididamente homofóbica. Antes de ser una teoría, lo *queer* fue una estrategia y un posicionamiento político del activismo: en los años 80 y 90, un grupo de activistas en el mundo anglosajón se reapropiaron del insulto y lo convirtieron en un estandarte de la lucha política contra la homo-lesbo-bi-transfobia³³ y contra el mal manejo gubernamental de la pandemia del VIH-SIDA. Además, era una manera de distanciarse del término *gay*, que representaba para ellxs, la identidad de hombres cis-gay, blancos y burgueses, con un proyecto político de integración. *Queer* sería entonces un rechazo a la normalización y despolitización LGBT+ (acrónimo de Lesbiana-Gay-Bisexual-Trans, etc.) y de cualquier etiqueta identitaria: “Se parte de que sexo, género y sexualidad son conceptos normativos, es decir, su constitución ha ido en el sentido de normar los comportamientos mediante una serie de prescripciones, los cuales toman como punto de partida una visión binaria que distingue hombre de mujer” (p. 293), visión que además naturaliza la heterosexualidad como el estándar, lo normal y lo natural. Por su parte, la teoría *queer* problematiza los abordajes de los estudios lésbico-gays, que habían pensado los

³² Para Sayak Valencia (2019) el transfeminismo: “busca enunciar una actualización crítica sobre la forma tradicional de interpretar y gestionar el sistema sexo-género y la sexualidad que afectan al sujeto político del feminismo. Es decir, el transfeminismo pone en el centro del debate la necesidad de articular de forma interseccional la norma heterosexual como régimen político y económico que da pie a la división sexual del trabajo y a su vez origina las desigualdades estructurales entre los sexos, los cuales están atravesados por especificidades de raza/etnia, clase y disidencia sexual con nuevos elementos como la no exclusión y despatologización de los cuerpos trans, la legalización del trabajo sexual, la crítica al amor romántico, la diversidad funcional y la crítica corpo-decolonial del movimiento *fat-power*” (pp. 327-8).

³³ Para Domínguez-Ruvalcaba (2015): “el odio homofóbico es una manifestación de poder de la ideología heterosexista, esto es, el precepto y preconcepto que se promueve como la normatividad de los cuerpos y que establece la invisibilidad para las diferencias, escondites donde las prácticas sociales y sexuales de los sujetos no heterosexuales se llevan a cabo con el temor de ser castigados y asumiendo la vergüenza de su alteridad (...) La homofobia es un mecanismo de sostenimiento del sistema patriarcal y sirve fundamentalmente como dispositivo de la higiene social. El fin de la homofobia no es entonces el exterminio de las sexualidades diferentes sino su constante persecución como acto que sustenta la jerarquía de la heterosexualidad normativa (pp. 10;12).

comportamientos sexuales como identidades normativas (List-Reyes, 2019, p. 289). En resumen, la teoría *queer*, tiene una postura decididamente anti-esencialista y anti-identitaria sobre el género y la sexualidad. La teoría *queer* retomó elementos del feminismo lesbiano, negro, interseccional, chicano y poscolonial, buscando complejizar el análisis de las sexualidades a través de categorías interseccionales como la raza o la clase. Asimismo, las principales teóricas *queer* abrevan de los planteamientos de Michel Foucault, especialmente de su historia de la sexualidad.

El problema de la identidad ha sido un acalorado tema de debate en la teoría *queer*, que considera a las identidades sexuales como normativas y esencialistas, por lo que ciertos activismos *queer* buscan abolirlas por completo. “De ahí que hablar de una identidad *queer* no tenga sentido, pues lo *queer* alude precisamente a ese vaciamiento, a esa ausencia de identificación con los elementos normativos y plantearse una construcción personal a partir de una articulación entre la práctica sexual, el deseo y los aspectos relativos a comportamientos y actitudes que harían referencia a los aspectos genéricos” (List Reyes, 2009, p. 225). Sin embargo, ¿es posible abolir las identidades? Desde otras posturas *queer* podrían formularse identidades “anti-esencialistas”, oposicionales al régimen sexo-género, que utilizan las identidades de forma maleable, estratégica, relacional, performativa. Aunque dichas identidades subversivas pueden generar dentro de ellas mismas ciertas formas de normatividad (List Reyes, 2009).

Queer designa todo lo que está en desacuerdo con lo normal, lo legítimo, lo dominante. No hay nada en particular a lo que necesariamente se refiera. Es una identidad sin esencia. *Queer* entonces, no demarca una positividad sino una posición enfrentada a lo normativo, lo cual no está restringida a lesbianas y gays, sino que está disponible para cualquiera que esté o se sienta marginado a causa de sus prácticas sexuales (...) *Queer*, de cualquier modo, no designa una clase de patologías o perversiones ya objetivadas; describe más bien un horizonte de posibilidades cuya extensión y espectro heterogéneo no puede ser delimitado con anticipación (Halperin en List Reyes 2009, pp. 224-25).

En ese sentido, el *drag* puede ayudar a pensar sobre el debate en torno a la identidad que se da en el seno de la teoría *queer*. Para Susana López Peredo (2016), “el *drag* [...] es un concepto *queer* ya que cuestiona la idea de autenticidad de género, apela a la fluidez en tanto la mirada del espectador” (p. 205). Asimismo, se trata de un método a través del cual el individuo puede multiplicarse en diferentes personalidades, tomar diferentes roles (p. 205).

Por último, cabe precisar que la palabra *queer* es polisémica y en muchos de sus significados afloran contradicciones. Lo *queer* puede entenderse como 1) una estrategia de

intervención política anti-asimilacionista de confrontación pública y directa, 2) determinados principios ético-políticos con respecto a la sexualidad y el género destinados a cuestionar la lógica de las políticas de la identidad y la naturalización de los binarismos, 3) como una identidad “anti-identitaria” que incluso puede ser extensivo de dicho acrónimo LGBTQ+ y 4) como una perspectiva analítica y una metodología (Sabsay, 2013, p. 54).

2.1 Teresa de Lauretis: El género como representación

A la teórica Teresa De Lauretis se le atribuye la invención del término “teoría *queer*” en 1990³⁴. Ella considera que el género se construye a través de representaciones: “el sistema sexo-género es tanto una construcción sociocultural como un aparato semiótico, un sistema de representación que asigna significado (identidad, valor, prestigio, ubicación en la jerarquía social, etc.) a los individuos en la sociedad” (1996, p. 11). ¿Pero qué es una representación? La semiótica entiende la representación de forma similar al signo: la evocación de un objeto (concreto o abstracto) que no está presente, a través de una imagen mental (significado) y una imagen sensorial (significante: un objeto, sonido, imagen, acto, gesto, etc.) en un interpretante (una persona). Es decir, la representación “sustituye” o “evoca” al objeto original en el interpretante, y a la vez, ocupa un lugar en los sistemas semióticos de categorización³⁵. Sin embargo, Foucault y otros críticos postestructuralistas han enfatizado la manera en la que el poder crea y legitima discursos y regímenes de verdad (el género, por ejemplo) a través de las representaciones³⁶. Según Adriana González Mateos (2019), la

³⁴ Como ya han mencionado otrxs teóricxs *queer* como Sayak Valencia (2018), antes de Teresa de Lauretis, otrxs feministas chicanas como Gloria Anzaldúa ya hacían reflexiones sobre lo *queer* desde la literatura. Sin embargo, el etnocentrismo, racismo y elitismo académico permea hasta las posiciones supuestamente más radicales como la teoría *queer*, que le ha dado poco reconocimiento a escritoras racializadas como Anzaldúa.

³⁵ Además, la representación también es un mecanismo político por el cual una colectividad elige o designa a una persona que hable o actúe en su nombre frente a instancias gubernamentales u otros actores políticos, lo cual abre debates sobre la distinción entre representación y representatividad.

³⁶ Para Foucault la subjetividad (así como el sujeto mismo) es producida a través del discurso. Stuart Hall (2013) denomina a las tesis de Foucault “la teoría constructorista de la representación”; en la cual las cosas no tienen sentido por sí solas, sino que los miembros de una cultura usan el lenguaje para darles sentido y significado (pp. 454-55). La teoría constructorista estudia las relaciones entre conocimiento, poder y lenguaje. Así, un conjunto de reglas controlan qué tipos de enunciados son aceptables o inteligibles; a través de enunciados asumidos como criterios de verdad en todo tipo de textos e instituciones reguladoras de la conducta y disciplinadoras de los cuerpos. De esta manera, los sujetos y la subjetividad son producidos como efectos del discurso y de las relaciones de poder. De ahí que el discurso esté sujeto a factores sociales, económicos, políticos e históricos, y que pueda ser utilizado como forma de control social de los cuerpos a través de lo que

representación es un instrumento del dominio patriarcal, pero también es un ámbito de rebelión y réplica. En un circuito comunicativo, “es decisiva la intención de quien recibe e interpreta una representación, pues puede (...) entenderla con otras intenciones” (p. 280).

Para De Lauretis, la realidad del género consiste en el proceso y los efectos de sus representaciones (discursivas y visuales): el género se “real-iza”. Se hace real en el sujeto cuando esa representación se convierte en autorrepresentación, es decir, cuando uno la asume individualmente como la propia identidad social y subjetiva (2014, p. 108). Para la autora, las representaciones tienen efectos reales, materiales, concretos, tanto sociales como subjetivos, en la vida material de los individuos, sobre sus mismos cuerpos, así como en la constitución misma de los sujetos: sujetos diferenciados por la clase, la raza, el sexo y cualquier otra categoría diferencial que pueda tener valor político en situaciones concretas y momentos históricos determinados (1992, p. 55). Dichas representaciones emanan de instituciones como la familia, la religión, el sistema educativo, los medios, la medicina, el derecho; pero también de la lengua, el arte, la literatura, el cine, la academia, etc. Lo que De Lauretis refiere por representación puede entenderse como un sistema de representaciones o un proceso semiótico de significación, más que como una obra en específico o un discurso, el género es en ese sentido un destilado de discursos o un aparato semiótico. Las representaciones artísticas individuales forman parte de dichos sistemas de representaciones o tecnologías sociales o de género como el cine o la literatura.

La construcción del género es el producto y el proceso de dos tipos de representación paralelas pero interconectadas: el de la representación (social) y de la autorrepresentación (subjetiva). La representación es cómo somos representados por otros dentro de un sistema semiótico dado y la autorrepresentación es cómo nos representamos a nosotrxs mismxs en dicho sistema (1996, p. 15). Por ejemplo, la masculinidad y la feminidad no son atributos sino posiciones en los sistemas de representación y en los procesos simbólicos de autorrepresentación (1992, p. 260). La autorrepresentación puede ir en consonancia con las representaciones hegemónicas, a través de lo que Althusser llama “interpelación”³⁷, que es

Foucault llamó tecnologías. Por último, los discursos y prácticas discursivas tienen a su vez, injerencias en las prácticas sociales cotidianas. Las prácticas según Foucault organizan lo que hacemos, tienen un carácter sistemático, racional y regular (Castro en List Reyes, 2009, p. 194).

³⁷ Según Althusser, la ideología no es un sistema de ideas o creencias, sino un sistema de relaciones sociales que interpela a los individuos como sujetos. Es decir, la ideología nos da un lugar en el mundo social y nos define como sujetos con roles específicos. La ideología funciona de manera "interpelando" a los individuos, es

“el proceso por el cual una representación social es aceptada y absorbida por un individuo como su (...) propia representación y así volverse, para ese individuo, real, aún cuando en realidad es imaginaria” (Althusser en De Lauretis, 1996, p. 19). Sin embargo, la autorrepresentación también puede ser una estrategia para desafiar y subvertir estas representaciones dominantes. Una práctica como el *drag*, que explora las posibilidades de la identidad y el género de lxs sujetxs, podría considerarse un proceso de autorrepresentación que subvierte las representaciones de género. “La construcción de género prosigue hoy a través de varias tecnologías de género (por ejemplo, el cine) y de discursos institucionales (por ejemplo, teorías) con poder para controlar el campo de significación social y entonces producir, promover e “implantar” representaciones de género” (p. 25).

La autorrepresentación requiere no sólo de la interpelación y la interiorización de las representaciones, sino también de la experiencia vivida del sujeto encarnado. La experiencia es un proceso continuo e inacabado por el que se construye histórica y semióticamente la subjetividad (Bach, 2010, p. 35). La experiencia no es únicamente un proceso individual, sensorial o psicológico, independiente de las mediaciones sociales, sino que depende de relaciones materiales, económicas e interpersonales, es decir sociales e históricas. “La experiencia se entiende como complejo de hábitos, resultado de la interacción semiótica de los mundos exterior e interior, engranaje continuo del yo o sujeto en la realidad social” (De Lauretis, 1992, p.88). En resumen, De Lauretis propone que las representaciones nos interpelan, nosotrxs las asimilamos y las convertimos en nuestras propias autorrepresentaciones. De esta manera, las representaciones en conjunto con nuestra experiencia vivida, constituyen nuestra propia subjetividad. Lxs sujetxs, a pesar de tener implicaciones personales e individuales, se construyen social y culturalmente. “El ser social se construye día a día como punto de articulación de las formaciones ideológicas, encuentro siempre provisional del sujeto y los códigos en la intersección histórica (y por ello, en continuo cambio) de las formaciones sociales y su historia personal” (1992, p. 29). Las representaciones son en ese sentido, una forma de garantizar la coherencia imaginaria del sujeto, da la ilusión de una identidad estable (1992, pp. 258-59).

decir, llamándolos a ocupar un lugar en el sistema social. Por ejemplo, la ideología dominante nos interpela como "trabajadores", "consumidores", "ciudadanos", etc., y nos define como sujetos con roles específicos en la sociedad. Es decir, la ideología nos hace aceptar las relaciones de poder existentes como naturales y justas, lo que contribuye a la estabilidad del sistema social.

Otro de los conceptos propuestos por De Lauretis es el de tecnología del género, que se refiere a los sistemas de representación y normas sociales que construyen y mantienen las identidades de género. Las tecnologías incluyen discursos, imágenes, prácticas culturales y otros mecanismos que moldean y regulan las identidades de género. El género, entonces, no es una propiedad de los cuerpos, sino el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales, por el despliegue de una tecnología política compleja (1996, p. 8). La tecnología del género se refiere a cómo se produce y se reproduce el género en la sociedad, a la relación entre lo técnico y lo social que implica al sujeto como interlocutor (1992, p. 60). A partir de la noción del poder foucaultiana, es decir, procedimientos, reglas y prohibiciones a través de las cuales opera el poder, el poder no es únicamente control y represión, sino un poder productivo, creativo y normativo, que constituye sujetos a través de discursos, es decir, el discurso como una práctica que produce aquello que nombra. De Lauretis crítica la caracterización de la sexualidad que hace Foucault (2007), como una tecnología que opera sobre los cuerpos independientemente de su género, por ello propone las “tecnologías de género”. Cada tecnología, tiene sus propios sets de reglas y dinámicas socio-técnicas³⁸. Se podría considerar, entonces, tanto a la televisión, como a la telerrealidad y la cultura de las celebridades como tecnologías de género que reproducen, reactualizan y transforman las significaciones en torno a las nociones sociales de género. Asimismo, se podría considerar al *drag* como una tecnología del género que permite la producción de nuevos sujetos, subjetividades y lugares para estos sujetos.

El caso del *drag* es interesante. Como ya mencioné, las personalidades *drag* mezclan elementos de la cultura pop con elementos de la subjetividad de la propia persona. Por un lado, el sujeto artista *drag* rescata (o se ve interpelado por) representaciones disponibles en su contexto semiótico (celebridades, artistas y divas, por ejemplo, pero también personajes de ficción, modas, folklore, corrientes artísticas y contra-culturales) que integra a su personalidad y estética *drag*, es decir a su autorrepresentación. En un segundo lugar, el artista *drag* incorpora aspectos como experiencias, deseos, aspiraciones o fantasías de su

³⁸ Es necesario resaltar que en los estudios de la representación no pretenden estudiar toda representación de la misma manera. De Lauretis apunta que: “Aunque la novela, el cine y la televisión sean todos “maquinas familiares”, no podemos equipararlas sin más. Como tecnologías sociales destinadas a la reproducción de la institución familiar, entre otras cosas, se solapan en una cierta medida, pero la cantidad de superposición o redundancia está com-pensada, precisamente, por su especificidad material y semiótica (modos de producción, modalidades de enunciación, de inscripción del espectador e interlocutor, de interpelación)” (1992, p. 54).

propia subjetividad para personificar a su personalidad *drag*. Dichos aspectos subjetivos también están alimentados por las representaciones que el sujeto incorpora a sí y convierte en parte de su autorrepresentación. La personalidad *drag* no sólo retoma la subjetividad del artista sino que ayuda a producir la misma subjetividad de lx artista. En ese sentido artista y personalidad *drag* no son sino dos caras de la misma moneda. A su vez, las representaciones que puedan surgir a partir de los performances *drag* (por ejemplo, los programas de *reality-show drag*), funcionan como materia prima para ser integrados en las autorrepresentaciones de otrxs sujetxs, y de otras celebridades *drag*.

Ahora bien, para Mary Nash (2006) las representaciones culturales son decisivas en la construcción de identidades en la sociedad contemporánea. Considera a las representaciones como uno de los ejes de la construcción sociocultural de la diferencia, es decir, de un nosotrxs y un ellxs, del colectivo social diferente. La autora retoma a Stuart Hall para señalar que las representaciones transmiten los valores culturales colectivos y compartidos, los cuales permiten construir imágenes, nociones y mentalidades, en lo que concierne a otros grupos. Dichas estrategias discursivas influyen decisivamente en las prácticas sociales (p. 41). Por ejemplo, las estrategias discursivas de la alteridad de género, que reiteran visiones negativas, pueden favorecer no sólo la negación o la anulación cultural de un grupo, sino también justificar prácticas discriminatorias (p. 41). Chimamanda Adichie llama a esto “el peligro de la historia única” (2009). Esto significa que las representaciones en los medios de comunicación (como *LMD* o *DRMx*) sirven para abonar a una mayor heterogeneidad en la representación cultural que visibilice y produzca una imagen cultural positiva. Dicha representación puede romper con los códigos interpretativos que refuerzan la homogeneización cultural de los grupos vulnerables, como las disidencias sexuales, usualmente con estereotipos discriminatorios. Además, dichos contenidos podrían permitir elaborar otras representaciones que concedan mayores espacios de libertad, e incluso transformar radicalmente el significado del discurso hegemónico sobre el género (pp. 47-53). Quizás podríamos acusar de ingenua dicha postura por centrarse en las representaciones en sí y no en el sistema de representaciones como sistema de dominación, sin embargo, apunta al poder de influencia de las representaciones que tienen en las prácticas sociales, así como el poder de las autorrepresentaciones para torcer y subvertir los sistemas de representación.

De Lauretis (1992) señala que, a lo largo de la historia del arte occidental, las mujeres solo han podido ser objeto de la representación desde la mirada masculina, que ha modelado lo que debe de ser una mujer: un objeto pasivo y de deseo. “Además a las mujeres, históricamente no se les ha permitido formular sus propias autorrepresentaciones que les permita narrar sus propias historias y emanciparse de estas representaciones y significaciones de género asignados” (1996, p. 20). Existe una contradicción en la historia de la representación: las mujeres y otrxs sujetxs marginalizadxs han adquirido un carácter de no-representables³⁹, a la vez que se les niega la posibilidad de autorrepresentación. Sólo son representadxs de formas idealizadas y arquetípicas, a través de la perspectiva masculina.

El sujeto masculino se proyecta y se refleja en un sistema de representaciones que elimina la diferencia, sirve como un espejo que solo lo representa a él, a lo mismo; tanto el sujeto como el otro son categorías opresivas creadas por ese sistema. Las mujeres viven atrapadas en una cultura que no las representa, no les proporciona elementos para representarse y las obliga a desempeñar papeles que corresponden al deseo masculino, a actuar una feminidad fabricada (González Mateos, 2019, p. 284).

Dicho sistema deja grupos fuera de su propia representación identitaria, lo cual genera un déficit de autorrepresentación del otrx (Nash, 2006, p. 47). La representación cultural del subalterno se encuentra a cargo del dominante, lo que refuerza los estereotipos tradicionales e incluso ejerce violencia simbólica contra estos grupos. Queda claro que además de las mujeres, las disidencias sexogenéricas son víctimas de dicha violencia simbólica. Sin embargo, los grupos subalternos son capaces de generar nuevas autorrepresentaciones que desafíen dichos esquemas desde los márgenes⁴⁰. Entonces, ¿podría considerarse que los programas de telerrealidad como *DRMx* o *LMD* constituyen espacios que construyen al otrx sexogenérico? O más bien, ¿se trataría de espacios que por primera vez abren nuevos canales dónde lx otrx sexual/desviadx, se autorepresente de una manera contrahegemónica?⁴¹

³⁹ No profundizaré en ello, pero desde la postura psicoanalítica que rescata De Lauretis, lo irrepresentable es la muerte y la mujer, dicha irrepresentabilidad surge del trauma o del miedo de la muerte o desaparición de la madre. Como la mujer es el objeto de la representación, ello significa la muerte del objeto original para ser sustituida por otros objetos del deseo, a modo de un fetiche (González Mateos, 2019, p. 282).

⁴⁰ Nash advierte los posibles peligros de la representación cultural, ya que representar identidades no hegemónicas a partir de estrategias discursivas de homogenización de la alteridad conduce a un proceso de estandarización y uniformización que banaliza la diversidad y que puede llevar a la creación de marcas identitarias fácilmente asociadas con los estereotipos de la alteridad subalterna (p. 55). Por ejemplo, como las mujeres blancas de clase media alta se apropiaron del movimiento de las mujeres o, en el movimiento LGBTQ+, los hombres cis-gay blancos han ocupado los mayores espacios de visibilidad y representación.

⁴¹ La autorrepresentación como práctica liberadora asimismo abre otras incógnitas: “¿Basta con cambiar la palabra sujeto para decir sujeta [o sujetx], o bien la crítica feminista desmonta ese concepto y lo denuncia como

Aunque dichas preguntas no tienen respuesta fácil, De Lauretis (1993) propone al "sujetx excéntricx" para referirse a las identidades que no se ajustan a los patrones normativos o sistemas de representación hegemónicos establecidos por la sociedad. Estxs sujetxs marginales representan un exceso de las identificaciones, de los estrechos límites de la categorización hetero-sexista y desafían las normas dominantes de género y sexualidad u otras identidades sociales, por lo que más bien trascienden la identidad a través de procesos de des-identificación. "Una des-identificación con la femineidad que no necesariamente revierte o termina siendo una identificación con la masculinidad, sino que se transforma en una forma de subjetividad femenina que supera a la definición fálica" (pp. 8-9). La noción de sujetx excéntricx surge como un cuestionamiento de De Lauretis a la idea de "la Mujer" como el sujeto político, unificado y estable del feminismo y la teoría feminista. El problema de asumir la identidad de la mujer como la sujeta del feminismo es que reesencializa y re-idealiza a las mujeres nuevamente dentro del sistema sexo-género. De Lauretis se refiere a dicha desidentificación en cuanto al sujetx del feminismo, pero puede funcionar con el fin de desontologizar a lxs sujetxs de distintos movimientos identitarios, como los LGBTQ+. "El sujeto que veo emergiendo de los escritos corrientes y de los debates dentro del feminismo está al mismo tiempo dentro y fuera de la ideología de género y es consciente de estarlo, consciente de ese doble tironeo en direcciones opuestas, de esa división, de esa visión doble" (1996, p. 16). En ese sentido, en el abanico de la diversidad sexual habría un sinfín de subjetividades que se pueden asumir como sujetxs excéntricxs. Si bien De Lauretis se refiere en un inicio a las lesbianas, en el sentido en el que Monique Wittig propuso que las lesbianas no son mujeres (2006), podría aplicarse a otras subjetividades, entre ellxs las de *drags*, travestis, transformistas, entre otras figuras que no entran al canon de la heteronorma.

Así, los conceptos clave de Teresa de Lauretis son centrales para mi investigación: lxs artistas *drag* como sujetxs excéntricxs, la telerrealidad y la cultura de las celebridades, o el *drag* mismo, como tecnologías de género, así como la representación y autorrepresentación como procesos que ocurren en la producción de microcelebridades *drag*. Ante las representaciones hegemónicas del travestismo como una práctica abyecta, indeseable,

opresivo? ¿Existe una categoría tal como "la mujer" que requiera de visibilidad y legitimidad por medio de la representación? ¿Seguir hablando de "mujer" es una manera de reiterar el sistema falocéntrico y la heterosexualidad obligatoria que lo produce?" (González Mateos, 2019, p. 286). En ese mismo sentido, ¿Debemos legitimar identidades subalternas por medio de la representación? ¿pueden las nuevas categorías anti-identitarias como *queer*, *drag*, etc. desmontar el sistema heterosexista de representación?

peligrosa, engañosa, malvada, perversa, nos encontramos ante otro tipo de representaciones en los *reality-shows* mencionados. Los nuevos procesos de representación, si bien ahora son “positivos”, se posicionan como representaciones homonormativas de un movimiento LGBT+ blanqueado y neoliberal. Ello abre nuevamente el dilema ante el que De Lauretis se encontró en términos de la representación de la mujer. ¿Son acaso las representaciones que surgen, de sujetxs *queer* o excéntricxs, verdaderas subversiones al sistema de las representaciones, o bien caen en el mismo juego cis-heterosexista de la representación?

Difícilmente podríamos decir que existen representaciones por fuera del sistema de representaciones. No hay una solución sencilla para esta pregunta. Sin embargo, si consideramos que lxs sujetxs excéntricxs están dentro y fuera de la ideología al mismo tiempo, podemos suponer que la autorrepresentación, incluso en plataformas diseñadas para el consumo y la mercantilización del *drag*, generan nuevas formas de existir en el mundo que impactan en las vidas de las personas *queer* y contribuyen a desarticular la cisheteronorma. Hay procesos de re-significación, subversión y transformación de los regímenes cis-heterosexistas de representación e, incluso, si se cae en una suerte de régimen homonormativo de la representación, existen posibilidades de autorrepresentaciones y resignificaciones subversivas entre lxs artistas *drag* y los públicos.

2.2 Butler y el género como performance

Si para De Lauretis, el género es un sistema semiótico de representaciones, para Judith Butler (2002) el género se construye a partir de actos performativos. El género se trata, entonces, de una construcción cultural que requiere la performatización reiterada de normas para dar sentido y legibilidad a los cuerpos, o sea que éste no es una realidad biológica⁴² o socio-cultural ya dada. La norma de género, además de dividir entre hombres y mujeres, exilia a lo abyecto, lo inhumano, y lo ininteligible⁴³. Butler no habla del performance en un contexto

⁴² Butler rechaza la dicotomía en la que el sexo es biológico y el género es cultural, sino que afirma que el sexo también es cultural: “Es importante destacar que Butler no quiere decir que el sexo no exista, ni se trata de negar la materia del cuerpo en pos de un constructivismo radical, su intención es más bien resaltar que el acceso directo a la materialidad del cuerpo no es posible, ya que está mediado por un imaginario social y cultural que construyen marcos para su de-codificación dentro de unos códigos de inteligibilidad ya pactados dentro de discursos, prácticas y normas con raíz heteropatriarcal” (Valencia, 2015, p. 26).

⁴³ Derrida señala que “los efectos performativos no excluyen lo que se opone a ellos -lo inapropiado, lo

teatral, sino como la aplicación de una serie de reglas, discursos y actitudes previamente impuestas a los cuerpos cuya obediencia es vigilada por los discursos, el lenguaje y las instituciones, a través de lo que Foucault (1976) llamó el disciplinamiento de los cuerpos. Es decir que el género es una ficción que se debe representar, producir y sustentar colectivamente. Su obligatoriedad está basada en la creencia de su necesidad y naturalidad y su incumplimiento está sujeto a castigos (Butler, 1998, p. 301). El performance, desde esta perspectiva, se refiere a los actos individuales y concretos, como vestirse de cierta manera, caminar, hablar, etc., mientras que la performatividad no se trata sólo de acciones individuales, sino de un proceso continuo y repetitivo mediante el cual se establecen y mantienen las normas de género en una sociedad⁴⁴. Es decir que la performatividad nos antecede y nos conforma como sujetxs. Nuestros actos son únicos e irrepetibles, pero a la vez son citas o iteraciones de un guión social: “El acto que uno hace, el acto que uno ejecuta, es, en cierto sentido, un acto que ya fue llevado a cabo antes de que uno llegue al escenario. Por ende, el género es un acto que ya estuvo ensayado, muy parecido a un libreto que sobrevive a los actores particulares que lo han utilizado, pero que requiere actores individuales para ser actualizado y reproducido una vez más como realidad” (pp. 305-6).

Butler (1998) argumenta que el género no es una identidad estable, determinada por una esencia interior, sino una identidad débilmente constituida por la repetición estilizada de actos corporales constitutivos, así como una estilización del cuerpo. La filósofa niega que dichos actos sean efectos del género, no lo reflejan como algo ya dado, sino que los actos constituyen al género mismo. Butler parte de la construcción fenomenológica del género por medio de actos constitutivos dramatizados en el performance social. Se apoya de la teoría feminista para cuestionar cómo dichos actos corporizados, aparentemente individuales, constituyen el género, en el sentido de “lo personal es político”. Sin embargo, agrega que

incongruente, lo que no corresponde-, sino que lo presuponen como el espacio general de su posibilidad; por eso lo abyecto es el exterior constitutivo del género: porque enmarca y delimita su inteligibilidad social, es decir su inscripción en el sistema normativo” (Derrida en Torres y Moreno, 2018, pp. 243-4).

⁴⁴ Butler retoma su teoría del performance de los actos de habla de J. Austin, y del ritual de Victor Turner, sin embargo, cuestiona la dramaturgia social y la máscara de E. Goffman, por plantear una división entre las necesidades sociales exteriores y la interioridad del individuo, siendo esta última para Butler también fabricada por las normas y discursos sociales: “En oposición a un punto de vista como el de Erving Goffman, que plantea un yo que asume e intercambia varios "papeles" dentro de las complejas expectativas sociales del "juego" de la vida moderna, estoy sugiriendo no sólo que este yo es un irreparable "afuera" constituido en el discurso social, sino también que la adscripción de la interioridad es ella misma una forma de la fabricación de la esencia, públicamente regulada y sancionada” (Butler, 1998, p. 310).

dichos actos por sí solos no son capaces de sostener al género como sistema: “Si bien los actos individuales efectivamente trabajan para mantener y reproducir sistemas de opresión, y, desde luego, cualquier teoría sobre la responsabilidad política personal presupone este enfoque, no se puede sin embargo concluir que la opresión sea sólo consecuencia de estos actos” (p. 305). En ese mismo sentido, los actos corporales también pueden subvertir las normas de género establecidas, es decir que existe un nivel de agencia que ejercen lxs sujetxs en relación con el sistema de género, sin caer en un voluntarismo.

El cuerpo no está pasivamente escrito con códigos culturales, como si fuera el recipiente sin vida de un conjunto de relaciones culturales previas. Pero tampoco los roles corporeizados pre-existen a las convenciones culturales que esencialmente significan a los cuerpos. Los actores siempre están ya en el escenario, dentro de los términos mismos de la performance. Al igual que un libreto puede ser actuado de diferentes maneras, y al igual que una obra requiere a la vez texto e interpretación, así el cuerpo sexuado actúa su parte en un espacio corporal culturalmente restringido, y lleva a cabo las interpretaciones dentro de los confines de directivas ya existentes (Butler, 1998, p. 307).

Butler contrasta la noción de performatividad con la de expresión de género, que implicaría una esencia interior del género. Si no hay actos de género que sean verdaderos o falsos, entonces el postulado de una verdadera identidad de género se revela como una ficción regulativa. “Afirmar que el género está construido no significa que sea ilusorio o artificial, entendiendo estos términos dentro de una relación binaria que opone lo «real» y lo «auténtico»” (1999, p. 97). Las ideas de un sexo esencial, de una verdadera masculinidad o feminidad, son parte de una estrategia por la cual el aspecto performativo del género queda encubierto (1998, p. 310). Ahora bien, la misma figura del travesti puede ayudar a desestabilizar la dicotomía ficción/realidad. “El travesti puede hacer más que simplemente expresar la distinción entre sexo y género: desafía, implícitamente al menos, la distinción entre apariencia y realidad que estructura buena parte del pensamiento común sobre la identidad de género (...) Desde luego, el género del travesti es tan completamente real como el de cualquier persona cuya performance cumple con las expectativas sociales” (p. 309).

Una joven Butler (1990) argumentó que el travestismo podía subvertir las normas de género. El *drag*, como una forma de travestismo, sería, bajo esta lógica, una forma de desidealizar estas normas de género sin salirse de ellas, a través la reproducción paródica rasgos de género, tanto visuales (el maquillaje, las pelucas y vestuarios, las prótesis, etc.)

como performáticos/performativos⁴⁵ (el lenguaje corporal, la voz, el baile, etc.). Es precisamente el carácter performativo el que permite cuestionar el estatuto naturalizado de los actos constitutivos de género. Sin embargo, en su obra posterior (2004) subraya que no hay una correlación entre travestismo y subversión, y que el travestismo puede tanto desnaturalizar como reidealizar las normas heterosexistas de género⁴⁶. Ello refleja cierta ambivalencia de adhesión y oposición al régimen heterosexual (2004, p. 184). Butler señala que el género produce tanto sus centros de poder como sus márgenes.

Asumir que el género siempre y exclusivamente significa la matriz de lo “masculino” y “femenino” es precisamente no darse cuenta del punto crítico de que la producción de ese binario coherente es contingente, de que tiene un costo y de que aquellas permutaciones del género que no se adaptan al binario son tan parte del binario como su instancia más normativa (...) El género es el mecanismo mediante el cual se producen y naturalizan las nociones de masculino y femenino, pero podría muy bien ser el aparato mediante el cual tales términos son desconstruidos y desnaturalizados. (Butler, 2004, pp. 11-12).

Entonces, nada (ni el *drag*, ni otras expresiones de las disidencias sexo-genéricas) están por fuera del género, ni pueden destruirlo. Sin embargo, ello no quiere decir necesariamente que no hay margen de acción para subvertir el sistema cis-hetero-patriarcal, sino que la norma está abierta a la subversión desde el interior, puede ponerse en cuestión y en crisis, a una desidealización y una desinvestidura (Butler, 2004, p. 20;22). La norma es independiente de las prácticas que gobierna, sin embargo, requiere de éstas para instaurar su sentido ideal, es decir, no hay nada fuera de la norma, y esta norma no existe ontológicamente fuera de sus prácticas pero tampoco se reduce a estas.

⁴⁵ Aquí aclarar la diferencia entre performativo y performático es necesario. Con performativo me refiero a la noción de performatividad de Butler ya explicada (actos performativos reiterados en un sistema discursivo dado) y performático se refiere al performance en el sentido artístico, en la cual profundizaré más adelante. Sin embargo, tal distinción no es tan obvia como parece.

⁴⁶ Marquet (2004) intenta distinguir hasta qué punto el travestismo le hace el juego al cisheterosexismo: “¿Es el travesti (...) un ser que cuestiona o una persona que desesperadamente quiere ser como una mujer heterosexual, una diva, (...) una seductora (...) [o un] símbolo sexual? Me parece que esa propuesta que aparece en los shows internacionales y nacionales (...) no hay demasiada originalidad. Y me inclino a pensar que en su dinámica hay un esfuerzo desesperado por ajustarse a los cánones que son dictados por una sociedad patriarcal (...) Los travestis, han apostado pasionalmente, se juegan el todo por el todo en un camino (...) que llevan al exceso. Obsesiva y obcecadamente pugnan por esa opción sin temer un cierto monotematismo estéril. ¿No sería más interesante apostar por el enriquecimiento? Esas dos formas extremas significan dos formas de colocarse ante la feminidad y la masculinidad, en primer lugar como si éstas fueran esencias. Buscan formas puras sin contaminar (...) el travestismo puede ser una forma de volver a lo femenino grotesco, ridículo. Esas figuras son los prototipos de la exageración, del mal gusto, de la mujer objeto que es todo busto o todo nalga. Es la celebración de la mujer como objeto ya no al servicio del macho sino del pene” (pp.49-50).

Una de las propuestas centrales de Butler es que la parodia nos puede servir para desnaturalizar las normas de género y sociales. “Si la repetición debe seguir siendo el mecanismo de la reproducción cultural de las identidades, entonces se plantea una pregunta fundamental: ¿qué tipo de repetición subversiva podría cuestionar la práctica reglamentadora de la identidad en sí?” (1999, p. 96). Butler no entiende la repetición como la copia de un original, sino que utiliza la metáfora de una fotocopidora para referirse a la copia de una copia, que va alterando poco a poco su disposición a partir de pequeñas imperfecciones. Así, la heterosexualidad no es el formato original, ni las disidencias sexuales sus copias. Las lesbianas *butch* o *femme* no son copias de hombres y mujeres cis-hetero. “La repetición de construcciones heterosexuales dentro de las culturas sexuales gay y hetero bien puede ser el punto de partida inevitable de la desnaturalización y la movilización de las categorías de género; la reproducción de estas construcciones en marcos no heterosexuales pone de manifiesto el carácter completamente construido del supuesto original heterosexual” (p. 95).

Sin embargo, los actos performativos de género no son palabras mágicas que transforman el mundo, sino que se encuentran en un vínculo permanente con el poder de las instituciones. La performatividad de género no se reduce al lenguaje que actúa, sino que incluye a la acción que significa (Hollywood en Torres y Moreno, 2018, p. 248). Asimismo las prácticas corporales⁴⁷ inscriben y materializan el género en los cuerpos, pero también pueden desestabilizarlo. La teoría de la performatividad de Butler ha sido un parteaguas, no sólo en la teoría *queer*, sino en los estudios de género, así como en la filosofía occidental. A continuación, reflexiono sobre el poder de la parodia en la cultura *queer* y *drag*.

⁴⁷ Para Elsa Muñiz (2018) las prácticas corporales son actos performativos rituales y cotidianos que materializan discursos y representaciones en los cuerpos encarnados masculinos y femeninos, discursos que producen cuerpos dóciles, maleables y controlables (Muñiz en Pons, 2018, p. 71). “Las prácticas corporales producen a los sujetos de género a la vez que materializan/objetivizan los efectos del poder” (Muñiz, 2018, p. 292). El *drag* podría considerarse una práctica corporal que desestabiliza nociones naturalizadas del cuerpo sexuado, del género de los sujetos, y de sus deseos (Pons, 2018, p. 71-2), a través del uso intencional de modificaciones, transformaciones e intervenciones en el cuerpo y generando nuevas representaciones corporales: “El cuerpo que transgrede es aquel que se utiliza como superficie de inscripción” (Muñiz, 2018, p. 95). Sin embargo, también podría reinscribir pautas corporales generizadas e ideales de belleza hegemónicos inalcanzables.

2.3 *Camp* y parodia de género

El concepto del *camp* ha sido de suma importancia para la discusión de la teoría *queer* sobre el *drag*. El *camp* ha sido definido y caracterizado por distintos autores. Para López Peredo (2016), el *drag* está relacionado con el *camp* ya que es una parodia de aquello que los heterosexuales consideran raro en los homosexuales. Susan Sontag (1984) define al *camp* más como una sensibilidad que como una idea. Son los homosexuales quienes mejor encarnan dicha sensibilidad, ya que resalta el exceso, la exageración y la extravagancia, así como la performatización de normas de género a un grado ridículo, paródico y satírico, lo que permite el cuestionamiento de dichas normas sociales. El *camp* abraza la farsa y la lleva a sus últimas consecuencias. A diferencia del teatro tradicional, el pacto con la audiencia no es de verosimilitud, ni de suspensión de los juicios de verdad, ni se espera una lectura seria del público. Sin embargo, no todo el *drag* se caracteriza por lo *camp* (para cierta tradición, que se relaciona con el mundo de los certámenes de belleza, el arte del *drag* se basa en la creación de la ilusión femenina o masculina). La fantasía en ese sentido es una herramienta que permite imaginar y crear nuevos espacios de comunidad y creatividad colectiva.

Moe Meyer (1994) propone que el *camp* no es una sensibilidad, sino una forma *queer* de parodiar a la sociedad heterosexual. Retoma la definición de parodia de Linda Hutcheon, como una manipulación intertextual de múltiples convenciones, con una distancia crítica. Para el autor, la política subversiva del *camp* puede ser integrada y neutralizada por el *camp pop* de la sociedad *mainstream* heterosexual. Por ello el *camp*, como el *drag*, no es en esencia subversivo o transgresor, y puede ser utilizado para reproducir prácticas y discursos hegemónicos, como ocurre constantemente con otros recursos retóricos como el humor o la parodia. *Rupaul's Drag Race* (2009-), por ejemplo, que inició como parodia y sátira de la televisión y la telerrealidad estadounidenses, específicamente de *Project Runway* (2004-) y *America's Next Top Model* (2003-), se ha convertido en una franquicia multimillonaria y transnacional, sin que el elemento paródico *camp* se pierda del todo, ni que implique una transgresión imperdonable para el *status quo*.

Dieter Brusselaers (2017) argumenta que es más adecuada una lectura *camp* del *drag*, que una *queer*. Frente a una teoría *queer* intelectual, académica y elitista, el *camp* reivindica el humor, la parodia, la sátira y la falta de corrección política. Brusselaers niega la capacidad

de la teoría *queer* para describir el *drag*, por ser ajeno a su contexto y homologar las prácticas *drag* a las de un sujetx *queer* universal no especificado, que a través de su agencia resiste y subvierte las estructuras de poder heteronormativas. Por otro lado, asocia el *camp* con la cultura gay masculina⁴⁸, que no se preocupa demasiado por las demandas políticas subversivas y transgresoras de la teoría *queer*. Entonces, pensar en el *drag* desde el *camp* quizás sea una forma de estudiar el fenómeno más aterrizada en la práctica del travestismo, sin imponerle exigencias de transgresión y subversión de las normas de género.

Cómo he desarrollado, la parodia ha sido considerada una importante herramienta de subversión de la matriz heterosexual o de la heteronormatividad (Villanueva, 2017, p.100) por la teoría *queer*. Se pueden plantear, sin embargo, algunas críticas o cuestionamientos. El papel transgresor de la parodia parece desproporcionado, como si ésta por sí sola, pudiera desestabilizar las bases de las normas de género (ésta sería, claro, una lectura muy reduccionista de Butler). Hago este señalamiento con el objeto de reconocer las propias limitaciones de la parodia, que opera en el plano de la representación, la estética y lo simbólico: “El lenguaje irónico frente al discurso oficialista era una de las armas más provocadoras y subversivas del movimiento *queer*. El problema es que ha quedado reducido a un gesto-juego carente de reivindicación, donde las posibilidades de subversión son tan voluntaristas que resultan inútiles” (Sabucó, 2009, p. 48). Es por lo anterior que, si bien se debe reconocer el carácter transgresor de la parodia, al mismo tiempo, no puede atribuírsele realmente un potencial transformador o de cambio político por sí sola.

La condición *sine qua non* del éxito de la parodia radica precisamente en la mirada, es decir, en el reconocimiento por parte del que observa de que verdaderamente se está produciendo esa discordancia entre apariencia y realidad, por lo tanto, cabría preguntarse, que si verdaderamente el travestismo se ofrece como crítica de la naturalización genérica, hasta qué punto no está siempre esta crítica supeditada a la complicidad y la percepción del público; es decir, si deja de ser, espectáculo o performance, ¿sigue teniendo ese potencial crítico? (Sánchez Palencia, 2009, p. 21).

⁴⁸ David Halperin también habla de una cultura gay masculina, más que de una cultura “*queer*”: “I am well aware of all the reasons why it might seem hazardous even to speak of gay male culture. The foremost danger is that of essentialism, of seeming to imply that there is some defining feature or property of gayness that all gay men share. But to make such an objection is to confuse a culture, and the practices that constitute it, with the individuals who belong to it and who may not all be gay themselves.” (...) Viewed in this way, culture becomes detachable from individual bodies (and thus is not inborn or essential to any particular body), yet culture only exists as an effect of bodily intra-action (and thus is not merely a discursive construction, conjured out of ether, but is instead substantial or, in conventional terms, real)” (Halperin en Horowitz, 2013, p. 323).

Algunas lecturas de Butler y la performatividad/parodia de género se han convertido en esloganes políticos en torno al *drag*, como si el hecho de hacer *drag* ya fuera en sí mismo un acto político. “Toward this end, I offer a critique of “performativity” as it has been used in much radical queer and feminist thought of the last twenty years. This usage, I argue, has perpetuated the construction of stage performances, such as drag, as “politics light”—a dilute version of the real thing and a lame substitute for actual activism” (Horowitz, 2013, p. 310). No pretendo negar la politicidad⁴⁹ del *drag*, sino cuestionar hasta qué punto se puede afirmar que “todo *drag* es político” como si todo acto político fuera un acto transgresor⁵⁰. Sin embargo, tampoco se puede entender la política del *drag* únicamente en relación a un activismo, o a demandas y consignas específicas.

Si el travestismo es una práctica política, no lo es en el sentido ideológico de desarrollar un programa contra la clase dirigente mediante una extrapolación maniquea (...) Si bien el travestismo puede entenderse como la manipulación de las superficies y las apariencias de la expresión de género no es un asunto trivial. La política radical del travestismo va a la raíz del sistema simbólico en que se basa toda la jerarquía patriarcal; la lógica del travestismo desconfía del discurso de lo auténtico, de lo natural y de los esencialismos incuestionables (Domínguez-Ruvalcaba, 2019, pp. 178-9).

No es el punto de este trabajo el determinar si el *camp* y la parodia son de hecho subversivos contra la norma heterosexual o sus continuaciones, ya que la respuesta parece más compleja que un simple sí o no. Quiero evitar encerrar al *drag* y al *camp* en definiciones esencialistas

⁴⁹ Está claro que lo “político” va más allá de lo gubernamental y lo partidario. Según Bolívar Echeverría, refiere a la interrelación entre los individuos y la sociedad, a sus capacidades creativas, constructivas y disruptivas (de transformación histórica), así como al tiempo cotidiano (la política no acontece de manera excepcional, sino que se encuentra en el tejido social que da forma a la vida concreta) (Echeverría en Gil, 2023, p. 47). Asimismo, las políticas *queer* no abarcan únicamente la política tradicionalmente entendida como demandas al Estado, sino que responden a lógicas de deconstrucción de la sociedad, la cultura y el género, por medio de deformaciones y torcimientos de las normas de género y sociales, como a los sistemas de representaciones.

⁵⁰ Therre Thaemlitz (2004) se pregunta si el glamour *camp* de *drag queens* es una crítica o una celebración de los modelos aspiracionistas de la opulencia y el elitismo. El glamour y la opulencia en realidad se relacionan más con la apariencia del poder y riqueza que con un verdadero despliegue de la fortuna, tomando en cuenta que la mayoría de las personas trans y travestis se encuentran por debajo del nivel de pobreza. Para Thaemlitz, la obsesión con el glamour (específicamente de *drag queens* y mujeres trans) parecería más bien una forma de integrarse a los modelos aspiracionistas del individualismo y el capitalismo, incluso bajo los códigos del *camp*. En el ya mencionado documental *Paris is burning* (1990), se documentan los *ballrooms*, que son eventos en los que las comunidades *queer* y *drag* negrxs y latinxs de los barrios pobres de Nueva York se congregaban a realizar pasarelas en las que lucían sus vestuarios más extravagantes, en los que además bailaban un tipo de danza llamada “*vogue*” en la que imitan las poses de lxs modelos de dicha revista de moda. Las categorías tenían que ver con aspectos de una vida de clase alta y blanca a las que estos sujetxs no tenían acceso: “opulencia” o “ejecutivo”, en los que se juzgaba el “*realness*”, que significa la autenticidad de poder pasar por una mujer rica o un ejecutivo bancario. No sólo era una forma de fantasear con ingresar a dichos círculos, sino una crítica a la exclusión social y económica. Cabe preguntarse si no es posible considerar que la parodia en estos espacios puede ser aspiracional y crítica al mismo tiempo.

ya delimitadas⁵¹. Tampoco busco como caer un discurso maniqueo que sólo puede ver al *drag* como la verdadera subversión de las normas de género, o bien como una reificación más del mismo patriarcado en los ambientes de las disidencias sexuales⁵². Como investigadores, debemos otorgarle a este fenómeno, en constante cambio, la seriedad y complejidad que merece y no olvidar nuestro papel como investigadores.

2.4 Teoría del performance y *drag*

Si se considera al *drag* como una práctica artística o expresiva, ésta comprende una gama de técnicas que la harían un arte interdisciplinario, por ejemplo: el maquillaje y los prostéticos, la peluquería, el diseño y confección de vestuarios, el canto, el baile, la actuación, el cabaret, la comedia, el *hosting* (ser anfitriónxs en bares y eventos), las acrobacias, las artes circenses, la escenografía, el manejo en redes sociodigitales, etc. Si bien no todos lxs artistas *drag* necesariamente llevan a cabo todos y cada uno de estos aspectos, sí suelen tener un peso considerable en la decisión creativa tanto de sus *looks* (que incluyen pelucas, maquillaje, vestuarios, prostéticos, relleno, etc.), como del performance. Esta última es de gran importancia y parece ser el eje rector de la práctica *drag* en mayor o menor medida. Por ello es necesario reflexionar un poco sobre la relación entre el *drag* y el performance.

El performance, en el ámbito artístico, surgió junto con el término *happening* en los años 60, en la escena de las artes visuales como un arte no-objetual con la intervención de

⁵¹ Para Eve Sedgwick (2018) las teorías del *camp* han terminado por caer en lecturas sospechosistas: “La práctica del *camp* que se identifica con lo *queer*, por ejemplo, puede ser analizada de forma muy errónea cuando se ve (...) a través de lentes paranoicas. Como hemos visto, el *camp* se suele entender únicamente apropiado a proyectos ligados a la parodia, a la desnaturalización, a la desmitificación y al desvelamiento burlesco de los elementos y creencias de la cultura dominante. Y el grado en el que hacer y ser *camp* está motivado por el amor parece que con frecuencia sólo se entiende como el nivel de la complicidad existente en el odio contra uno mismo frente a un opresivo *status quo* (...) El deseo del impulso reparador, por otro lado, suma de forma creciente (...) Contemplar el *camp* como, entre otras cosas, una exploración comunal e históricamente densa de una variedad de prácticas reparadoras es hacerle más justicia a muchos de los elementos que definen el *camp* clásico: (...) el apasionado y con frecuencia hilarante gusto por lo antiguo, (...) la “super” querencia por lo fragmentario, lo marginal, los deshechos y los productos desperdiciados; la rica variedad afectiva tan innovadora, (...) las desorientadoras yuxtaposiciones del presente con el pasado, y de la alta cultura con la cultura popular” (pp. 182-83).

⁵² No quiero llegar aquí a una conclusión acerca de la discusión del *drag* en la desarticulación de las normas de género, sino dejarlo como una pregunta abierta, cómo plantea Palomar (2017) con respecto al género como concepto: “Preguntarse si el género es un significante vacío permite considerar la importancia de pensar después el espacio semántico construido por dicho término como el lugar potencial de un desacuerdo —dado que los múltiples significados posibles están en debate constante— y, con esto, ser productivamente infiel a las posturas consagradas que enuncian “el verdadero sentido del género” (p. 48).

museos y espacios públicos. Se originó a la vez como una crítica al ambiente del arte plástico, así como a las artes escénicas tradicionales como el teatro, que requieren de un escenario. El *drag*, por su parte, tiene sus orígenes en otro tipo de artes escénicas menores, como el cabaret o el *vedettismo*. Sin embargo, la complejidad del término performance permite abarcar todas estas expresiones, que se entrecruzan y dialogan entre sí. La teórica del performance Diana Taylor (2011) contrasta el performance con la performatividad de Butler, ya que la performatividad se relaciona con la textualidad y le otorga gran importancia a un discurso que establece normas disciplinarias en la población. Para Taylor, dicha postura peca de logocentrismo; mientras tanto el/la performance⁵³, aunque también tiene un necesario componente simbólico, se relaciona con una cultura corporizada que enfatiza la experiencia, la presencialidad, la presentidad, lo efímero y no reproducible. En otras palabras, el performance es de cierta manera inefable e irrepresentable, por lo que no puede ser codificado por el discurso lingüístico del todo. Siempre habrá un exceso de significado. El performance, aunque efímero, es transmisor de un conocimiento vital corporizado: “Las performances operan como actos vitales de transferencia, al transmitir saber social, memoria, y un sentido de identidad a través de acciones reiteradas” (2015, p. 34). En su enfoque, el performance no se limita al ámbito artístico, sino que se extiende a diversas prácticas socioculturales como las manifestaciones políticas. Taylor nunca define el performance, sino que da cuenta de su sentido polisémico y abierto, así como su capacidad de ofrecer otra forma de generar conocimiento.

La performance también constituye una lente metodológica que permite a los estudiosos analizar eventos como performance. La obediencia cívica, la resistencia, la ciudadanía, el género, la etnicidad y la identidad sexual, por ejemplo, son prácticas ensayadas y llevadas a cabo diariamente en la esfera pública. Entenderlas como performance sugiere que la performance también funciona como una epistemología. La práctica corporalizada, junto con y ligada a otras prácticas culturales, ofrece una forma de conocimiento (2015, p. 35).

El performance se relaciona con el teatro y el espectáculo. A ambos se los relaciona con lo construido o lo artificial, la "puesta en escena", antítesis de lo "real" y "verdadero". Para Taylor, ello revela un prejuicio antiteatral, ya que, para ella, lo construido es copartícipe de lo

⁵³ Taylor señala: “En América Latina, donde el término no encuentra un equivalente satisfactorio ni en español ni en portugués, la palabra performance comúnmente se refiere al "arte de performance". Traducida de forma simple, y sin embargo ambigua, como el performance o la performance, travestismo lingüístico que invita a los angloparlantes a pensar acerca del sexo/género de la performance, el término está empezando a ser usado más ampliamente para hablar de dramas sociales y prácticas corporalizadas” (p.47).

"real"⁵⁴. Las performances, aunque conllevan una “escenificación”, no significa que no sean reales o verdaderas. Sin embargo, Taylor prefiere el término performance a teatralidad o espectáculo, ya que lo teatral requiere un escenario⁵⁵, participantes "en vivo", y está estructurada alrededor de una trama esquemática, con un fin preestablecido. Por su parte, el espectáculo, retomando a Guy Debord (1995), no es una imagen sino una serie de relaciones sociales mediadas por imágenes. De esta manera, “liga a los individuos a una economía de apariencias y formas de mirar que puede parecer más "invisiblemente" normalizadora, esto es, menos "teatral" (Taylor, 2015, pp. 47-8). Ahora bien, Taylor prefiere performance debido a que “ambos términos, son sustantivos sin verbo por lo que no permiten la agencia cultural individual de la manera que lo hace el verbo performar” (2015, pp. 47-8).

Para Heinrich (2012), la teoría del performance reflexiona sobre la significación del cuerpo concreto no como una representación sino cómo “él mismo”, es decir, la materialidad del cuerpo en el performance, entendiendo el cuerpo como la base fenoménica y la pura existencia. En otras palabras, no entiende al cuerpo únicamente como gestos semióticos. El performance es visto como la presentación de un evento auténtico o no-referencial, porque las acciones tienen su propio significado intrínseco en el contexto dado.

En la teoría de la comunicación clásica, se cuenta con dos participantes diferentes en la comunicación artística: el emisor (artista) y el receptor (audiencia). Una concepción occidental del arte presupone la correlación entre agente y artista por un lado, y entre paciente y espectador por el otro. Sin embargo, para Heinrich no deben ser determinantes correlativos. El arte no es una simple transmisión de contenido del emisor al receptor, sino que a menudo son procesos acumulativos con interferencias recíprocas. La poética del arte de la performance revela y pone en funcionamiento esta reciprocidad. Todxs lxs participantes, tanto audiencia como *performers* (que a menudo intercambian roles durante el ritual), siguen

⁵⁴ Clásicos del teatro como Shakespeare y Calderón de la Barca, ya pensaban en el teatro como una verdad más “verdadera”, y en el mundo como un “gran teatro”. Taylor remarca, asimismo, que los marcos que los antropólogos de la dramaturgia social como Victor Turner recurren al paradigma del drama aristotélico para describir la dramaturgia ritual, con un principio, un medio, y un final.

⁵⁵ Para Diana Taylor (2015): “La palabra escena denota (...) ambas cosas: el escenario material, así como el ambiente altamente codificado que da a los espectadores información pertinente, es decir, estatus de clase o periodo histórico (...) Los escenarios, por definición, introducen la generativa distancia crítica entre el actor social y el personaje. Ya se trate de representación mimética (un actor que asume un papel), o de performatividad, de actores sociales que asumen modelos socialmente regulados de comportamiento apropiado, el escenario nos permite, de manera más completa, ver ambos de forma simultánea, el actor social y el papel y, así, reconocer las áreas de resistencia y tensión” (p. 68).

un guión que describe los elementos esenciales del acto performático. Para Heinrich, el espectador puede experimentar sensaciones similares al performer (empatía), pero solo a través de la *theoria* (participación). Estos sentimientos de empatía sólo pueden ser concebidos como imaginarios, aunque sean reales. El espectador no siente en su cuerpo el acto performático, pero puede sentirse de esta manera. El performance *drag*, en un origen, se recarga fuertemente en un sentido de co-presencia y de participación colectiva de cuerpos en un espacio-tiempo compartido, es decir requiere a un público. Elementos que se desdibujan (si bien no desaparecen del todo) con la mediación las performances *drag* a las pantallas y al formato de la telerrealidad.

Silvia Citro (2012), a partir de Lévi-Strauss, describe “las formas específicas en que las corporalidades, sonoridades y emociones se articulan en las experiencias vividas por los participantes rituales y el modo en que estas experiencias intervienen decididamente en la eficacia del ritual” (p. 96). La eficacia de un ritual recae en su carácter inter-subjetivo, en el que elementos corporales, afectivos y sensoriales se entremezclan para otorgar significado a todo el ritual. El performance tiene la capacidad de generar estados emocionales específicos y no sólo de expresarlos, así como de contagiar estos mismos estados entre ejecutantes y audiencias. Citro retoma a Bajtín para hablar de la relación del ritual con lo festivo y carnavalesco. Para Bajtín, en el carnaval las masas se permiten libertades que no se permiten en sus espacios cotidianos, se permiten críticas y burlas a figuras de autoridad y se dejan llevar por los excesos, el alcohol, las drogas, el sexo y la danza en público, rompiendo los controles del cuerpo a través de expresiones y gestos exagerados (en palabras de Citro, un derroche de energía). El carnaval es una manera de producir mundos posibles y formas de sociabilidad distintas, aunque sean efímeras. Se podría decir que el *camp* es la retórica y la estética del carnaval *queer*, gramaticalizado en *glitter*, joyas y pestañas falsas, pero también en las técnicas corporales y la interacción intersubjetiva.

Katie Horowitz (2013) pone en cuestionamiento la dicotomía entre performatividad y performance, y entre lo escénico y lo cotidiano. Para la autora, dicha dicotomía entre performance y performatividad es reflejo de la dicotomía entre lo real y lo artificial, por lo que su distinción perpetúa la idea de que aunque toda identidad nace del performance, hay performances productores de la identidad más auténticos que otros. Precisamente a través de un estudio etnográfico de *drag queens* y *drag kings*, pone en cuestión la dicotomía entre el

personaje *drag* (performance/escénico) y la persona que lo interpreta (performatividad de género/fuera de escenario), por lo que la distinción entre performance y performatividad no es tan clara. Pone como ejemplos, el uso laxo y fluido de los pronombres de la expresión de género de la personalidad *drag*, en contextos donde lx interprete no está en *drag* (a menos que su expresión de género de la personalidad *drag* y la identidad de género de la persona coincidan). Otro ejemplo sería la significativa ayuda que representó el *drag* para algunas personas trans en su proceso de transición. En ese sentido, no se trata de dos aspectos mutuamente excluyentes y dicotómicos de la vida de unx individux, sino que están en constante interrelación. Para Horowitz, la distinción performance/performatividad no termina de dar cuenta de las interacciones y actos que realizan los cuerpos en su inter-acción. Tanto la performance como la performatividad son radicalmente dependientes de la existencia previa de un cuerpo material para producir significado, independientemente de si ocurre encima o fuera de un escenario (p. 321). Como veremos, esta postura que permite la disolución de la dicotomía “performatividad/performance” pero también “sobre el escenario” y “fuera del escenario” será muy útil en la presente investigación, ya que la consolidación de las microcelebridades difumina dichas divisiones. Asimismo, muchxs de lxs propixs artistas *drag* recombina elementos de su propia subjetividad en su personalidad *drag* (como su nombre, sus gustos personales, su voz, etc.) o al contrario, incorporan elementos de su personalidad *drag* a su propia subjetividad personal (en los programas, ya es un lugar común para artistas *drag* el señalar cómo el *drag* les permitió adquirir más confianza en sí mismxs como personas, etc.).

2.4.1 “Y me solté el cabello, me vestí de reina”: El *lipsync* como performance *drag*

Para Tenorio (2019) el performance *drag* representa una interacción entre cuerpos, objetos, espacios y temporalidades fragmentadas en un mosaico que reinterpreta estos elementos para dar cuenta de una subjetividad, una ecología y una economía *queer* propias. Se trata de una fuerza potencial que construye la convivencia *queer* nocturna en bares y cabarets, espacios para la sociabilidad *queer* en zonas liminales. Para ejemplificar cómo funcionan los performances *drag* tomaré el género del *lipsync* como referente. No es el único tipo de performance *drag*, en un show *drag* también puede haber: *sketches* cómicos, canto, baile,

cabaret y perreo (una tipo de duelo verbal, en la que lx artista *drag* debe hacer bromas y comentarios ingeniosos que hagan referencia a lo que ocurre entre los asistentes, con un humor ácido, pero con la expectativa de que el público también pueda interferir con sus propios comentarios burlones hacia lx artista *drag*). Sin embargo, y gracias en gran medida a la masificación de los *reality-shows drag*, el *lipsync* va tomando mayor importancia en los shows *drag*. El género de performance del *drag*/transformismo por excelencia es entonces, el *lipsync*, *playback*, doblaje, fonomímica, o sincronización de labios. Consiste, simplemente, en hacer mímica con los labios de una grabación, ya sea musical o de algún discurso u otra fuente. Por lo general, artistas *drag*, transformistas o travestis utilizan las canciones de algún artista pop conocidx. Lxs imitadorxs lo llevan un paso más allá e imitan al artista en su apariencia y parafernalia visual, así como en sus gestos.

Ciertas canciones son consideradas “himnos” en la subcultura *drag* y entre las disidencias sexo-genéricas, ya que cargan afectos y significaciones de una comunalidad *queer*. Para Tenorio (2019) son himnos cantados desde los márgenes, que dan voz a la afectividad *queer* que permanece ininteligible a la heteronorma (pp. 74-5). Estas canciones forman parte de un “repertorio musical *queer*” (Tenorio, 2019)⁵⁶. La interacción entre artistas *drag* y la música toma un papel central en la creación de espacios de modos de sociabilidad alternativos. Las prácticas subculturales de performar una canción, posicionan a lxs artistas *drag* como portadores de un conocimiento e historia íntimos que son transmitidos oralmente y ofrecen alivio a la tristeza, desilusión, melancolía y olvido que son impuestos a las disidencias sexuales por los discursos normativos (p. 72).

Para Citro (2012), la música posee un peculiar poder afectivo, que permite conexiones sensoriales emotivas entre los sujetos y la música, en otras palabras, “sentir la música” en sus cuerpos. Así, la música y la danza se encuentran íntimamente ligadas a la experiencia, producen respuestas emocionales, en una “bola de nieve semántica” que continuamente incorpora nuevas capas de significado, mientras acarrear las primeras

⁵⁶ Por ejemplo, en “Todos me miran” de Gloria Trevi (2006), se hace referencia al empoderamiento a través de la figura de la diva: “Y me solté el cabello, me vestí de reina, me puse tacones...”. A través de estos artefactos de la feminidad, la cantante atrae la atención y miradas ajenas (algunas con envidia), lo cual representa un ideal del éxito femenino. En “A quién le importa”, de Alaska (1986), reverbera una sensación de rebeldía, irreverencia y auto-afirmación en un contexto social hostil (Marquet, 2004): “La gente me señala, me apunta con el dedo, murmura a mis espaldas y a mí me importa un bledo...”. En “La gata bajo la lluvia”, de Rocío Durcal (1981), se trata al desprecio y el sufrimiento por amor romántico. Estas emociones melodramáticas han adquirido una particular valoración en comunidades *queer*, donde las historias de amor imposibles proliferan.

asociaciones (p. 104). Es decir, que cada ejecución tendría la capacidad de reconectar al sujetx con una serie de afectos y significaciones que ese género provocó en performances anteriores (pp. 105-6). Ello alimenta la intensificación colectiva de afectos y valores. Dicha descripción resalta al performance como práctica colectiva, en la que no sólo lx performer actúa, sino también el público a su alrededor. El espectáculo *drag* no lo es porque lx artista *drag* haga un performance, sino porque el público responde y actúa acorde. Como señaló Heinrich (2012), a través de una serie de interferencias recíprocas entre lxs performers y lxs participantes. El público sabe que quien está frente a ellxs no es Gloria Trevi o Madonna, pero juegan y participan en la fantasía, le dan propinas, le mandan besos, o bien lx abuchean, insultan, etc. Si pensamos al teatro o al performance como una verdad más verdadera, esta participación de lxs asistentes siempre es un constante hacer “como si”, como si Juan Gabriel estuviera realmente frente a nosotrxs ¿Cómo reaccionaríamos? ¿Qué le diríamos? Es lo que Mendez Cardoso (2022) llama “vivir la fantasía”. Se trata de un encuentro entre diversos cuerpos que generan una sensación de pertenencia y empatía, en un espacio liminal como lo representan los bares, cabarets y centros nocturnos LGBT+.

Ahora bien, ¿qué sucede cuándo un performance como un *lipsync* está (re)mediado⁵⁷ por formatos como los *reality-shows*? Por ejemplo, los significados asociados al *lipsync* cambiaron con el *boom* del *drag*. En *Drag Race* y *LMD*, los *lipsyncs* son principalmente utilizados como retos de eliminación, en los que lxs dos peores concursantes de la semana se disputan su lugar en la competencia. Está claro que la experiencia de un performance *drag* en vivo es fundamentalmente diferente de la de los *reality-shows drag*. Las grabaciones de dichos performances permiten extenderlos en el tiempo y el espacio. Esta es una pregunta más amplia sobre el carácter supuestamente no reproducible, efímero y presencial de los performances, que se entienden como actos de cuerpos que inter-actúan. Sin embargo, la mediación de dichos performances puede significar un tránsito de lo efímero a lo permanente, de lo presencial a lo digital, y de lo no reproducible a lo reproducible. Para Taylor ya no son performances, sino representaciones de performances. Para Muñoz (2023), no son documentaciones de performances, sino performances hechos para las cámaras. A pesar de las cámaras y las pantallas, los cuerpos no desaparecen, los cuerpos siguen

⁵⁷ Jay Bolter y Richard Grusin (1999) definen la remediación como el proceso mediante el cual el contenido y la forma de un medio en específico, se “traducen” en otro. Por ejemplo, una adaptación cinematográfica de una novela, o cómo el teclado de las máquinas de escribir se trasladó a las computadoras.

presentes, si bien a través de representaciones de los mismos performances, y mediados por las pantallas que reproducen dichos contenidos. Siguen generando significación y afectan, de una u otra manera a los cuerpos que observan dichos performances mediados.

2.5 Críticas a la teoría *queer*

Quiero concluir con algunas de las críticas que se le han realizado a la teoría *queer* a lo largo de los años. Algunas de ellas reflejan mis propias preocupaciones con respecto a la teoría *queer*. La misma Teresa de Laetis, a quien se le atribuye la fundación de la teoría *queer*, se deslindó de ella a los pocos años, por considerar que había sido reapropiada y banalizada por el capitalismo y convertido en uno más de los nichos del mercado rosa (De Laetis en Torres y Moreno, 2021, p. 3)⁵⁸.

Otra de las críticas dirigidas a la teoría *queer* es que no ha sido capaz de articular una clase que agrupe sus demandas políticas como el marxismo o el feminismo. Sin embargo, Paul Preciado ha propuesto las “multitudes *queer*” que no define como un grupo identitario que luche por su grupo específico, sino que lo *queer* se entiende como un término paraguas:

A diferencia de las políticas “feministas” u “homosexuales”, la política de la multitud *queer* no se basa en una identidad natural (hombre/mujer), ni en una definición basada en las prácticas (heterosexuales/homosexuales) sino en una multiplicidad de cuerpos que se alzan contra los regímenes que les construyen como “normales” o “anormales”: son las *drag-kings*, las bolleras lobo, las mujeres barbudas, los trans-maricas sin polla, los discapacitados-ciborg... Lo que está en juego es cómo resistir o cómo reconvertir las formas de subjetivación sexopolíticas. Esta reapropiación de los discursos de producción de poder/saber sobre el sexo es una conmoción epistemológica (2004, p. 7).

La teoría *queer* ha sido asimismo criticada desde el Sur global, debido a un supuesto carácter universalizante y anglófilo, que podría considerarse una forma de imperialismo académico. Yo, sin embargo, concuerdo con académicxs como Sayak Valencia (2015) o César Torres y Hortensia Moreno (2028), que han defendido la teoría *queer/cuir* en Latinoamérica y su

⁵⁸ Para De Laetis, esta cooptación se debió en parte a que el discurso sobre género ha dejado de lado la problemática de la sexualidad que fue tan importante para la generación Stonewall. Paradójicamente, aunque las siglas LGBTQ+ se refieran a identidades sexuales no normativas, termina por higienizar sus prácticas y deseos al incorporarlas a un proceso identitario. Inclusive la palabra *queer*, aunque conserva algo de su connotación histórica de desviación sexual, se ha convertido en una identidad de género más. La letra Q se ha integrado al acrónimo LGBTQ+. El género se ha convertido en la marca privilegiada de la identidad y las políticas de género han reemplazado a las políticas sexuales, por la incomodidad que representa a un nivel personal y político la sexualidad, con su carácter oscuro y en ocasiones (auto)destrutivo (De Laetis, 2014, p. 110).

relación crítica con la teoría *queer* anglosajona. La latinoamericanización “*cuir*” refleja una apropiación crítica y una resignificación del concepto, que señala el etnocentrismo del concepto “*queer*” que no tiene traducción al español y que no toma en cuenta las realidades y contextos del sur global (Torres, 2021; Valencia, 2015). Sin embargo, lo *cuir* busca dialogar con el tercer-mundo estadounidense⁵⁹, en especial con una veta académica estadounidense conocida como la *Queer Critique of Color*; y demostrar que no se trata de una simple moda asimilacionista o descontextualización del término como argumentaban algunos académicxs.

Por ello, afirmamos que el uso del término *queer* y su derivación en *cuir* no obedece a un entusiasmo ingenuo -que hunde sus raíces en los deseos de legitimación mediante el consumo cultural y la exportación de contenidos-, sino que su intención es tender puentes transnacionales de identificación y afinidad que reconozcan y visibilicen la vulnerabilidad históricamente compartida; entre los procesos de minorización -que emergieron como protesta crítica en el tercer mundo estadounidense- por medio de las multitudes *queer* con los procesos de subalternización histórica que se implantaron en nuestros territorios a partir de la colonización y nuestros propios devenires minoritarios -y que se actualizan constantemente vía los aparatos de producción y verificación de la razón blanca heteropatriarcal (Valencia 2015, pp. 31-2).

En ese sentido, así como la teoría *queer* ha sido cuestionada, reapropiada y resignificada desde el sur global, el *boom* del *drag* también ha sido visto como un fenómeno “imperialista”, que ha incluso desplazado términos como transformistas/vestidas/travestis por los anglicismos *drag queens/kings*, etc. Cómo ya he planteado en la presente tesis, la relación entre dichos términos es compleja y contradictoria.

2.6 Conclusiones

Antes de concluir, quiero realizar algunas precisiones. Si bien me posiciono desde una perspectiva *queer*, lxs lectores notarán que utilizo los términos *queer/cuir/LGBTQ+/-* disidencias sexuales para referirme a sujetxs no heterosexuales de forma más o menos indistinta. Si bien hay contradicciones entre dichos términos, no son completamente

⁵⁹ Valencia (2015) defiende el carácter interseccional de la teoría *queer* como una de sus fortalezas: “Así, el movimiento *queer*, como agenciamiento popular, reivindicó un modelo de política interseccional que rechaza las nociones de identidad monolítica y dicotómica: hombre/mujer, blanco/no blanco, heterosexual/homosexual. Por tanto, rechazan definirse como mujeres, lesbianas u homosexuales para reivindicarse como sujetos *queer*, es decir, como lo diferente, lo raro, lo minoritario, incluso lo precario. Puntualizando que esta nueva forma de política de lo minoritario no es exclusiva la disidencia sexual, sino que en ella se articulan distintas luchas y alianzas estratégicas entre los feminismos no blancos, el poscolonialismo, el movimiento transgénero, la precariedad, etcétera” (p. 239).

excluyentes entre sí. Si un concepto o una demanda política es indistinguiblemente *queer* o LGBT+, así lo nombraré, sin embargo hay mucho espacio para la indeterminación. Ello podría parecer una contradicción debido a las posturas anti-identitarias de la teoría *queer*, sin embargo, también he planteado aquí la posibilidad de formar identidades no-ontológicas. List Reyes (2009) considera necesario reivindicar las identidades sexo-genéricas como un acto político en contra del régimen cis-heterosexual, y al mismo tiempo, mantener una permanente vigilancia auto-crítica sobre cómo reproducimos constantemente dichas normatividades (2009, p. 226).

Al nombrar a sujetxs como “*queer*” no pretendo tampoco imponerles otra categoría identitaria, sino ofrecer una herramienta de análisis para ciertas prácticas “torcidas” en un contexto hetero/homomormativo determinado. Por otro lado, no quiero alimentar una dicotomía entre lo supuestamente “normativo” LGBT+ y lo “anti-normativo” y lo “radical” *queer*. Como señaló De Lauretis, lo *queer* también puede ser apropiado por el cis-heteropatriarcado y el capitalismo. Además, aunque hay procesos que exceden las identificaciones esencialistas del movimiento LGBT+, al mismo tiempo, para muchxs sujetxs LGBT+, dichas identidades forman parte de su praxis política y cotidiana. Hasta cierto punto, en el activismo y academia *queer* persiste un elitismo (por no decir clasismo) que estereotipa a quienes no se reconocen o no conocen a los referentes teóricos *queer* como “normadxs” o “alienadxs”, y no busco alimentar dicha idea. “¿Por qué lo *queer* se alza como una moralina que dice a las personas lo que deben sentir o cómo deben vivir, ahora fluidamente? (...) ¿Cuál es la pretensión ególatra e irresponsable de ese juego a todo o nada que implica e incide sobre la forma de vivir vidas ajenas?” (Figari, 2014, p. 73). Más que dividir a lxs individuxs entre sujetxs LGBT+ y sujetxs *queer*, me parece que la teoría *queer* ofrece una perspectiva crítica que atiende a las preocupaciones y necesidades de diversas “multitudes *queer*” en diversos contextos, además me parece la mejor opción de una perspectiva crítica para estudiar el *boom* del *drag*.

En este capítulo he tratado de trazar las relaciones entre la práctica cultural del *drag* y la teoría *queer*. Cómo la teoría *queer* puede permitirnos abordar el *drag* como un fenómeno sociocultural que desafía y/o reproduce las normas de género. La performatividad del género de Judith Butler nos permite desnaturalizar el género, y entender nuestras prácticas cotidianas como performativas, en ese sentido la figura de lx travesti o lx *drag* permite desestabilizar la

supuesta inmovilidad de la heteronorma. Teresa De Lauretis por su parte, propone que el género está fundado en representaciones, tecnologías de género como los medios de comunicación ayudan a construir las representaciones de lo masculino y lo femenino. Sin embargo, la posibilidad de las autorrepresentaciones permite definirnos en nuestros propios términos y cuestionar a los sistemas de representación. En ese sentido figuras ininteligibles como la de lxs sujetxs excéntricxs tienen un potencial político y simbólico relevante. La teoría del performance brinda herramientas analíticas para estudiar el *drag* como un arte performativo y escénico, que tiene afectos y significados particulares en sus comunidades subculturales. Por último, mi intención ha sido más resaltar las contradicciones que buscar una síntesis o una lectura que permita afirmar que el *drag* es subversivo y trasgresor, o bien que reproduce acríticamente los estereotipos de género. En mi opinión, explorar estas contradicciones a través de la investigación y el análisis puede ser más útil a la teoría *queer* que comprometerse con una respuesta dada de antemano. Me posiciono de manera cautelosa, reconociendo tanto el potencial trasgresor o subversivo del *drag* como su posible cooptación por los discursos hegemónicos. Al ser una tesis en estudios culturales, la pregunta de cómo se traduce este fenómeno en términos de poder es central. En el próximo capítulo exploro el *boom* del *drag* como un fenómeno mediático y las implicaciones políticas que ello implica.

II. EL *BOOM* DEL *DRAG*: LA PRODUCCIÓN DE CELEBRIDADES *DRAG*

En el capítulo anterior, hice un esbozo de la relación entre el fenómeno del *drag* y la teoría *queer*. Si anteriormente el *drag* podía ser considerado un espectáculo marginalizado, a partir de la explosión mediática que denomino *boom* del *drag*, la práctica del *drag* llegó a las pantallas y al mundo del *showbusiness*. Además, permitió la producción, prácticamente serializada, de microcelebridades *drag* a partir de su aparición en programas de telerrealidad como *DR* o *LMD*. En el presente capítulo, busco entender a mayor profundidad el fenómeno del *boom* del *drag*. Me centraré más en el fenómeno *massmediático*, y explicaré el proceso que denomino producción de celebridades.

Primero, hago un repaso de debates clásicos en los estudios culturales sobre conceptos como industria cultural o cultura de masas. En segundo lugar, hago una revisión sobre las lecturas en torno al ingreso de prácticas y comunidades subalternas y marginalizadas como el *drag* a espacios mediáticos hegemónicos. En tercer lugar, analizo el fenómeno de la cultura de las celebridades o *celebrity-culture* y específicamente las microcelebridades *drag*. Ello me lleva a revisar, en un cuarto momento, el formato de la telerrealidad en específico. Por último, reflexiono sobre el papel de los fans en la conformación de las celebridades específicamente del grupo de fans “La Grupa”. En resumen, el propósito de este capítulo es estudiar el fenómeno *massmediático* del *boom* del *drag*, cómo se producen las celebridades *drag* a partir de la telerrealidad y qué implicaciones políticas tiene tanto para el *drag* como para la cultura *mainstream*. La producción de celebridades *drag* se da a partir de tres procesos paralelos pero imbricados: en primer lugar la representación en los *reality-shows*, lo cual a su vez implica procesos de personificación y ficcionalización; en segundo lugar los procesos autorrepresentación en espacios públicos y digitales; por último procesos de recepción e interpretación por parte de los públicos y fans. No podemos entender el fenómeno de las celebridades *drag* fuera de un contexto mediático.

3.1 Hegemonía y Cultura de Masas

Los fenómenos de los *massmedia* y la cultura de masas han sido abordados desde distintas perspectivas como los estudios culturales y otras disciplinas de las ciencias sociales y

humanidades. El concepto de hegemonía es central en este debate. Según Kate Crehan (2004) siguiendo a Gramsci, la hegemonía es el proceso mediante el cual una clase impone y mantiene su dominio sobre otros grupos en la sociedad. Dicha clase establece su visión del mundo y sus intereses como el "sentido común" aceptado por la mayoría de la sociedad. El discurso hegemónico no sólo se impone mediante la coerción o la fuerza, sino también a través del consenso y la persuasión. El dominio de la producción y la circulación de ideas, valores y significados, se da particularmente a través de los medios de comunicación ¿Quién posee los medios y que sistema de creencias busca reproducir? Sin embargo, el discurso hegemónico no es inmutable ni estático. Crehan destaca la posibilidad de desarrollar contradiscursos y construir nuevas formas de resistencia cultural y política dentro de la hegemonía, creando espacios para la emergencia de nuevas identidades y proyectos políticos.

Para Martín-Barbero (1987), la cultura de masas ha sido estudiada como un fenómeno esencialmente distinto de la cultura popular y del arte culto. Conceptos como la industria cultural de Adorno y Horkheimer (1988)⁶⁰ o la sociedad del espectáculo de Debord (1995)⁶¹ suponen la degradación del "verdadero arte", al ser corrompido por las lógicas del mercado, así como suponen únicamente un proceso vertical en el que una élite manipula y controla a las masas a través de discursos ideologizados. Por ello las dicotomías alta/baja cultura, cultura de masas/cultura popular no son tan útiles conceptualmente para Martín-Barbero. Él no separa a los medios de las culturas, sino que argumenta que los medios son procesos fundamentales para la construcción y reproducción de las culturas modernas. Es decir, la comunicación como una cuestión de cultura, que hace cultura. Más allá de un argumento de un marxismo economicista de la cultura como superestructura, o un antropologismo que opone cultura popular "auténtica e intocada" a cultura de masas "mercantilizada y corrupta", el autor propone una visión integral que no ve a la hegemonía como un mero proceso

⁶⁰ Según Adorno y Horkheimer (1988), la industria cultural es un sistema que produce y distribuye bienes culturales en masa, con el objetivo de mantener el control social y la dominación. Esta industria transforma la cultura en mercancía, estandarizando, homogenizando y simplificando los productos culturales para convertirlos en objetos de consumo, es un instrumento de control social que limita la libertad individual y la creatividad, y que promueve la alienación y la conformidad.

⁶¹ Para Guy Debord (1995) la sociedad del espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino un conjunto de relaciones sociales mediadas por imágenes. La realidad se convierte en una serie de imágenes y simulacros que son consumidos pasivamente por las personas. Se reproducen valores como el individualismo exacerbado, el culto a la personalidad y la imagen (de apariencia y superficialidad). El espectáculo crea una ilusión deslumbrante que nos aleja de la realidad y de la vida comunitaria, que además, puede apropiarse de la crítica social para convertirla en espectáculo.

ideológico en el que las masas son manipuladas por una élite, sino que asume la participación de las masas en dicha cultura de masas, por medio de exigencias de verse representadas en las producciones culturales que constantemente las dejaban fuera⁶². Entonces la cultura de masas se constituye como una negociación entre las masas y las élites en el sistema político-económico imperante⁶³.

Stuart Hall (2004), uno de los padres de los estudios culturales argumenta que los discursos dominantes son (re)producidos a través de la televisión. Ahora bien, para describir cómo son producidos y consumidos dichos discursos y narrativas en el contexto mediático, Hall propone un circuito de los procesos de codificación y decodificación de los discursos televisivos. Los discursos dominantes son (re)producidos a través de la televisión a un público que consume dichas representaciones. Sin embargo, Hall señala que el público no es ni pasivo ni acrítico, sino que puede realizar distintos tipos de lecturas. Dichas lecturas pueden ser dominantes, oposicionales (que resignifican los sentidos y contenidos dominantes) o negociadas. De esta manera, en la recepción del contenido por parte del público y de fans (decodificación) se construye la significación. De acuerdo con Hall, la crítica a la industria cultural en ocasiones ha devenido en un conductismo ramplón del análisis, que supone un tipo de comportamiento reactivo, pasivo y acrítico en los consumidores de la cultura de masas. Los públicos de los medios masivos no somos “idiotas culturales”, masa predispuesta a la manipulación y a aceptar la ideología dominante sólo por consumir ciertos contenidos. Sin embargo, más que caer en un voluntarismo de la agencia del público, Hall señala que la relación entre la industria cultural y la imposición de discursos

⁶² Las masas de consumidores se identifican con personajes de la televisión o el cine. Por ejemplo, el melodrama ha sido por excelencia el género de la cultura de masas. Sin embargo, los significados que las clases subalternas reciban de la cultura de masas/industria cultural no están exentos de ser resignificados.

⁶³ Martín-Barbero propone las mediaciones como formas de entender la comunicación como un proceso, que no aísla sus elementos constituyentes (emisor-mensaje-receptor), sino que complejiza dicha relación en la medida en la que la significación también es un proceso siempre dinámico. Es decir, las mediaciones son las formas en las que las prácticas comunicativas se articulan con procesos y estructuras sociales, políticas y culturales (por ejemplo, los procesos de producción, los procesos políticos y movimientos sociales, las expresiones de la cultura popular, etc). Por ejemplo, Martín-Barbero “ilustra los usos que los espectadores hacen de los medios de comunicación de masas, por ejemplo de la telenovela. No es simplemente que los medios impongan estructuras de deseo y de comportamiento apropiado. La forma en que las poblaciones desarrollan formas de ver, de vivir con ello, de relatar o reciclar, nos permite un amplio rango de respuestas. Las mediaciones y no los medios, argumenta, brindan la clave para comprender los comportamientos sociales. Aquellas respuestas y comportamientos, por su parte, son tomados y apropiados por los medios de manera dialógica antes que unidireccional” (Taylor, 2015, p. 58).

hegemónicos que sostienen al capitalismo no es tan transparente ni tan unidireccional como se ha planteado. El medio de las representaciones culturales parece acercarse más a un interminable juego de significados que no terminan de establecerse.

En ese sentido, el público puede decidir si acepta, rechaza o negocia con las narrativas, discursos e ideas que se le presentan por parte de los programas o de las mismas celebridades. Lxs fans tienen un gran poder, ya que de un momento a otro pueden amar o rechazar a una celebridad en específico y poner en juego su reputación. La opinión pública, sin embargo, no es monolítica, sino que surgen conflictos, tensiones y negociaciones en los públicos y comunidades de fans (Thompson 1998, Jenkins 2010). Para García Canclini (2007) las audiencias no son “ni individuos soberanos, ni masas uniformadas”, de esta manera, los estudios sobre públicos/audiencias deben abandonar las “generalizaciones apocalípticas sobre la homogeneización del mundo”, así como “la idealización romántica” que buscaba una relación única del espectador con el arte desde una subjetividad incondicionada. Para el autor argentino “los públicos no nacen, sino que se hacen” (p.23)⁶⁴.

En el contexto del *boom* del *drag*, si bien las disidencias sexo-genéricas pueden considerarse como actores subalternos o contra-hegemónicos (Crehan 2004), los medios de comunicación representan todo lo contrario. Aquí se halla una contradicción difícil de evadir. Quizás podría considerarse en un primer momento como una lucha entre élites por el poder sobre la significación y la representación de las personas *queer* en los medios. Sin embargo, cabría complejizar el fenómeno y los diversos actores que participan en él. Cuando un grupo, práctica o estética subalterna, generalmente considerada como sub/contracultural, ingresa a un espacio de discursos hegemónicos⁶⁵ como los *massmedia* y la cultura de las celebridades:

⁶⁴ Similarmente, para De Lauretis, el análisis semiótico no recae únicamente en el estudio de la representación, ya que ello sólo considera al emisor como único creador del mensaje auténtico que se debe descifrar. De Lauretis critica a la semiótica clásica por su insistencia con la producción del significado, asociando dicha práctica con una actividad masculina y creativa, mientras que la recepción sería femenina, pasiva y acrítica. Para ella, hay actividades políticas que no producen textos como tales, sino que transforman a un signo dado e intervienen efectivamente sobre los códigos ideológicos (1992, pp. 280-1), es decir que el intérprete también es productor de significado (p. 283). Sin embargo, De Lauretis señala que la relación entre emisor y receptor no es neutra ni horizontal: “Pues esto aboliría la importante distinción entre enunciación y recepción, y eliminaría todo análisis crítico de su contexto y de la naturaleza política de la interpretación: las relaciones de poder envueltas en la enunciación y la recepción, que mantienen las jerarquías de la comunicación, el control de los medios de producción; la construcción ideológica de la autoría y la maestría” (p. 283).

⁶⁵ Por ejemplo, el estudio de Dick Hebdige (en Beezer, 1994) sobre música punk en Reino Unido, que argumenta que la estética punk rompió con los sistemas de significados y códigos establecidos, y que sin embargo: “Los punks y otros grupos subculturales representan subversiones sólo momentáneas del orden social, puesto que la innovación estilística inevitablemente está incorporada dentro de órdenes establecidos de

¿se desarticula la potencia política y subversiva de dichos grupos o los discursos hegemónicos se “tuercen” a partir de la inclusión de estos? Precisamente, la palabra *queer* significa “torcido”. El *drag* en sí mismo tuerce los códigos culturales. La teoría *queer* ya ha señalado el potencial de las lecturas *queer* de torcer los productos culturales de la cultura *mainstream*, como por ejemplo a través del *queercoding*⁶⁶. La novedad del *boom* del *drag* es que la resignificación está sucediendo en los mismos canales de la cultura dominante. En esta doble operación, la representación ya no está altamente codificada en el lenguaje *queer*, ni requiere de interpretaciones novedosas para ser considerada “*queer*”. Entonces ¿lo *queer* está torciendo a la cultura *mainstream*, o la cultura *mainstream* está enderezando lo *queer*?

3.2 Lecturas sobre la integración del *drag* al *mainstream*

En un pasado no muy lejano (y todavía hoy día), lxs travestis fueron marginados/as incluso dentro de la propia comunidad LBGT+ por la noción de que daban “una mala imagen” de esta. Las travestis especialmente entraban en conflicto con los homosexuales varones masculinos que las veían como “locas” o “pervertidas”. Actualmente, al contrario, lxs travestis de alguna manera son lxs representantes de toda la comunidad, además de haberse convertido en sí mismxs en objeto de consumo. ¿Cómo ocurrió esta transición cultural, de un grupo antes estigmatizado, a uno celebrado o al menos tolerado en los medios? ¿Cómo entró el *drag* a la cultura *mainstream*? Pero antes que nada, ¿qué es *mainstream*?

La palabra *mainstream*, difícil de traducir, significa literalmente «dominante” o «gran público”, y se emplea generalmente para un medio, un programa de televisión o un producto cultural destinado a una gran audiencia. El *mainstream* es lo contrario de la contracultura, de la subcultura de los nichos de mercado; para muchos, es lo contrario del arte. Por extensión, la palabra también se aplica a una idea, un movimiento o un partido político (la corriente dominante), que pretende seducir a todo el mundo. A partir de este estudio sobre las industrias creativas⁶⁷ y los medios en todo el mundo, Cultura *mainstream* permite pues

significado: el “desorden semántico” del estilo subcultura pasa a ser una parte de un nuevo orden simbólico una vez que es devuelto al “sentido semántico”. La historia de las subculturas es, entonces, una historia cíclica, en la que la subversión es seguida por la incorporación. Este proceso de incorporación asume dos formas principales, la forma ideológica y la forma de mercancía” (Beezer, 1994, p. 125). Sería polémico considerar al *drag* como una subcultura, sin embargo sí puede decirse que es una práctica que forma parte de la subcultura nocturna *queer*.

⁶⁶ El *queercoding* es una estrategia por la cual se caracterizaba de forma velada a ciertos personajes con rasgos asociados con lo *queer*, sin explicitar su disidencia sexo-genérica en un contexto donde la censura era común en las obras artísticas y mediáticas.

⁶⁷ Autores como Frederic Martel ya no trabajan con el concepto de industrias culturales sino con el de industrias creativas: “Aquí hablaré de «industrias creativas» o de «industrias de contenidos», unas expresiones que incluyen los medios y lo digital, y que considero preferibles a la expresión demasiado connotada ya, y que

analizar la política y los negocios que, a su vez, también quieren «dirigirse a todo el mundo». La expresión «cultura *mainstream*» puede tener una connotación positiva y no elitista, en el sentido de «cultura para todos», o más negativa, en el sentido de «cultura barata», comercial, o cultura formateada y uniforme (Martel, 2010, p. 22)

Bajo esta definición, pareciera ser que el *drag* pertenece más a una subcultura o una contracultura. La subcultura asume una dicotomía entre las subculturas y una “supracultura” dominante (Frank, 2010), que podríamos entender como la distinción entre hegemonía y subalternidad. Por su parte las contraculturas se originaron en los años 50s y 60s, en el contexto de una serie de eventos culturales como el rock & roll o el punk, que se opusieron a una cultura de masas que supuestamente homogenizaba y enajenaba en el consumismo a las masas urbanas, dando como origen a las culturas juveniles. Thomas Frank indica que la cultura empresarial no tardó demasiado en darse cuenta del potencial mercadotécnico de los rebeldes discursos contraculturales⁶⁸, es decir, convertir la contracultura en un producto de mercado. En realidad, la contracultura se dio en gran medida en la televisión, la radio, los conciertos de rock y la gran pantalla (Frank, 2010, p. 30). Entonces ¿el *drag* es parte de una subcultura, contracultura o parte de la cultura *mainstream*? Los orígenes subculturales del *drag* son innegables, algunos de sus performances son decididamente contraculturales, mientras que otros contenidos como *Drag Race* podrían considerarse un producto *mainstream*, aunque en realidad, en gran medida sigue siendo un producto de nicho, si lo comparamos con otros espectáculos masivos como el fútbol o la música pop.

hoy resulta imperfecta y obsoleta, de «industrias culturales». Porque ya no se trata simplemente de productos culturales, se trata también de servicios. No sólo de cultura, sino también de contenidos y de formatos. No sólo de industrias, sino también de gobiernos que buscan *softpower* y de microempresas que buscan innovaciones en los medios de comunicación y en la creación desmaterializada” (2010, p. 17).

⁶⁸ Frank (2010) precisa: “Al parecer, mucha gente del mundo de la empresa estadounidense (...) vio la contracultura no como un enemigo al que debía hacerse añicos, ni como una amenaza al consumismo, sino como una señal de esperanza, como un aliado simbólico de sus propias luchas contra unos procedimientos rutinarios y una jerarquía insoportable que se habían ido acumulando a lo largo de los años. A finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, los líderes de la publicidad y de la moda masculina hicieron una crítica de sus propias industrias, de la hiperorganización y de la falta de creatividad, crítica que compartía muchos rasgos con la que hacía la contracultura de la sociedad de masas. Al igual que aquellos jóvenes insurgentes, altos cargos de las empresas estadounidenses denunciaron el conformismo, desconfiaron de la rutina y espolearon la resistencia contra el poder establecido. Así, acogieron favorablemente la revolución cultural liderada por los jóvenes, no sólo porque estuvieran planeando subvertirla, ni siquiera porque creyeran que esto les permitiría explotar un mercado joven de unas proporciones gigantescas (aunque no cabe duda de que fue un factor decisivo), sino porque en ella vieron a unos camaradas que pugnaban por revitalizar la empresa estadounidense y, en general, el orden consumista. Si durante los años cincuenta puede decirse que el capitalismo norteamericano se dedicó a comerciar con el conformismo y la mentira consumista, durante la década siguiente ofreció autenticidad, individualidad, diferencia y rebelión” (p. 32).

Si bien no se puede afirmar que ésta es la primera vez que sujetos *queer* como artistas *drags* toman el micrófono y los reflectores en los medios masivos de comunicación, sí es pertinente señalar que el *drag* ha sufrido importantes transformaciones que han logrado desplazarlo de un sitio de marginalidad, discriminación y persecución, a posicionarlo al frente y centro de los reflectores. Asimismo, no es insignificante que haya sido el formato de la telerrealidad el que ha permitido una producción, casi de forma serializada o fabril, de microcelebridades *queer* a una escala masiva, global pero también nacional y regional⁶⁹. La masificación de contenidos *drag* en el mundo del espectáculo da paso a otros fenómenos como la profesionalización del *drag* (aunque no necesariamente implique una mejoría en las condiciones laborales para la mayoría de artistas *drag* profesionales); o bien la entrada del *drag* al mundo de las artes escénicas/plásticas (o al menos, su consideración como arte por figuras significativas del mundo del arte); e incluso, el desplazamiento del *drag* de una práctica primordialmente nocturna, a nuevas modalidades y presentaciones diurnas como los *drag brunches* (almuerzos *drag*). La entrada de la *drag queen* (y en menor medida del *drag king*) a la cultura pop *mainstream* es un fenómeno cultural sin precedentes, en el que participa tanto el público LGBTQ+ como el heterosexual. Sin embargo, no hay que confundirnos, seguimos viviendo en un mundo muy peligroso para las personas LGBTQ+, especialmente en México⁷⁰. La irrupción del *drag* en la cultura *mainstream* revela una serie de problemas y contradicciones en torno al *drag* como práctica política. Se podría celebrar como un logro en el ámbito de la representación de la población *queer* y la posibilidad de compartir sus historias, experiencias y propuestas artísticas a públicos más amplios. Sin embargo, también se podría plantear una crítica sobre la neutralización o despolitización de la potencialidad radical y subversiva de una práctica marginalizada y estigmatizada como el *drag*, en específico a través de su integración en la industria cultural o la cultura de masas.

⁶⁹ Un caso sumamente interesante es el de Wendy Guevara, una chica trans (esta es su autodenominación) que se hizo famosa tras su aparición en un video viral de *YouTube*, posteriormente se volvió *influencer*, para finalmente ser la ganadora del *reality-show* mexicano *La Casa de los Famosos* (un programa al estilo *Big Brother*, que reunió a 14 famosos para habitar la misma casa y ser monitoreados por cámaras las 24 horas del día a lo largo de casi tres meses). Tras el triunfo de Wendy, una multitud de fans celebraron en el Ángel de la Independencia en Ciudad de México, un espacio icónico donde ocurren todo tipo de congregaciones sociales, como celebraciones de partidos de fútbol, manifestaciones políticas y es el punto de partida de la Marcha del Orgullo LGBTQ+ de la Ciudad de México (Jimenez, P. 2023, 14 de Agosto).

⁷⁰ Robles y Soriano (2021) realizaron recientemente un artículo sobre las sensaciones de inseguridad por violencia basada en género entre *drag queens* mexicanas.

La inclusión de microcelebridades LGBTQ+ en los medios de comunicación responde a una necesidad histórica de sus comunidades por verse representadas en los medios, bajo la consigna de “lo que no se nombra, no existe”. Hasta hace muy poco, la mayoría de las representaciones de personas *queer* en los medios eran de personas enfermxxs, locxs y malvadas (que todavía circulan a la fecha). Además, contenidos aparentemente celebratorios de la diversidad conviven con otros tantos discursos violentos, *queerfóbicos*, intolerantes y supremacistas. Ante este panorama, suena alentadora la inclusión de representaciones LGBTQ+ “positivas”, un cambio cualitativo, una victoria en el derecho a la representación. Ahí donde la representación del otrx *queer* se basaba primordialmente en estereotipos, ahora el público se interesa en expresiones artísticas de autorrepresentación *queer* como el *drag*.

Sin embargo, ocurre un fenómeno muy interesante: a medida que ciertas comunidades van adquiriendo mayor visibilidad y representación en los medios, parece que también hay una mayor violencia o reacción represiva hacia estos grupos vulnerables⁷¹. Las fantasías conservadoras parecen verse cumplidas con la nueva visibilidad adquirida. Fantasmas y pánicos morales como la “ideología de género” circulan en el imaginario conservador⁷². El mundo está sufriendo un gran giro al conservadurismo, lo cual contrasta con las pequeñas victorias de visibilización y representatividad/representación. ¿Están acaso interconectadas de alguna manera? ¿Por qué los números de crímenes de odio crecen año con año? Responder a dicha paradoja no es fácil. Quizás, ahora parece haber más violencia, precisamente porque se está visibilizando la violencia. Si bien la correlación no es causalidad, es innegable que los discursos de odio están al alza en todo el mundo.

Ahora bien, la crítica más sonada sobre la entrada del *drag* a la cultura de masas es la crítica a la homonormatividad. *Reality-shows* como *Drag Race* y *La Más Draga* buscarían presentar una imagen “higienizada” de la subcultura *drag* para públicos masivos. Además, participaría de una cooptación y despolitización del movimiento LGBTQ+, en una reducción

⁷¹ López Clavel argumenta que en “EEUU, donde las manifestaciones públicas de cuestiones relacionadas con la sexualidad están especialmente vigiladas— algo incoherente habida cuenta de la violencia sexual de la cultura visual occidental y la apuesta a ultranza por la libertad —cada vez es más común que actores y actrices, cantantes, presentadorxs, etc., salgan del armario públicamente, o que representaciones positivas de la homosexualidad tengan lugar tanto en películas como en series de televisión” (2014, p. 145).

⁷² Guajardo Cavazos (2022) caracteriza el concepto de “ideología de género” defendido por grupos ProVida y ProFamilia en cuatro ejes: (1) una amenaza internacional a la familia y la soberanía nacional; (2) una corriente totalitaria que silencia a sus detractores; (3) una forma de pensamiento contraria a la ciencia y a la naturaleza; y (4) un peligro para el sano desarrollo de las infancias (p.58).

de las demandas políticas y sociales de los movimientos de las disidencias sexuales a una política de representación política y visibilidad mediática “positiva”. Esto es, la representación como fin en sí misma, el triunfo de la “política de la representación”. Si bien se reconocen los logros en términos de representación y de visibilidad de la diversidad sexual en medios *mainstream*, así como la ocupación de un espacio y una plataforma de enunciación mediática para personas LGBT+, dichas políticas de la representación se inscriben en el proyecto neoliberal del multiculturalismo que celebra acríticamente la diversidad sin poner en cuestionamiento las jerarquías, desigualdades y relaciones de poder dentro del sistema capitalista. López Clavel argumenta que no es de extrañar que los medios de comunicación enaltezcan valores conservadores occidentales como el individualismo y la respetabilidad (la falsa doble moral sexual occidental), así como el fomento de una forma de vida basada en el consumo, ya que la posibilidad de comprar es sello de ciudadanía y de pertenencia cultural en el contexto capitalista postindustrial. Además, la proyección de una imagen cómoda serviría tanto al Estado como al capitalismo, al banalizar la otrora identidad gay radical, convirtiéndola en una identidad basura, mayoritariamente blanca y blanqueada⁷³ (2014, p. 146). Por último, dicha inclusión a un sistema semiótico de inteligibilidad social inevitablemente llevará a la exclusión de otras tantas prácticas marginales que no se adaptan a estos esquemas⁷⁴. Lxs sujetxs *queer* habían logrado escapar hasta ahora de dichas formas de homonormatividad y *pinkwashing*, pero con el *boom* del *drag* ¿se trata de un nuevo tipo de normatividad? ¿Acaso se trata del incipiente nacimiento de una *drag/queernormatividad*?

Las críticas *queer* a la homonormatividad y al mercado rosa son de gran utilidad. Además, no son ajenas a los debates sobre la cultura de masas que se dieron en los estudios

⁷³ Para López Clavel: “El (pre)dominio de imágenes masculinas blancas, hiper-sexualizadas, occidentales, la publicidad abrumadora de aspectos de ocio y utilizando imágenes de consumo, los reportajes sobre físico, moda, decoración, estilo, sexo, y más recientemente, de personajes famosos con un estilo de vida homonormativo (éxito profesional, familia, hijxs, etc.) contribuyen a la saturación del prototipo gay. De ahí la oposición *queer* hacia el capitalismo rosa” (2014, p. 147).

⁷⁴ Como señala Palomar: “A partir de esa gran dispersión identitaria puede decirse que cuando una nueva categoría de género discriminada es por fin incorporada en el conjunto hegemónico, se producen pronto e inevitablemente nuevas categorías de exclusión. ¿Esto quiere decir que, más allá de lo relativo al género, en todas las culturas, siempre y sobre todas las cosas, lo importante es producir la diferencia y todo el sistema que la sostiene, administra y distribuye? Creemos que ese es, justamente, el papel de la discriminación: el señalamiento y la exclusión del “otro”, del “cuerpo extraño” que es fuente tanto de angustias y miedos como de curiosidad y deseo en una comunidad cuyas fronteras simbólicas le permiten imaginariamente creerse un todo: cuando parece que ese todo está por fin pleno, completo, siempre se abre una puerta más que deja paso, una vez más —que parece la última y nunca lo es— a la otredad, a la diferencia” (2017, p. 46).

culturales. Sin embargo, me parece que dicha crítica puede desembocar en una lectura parcial del fenómeno del *boom* del *drag*, es decir una lectura del *drag* como una práctica que ha sido únicamente cooptada, despolitizada e instrumentalizada por la industria del entretenimiento para dar continuación a toda una serie de valores y esquemas de opresión. La presencia de sub/contraculturas en productos de mercado carga inevitablemente con una serie de contradicciones. Para Anne Beezer (1994), no se trataría tanto de una cooptación como de una incoherencia, en parte debido a que “la existencia de subculturas y los estilos que adoptan no pueden por sí mismos decirnos nada acerca de la identidad política” (p. 131). Asimismo se pregunta ¿Cómo ser subversivo en una cultura de mercancías, específicamente de mercancías de ocio? (1994, p. 127). Por otro lado, la crítica a las industrias culturales asume que la hegemonía mediática ya está consolidada, y que cualquier transformación o integración a esta arena no puede ser sino una conspiración del poder para cooptar a más grupos. Entiendo la arena mediática como un campo donde hay una constante correlación de fuerzas, en la que se disputa la ocupación de un espacio y una plataforma de representación mediática para personas LGBTQ+, en una constante y no terminada lucha por obtener y mantener sitios de enunciación. A pesar de no haber una gran transgresión, pueden observarse pequeñas fugas, más políticamente subversivas en sus potencialidades que en declaraciones políticas directas. Si el *boom* del *drag* es únicamente la cooptación, despolitización e instrumentalización del *drag* para el mercado de consumo ¿Cómo explicar las estéticas andróginas y fantásticas de artistas *drag* que constantemente juegan con las nociones de identidad de género a la vez que las desestabilizan?, ¿Cómo explicar las constantes denuncias y performances de protesta que realizan artistas *drag* en plataformas como *LMD* o *DRMx*?, ¿Cómo explicar los memes y las burlas *online* que atentan directamente contra los fundamentos culturales y religiosos de la homofobia, la misoginia y la transfobia en este país?

Eve Sedwick (2018) llama “sospechosas” a las lecturas que buscan las fuerzas ocultas de sistemas de opresión e ideologías en todo tipo de productos, narrativas y prácticas culturales. Si bien, tal tipo de lente “sospechoso” de interpretación es necesario en los estudios culturales, Sedwick considera que puede caer en un reduccionismo paranoico. La autora propone articular una visión no mistificada sobre opresiones sistémicas, que no dependa de una visión de una ilusoria manipulación y predeterminación de todos los eventos

sociales, culturales y mediáticos por parte de las élites capitalistas. Ello implica distribuir parcialmente la responsabilidad de la reproducción de los sistemas de dominación en lxs dominadxs. Por otro lado, señala la multiplicidad de significados codificados en un texto, los significados no son unívocos, sino múltiples. En ese sentido, existen múltiples lecturas (como Hall plantea) que escapan a la “intención” original del mensaje⁷⁵, lo que no quiere decir que toda lectura sea válida o útil. Sin embargo, esto nos permite realizar lecturas más complejas de productos culturales. Quiero remarcar que dicho posicionamiento no implica realizar una lectura textualista de los productos culturales, que descarte el contexto, así como las relaciones de poder y todo el conjunto de las estructuras que sostienen al capitalismo y al heteropatriarcado. Al contrario, precisamente se debe realizar un análisis que dé cuenta de la complejidad del fenómeno. Por ello propongo una lectura que retome tanto lecturas reparativas como lecturas paranoicas y que las ponga en tensión y diálogo. El *drag* no es un fenómeno únicamente subversivo, ni tampoco el *boom* del *drag* es únicamente cooptación y despolitización. García Canclini (2007) plantea que “debemos revisar las sospechas sobre la propagación de espectáculos como estrategia anestesiadora de los oprimidos. Para repensar la crítica hay que hacerse cargo de que la resistencia también se despliega en actos espectaculares” (p. 71). Por ejemplo, las manifestaciones, los escraches, los performances, las protestas artísticas, etc., todas toman formas espectaculares, como ya lo señalaron estudiosxs del performance como Diana Taylor. Sin embargo, García Canclini, señala que “así como en la espectacularización mediática insistente hay rasgos de banalización, su adopción repetida como política de resistencia puede volverse efímera e ineficaz” (p.71).

A pesar de todo lo anterior, es muy difícil sostener hasta qué punto la esfera de la representación puede marcar la pauta para mantener o modificar las estructuras y relaciones de poder existentes en las sociedades contemporáneas. La representación se halla en el ámbito de lo simbólico, no explica por sí sola otros procesos o problemas socio-políticos más amplios (ello no quiere decir que lo simbólico no sea político). Sin embargo, sí puede entrar en convergencia con otros procesos para dar cuenta de cómo operan las relaciones de poder en la vida cotidiana. De esta manera, podemos trazar las relaciones entre los símbolos y los sistemas de poder, sin que uno determine al otro. No hay una respuesta sencilla, ni se debe

⁷⁵ De Lauretis también plantea: “Un nuevo texto, una nueva interpretación de un texto -toda práctica discursiva nueva- crea una configuración diferente del contenido, introduce otros significados culturales que, a su vez, transforman los códigos y reestructuran el universo semántico de la sociedad donde se produce” (1992, p. 58).

asumir posturas simplistas: la representación y la visibilidad no son la única demanda política de las disidencias sexuales ni la representación resuelve por sí sola otros problemas de orden estructural o político, pero tampoco los performances y representaciones espectaculares dejan de ser políticos por tener plataformas mediáticas. Los medios son un campo de lucha por la visibilidad y la representación, el poder de contar historias. ¿Quién cuenta las historias? ¿Quién tiene el poder de contar? ¿Qué se cuenta? ¿Para quiénes se cuenta?

3.3 *Celebrity-culture*

Uno de los efectos de la cultura de masas es la celebridad. Está claro que la fama no nació con la cultura de masas sino que es un fenómeno mucho más antiguo. Sin embargo, varios de los elementos integrales de la cultura de las celebridades lo hacen un fenómeno de masas: la fama alcanzada por la pura visibilidad mediática, el poder de iniciar tendencias, modas y nuevos códigos culturales, etc. Ahora bien, ¿por qué estudiar a las celebridades? Su Holmes y Sean Redmond (2010) señalan que el fenómeno de la cultura de las celebridades y de la fama han sido considerados objetos de estudio poco serios. Los estudios de la cultura de masas o pop han sido rechazados por un prejuicio racionalista y masculinista que considera estos temas como efímeros, enajenantes, superfluos, banales, irracionales y femeninos, que distraen de los “verdaderos problemas” de la investigación. Estos prejuicios también los han sufrido campos de estudio como los estudios de género o *queer*, ya que no abordan los supuestos problemas universales (masculinos y heterosexuales), sino que se enfrascan en pequeños nichos hiper-específicos que no tienen mucho que aportar al campo académico. Las connotaciones peyorativas del término celebridad no terminan en el campo académico sino que se extienden por la misma cultura popular. Además, se suele relacionar al mundo de las celebridades con procesos de manipulación de las masas (primordialmente femeninas y feminizadas) por las fuerzas del capitalismo. Si bien es innegable el carácter neoliberal de la *celebrity-culture*, ya he hablado de los peligros de asumir que las masas no tienen ninguna agencia ni pensamiento crítico. Además, si aceptamos que la cultura de las celebridades no hace sino enajenar a sus públicos y servir al capital, ¿no sería útil estudiar el funcionamiento de dicho mecanismo en vez de descartarlo por ser un tema “poco serio” académicamente?

A pesar de dichos prejuicios académicos, algunxs investigadorxs se han dado a la tarea de estudiar los pormenores del fenómeno de las celebridades, ya que forman ineludiblemente parte de nuestra realidad. El fenómeno de la fama y de las celebridades podría ser estudiado desde distintas perspectivas, por ejemplo como un fenómeno psico-social, altamente ritual. Evidentemente, no puedo incluir todas las perspectivas en mi investigación. Holmes y Redmond (2010) no elaboran una definición de celebridad pero dan algunas pautas sugerentes, por ejemplo, que la celebridad tiene un impacto en la conciencia pública, o que la construcción de la fama implica una redefinición de la división público/privado. Lxs autores afirman que la celebridad y el estrellato no residen en lx individux, sino que son constituidos discursivamente, por las maneras en las que lx sujetx es representadx (p. 4). Ello quiere decir que nos encontramos ante un producto de la representación. Sayak Valencia (2018) define la *celebrity culture* como un conglomerado económico, político y estético que utiliza los medios de comunicación para crear y distribuir contenidos nuevos y actualizados sobre los ideales aspiracionales sobre economía, política, raza, género y sexualidad. La cultura de las celebridades es un dispositivo de producción de subjetividades e identidades. Valencia señala que la programación de la televisión y el internet fabrica gustos, comportamientos, formas de ver, pensar y consumir la realidad. Estas remodelan el régimen de verdad y producen una realidad más fascinante que la verdadera. Las celebridades serían resultado de ese proyecto comercial en donde el “yo” se mercantiliza como modelo de ser y hacer para las masas.

Para Bartmański y Alexander (2012), los iconos tienen el papel de transmitir códigos culturalmente preestablecidos, a través de imágenes y símbolos materiales, aunque no toda representación es un icono. Si bien la presente tesis no va a realizar un estudio visual de imágenes como tal, no puedo perder de vista la importancia del elemento visual en la cultura de las celebridades. A partir de las imágenes que circulan ciertos ideales y valores políticos⁷⁶.

⁷⁶ En el contexto mediático actual nos encontramos ante una economía de mensajes, signos e imágenes, una economía del poder según la teórica visual Susan Buck-Morss. La autora argumenta que la modernidad occidental se caracteriza por un "imperio visual", un régimen de poder que se basa en la producción, circulación y consumo de imágenes. La imagen deja de ser únicamente la representación del poder (banderas, insignias, escudos) para convertirse en un agente en el campo del poder, de hecho “no hay poder sin una imagen”. Las imágenes se utilizan para controlar, disciplinar y normalizar a los individuos. El imperio visual moldea nuestra forma de ver y de ser vistos, configurando nuestra identidad y subjetividad. Distintos actores buscan controlar y administrar los íconos en una economía visual (Buck-Morss, 2007, p. 183). Por ejemplo, la economía visual mediática contemporánea está dominada por una industria de la información privatizada y monopolística.

Los individuos utilizan los íconos para dar sentido a sus vidas a través de significados que no necesariamente comprenden del todo, así como para sentirse parte de colectividades cuya significación los trasciende como individuos. Los iconos pueden tanto dar continuidad a los discursos hegemónicos, como promover transformaciones en las comunidades y culturas en las que operan. Los íconos no solamente son símbolos en sentido estricto, sino que también pueden ser otros elementos culturales, desde canciones populares, productos de consumo, logos, marcas y celebridades. Estrellas de cine y de la farándula, cantantes pop o incluso *vedettes*, son elevadas a un estatus icónico. En el sentido anterior, no entiendo a las celebridades como individuos que casualmente son famosos, sino como iconos. López Peredo (2016) afirma que la cultura *queer* busca convertir en figuras de culto a ciertas celebridades de la cultura pop. ¿Por qué hombres gay, mujeres trans y otras personas *queer* tienen una fascinación por la figura de la *vedette*/diva? De la misma manera, las *drag queens* tienen la fantasía de ellas mismas convertirse en iconos *pop*, lo cual se ha logrado hacer realidad en cierta medida a partir del *boom* del *drag*. Sin embargo, cabe señalar que para Horowitz (2013) los *drag kings* (constituidos principalmente por lesbianas y hombres trans) basan sus personalidades *drag* no tanto en hombres de la farándula sino en hombres de la clase trabajadora, lo cual implica otro tipo de iconicidad.

Para ejemplificar la manera en la que las celebridades ayudan a reactualizar, transformar o conservar ideales aspiracionales sobre economía, raza, género y sexualidad, retomo algunos estudios. Por ejemplo, Olivia Cosentino (2018) estudia cómo, en los años 80, el *star-system*⁷⁷ femenino mexicano dio dos paradigmas de estrellas femeninas de la música, la televisión y el cine. Una de ellas era Lucerito, quien representaba un modelo de feminidad más tradicional, su música eran baladas románticas que reflejaban una idea del amor romántico monógamo, heterosexual y tradicional. Por su parte, Gloria Trevi fue un icono de rebeldía dentro de un monopolio mediático con fuertes valores conservadores como *Televisa*, inspirada en el éxito de otras figuras transgresoras de la feminidad tradicional en el medio del espectáculo como Madonna. Hablando de Madonna, Johnatan Fiske (1987) hace un repaso

⁷⁷ El *star-system* o el estrellato es un concepto que se relaciona con el mundo de la cinematografía, estudia la interacción representacional de la personalidad *on/off-screen*. La celebridad, en comparación se usa de forma más amplia para definir el estado contemporáneo de ser famoso. El desplazamiento de las estrellas a las celebridades se relaciona con un interés público aún mayor por la vida íntima de las personas famosas, e incluso que ya no se requiriera ser un actor, cantante o deportista para ser famoso, sino que adquiriera una súbita visibilidad mediática masiva por ejemplo, por medio de la telerrealidad (Holmes & Redmond, 2010, p. 6).

de los estudios que surgieron alrededor del fenómeno Madonna, por ejemplo, los estudios etnográficos sobre sus grupos de fans. “Si las fans no son “tontas culturales”, sino que eligen activamente mirarla, escucharla e imitarla, debe haber algunas brechas en su imagen que escapen al control ideológico y permiten a su audiencias construir sentidos que las conecten con sus propias experiencias sociales” (p. 8). Fiske enfatiza las luchas semióticas que ocurren por el sentido de una figura como la de Madonna. “Su imagen se transforma entonces, no en un modelo de sentido para las adolescentes dentro del patriarcado, sino un lugar de lucha semiótica entre las fuerzas del control patriarcal y la resistencia femenina, del capitalismo y la subordinación, de los adultos y los jóvenes” (p. 9). La postura de Fiske ha sido criticada por considerarse un culturalismo ingenuo (Frank, 2010, p.56). Por su parte, Frances Negrón-Muntaner (2006) argumenta cómo el exuberante trasero de Jennifer López le permitió “abrirse camino” como una mujer racializada en un medio altamente blanco y masculino, que además terminó por modificar los estándares de belleza femenina que recaían en un ideal blanco, más recatado y doméstico (de trasero pequeño). De esta manera, las mencionadas celebridades mujeres cis se ajustaron a la vez que transgredieron las normas de género de su tiempo, transformaron los modelos aspiracionales y los estándares de belleza, aunque sin eliminarlos. En ese sentido, la figura de la celebridad también podría ser considerada una suerte de sujetx excéntricx (De Lauretis, 1993).

Ya mencioné el ascenso a la fama de figuras como Divine o Rupaul en Estados Unidos. En contraste, la primer celebridad travesti de México (todavía no se había popularizado el uso de *drag queen*), fue Francis, mujer trans *vedette* que apareció en distintas películas como *Bellas de noche* (1975), en telenovelas y programas de televisión, así como en los principales teatros de México. Su figura fue un parteaguas para que posteriormente otras artistas trans y travestis se unieran al mundo de las celebridades. Por ejemplo, Alejandra Bogue, otra *vedette*, mujer trans, participó en el show cómico *Desde Gayola* (2002-2013), en el que realizaba *sketches* cómicos de sátira política. Dicho programa tocó temas tabú para la televisión mexicana, como la homosexualidad y el travestismo. “La Bogue” como le dicen de cariño, fue invitada especial tanto en *La Más Draga*, como en *Drag Race México* y recibió un homenaje y un premio por su trayectoria en la final de la sexta temporada de *LMD*, al compás de los cánticos del público: “¡Aquí, está, la resistencia trans!” (*LMD*, T.6, E.12). Otras figuras importantes del medio han sido la Superperra, la Supermana y Ricky Lips, etc.

Con los ejemplos anteriores, espero mostrar que el mundo del espectáculo es un campo de luchas (siempre contradictorias) por ocupar espacios de visibilidad, representación y enunciación, que además permite reactualizar distintas normas, aspiraciones y deseos, incluso de comunidades subalternas, en espacios ocupados desigualmente por hombres blancos cis-heterosexuales. Además, las celebridades representan no sólo alienación, consumo y enajenación de los fans, sino también espacios de resistencia y resignificación (si bien no de abierta subversión). Los ejemplos anteriores, tal vez pertenecen todavía a la era de las estrellas (de cine, de televisión, de la música), mientras que el nuevo estatus de la fama y de las celebridades (que hoy se ve en figuras como los *influencers*) podría asegurarse que nació con la telerrealidad⁷⁸. A partir de ella, se podía llegar a la fama sin trabajar en el medio del espectáculo (musical, cinematográfico, televisivo, teatral, etc.) y cualquier persona, como tú o como yo, podía alcanzar aparentemente el estatus de celebridad, así como las celebridades demostraron sus estilos de vida, extravagantes o modestos. La telerrealidad logró hacer de la persona común una celebridad y de la celebridad una persona común.

3.4 *Reality-show* como género televisivo

Como ya mencioné, el género predilecto de la cultura de las celebridades es el *reality-show*. A diferencia de las estrellas del cine y de la industria musical, las celebridades no parecían presentarse como artistas que llegaban a alcanzar la fama y el reconocimiento, sino como personas que lograban la fama sólo por medio de la visibilidad de los medios en los que aparecían. Para Paul Preciado (2021), el primer *reality-show* fue *Love Palace* (1959), en el que se mostraba la lujosa y extravagante vida de la mansión *Playboy*, con sus “conejitas”. Mientras tanto, para Sayak Valencia (2018), el primer *reality-show* fue *The Real World* (1992), que reunía a varios extraños para convivir en una casa, formato continuado por *Big Brother* (cuya primera emisión fue en los Países Bajos en 1999). Sea cual fuere el primer

⁷⁸ La distinción entre celebridad e *influencer* es borrosa, sin embargo podríamos relacionar al influencer con la llegada de la *Web 2.0* y con las redes sociales y sus dinámicas propias como la viralidad o los algoritmos. Un ejemplo interesante es Wendy Guevara, a quién ya mencioné, Wendy alcanzó la fama a través de un video viral (“Estamos perdidas”), para posteriormente ganar La Casa de los Famosos. Incluso podría afirmarse que a pesar del estatus de fama alcanzado por la viralidad de las redes, Wendy no recibió un status de celebridad hasta aparecer en la televisión, tras lo cual ha sido la representante de marcas de maquillaje, es invitada regular a eventos de alfombra roja, etc. Ello podría revelar una estratificación de los medios de comunicación en la que la televisión no ha perdido por completo su poder ante las redes sociodigitales.

reality-show, se trata de la intromisión de tecnologías como cámaras y micrófonos a los espacios “privados”, ya sea de hogares familiares suburbanos o casas de solteros donjuanes. Además, aparentemente, documentan hechos reales, sin guiones ni actuaciones. La casa particular, el espacio privado por excelencia, se hace visible a públicos masivos, la vida privada del ciudadano común (o de la celebridad) se hace pública. Los *reality-shows* como *Big Brother* (2003-) o *La Casa de los Famosos* (2021-) son de este tipo. Leonor Arfuch (2016) argumenta que a partir del éxito mediático de géneros auto-biográficos, como los *reality-shows*, la intimidad es presentada de forma espectacular para una esfera pública emocional donde lo público y lo privado se entrelazan, y el observador se convierte en un voyeurista de las experiencias de otros.

Otro tipo de *reality-shows* más bien se dan sobre escenarios en los que personas “comunes” buscan demostrar sus “talentos” como *La voz México* (2011-2018), *La academia* (2002-), etc. La premisa de los shows de talento es que hay artistas y personas talentosas que aún no han tenido la oportunidad de ser descubiertas por el público y las industrias culturales. *Drag race México* (2023-) y *La más draga* (2018-) son de este tipo⁷⁹. Con la popularidad de *Rupaul’s Drag Race* (2009-), una ola de *reality-shows drag* llenó las pantallas del mundo con *drag queens*. Aunque no sería el primer *reality-show* en incluir a personas *queer*. *Queer eye* (2003-2007) fue un show en el que hombres gay le daban un *make-over* o un cambio de apariencia a hombres heterosexuales. Sin embargo, *RPDR* sí fue el primer *reality-show drag*, que era, en su totalidad, protagonizado por personas abiertamente *queer*, llevando a la televisión el argot, las experiencias y conocimientos de una comunidad que poco había sido representada en televisión fuera de los estereotipos heterosexistas de siempre.

Los escenarios de *DRMX* y *LMD* se dividen en tres escenarios principales: el primero es el escenario o pasarela principal⁸⁰, sobre el que lxs concursantes demuestran sus habilidades en el *performance*; el segundo es el taller o camerino, donde lxs concursantes se preparan para cada reto, es el “detrás del escenario” que revela un poco más del proceso detrás del arte *drag*, pero también donde conviven y suceden los dramas y conflictos

⁷⁹ Ambos programas presentan formatos bastante formulaicos: cada episodio tiene una introducción, en ocasiones un mini-reto, un reto principal, una pasarela y un reto de doblaje y una eliminación.

⁸⁰ El escenario es el espacio donde surgió originalmente la práctica del *drag*, el escenario de los medios audiovisuales es distinto en tanto está diseñado para quedar registrado por las cámaras para ser posteriormente consumido por públicos más amplios.

personales entre lxs concursantes; por último está el confesionario, un espacio más “íntimo” donde lxs participantes pueden compartir sus opiniones más libremente sin temor a que sus compañerxs escuchen (la palabra confesionario, proveniente del verbo confesar, es una elección reveladora). Nuevamente, se nos presentan arquitecturas de lo “público” y lo “privado”, que en realidad son únicamente públicas.

Sayak Valencia (2018) describe a los *reality-shows* como elementos de propagación de marcos de percepción, consumo y estetización de la realidad. Es decir, se trata de la fabricación o producción, más que una representación, de una realidad (o régimen *live*) a través de los dispositivos visuales que desafían y reelaboran el régimen de verdad. Las principales características del régimen *live* son: la eliminación de la división público-privado, la reificación del tiempo como algo sin duración (pura adrenalina, instantaneidad y desmemoria), la cosmetización extrema de las imágenes y su despolitización crítica (p. 236). El régimen *live* es de orden psicopolítico. La psicopolítica es un conocimiento de dominación que permite intervenir en la psique y condicionarla a un nivel prerreflexivo (Han en Valencia, 2018, p. 236), es decir, formar un sentido común neoliberal, a partir de la sensibilidad, el deseo y el afecto⁸¹. De esta manera, las políticas neoliberales de la telerrealidad operan en un plano afectivo y emotivo, más que uno racional y lógico. Además, señala Valencia, se normaliza el régimen escópico (de la vista) a partir de la vigilancia panóptica de la vida cotidiana de “celebridades” en transmisiones *live* de *reality-shows*.

El *reality-show* o telerrealidad es un género televisivo que establece un pacto de recepción con un público que, supuestamente, percibe su contenido como auténtico, como lo indica el nombre “*reality*”. Sin embargo, Debora Rocha (2009) señala estructuras narrativas que ficcionalizan a sus participantes, a través de conflictos reconocibles por el público entre arquetipos (héroes vs villanos). Por un lado, la narración es uno de los principales medios por los cuales entendemos el mundo y nos relacionamos socialmente (Andrews 2002; Golubov 2015). Por otro lado, el aspecto audiovisual permite a la telerrealidad autodenominarse como un género documental, incluso cuando lo que vemos no es “verídico”. La evidencia falsa no es menos evidente que la verdadera, ya que la palabra misma se refiere a la visibilidad

⁸¹ Para Suey Rolnik (2019) el afecto no debe confundirse con la afección, el cariño o la ternura, sino que “se trata de una “emoción vital”, en el sentido del verbo afectar: tocar, perturbar, sacudir, alcanzar. Los afectos no tienen imágenes, ni palabras, ni gestos que les correspondan y, sin embargo, son reales pues se refieren a lo vivo en nosotros mismos y fuera de nosotros. Forman parte de una experiencia de apreciación del entorno más sutil, al cual podríamos denominar intuición” (p. 47).

(Buck-Morss, 2007, p. 29), lo cual es particularmente interesante en un género como la telerrealidad, que se jacta de su veracidad, aunque ésta es cuestionada tan constantemente. Además, queda claro que el público puede fácilmente reconocer que el contenido en su parcialidad o totalidad no es auténtico, sino ficticio y escenificado. El género de la telerrealidad difumina la frontera entre la ficción y la realidad. ¿Qué significa que el género de la telerrealidad sea la puerta de entrada para la integración de artistas *drag* a la cultura de las celebridades y su producción de forma serializada y numerosa?

Como ya he mencionado, las celebridades se posicionan en el ámbito público, gracias a las representaciones en las que aparecen. Construyen una imagen pública a través de dichas representaciones, tanto visuales como narrativas. Muchos medios de comunicación audiovisuales son primordialmente narrativos, estos relatos se ven reflejados en series, películas, documentales, reportajes o *reality-shows*. Molly Andrews (2002) señala que la ser humanx está atada intrincadamente a la actividad de contar y escuchar historias. Los relatos son uno de los principales medios a través de los cuales nos constituimos a nosotrxs mismxs. Cuando contamos historias nuestras, las experiencias de nuestras vidas adquieren una cierta coherencia, construimos identidades narrativas que cuentan quiénes fuimos en el pasado, quiénes somos en el presente y quiénes seremos en el futuro. Nattie Golubov argumenta que en Occidente la identidad⁸² del yo es producida narrativamente, a través de relatos que organizan la experiencia y dan coherencia a nuestras vidas (2015, p. 122). Los relatos, sin embargo, no son universales, neutrales ni atemporales, sino culturales e intencionales. Hay formas cultural e históricamente aceptables para narrar nuestras vidas. Las narrativas personales están construidas en un contexto social más amplio, reproducen y son producidas por narrativas meta-culturales dominantes, los individuos podemos resistir o conformarnos a estos guiones preestablecidos (Andrews, 2002, p. 77-8). Por ejemplo, para Golubov, la “búsqueda” de la identidad es una narrativa propia de la Modernidad, donde la ‘autenticidad’ es altamente valorada⁸³. Sin embargo, la autora señala que dicha narrativa también está

⁸² Golubov define la identidad como la capacidad humana de saber quién es quién, una cartografía del mundo humano. Como individuos y miembros de colectividades, la identidad permite a los individuos consolidar la imagen que tienen de sí mismos (o a la que aspiran) (2015, pp. 73-74). La identidad, según la autora, no es una “cosa” sino un proceso, un hacer que no determina nuestros actos pero sí los influencia.

⁸³ Sin embargo, para Golubov la subjetividad es un proceso inacabado que nos constituye como sujetxs, no es del todo consciente ni narrativizable, ya que implica procesos inconscientes y preconcientes como fantasías, afectos y deseos frecuentemente inarticulables, contradictorios e imperceptibles (2015, pp. 138; 179).

marcada por el género, ya que las mujeres han gozado de una menor libertad de autonarrarse (p. 122). De manera similar, De Lauretis (1992) señaló que las mujeres no han podido autorepresentarse históricamente. Ahora bien, los *reality-shows drag* pueden considerarse como narrativas que se incorporan a otras narrativas meta-culturales, que se disputan el campo de las narrativas dominantes. En contraste, las narrativas personales que forman dichas celebridades a partir de la autorrepresentación o autonarración (sus historias de vida), pueden ir acorde o en oposición a las narrativas de los shows o a las metanarrativas dominantes (o ambas).

Como ya he mencionado, los arquetipos más identificados por los públicos y fans son lxs de héroe, villanx y víctima. El ejemplo más paradigmático en *RPDR* es durante la cuarta temporada, donde Sharon Needles, la ganadora de la temporada, fue representada tanto como la heroína como la víctima del programa, constantemente subestimada por sus compañeras por su estética “gótica” y “alternativa”, especialmente por su compañera PhiPhi O’Hara, a quién se le asignó el papel de la villana. La representación de PhiPhi fue tan vilificada que su intérprete recibió insultos y amenazas por parte de fans, así como perdió oportunidades laborales. Años después circularon rumores de que Sharon en realidad no era tan inocente como se la había representado, que constantemente realizaba comentarios racistas en el *set* (que nunca fueron incluidos en la edición final del programa). PhiPhi, junto con otras “villanas” denunciaron el hostigamiento y la pérdida de oportunidades laborales que sufrieron tras su representación en los programas. La respuesta de Rupaul fue producir la canción “*Blame it on the edit*” (Culpa a la edición), en la que defendía a la producción de su *reality-show* y acusaba a las reinas de tratar de evadir la responsabilidad de sus actos, al señalar que el programa sólo muestra lo que lxs participantes dicen, sin tomar en cuenta la edición que sacaba de contexto muchos comentarios y discusiones. Conforme pasaron los años, lxs fans se fueron dando cuenta de que quienes representaban el papel de villanxs eran desproporcionadamente personas negras, latinas o gordas. Incluso en la décima temporada, The Vixen, una concursante afroamericana, lo denunció abiertamente en el programa (*Untucked*, T.10, E. 3), rehusándose a alimentar la narrativa de la “mujer negra agresiva” que victimiza a la “pobre chica blanca”, el programa sorprendentemente emitió la crítica de The Vixen, lo cual abrió debates sobre la representación en *RPDR* (al final, no tan sorprendentemente, The Vixen terminó por ser una la villana de la temporada). En años

recientes, la edición de la “villana” se ha diluido un poco, en parte debido a que la producción del programa ha suavizado sus narrativas y en parte debido a un auto-control ejercido por las concursantes para evitar la reacción del público. De esta manera, lxs artistas *drag* pueden rechazar abiertamente la representación de sí mismxs en los programas.

Ahora bien, está claro que si el show puede darles una plataforma a estxs artistas *drag* para convertirse en celebridades, no por aparecer en los programas automáticamente serán celebridades, sino que deben continuar auto-promocionandose y auto-publicitandose, principal, pero no exclusivamente, a través de las redes sociales. Es este uso de las redes sociales lo que les permite crecer su marca o su *branding* personal, las redes han tomado un papel central en la producción de celebridades *drag* en este contexto.

En cuanto las marcas adquirieron personalidades (lo que reforzó inmensamente la lealtad de los seguidores-fan consumidores y con ella, las ganancias), las *Drags* (como cualquier otra personas) se sintieron tentadas a re-imaginarse como marcas; la identidad virtual y la vida virtual presiona incesantemente a convertir a cada sujeto en una suma de un conjunto complejo de actividades, imágenes y cualidades que constituyan “una marca” atractiva y vendible” (Gerlero, 2018).

Debido a dicho uso de las redes, difícilmente podríamos asegurar que las publicaciones en redes sociales son autorrepresentaciones en el sentido que De Lauretis planteaba, sin embargo separar lo subjetivo de la marca personal es asimismo difícil de realizar en este contexto, por lo que incluso podemos pensar que la propia subjetividad ya está atravesada por el esquema de la marca.

Por otro lado, no toda celebridad *drag* necesariamente pasó por *LMD* y *DRMx*, y las redes sociales son un medio legítimo para construirse como celebridad, como lo ejemplifican lxs que podríamos nombrar como *influencers drag*, como La Burrita Burróna, Turbulence (quienes aparecieron como invitadas en la segunda temporada de *Drag Race México*) o Velvetine (quien fue participante en la temporada de *Sólo Las Más* de *LMD* sin haber concursado antes en el programa), aunque asimismo es probablemente más difícil acceder al estatus de celebridad únicamente a partir de las redes sociales por elementos fuera del control de lxs creadores de contenido como los algoritmos. Ahora bien, no es el propósito de la presente tesis estudiar el fenómeno de los *influencers drag*, que también vive su momento de auge en este momento y cuyos estudios pueden ser mixtos (cuantitativos-cualitativos) y utilizar *softwares* que descifren los algoritmos de las redes sociales.

Ahora bien, los medios de comunicación crean y cuentan historias, cargadas de valor simbólico, que participan en la construcción de la realidad cotidiana, los imaginarios sociales compartidos y las identificaciones (Sola-Morales, 2016, p. 249). Los medios ejercen una influencia considerable como relatos que ofrecen modelos de subjetividad (Guattari y Rolnik, 2006), es decir son pedagogías que transmiten valores y conocimientos colectivos, así como tienen peso en aspectos de la intimidad de las personas, como sus sueños, fantasías, su visión del mundo y la realidad. Para Sola-Morales, los discursos mediáticos, como los *reality-shows*, las redes sociales o la *celebrity-culture* pueden ser una de tantas fuentes para la formación del yo o *self*, ya que el sujeto está fragmentado en distintas narrativas que conforman al yo de manera plural y fluida, en combinación con la experiencia vital del individuo. Estos discursos funcionan como repertorios del *self*, a través de procesos de identificación⁸⁴. Al mismo tiempo, funcionan como espacios en los que los sujetos pueden experimentar con roles⁸⁵, inventar, fingir e interactuar con diferentes máscaras que pueden tener más que ver con las apariencias, los deseos o las proyecciones que con los esquemas impuestos socialmente, hegemónicos o heteronormativos (p. 257). Quizás el *drag*, a través de la parodia de género, podría lúdicamente experimentar y desestabilizar los roles hegemónicos y heteronormativos, ya que juega con aspectos del *self* como el género y la apariencia.

Por otro lado, desde una postura psicoanalítica, el proceso de identificación está estrechamente relacionada con el deseo⁸⁶. En el psicoanálisis clásico, la identificación es el proceso mediante el cual el sujeto asimila un aspecto, propiedad o atributo del otro y es

⁸⁴ Para Sola-Morales (2016), el término “identificaciones” es más apropiado que “identidad”, ya que alude a la pluralidad, movilidad y transformación propia de los sujetos y los grupos. Las identificaciones se encuentran en constante construcción y son influenciadas por el contexto y la interacción colectiva e intersubjetiva.

⁸⁵ La identidad no sólo se construye narrativamente. Sola-Morales (2016), retomando a Goffman (2006) argumenta que las personas interpretamos papeles o roles como si fuéramos actores en un teatro, por lo que buscamos dar la apariencia o comunicar el mensaje de cómo somos o cómo queremos ser vistos por una audiencia, ya seamos madres, padres, hermanos, hijos, maestros, políticos, doctores, trabajadores, etc. Utilizamos máscaras para presentarnos ante el mundo y dar una representación adecuada en cada contexto. Esta acción-interacción es llamada representación (p. 251). Los roles son tipos de comportamiento institucionalizados, por medio de tipificaciones (arquetípicas, estereotípicas y típicas) es decir, maneras de actuar que representan “un nexo institucional de comportamiento”. Los roles permiten construir identificaciones (p. 253). Los roles de actor y público pueden aplicarse a las celebridades y a sus fans. Esta perspectiva, más cercana al interaccionismo simbólico, es vagamente similar a la teoría de la performatividad de Judith Butler y a la teoría del performance de Diana Taylor, aunque tiene diferencias importantes.

⁸⁶ Muñoz critica la noción de identificación de Freud, ya que se basa en una falsa dicotomía entre deseo e identificación. El deseo es la forma en la que objetos “apropiados” son elegidos como objeto de deseo, mientras que identificación es un término para explicar las decisiones patológicas que la gente hace con objetos de deseo “inapropiados”, como por ejemplo el objeto de deseo homosexual (1999, p. 1).

transformado por el modelo que el otrx provee y que integra a su personalidad. Este proceso significa la internalización de la cultura y la ideología. El deseo, por su parte, se basa en la falta (siempre complementaria y heterocentrada) en una precaria distinción entre desear al otrx y desear ser el otrx. Sin embargo, como menciona José Esteban Muñoz, otras posturas del psicoanálisis feminista y *queer* transgreden este sistema. La identificación, para Muñoz, nunca es un proyecto simple. La identificación con un objeto, persona, estilo de vida, historia, ideología política, orientación religiosa, etc. también implica parcial y simultáneamente una contraidentificación, es decir una identificación sólo parcial con aspectos aferentes del mundo social y psíquico (1999, p. 8). Muñoz critica la identificación-deseo del psicoanálisis clásico por su énfasis en la heterosexualidad, y por su enfoque en la familia nuclear como la base de la identidad. Argumenta que el psicoanálisis tradicional no ha podido comprender las formas de deseo e identificación que se encuentran fuera de estas normas. Muñoz propone una teoría *queer* del deseo que se basa en la desidentificación. La desidentificación es una estrategia de resistencia cultural que utilizan las personas *queer* y de color, es una forma de deseo disidente que no se ajusta a las normas, deseos e identidades heterosexuales y blancas. Es decir, que lxs sujetos *queer* no son interpelados apropiadamente por los mandatos heterosexistas, el deseo por el objeto “incorrecto” no permite una adecuada inductinación ideológica reaccionaria (p. 15). Es un deseo que busca nuevas formas de placer y satisfacción que no se basan en la familia nuclear o en la reproducción. El deseo *queer* de color puede desear a un objeto blanco, pero lo desea con una diferencia, con una desidentificación.

En ese sentido, la desidentificación nos puede permitir pensar por qué, por ejemplo las *drag queens* (principalmente hombres gay y mujeres trans) se han identificado con, e inspirado en mujeres cis glamorosas de la cultura de las celebridades. ¿Simplemente desean ser ellas? ¿Aspiran al *glamour*, a la fama, al dinero, al reconocimiento de la sociedad cis-heterosexual? ¿O más bien nos encontramos ante un complejo proceso de desidentificación en el que deseo, fantasía, parodia y crítica se entremezclan? De la misma manera el proceso de identificación y desidentificación de lxs fans con las celebridades no es transparente. En resumen, el proceso de identificación no es un proceso lineal, en especial para las personas *queer*. No es el lugar aquí para desarrollar ampliamente las teorías del deseo y de la identificación del psicoanálisis feminista y *queer*. Sin embargo, queda claro que la

identificación se trata de un proceso psico-social altamente complejo, que ineludiblemente forma parte de la cultura de las celebridades y ayuda a entender cómo las representaciones de ciertos individuos permiten la identificación con ciertos ideales o modelos de subjetividad.

Por último, con la incursión del drag en la telerrealidad cabe preguntarse cuáles son las po(p)líticas (las políticas de la cultura pop) de los *reality-shows* cuyxs protagonistas son artistas *drag*. La respuesta es compleja, ya que si bien representan una visión mucho más inclusiva y abierta a las distintas expresiones de género que la gran mayoría de la televisión abierta o de paga, también reproducen valores conservadores y decididamente neoliberales⁸⁷. Por ejemplo, en *RuPaul's Drag Race* (2009-) las tendencias a un ala del Partido Demócrata son evidentes: políticas demócratas como Nancy Pelosi (*RPDR All Stars*, T.7, E.5) o Alexandria Ocasio-López (*RPDR* T.12, E.7) han sido invitadas especiales⁸⁸. En la edición de Canadá, el primer ministro Justin Trudeau también hizo una aparición en el programa (*Canada vs The World*, T.1, E.2).

RPDR reproduce asimismo un discurso homonacionalista⁸⁹ (Puar, 2017), por ejemplo, en la quinta temporada un reto consistía en realizar un *make-over* a veteranos del ejército estadounidense. En el mismo capítulo, se criticó a las legislaciones homófobas que impedían a personas LGBTQ+ participar en el ejército (*RPDR*, T.5, E.10). Además, cada temporada de elecciones estadounidenses, se hace un llamamiento al voto de los públicos. Dichas intromisiones políticas y partidarias en un programa como *RPDR* revelan un proyecto político homonacionalista de integración y normalización de las poblaciones LGBTQ+ al Estado-Nación estadounidense, siempre y cuando se adapten y acepten sus instituciones heterocentradas y cisnormativas, como por ejemplo, el ejército. En ese sentido, La Fountain-

⁸⁷ No se debe olvidar que el formato de la telerrealidad, otras ideas representaciones que además son reaccionarias, machistas y LGBTfóbicas, como lo demuestran ejemplos como *Laura en América* (1998-2008) o *12 corazones* (2005-2017), con las que contrasta *Drag Race* o *La más draga*.

⁸⁸ Más recientemente, la vicepresidenta y candidata presidencial demócrata de Estados Unidos, Kamala Harris, hizo una aparición en la novena temporada de *All Stars* (*RPDR AS*, T. 9, E. 12), haciendo un llamado al voto.

⁸⁹ Jasbir Puar (2017) acuña el término homonacionalismo, para referirse a una serie de discursos y proyectos políticos que “incluyen” a poblaciones LGBT+ en los discursos nacionalistas y les da un lugar en el Estado-Nación, siempre y cuando entren en una homonormatividad, proyectada de la heteronormatividad, en relación a instituciones de la heteronorma como la familia, el matrimonio y la propiedad privada. En oposición a “otrxs” migrantes y *queer* que representan una amenaza homofóbica. Es la producción de un sujeto homosexual estadounidense (blanco), que es adoptado por la sociedad heterorracista en contra de un enemigo (racializadx y *queer*) en común. Para ello, el sujeto debe “normalizarse” y entrar en instituciones al servicio del Estado como el matrimonio o la familia. En otras palabras, es la integración de sujetxs homonormadxs a la ciudadanía estadounidense bajo la premisa de unirse en contra de un enemigo en común, el terrorista *queer*.

Stokes (2014) señala que en la primera temporada, la *drag queen* y DJ puertorriqueña Nina Flowers no podía ser la ganadora del show, por su limitado manejo del idioma inglés en un programa predominantemente monolingüe (2013, p. 134).

3.5 La batalla cultural entre *La Más Draga* y *Drag Race México*

LMD y *DRMx* tienen muchos aspectos en común: ideas, imaginarios y deseos aspiracionales similares respecto a nociones como el individuo o el éxito, enaltecen valores como la originalidad, la autenticidad o la innovación en un contexto artístico y competitivo. Ambos comparten discursos sobre la comunidad LGBTQ+, la identidad de género, la orientación sexual, sus demandas y consignas políticas, así como el papel del *drag* en la comunidad LGBTQ+. Tanto *LMD* como *DRMX* tienen similares proyectos de integración LGBTQ+ nacional. Ambas se recargan fuertemente en un estereotipo de identidad nacional mexicana, altamente folklorizado, que han sido acusados de exotización y apropiación cultural de los pueblos indígenas (en consonancia con el relato nacionalista del estado mexicano posrevolucionario)⁹⁰. Sin embargo, desde otra perspectiva, podría considerarse que se trata en realidad de un proceso de homogeneización cultural que tiene a la cultura estadounidense como la cultura “estándar”, y que los procesos de globalización, son realmente procesos de norteamericanización. Para Valencia (2018) los *reality-shows* crean un sentido de identificación con el público estadounidense. “Con la producción de su cultura *pop*, EUA permitió que otros países y culturas ingresaran al imaginario del *American dream* y la *American Way of Life*” (p. 248). Sin embargo, no me parece que dichas posturas sean excluyentes. Terry Eagleton (2001) señaló que no hay nada más internacional que los Estados Unidos. Cada país tiene himno, bandera, ejército, equipo de fútbol, y ahora *reality-show drag*. Sin embargo, cada programa tiene su marca y busca distanciarse del otro.

Uno de los episodios más interesantes de esta batalla cultural por ganarse al público de *reality-shows drag* fue el anuncio de la sexta temporada de *LMD*. Tras la llegada de la

⁹⁰ Los retos de pasarela siempre tienen una temática folklórica y nacionalista, concursantes como Paper Cut han sido criticados de apropiación cultural por su vestuario de los voladores de Papantla, un ritual danzístico totonaca. Regina Bronx por su parte, fue criticada por su interpretación humorística de la actriz “La india María”, un personaje controversial de la televisión mexicana del siglo XX por su caracterización estereotipada y racista de las mujeres indígenas. Regina se defendió diciendo que era un homenaje a las comunidades rarámuri de su natal Chihuahua, lo cual el jurado malinterpretó como una autoadscripción de Regina al pueblo rarámuri.

esperada franquicia de *Drag Race* a México con su primera temporada, la producción de *LMD* elaboró una campaña de publicidad que enfatiza a *LMD* como una marca “100% mexicana”, con el logo “Hecho en México” y el slogan “Gringaderas aquí no” (Video promocional *LMD*, T.6), haciendo referencia directa a la versión mexicana de la franquicia internacional⁹¹. *DRMx* no hizo comentarios al respecto y en su programa no hubo mayor referencia a *LMD*. Parece que más bien buscaron no darle ninguna clase de publicidad a sus competidores. Sin embargo, en el evento del estreno de la premier de *DRMx*, una de sus anfitrionas, Valentina (quién también concursó en la novena temporada estadounidense de *RPDR* y fue una especie de gancho para los públicos mexicano-americanos y latinxs en Estados Unidos), hizo referencia a su estadía como jueza invitada en la tercera temporada de *Drag Race España (DRE)*, en la que, supuestamente, se rehusó a participar debido a que se iba a utilizar una canción de Yuri para el reto de *lipsync*. Yuri fue invitada especial en la cuarta temporada de *LMD*, lo cual fue muy mal recibido por el público debido a sus anteriores declaraciones homofóbicas. Valentina, de alguna manera, daba el mensaje de que *DRMx* sí iba a procurar el bienestar de su público LGBTQ+.

Dicha riña no se quedó ahí, sino que llegó a los fans de ambos programas, quienes compiten constantemente por ver cuál de ambos programas es mejor, más popular o tiene las mejores competidoras. Lxs partidarixs de *LMD* destacan su popularidad numérica y su estatus como empresa “mexicana” ante el embate “imperialista” de la industria del entretenimiento estadounidense, mientras que lxs fans de *DRMx* acusan a lxs fans de *LMD* de disfrutar un producto de mala calidad, cuyo entretenimiento se basa en escándalos y chismes y no en el talento. En la 6ta temporada, en El Salseo del 3er capítulo, los productores de *LMD* protagonizaron un dramático momento, cuando regañaron a lxs concursantes por utilizar palabras en inglés como “*drag queen*”, “*king*”, “*lipsync*”, “*look*”, etc. Los productores se molestaron tanto que interrumpieron la grabación de El Salseo.

A ver, se les olvida donde están (...) la marca que están representado (...) O sea son dragas, es La Más Draga, no La más *Drag Queen*, no es *look* (...) estamos defendiendo nuestro proyecto, si ustedes no lo quiere defender, entonces díganos y mañana se salen (...) son pocas las que se ponen la camiseta (...) entonces comprométase con nosotros como lo estamos

⁹¹ La producción de *DRMx* estuvo a cargo del ex-productor de *Drag Race España* y fue grabada en Colombia con un equipo colombiano para ahorrar costos, por lo que únicamente el “talento” y el jurado eran mexicanxs. Por lo que a pesar de que *LMD* y *DRMx* usan retóricas nacionalistas y folklorizantes similares, *LMD* tiene la superioridad moral de asumirse como un producto y una empresa verdaderamente mexicana, mientras que el impetu nacionalista de *DRMx* parecería quedarse en lo meramente performativo y estético.

haciendo con ustedes. Ya estamos hartos de que “look”, “queen”, “king”, “lipsync” (...) ¿Quieren ser gringas? Pues váyanse a otro lugar (...) De verdad ya estamos cansados, todo el tiempo están haciéndose las gringas, entonces si no están orgullosas de estar aquí, entonces no sé qué están haciendo aquí, adiós, cortamos cámaras (Los productores, *El Salseo*, Ep. 3).

El momento causó gran conmoción y revuelo entre los grupos de fans, y las críticas no se hicieron de esperar. Más que estar defendiendo una causa nacionalista, parecía más bien una forma de abuso verbal y laboral a lxs competidores. Algunos comentarios en el capítulo de *El Salseo* citado anteriormente en *YouTube* reflejan esta molestia por parte del público:

[@Usuarix1](#) Es increíble que luego de aver pasado por edicion creyeran que fue buena idea dejar esa forma de maltrato laboral. Me dio un coraje al ver q no podían hacer nada por temor a perder su oportunidad en el programa sin duda un abuso de poder

[@Usuarix2](#) Felicidades a JOANNE D JISUS por ganar el CHALLENGE ❤️👍❤️👍 I LOVED todos los LOOKS de las QUEENS este capítulo, bueno también me encanto el KING de Electra de verdad que SLAY QUEEN, y ese LIP SYNC de huevossss OMG I CAN'T BELIEVE IT

Lo que estos comentarios reflejan es un profundo malestar no sólo con el regaño de los productores, sino con rasgos centrales en la producción de la telerrealidad, por ejemplo, con la manufacturación del drama, el maltrato laboral y la intromisión de la producción en la competencia. Ante las críticas, la producción tuvo que disculparse tímidamente en sus redes sociales. Dichas críticas son interesantes, pues si bien no necesariamente significan que los públicos han superado la necesidad de ver dichos elementos manufacturados y dramáticos en la telerrealidad, sí demuestra que incluso los públicos tienen límites con lo que es aceptable éticamente para una producción, con tal de cumplir con las expectativas del entretenimiento. Asimismo, las burlas y memes específicamente en inglés sirven para resaltar lo ridículo de la situación, delatando que el público no parece comprar del todo el discurso nacionalista que propuso la sexta temporada de *LMD*, o al menos cuestionan su autenticidad.

3.6 Fans y *fandoms*

Hay un tipo de público o audiencia en específico que tiene una relación particular con los contenidos mediáticos. Se trata de lxs fans y los *fandoms* (comunidades de fans). Como ya he mencionado, para Hall, la recepción o decodificación es el momento de significación de productos culturales. Los estudios de la recepción tienen una gran tradición en los estudios culturales y literarios. Ahora bien, la presente tesis no busca hacer estudios de la recepción o

estudios sobre los *fandoms* de *reality-shows drag*. Sin embargo, quiero resaltar la manera en la que lxs fans y *fandoms* también ayudan a construir/producir a las celebridades, en especial a través de representaciones como memes, comentarios, reseñas, debates, etc. que pueden ocurrir en diversos contextos y grupos de discusión *online* y *offline*. En ese sentido el fan no es un simple consumidor, sino un prosumidor (consumidor+productor) (Scolari, 2013).

Ser fan consiste en organizar la vida diaria de uno mismo de manera que el seguimiento de una determinada actividad (tal como ver deportes), o el cultivo de una relación con determinados productos mediáticos o géneros, llega a constituirse como preocupación central del yo, sirviendo para dirigir una parte significativa de la propia actividad e interacción con los otros. Ser fan es una forma de organizar reflexivamente el yo y la conducta diaria. Visto así, no existe una clara división entre fan y no-fan. Se trata sólo de una cuestión de grado, del grado en que un individuo se orienta a sí mismo hacia ciertas actividades, productos o géneros y empieza a reformular su vida en consonancia (Thompson, 1998, p. 287).

Lxs fans suelen ser vistos como seguidores sin criterio propio de algún producto cultural. En particular, el género de la telerrealidad es considerado como un género “para mujeres” que al igual que sus consumidores, es superfluo y banal. Sin embargo, lxs fans construyen su propia cultura y son una comunidad de consumidores especialmente activa, que se hacen oír, que articulan preocupaciones que a menudo no se expresan en los medios de comunicación dominantes y que construyen su identidad socio-cultural mediante la apropiación y modificación de las imágenes de la cultura popular (Jenkins, 2010, pp. 37; 42).

Thompson (1998) señala que el yo es un proyecto simbólico en el que los materiales simbólicos mediáticos (por ejemplo, imágenes o narraciones) tienen un papel cada vez mayor, por lo que los individuos pueden acceder a información de lugares cada vez más alejados y pueden formar comunidades no locales de fans de algún programa o alguna celebridad. Nos orientamos hacia aquellas experiencias que priorizan nuestro proyecto del yo (p. 295). Lxs individuuxs enlazan la experiencia mediática con la experiencia vivida de sus vidas diarias. La experiencia mediática es incorporada selectiva y reflexivamente al proyecto del yo, y adquiere profunda relevancia para el sujeto (p. 296). Enfatizar el carácter activo y creativo del yo no es sugerir que el yo no pueda ser condicionado socialmente. Al contrario, los materiales o recursos simbólicos que forman los elementos de la identidad que construimos, se distribuyen de manera desigual y el acceso a ellos requiere habilidades que algunxs poseen y otrxs no (pp. 273-4).

Para Thompson, las celebridades se enmarcan en un contexto altamente mediático y mediatizado, en el que se relacionan con sus fans o público de forma asimétrica. Las

relaciones mediadas como las de celebridades-fans según el autor no se dan en el cara a cara, sino en una casi-interacción unidireccional y en una intimidad no recíproca a distancia. Si bien el estrellato de actores de cine, músicxs y deportistas (y antes de eso, escritores y otrxs artistas) ya habían conformado a sus grupos de fans, los *reality-shows* permitieron un tipo de relación aparentemente más íntima entre celebridad y fan. Sin embargo, se puede cuestionar qué tanto la relación entre las celebridades y sus fans es unidireccional. En las redes sociales hay cierta interacción entre celebridades y fans: en las secciones de comentarios, mensajes privados y transmisiones en vivo (aunque es común que las celebridades tengan equipos profesionales para manejar sus redes). Incluso pueden recibir respuestas masivas semi-organizadas por parte de lxs fans (a su favor o en su contra).

Lxs fans de *DR* y *LMD* han formado comunidades virtuales autónomas donde se reúnen para discutir ideas, compartir reflexiones u otros contenidos relacionados. De esta manera, queda claro que no se puede hablar de públicos pasivos y acríticos. Lxs mismxs fans realizan constantes críticas a la producción de los programas y a lxs artistas *drag* que aparecen en ellos. No se puede afirmar que el *fandom* de *RPDR* y *LMD* sea monolítico, ni que este sea completamente oposicional a los discursos hegemónicos; sino que la comunidad está llena de contradicciones, conflictos y tensiones. Las polémicas y escándalos que caracterizan a la telerrealidad son alimentados por la participación de los *fandoms* y del público. Por ejemplo, cuando la cantante cristiana Yuri, conocida por sus declaraciones homofóbicas, fue invitada especial en un episodio de *La Más Draga* (*LMD*, T. 4, E. 6), causó tal indignación que el público abucheó su nombre en la final en vivo (*LMD*, T.4, E.11). Las polémicas que se suscitan alrededor de estos programas alimentan sus *ratings*, a través de *trending topics* y otro tipo de conmociones digitales. Sin embargo, también generan debates públicos en las redes sociodigitales sobre temas políticos, sociales y éticos más allá del simple escándalo. Ahora bien, no todas las críticas son constructivas, e incluso puede haber violencia en dichos mensajes debido, en parte, a la anonimidad de las redes. Queda claro que, al contrario de lo que se piensa, el público está fuertemente implicado en la discusión de los contenidos que consumen y más bien, la producción busca una respuesta reactiva y acalorada de sus fans, ya que implica un mayor tráfico a sus redes sociales y servicios de *streaming*⁹².

⁹² Los productores de *LMD* (quienes son un tipo de microcelebridades en sí mismos) usan las plataformas oficiales de *LMD* para dialogar con lxs fans, y que estxs puedan, supuestamente, influir en la toma de decisiones

Hay un constante diálogo de los públicos consumidores (prosumidores) con los shows y la producción a través de reseñas, *memes*, *hashtags*, parodias, *fan-art*⁹³, etc., en sus propias comunidades de fans. Es la formación de una cultura fan o *fandom*. La participación de los *fans* toma un papel central a través de la apropiación, replicación, recodificación, *remix cultural* que mezcla distintos elementos de forma polifónica para crear un nuevo producto (Henn, 2019, pp. 298; 301) a partir de distintos contenidos culturales. Los fans distribuyen contenido a través de sus redes sociales, obteniendo visibilidad, crédito y poder para sí mismxs. Las producciones, conscientes de estas transacciones, promueven narrativas transmedia que puedan circular por la red (p. 291). De esta manera, lxs fans remedian al *reality-show* para producir nuevos textos intertextuales que dialoguen con los originales y con el *fandom*, por ejemplo, *memes*, *fan-art*, parodias en video e incluso competencias con el formato de los programas en antros y bares⁹⁴. A partir de estas reapropiaciones ocurren operaciones de traducción intertextual, lo cual provoca nuevas disputas y negociaciones de significación entre los fans (Henn, 2019).

3.6.1 La Grupa

Como ya se ha mencionado, a partir de los fans de estos shows (*RPDR* y *LMD*) se han conformado comunidades virtuales autónomas (por ejemplo, grupos de *Facebook*), donde se

del programa, aunque solo con aquellxs que paguen una membresía. Se podría considerar a las redes sociales oficiales una extensión trans-narrativa del programa (Henn, 2019, p. 292). “Los productores y las estrellas de los medios de comunicación han visto a los grupos de fans organizados no tanto como una fuente de retroalimentación sino como, en el mejor de los casos, un mercado complementario para vender productos especializados derivados de éstas” (Jenkins, 2010, p. 65). Sin embargo, podemos observar que las mismas comunidades virtuales “brincan” estos filtros y comparten información y contenidos restringidos (en ocasiones de manera ilegal) ya sean episodios completos o *streams* (transmisiones en vivo) o resúmenes en videos informativos. De esta manera, se puede suponer que hay un vínculo de solidaridad mucho mayor entre la propia comunidad de fans, que un sentido de lealtad o fidelidad con el programa y su producción. Incluso puede interpretarse como una redistribución de los contenidos culturales y mediáticos dadas las condiciones desiguales de acceso a la información y a la cultura.

⁹³ *Fan-art* se refiere a los productos artísticos derivados de las franquicias por sus *fandom*: dibujos, pinturas, esculturas, fotografías, *memes*, textos, e incluso maquillajes *drag* de personas que buscan retroalimentación. El *fan-art* puede ser “auténtico”, es decir que busca obtener algún tipo de estatus y beneficios en el *fandom* (Canavan, 2021, p. 268). Sin embargo, también puede ser “*fan anti-art*” cuando los usuarios comparten proyectos de mala calidad deliberadamente, en un lenguaje paródico y un estilo posmoderno (p. 268).

⁹⁴ Por ejemplo “La carrera *drag* de la CDMX” con Paris Bang Bang como anfitriona, que se ha llevado a cabo en vivo en distintos bares LGBT+ de la Ciudad de México y se inspira en *RPDR*, aunque precede tanto a *LMD* como a *DRMx*. Se podría considerar entonces como una remediación de los *reality-shows* de la pantalla al escenario. Bajo esa lógica, podríamos incluso suponer que *LMD* es una remediación de *RPDR*, el género (la telerrealidad) es el mismo, pero los medios (televisión vs serie-web) son distintos.

reúnen para discutir sus ideas, compartir reflexiones o creaciones artísticas basadas en estos programas y en el *drag* como medio artístico en general. El grupo de *Facebook* más representativo de esta comunidad es, sin lugar a dudas, La Grupa, que ha sido censurado, cerrado y re-abierto en distintas ocasiones, lo que ha originado una diversidad de grupos que se autodenominan La Grupa o algún derivado de este nombre. LA GRUPX tiene el mayor número de miembros con 109,100 en julio del 2024, La Grupa cuenta con 72,100 y La Grupa oficial con 60,800, entre otros. Si bien La Grupa no comenzó como un grupo de fans de *drag*, sino un espacio abierto a la comunidad LGBTQ+ para discutir temas de interés, con la popularidad de estos shows, sus fans se han apropiado del grupo a lo largo de los años, aunque se siguen discutiendo otro tipo de noticias y eventos relevantes para la cultura pop y LGBTQ+. El grupo está constituido mayoritariamente por personas de la comunidad LGBTQ+ (principal pero no exclusivamente hombres homosexuales, aunque también mujeres heterosexuales) y del mundo hispanohablante (principalmente mexicanxs). Sin embargo, como ya mencioné, no es mi interés realizar una etnografía digital o netnografía de dichos grupos de fans, lo cual podría ser otra investigación como tal⁹⁵. Para mi tesis, la observación en dichos grupos me permite entender cómo se resignifican las (auto)representaciones de las microcelebridades *drag* y los *reality-shows*, y cómo las lecturas de lxs fans coadyuvan en la construcción de microcelebridades *drag* con sus propias representaciones. Sin embargo, apuntaré algunas de las dinámicas que ocurren en dichos grupos.

Las comunidades de fans forman sus propios lenguajes; el lenguaje de La Grupa no tiene ninguna clase de apego o respeto por las normas gramaticales del español, sino que forma su propia jerga paródica y auto-referencial (Henn, p. 298). “El lenguaje utilizado por *La Grupa* toma préstamos del habla de las *drag queens* de Estados Unidos, popularizado por *RuPauls Drag Race* y lo mezcla con elementos locales” (Cardoso, 2022, p. 59). Cabe resaltar que lxs miembrxs de La Grupa se ven como una fuente de innovación lingüística y cultural, que se halla en un constante juego por no ser cooptada por la sociedad heterosexual. Tan pronto “los heteros” se enteran y se apropian de alguna frase o chiste de la comunidad, la comunidad ya pasó a crear una nueva frase o palabra. Ejemplo de dicho espíritu innovador, el nombre mismo proviene de la declinación femenina (inexistente en la lengua española

⁹⁵ R. Henn, F. Kolinski y C. Gonzatti (2017) realizan una netnografía de los espacios *queer online* brasileños, mientras que B. Canavan (2021) hace lo propio con grupos de fans estadounidenses.

normativa) de la palabra grupo, y en general se replica con otras palabras que no tienen declinación morfológica por género femenina (una suerte de travestismo lingüístico). En ese mismo sentido, “y la queso”, es otra frase que si bien es muy difícil trazar su origen, ésta se popularizó en la jerga elegebetera mexicana parcialmente a partir de La Grupa⁹⁶.

Al tratarse de grupos de fans de *reality-shows* competitivos, no sólo se trata de fans de los programas en general, sino que hay partidarixs de ciertxs competidorxs en específico, lo cual genera conflictos y tensiones. Las dinámicas del grupo giran en torno al humor, la parodia y la sátira⁹⁷. Las bromas y contenidos del grupo son auto-referenciales y codificadas para que quienes sean externos al grupo no puedan entenderlas, por lo que los nuevos miembros deben aprender rápidamente los códigos compartidos del grupo, a riesgo de ser objeto de burlas, o en jerga de la Grupa “ser la burla”. El humor ácido es parte de la cultura *drag* y *queer*. El “*reading*” proviene de la cultura *drag* estadounidense, donde se lanzan insultos audaces e ingeniosos, en español se dice “arrastrar” o “bufar”.

A pesar de esta forma de relacionarse a partir del sarcasmo, el cinismo y la burla, también tiene momentos honestos de solidaridad y empatía, una búsqueda por conformar una comunidad (virtual, sin embargo no por ello menos real). “*La Grupa* (...), a pesar de no poseer vínculos fuertes fuera del entorno *online*, es capaz de generar sentidos de identidad colectiva alrededor de la cultura del *drag*” (Cardoso, 2022, p. 59). Además, comparten causas y posturas políticas respecto al movimiento LGBTQ+ y sus demandas básicas. Muchxs de sus miembros son activistas de dichos movimientos. Discusiones y debates políticos son comunes, incluso entre quienes no se consideran activistas⁹⁸.

⁹⁶ Curiosamente Madison Beyri, concursante de la segunda temporada de *LMD*, quién regresó a la competencia en *Sólo Las Más* (*SLM*), que reunía a favoritas de temporadas pasadas, se atribuyó la creación de la famosa frase (*SLM*, Ep. 1), que trascendió sus orígenes *queer* y ha sido reapropiada por la jerga del internet más amplia.

⁹⁷ Dice Canavan (2021) sobre los grupos de fans de *RPDR* en Estados Unidos: “Users parody, pastiche, reinvent, subvert, critique and otherwise pull apart facets of their shared interest and their individual–collective fandom itself. Community is stimulated out of common cynicism, irony and playfulness. Although these fast paced and highly self-referential modes of exchange can initially seem very specific and exclusive to the outsider, newcomers are welcomed into the forum. Community lore is explained, in-jokes shared and discussion threads are receptive towards new members” (p. 266).

⁹⁸ A menudo, miembros de La Grupa se organizan para realizar “escraches” a publicaciones, grupos o páginas homo-lesbo-transfóbicas, realizan reportes masivos e inundan la sección de comentarios con memes, insultos, argumentos y otro tipo de contenidos que ridiculicen a quien ha intentado humillar a personas o a la comunidad de la diversidad sexual. Otro tipo de estrategia de castigo colectivo es la “funa” o “cancelación”, que se entiende como una forma de justicia alternativa en contra de lxs acusadxs (sean culpables o no). La cancelación responde a una desconfianza generalizada con los medios tradicionales de impartición de justicia, por ejemplo, la

Por otro lado, como ya he mencionado, lxs fans no son ingenuxs con el contenido que consumen, sino que están conscientes hasta cierto grado del carácter artificial de los programas de la telerrealidad, en especial programas como *RPDR* o *LMD*, que son abiertamente paródicos de la televisión, la cultura *pop* y las normas de género. Las lecturas e interpretaciones que realiza el público son deconstructivas, buscan demostrar la escenificación, edición y producción de estos programas para propósitos dramáticos y narrativos. Lxs fans disfrutan discutir las múltiples posibles interpretaciones de las narrativas del programa (Canavan, 2021, p. 258). Incluso hay quienes buscan la autenticidad de los hechos detrás de la edición de los programas y culpan a la edición de los programas por distorsionar “la realidad”. Forman sus propias reconstrucciones narrativas de lo que suponen que ocurrió anteriormente a la edición del programa. Para ello se recargan en evidencias como entrevistas, rumores del detrás de cámaras y otras fuentes que circulan *online* (p. 260). Los reclamos e inconformidades de los fans a los productores de *LMD* y *RPDR* se hacen notar cada temporada. Una “gatada” se refiere a cuando algún juez o productor toma alguna decisión considerada “injusta” por los *fans* como favorecer, o bien no apreciar lo suficiente a algún participante del *show*:

La relación entre fan y productor, por tanto, no siempre es tranquila o cómoda, y suele estar plagada de sospechas mutuas, cuando no de un conflicto abierto. A pesar de que no tienen acceso a los medios de comunicación, no tienen ni voz ni voto en las decisiones de programación y están expuestos a la hostilidad de los trabajadores de la industria, los fans disponen de maneras de sacar partido al poder de los medios de comunicación y de reivindicar la imaginaria mediática para sus propias finalidades (...) Afirmer que los fans privilegian su propio significado por encima de los de los productores no quiere decir que los significados que producen los fans sean siempre oposicionales o que se elaboren de forma aislada de otros factores sociales (Jenkins, 2010, pp. 48-49).

La Grupa formaliza lazos virtuales, pero no por ello menos reales, bajo la premisa de compartir un gusto particular en común (*RPDR*, *LMD* y el *drag* de forma más amplia) y compartir contenido relacionado (o no). Como en cualquier tipo de comunidad, hay momentos de tensión y de conflicto, así como los hay de solidaridad y apoyo mutuo, hay jerarquías para

impunidad con los casos de acoso y abuso sexual, que vio su mayor exponente en el movimiento feminista anti-acoso *#MeToo*. La reputación de las celebridades es de gran importancia para ellos, ya que su trabajo depende de ella. Se podría decir que se trata de una forma de castigar a las celebridades. Un ejemplo que reafirma su efectividad fue la descalificación de una participante en la temporada 12 de *RPDR*, quien fue expulsada del programa tras admitir a acusaciones de acoso sexual. Sin embargo, no siempre son estrategias infalibles, ya que no suelen tomar en cuenta la presunción de inocencia, así como pueden derivar en una forma de acoso virtual masivo semi-organizado. Por sus tendencias punitivas y tendenciosas, La Grupa suele ser considerada “tóxica” y “hostil” por la comunidad de artistas *drag* (Cardoso, 2022, pp. 138-9).

sus miembrxs (novatxs vs. veteranxs). “Así los grupos de fans se convierten en una cultura participativa que transforma la experiencia del consumo de los medios de comunicación en la producción de nuevos textos, y de hecho en una nueva cultura y una nueva comunidad” (Jenkins, 2010, p. 63). Kate O’Halloran (2017) refuta la visión de comunidad como armonía, unidad y cohesión, y argumenta más bien que el conflicto, la tensión y la división entre lxs miembrxs, es precisamente lo que construye a las comunidades de *fandoms* del *drag*. *RPDR* ha generado discursos, polémicas y discusiones que desestabilizan la idea de una comunidad LGBTQ+ monolítica, que comparte una esencia y objetivos en común. El antagonismo productivo tiene un papel central en la fortificación (no la división) de subculturas y comunidades marginadas. El programa y su *fandom* han formado una comunidad del desacuerdo a través de polémicas y debates públicos sobre temas de interés de la comunidad. Sin embargo, si bien no propone el consenso, la autora propone encontrarse éticamente con la diferencia y con lx otrx. A través del debate y del diálogo se logra el cambio político productivo, por ejemplo, la inclusión de personas *trans* en *RPDR* tras la presión de los públicos. Asimismo dichos grupos son centrales en la producción de microcelebridades, ya que aportan sus propias representaciones, así como debaten, dialogan y disputan las representaciones disponibles de sus artistas *drags* favoritxs.

3.7 Conclusiones

En este capítulo he reflexionado sobre el fenómeno del *boom* del *drag*. El *drag*, que hace apenas un par de décadas era una práctica marginada y estigmatizada tanto en la sociedad heterosexual, como en gran parte de la comunidad LGBTQ+, ha pasado a estar al frente de los reflectores, y a posicionarse dentro del *mainstream*. A partir de su aparición en los *reality-shows* artistas *drag* tienen la oportunidad de convertirse en microcelebridades. El *boom* del *drag* ocurrió debido a la proyección nacional e internacional que dichos programas han alcanzado. Estas celebridades se convierten en iconos (Bartmański y Alexander, 2012), figuras idealizadas que representan valores culturales que van más allá de su propia subjetividad sin perderla por completo (Méndez Cardoso, 2022).

El proceso de construcción de micro celebridades *drag* en este contexto se da por medio de tres procesos paralelos pero interrelacionados: el de la representación de los

programas en sí, la autorrepresentación de lxs concursantes *drag* y las lecturas y representaciones del público y de lxs fans del show. En primer lugar, el objetivo de la producción y edición del programa es vender un producto entretenido. Por lo general, la creación de arquetipos (héroes y villanos, etc.) es necesaria para la creación de líneas narrativas que mantengan el interés del público. Es decir, dicho género a la vez que ficcionaliza a quienes aparecen en él, afirma un discurso de legitimidad y veracidad por su supuesto carácter documental (Rocha, 2009). En segundo lugar, la autorrepresentación (De Lauretis, 1992) de lxs microcelebridades les permite construirse autonarrativamente como parte de su proceso de constitución de identidad. Estas microcelebridades pueden estar alineadas o en conflicto con los papeles que les han sido asignados en el “*reality-show*” o bien seleccionan cuáles elementos integrar y cuáles descartar. Sin embargo, podríamos cuestionar hasta qué punto la autorrepresentación de una celebridad en espacios públicos como entrevistas, presentaciones en vivo o publicaciones en redes sociales son realmente procesos de autorrepresentación, y qué tanto son una continuación de los mismos procesos de representación, en especial en un contexto donde deben constantemente autopublicitar su imagen pública como parte de su trabajo. Por último, la producción de las celebridades estaría incompleta si no tomamos en cuenta la recepción, interpretación y circulación de los significados en torno a dichas representaciones. Lxs fans pueden decidir si aceptan, rechazan o negocian con las narrativas que se les presentan por parte de los programas o de las mismas celebridades y construyen sus propias representaciones de estas. La opinión pública, sin embargo, no es monolítica, sino que surgen conflictos, tensiones y negociaciones entre públicos, comunidades de fans y celebridades (Thompson, 1998; Jenkins, 2010). Esta distinción de la producción de celebridades es puramente analítica y en la realidad estas categorías se construyen mutuamente y están en diálogo y negociación constantes. Mi investigación busca estudiar dichos procesos siempre en relación y no por separado.

En resumen, lxs artistas *drag* que protagonizan los *reality-shows* experimentan procesos de ficcionalización (Rocha, 2009). La producción de celebridades sucede a través de procesos de representación y autorrepresentación (De Lauretis, 1992) y de recepción y decodificación (Hall, 2004). La construcción de las celebridades se da como una negociación constante entre lxs participantes, la producción de los programas y el público/*fandom*, por contar/autorizar su versión de la historia. Por tratarse de narrativas y sujetxs poco

representados en los medios de comunicación, implica una constante y rápida actualización de las representaciones culturales de personas *queer* en los medios. A partir de la cultura de las celebridades se forman discursos nuevos y actualizados sobre los ideales aspiracionales sobre economía, política, raza, género y sexualidad (Valencia, 2018). La cultura de las celebridades permite la exposición de individuos famosos que “marcan” tendencias, son “modelos a seguir” y cuyas vidas privadas son de interés público, de forma casi voyeurista.

III. “Y LA QUE TRANSFORME OFICIALMENTE”: CRISTIAN PERALTA TRANSFORMISTA OFICIAL. PRODUCCIÓN DE UNA CELEBRIDAD EN *DRAG RACE MÉXICO*

A partir del *boom* del *drag*, originado por *Rupaul’s Drag Race*, franquicias y *spin-offs*, oficiales y no oficiales, invadieron las pantallas del mundo. Incluso en países como México, reconocidos internacionalmente por su machismo, homofobia y transfobia, vivieron su *boom* del *drag*. *Drag Race México (DRMx)*, la primera entrega oficial de la saga *Drag Race* en el país, se estrenó en verano del 2023. Entró en competencia directa con *La Más Draga*, que ya contaba con cinco temporadas, por acaparar la atención de los públicos consumidores de *drag*. Si bien no se puede asegurar que sean exactamente las mismas audiencias, no es descabellado decir que una gran parte del público ve ambos programas. *DRMx* fue una de las temporadas más anticipadas por un *fandom* del *drag* que ya estaba consolidado en el país desde hacía años. Fue la primera producción internacional que *World of Wonder* (de la compañía *Viacom*) produjo y financió directamente, es decir, es un producto de la casa creadora de *Drag Race*, a diferencia de otras adaptaciones internacionales, consideradas franquicias, puesto que fueron vendidas a casas productoras terceras. Se estrenó a nivel mundial a través del servicio de *streaming WOWPresents+*, excepto en México, donde se transmitió por *Paramount+*, a la vez que fue emitido en el canal de *MTV Latinoamérica*, que tiene su sede en Miami, Estados Unidos, la capital del entretenimiento latino-estadounidense. Como ya he mencionado, la producción de *RPDR* fue incapaz de encontrar a una tercera empresa para comprar los derechos de la franquicia. Dadas las tendencias conservadoras de la televisión pública de este país, esto no es de sorprenderse.

Antes de comenzar quiero hacer un par de precisiones metodológicas. El caso de este capítulo será estudiado a través del concepto de representación y autorrepresentación según De Lauretis. En ese sentido, mi investigación estudia la producción de celebridades *drag* a partir de sus representaciones en el fenómeno mediático del *boom* del *drag*. Sin embargo, ello no significa que lxs sujetxs no estén presentes, sino que están representadxs y mediadxs a través de contenidos mediáticos. Por ello también abordo la producción de subjetividades e identidades (es decir la autorrepresentación) de las celebridades *drag*. Como ya he mencionado, se puede cuestionar hasta qué punto la autorrepresentación de una celebridad en espacios públicos como entrevistas, presentaciones en vivo o publicaciones en redes sociales

son realmente procesos de autorrepresentación, y qué tanto son una continuación de los procesos de representación, en especial si ya establecimos que la dicotomía entre personalidad *drag* y persona (y entre performance y performatividad) es borrosa, por ejemplo, las celebridades *drag* se suelen presentar a entrevistas en *drag* completo.

Con el estreno de la primera temporada de *Drag Race México*, once *drag queens* mexicanas⁹⁹ obtuvieron una visibilidad masiva en una plataforma internacional de un momento a otro. Las participantes concursaron por el premio de 550,000 pesos, la corona y el título de la primera Superestrella *Drag* de México. El estreno ocurrió sólo dos días antes de la Marcha del Orgullo LGBTQ+ de la Ciudad de México 2023. Como parte de la campaña de publicidad del estreno de *DRMx*, las participantes se presentaron en dicha marcha. La ganadora de la primera edición de la franquicia mexicana, Cristian Peralta es, en todo sentido, el mejor ejemplo de la producción de celebridades que surgió de *DRMx*. Cristian dominó la temporada desde la perspectiva de la competencia, ganando 5 de los 10 posibles retos a ganar. Los retos ganados por Cristian fueron: la pasarela, el musical, el reto de imitación (*Snatch Game*), el *stand-up* y el *make-over*. Así, mostró su versatilidad y un gran abanico de talentos escénicos y estéticos. Cristian tampoco flaqueó en ninguno de los retos, por lo que una gran parte de la audiencia ya esperaba su triunfo durante la transmisión de la temporada. Incluso, podría considerarse que el protagonismo de Cristian Peralta lastimó la calidad de la temporada como tal, ya que parecía que todo el público sabía quién iba a ganar, anulando así el factor sorpresa. Asimismo, resultó en un detrimento para el resto de las concursantes de dicha temporada, a quienes la producción y el *fandom* les prestó menos atención que a Cristian Peralta. Sin lugar a dudas, Cristian fue lx protagonista de la primera temporada de *DRMx*. Sin embargo, no elijo a Cristian Peralta como caso de estudio por haber sido la ganadora ni por ser la reina que más seguidores tiene en redes sociales. De hecho, varias reinas de la misma temporada como Matraka, Margaret Y Ya y Gala Varo la superan en seguidores en *Instagram*; sin embargo, sí fue quién más multiplicó su cantidad de seguidores en la misma plataforma, pasando de alrededor de unos 2 mil cuando se dio el anuncio de *DRMx*, a más de 100,000 a pocos días de emitirse el último capítulo (135 mil para julio del 2024).

⁹⁹ Las participantes de esta primera edición por orden alfabético son: Argennis, Cristian Peralta, Gala Varo, Lady Kero, Margaret y Ya, Matraka, Miss Vallarta, Pixie Pixie, Regina Voce, Serena Morena, y Vermelha Noir,

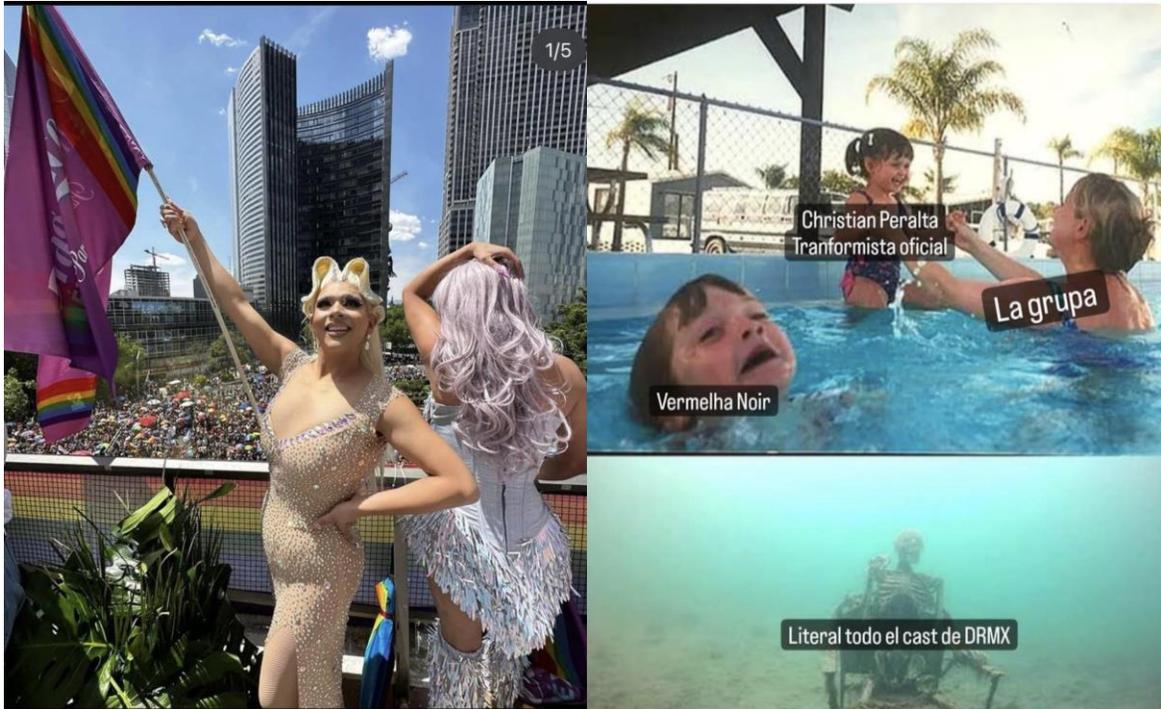


Figura 4.1 Cristian Peralta en la Marcha del Orgullo de la Ciudad de México del 2023.

Fuente: Cristian Peralta Oficial [@cristianperaltatransformista]. (24 de Junio del 2023). *Viva la diversidad! Fiesta de @dragracemexico* [Fotografía]. Instagram.

https://www.instagram.com/p/Ct5N7vatBAG/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==

Figura 4.2 Meme sobre la popularidad de Cristian Peralta en relación con el resto del elenco de *DRMx*. Fuente: La Grupa [Captura de pantalla de Facebook]

La razón por la que elegí a Cristian Peralta fue por ser un caso con una serie de particularidades y características que podrían ejemplificar mejor mi propuesta. Al presentarse, Cristian nos revela, en palabras clave, los puntos más importantes que tenemos que saber sobre él: “Yo soy imitador, cantante, padre de familia”, creando una serie de esloganes fáciles de recordar a la manera de un anuncio publicitario, pero el último elemento resuena por su discordancia. Los estereotipos sobre *drag queens* y travestis nos indican que se trata en su mayoría de homosexuales, por lo que en un principio el término “padre de familia” podría sonar a una broma. Sin embargo, Cristian continúa: “Yo aparte de ser actor, transformista y *drag queen*, soy padre de familia. Mi mujer y mi hija son mis mayores admiradoras” (*DRMx*, T.1, E.1). La relación entre Cristian y su familia tomó un lugar central en la construcción de su narrativa en el programa, así como su consolidación como celebridad. *Drag Race México* se dió cuenta de esta particularidad y buscó explorarla durante el desarrollo de la temporada.

Comienzo el capítulo con un apartado sobre el nombre *drag* de Cristian y su transición del transformismo al *drag*. En un segundo apartado analizo el lugar de origen de Cristian y las representaciones folclóricas-nacionales en los *looks* de Cristian. En un tercero, reflexiono sobre las representaciones de la familia en el *drag*, en los espacios LGBT+/*queer* y de la propia familia de Cristian. Posteriormente, continúo con un apartado sobre la relación entre la profesionalización del *drag* y la figura del padre proveedor que representa Cristian. Enseguida, analizo la manera en la que la pansexualidad de Cristian influye en su figura como celebridad. Por último me propongo analizar la historia de amor de Cristian y cómo se representa en el programa y en sus paratextos. El caso de Cristian es paradigmático de la producción de celebridades en la primera temporada de *DRMx* y de la franquicia *Drag Race*.

4.1 Cristian Peralta Tran(s)formista Oficial. Nombre oficial, nombre *drag*.

La mayoría de artistas *drag* (tanto *drag queens*, *kings* y otras personalidades travestis) le dan gran importancia a la elección de sus nombres *drag*, que suelen ser histriónicos o humorísticos. El nombre puede ser, desde un juego de palabras, hasta la combinación de nombres de divas, celebridades y otros elementos de la cultura pop.

En el nombre se reúne una serie de atributos que tienen que ver, por ejemplo, con el género. El nombre es aquella fórmula socialmente aceptada a partir de la cual se designa a una persona y que permite entonces pensar en esas diferencias, decir uno u otro nombre, al menos cuando se hace en el propio idioma, no sólo anticipa al género, sino que además normativiza, incide en la manera en que se construye el sentido de lo masculino y lo femenino, pues regularmente se hace una interpretación del sentido dado al nombre. Este no sólo designa y diferencia sino que es asumido como parte de la identidad. (List Reyes, 2009, p. 193).

La selección del nombre puede funcionar como una denominación que distinga a la persona del *alter ego*, que trace la frontera entre la personalidad en el escenario y la persona fuera de escenario. Sin embargo, algunxs optan por usar sus nombres propios como sus nombres *drag*. Ello podría indicar la continuación de su identidad sobre y fuera del escenario, o que las fronteras identitarias entre la persona y su *alter ego* no son tan sólidas como parece. En palabras de Cristian: “Mi nombre *drag* es Cristian Peralta, ¿Por qué? Porque quiero ¿Por qué? Porque me vale madres” (*DRMx*, T.1, E.1). En este caso, el uso del nombre propio es indicador de un cambio generacional. Según Cristian: “En aquel entonces, cuando empezábamos de transformistas, todos se quedaban con su nombre. De hecho, por ejemplo,

Ricky Lips era Ricardo Vázquez (...) antes (...) era tu nombre de pila. Y a mí siempre mi nombre me ha gustado, siento que tiene esa dualidad y va mucho con mi personalidad (...) Si en el *drag* se vale de todo ¿por qué no ponerte tu nombre?” (*Relax con Quique Galdeano*, 2023). Lady Kero, en contraste, rechaza su nombre de nacimiento “Jesús”, el cual heredó de su abuelo, precisamente por las implicaciones sociales y genéricas que dicho nombre implica en una cultura tan religiosa como la mexicana.

Gala Varo señala que “es un nombre legendario”, haciendo referencia a la trayectoria y reputación pre-*Drag Race* de Cristian. Cristian Peralta Tranformista Oficial es el nombre con el que se la puede encontrar en redes sociales. Cabe señalar que es “Tranformista” y no transformista. (En una entrevista señaló que fue debido a que *Instagram* cerró su primera cuenta y no pudo recuperar su *nickname*). En *La Grupa*, un usuari@ realizó una publicación de una captura de pantalla de un *tweet* de otr@ usuari@ que dice: “Solo las reales sabemos que es Cristian Peralta Tranformista y no Transformista como las fake fans creen que es”, a su vez con una captura de pantalla de la cuenta de *Instagram* de Cristian¹⁰⁰. En un comentario se lee: “Si fuera TRANSformista, Rupaul no la hubiera dejado entrar a *Drag Race* jiji”. La broma hace referencia a comentarios transfóbicos que Rupaul, anfitriona de la versión estadounidense, hizo con respecto a dejar competir mujeres trans en *Rupaul’s Drag Race*.

La elección del término “tran(s)formista” es de suma importancia, ya que señala una autocategorización distinta a la de *drag queen*, que sería la más común en el *boom* del *drag* globalizado contemporáneo. La introducción de la denominación anglosajona *drag queen* o *king* a México es relativamente reciente. Su integración a la jerga de las disidencias sexuales y la vida nocturna no ha sido uniforme ni avasalladora, sino que convive y compite a la fecha con otros términos como imitadorxs, transformistas o travestis, cada uno con sus particularidades y reivindicaciones propias. Asimismo, el término tranformista da cuenta a un público más joven que no todo travestismo espectacular es *drag*, ni el *drag* tuvo su origen con el *boom* de *Drag Race*. El nombre de Cristian nos revela que se halla más cercano al mundo de la imitación de celebridades. Incluso en el mismo programa menciona que la imitación es su especialidad. Cristian hace imitaciones (entre otras) de Alejandra Guzmán, Liza Minelli, Alaska, Marta Sánchez y Veronica Castro, de quien es doble oficial y a quien

¹⁰⁰ No puedo dejar de señalar la dinámica de muñeca rusa bajo la que operan las redes sociales: Una publicación de *Facebook* con una captura de pantalla de un *tweet* con una captura de pantalla de una cuenta de *Instagram*.

imitó en el reto de *Snatch Game*. En palabras de Cristian: “Una persona transformista como tal hace una transformación (...) no nada más con la imitación de los artistas sino una caracterización, (...) una transformación ¿Por qué me llamo yo transformista? Le di mucho sentido obviamente a ese nombre, porque a base de mi historia de vida, a base de mi carrera, me he podido transformar en muchas cosas y por eso empoderé ese nombre, el transformismo, darle un poco más de énfasis y fondo” (*Bla bla bla*, 2024).

En una publicación en La Grupa, un usuariX cuestionó que una “transformista” participara en una competencia de *drag queens*, en tanto se relaciona a la *drag queen* a la creación de una nueva personalidad y no tanto la imitación de otrxs artistas: “Estaba pensando: Reconocemos que la mayoría de Drags tiene algo que las caracteriza... Pero sigo sin identificar la línea de Cristian Peralta Transformista, es decir: es un excelente imitador... pero: ¿Quién es? No genera una identidad física sobre el arte que crea ya que justo es eso: TRANSFORMISTA (...) Y no es crítica, ni hate pa que no se ataquen!!!”.

Cristian, mientras tanto, se autodenomina en el programa como “actor transformista y *drag queen*”, lo que refuerza la idea de que estas dos palabras no son necesariamente excluyentes, y que al menos Cristian está dispuesto a adaptarse a las oportunidades y circunstancias que se le presentan y no pretende defender una separación tajante de las esferas del travestismo en México. Incluso, defiende la idea de unir las artes del transformismo y del *drag*: “Yo quiero seguir fusionando lo que es el transformismo con el *drag*, creo que no tiene nada (...) de pleito la una con la otra” (*Pepe y Teo*, 2023). Asimismo, critica la dicotomía entre ambas. Por un lado, artistas *drag* acusan al transformismo de ser obsoleto, de no poder llevar a cabo los conceptos que un artista *drag* realiza. Lxs transformistas, por su parte, acusan a artistas *drag* de no tener la disciplina de la vieja escuela y de recurrir al *drag* por no parecerse a nadie. “Al final de cuentas el *drag* es muy diverso y creo yo que el transformismo es parte del *drag*” (*Bla bla bla*, 2024). Por último, resalta cómo el *drag* surgió históricamente del transformismo: “Se me hace muy absurdo de que digan “Ay es que el transformismo nada que ver con el *drag*”. Digo, no es casualidad, (...) de los más importantes [retos de *Drag Race*], que es el *Snatch Game*, el juego de imitaciones y ahí es donde te das cuenta de las carencias o las limitaciones que tiene la *drag queen*” (*Bla bla bla*, 2024). Cristian asimismo señaló que realizó un *rebranding* de Cristian Peralta

Transformista a raíz de quedar seleccionada en *Drag Race*: “A rediseñarme totalmente, de ser transformista a ser más *drag*” (Ay Wanna Team, 2023).

La intención de Cristian de pensar al *drag* y al transformismo no como excluyentes sino como prácticas artísticas hermanas hace referencia a la constante tensión entre la llegada del *drag* a México con la ya instalada práctica del transformismo. El transformismo, en ese sentido, puede reivindicarse como una práctica local ante una fuerza que busca imponer un determinado significado cultural a las prácticas del travestismo espectacular, a través de una suerte de imperialismo cultural. El hecho de que Cristian haya adoptado la terminología de *drag*, sin abandonar al transformismo revela una forma de autorrepresentación que concilia esta batalla cultural y le permite a Cristian entender su propio travestismo y carrera profesional de manera flexible y multifacética.



Figura 4.3. Memes de apoyo a Cristian Peralta. Fuente: La Grupa [Captura de pantalla de Facebook]

El nombre de Cristian causó revuelo entre los grupos de fans, quienes realizaron incontables memes sobre el cómo podían referirse a sí mismxs sus fans. En este caso, “cristianas” y “tran(s)formistas” parecen ser las opciones más populares. Frases como “Y la que transforme oficialmente” (que surge a partir de otra frase del *slang* de la jotería en México que ya mencioné, “y la que soporte”) y los memes que comparan la cristiandad con Cristian Peralta, revelan el humor y la creatividad con el que se recibió su nombre *drag*. La atención masiva que recibió durante las primeras semanas del estreno de *DRMx* fue notoria. Fue una obsesión viral que se vio reflejada principalmente en memes. La mayoría retoma de repertorios culturales de la cultura pop, particularmente de películas y series que son emblemáticas para la subcultura gay y *queer* como *Chicas pesadas* (2004) o *Zoey 101* (2005-2009), entre otras.



Figura 4.4 Memes de Cristian Peralta Transformista Oficial. Fuente: Perfiles de *Facebook*. [Capturas de pantalla]

Con la reapropiación de la palabra “cristiana”, ya no como seguidora de Jesucristo y del cristianismo, sino como fan de Cristian Peralta, se juega con los significados asignados culturalmente a ciertas palabras o frases y crear un nuevo sentido. En este caso, la reapropiación de la “cristiandad” para referirse a una *drag queen* no es sólo un travestismo lingüístico, sino simbólico, de la figura fundamental para las religiones católico-cristianas, es decir Jesucristo¹⁰¹.



Figura 4.5. Memes de temática religiosa de Cristian Peralta Transformista Oficial. Fuente: Perfiles de *Twitter* [Capturas de pantalla].

¹⁰¹ Cristian también ha revelado sus propias orientaciones espirituales y religiosas: “Mira yo soy católico, me lo inculcaron mis padres, no creo tanto en la iglesia, pero sí creo en un ser supremo, claro que creo en ángeles, deidades (...) porque es energía, y toda aquella persona que se pone a orar, sea la religión que sea, es una energía positiva que puede mover muchas cosas, (...) claro que creo en milagros” (Ay Wanna Team, 2023).

4.2 Guadalajara, tierra dónde se dan los hombres. Nacionalismo y *drag*.

Cristian señala al público su lugar origen en el primer capítulo: “Yo soy Cristian Peralta, vengo directamente desde Guadalajara, Jalisco, donde se dan los hombres cómo no”. Ésta pícaro declaración no sólo informa sobre el origen de Cristian, sino que también se trata de un doble sentido. Los hombres se dan (sexualmente, unos a otros). Esta forma de albur se trata de una inversión paródica de un dicho popular, en una ciudad y un estado sobre el que pesan cargas particularmente poderosas de masculinidad y machismo.

Ciertas tradiciones y prácticas culturales jaliscienses han sido escogidas como el arquetipo cultural de lo que significa ser un hombre mexicano, y en menor medida una mujer mexicana, principalmente a partir del periodo posrevolucionario. Los mandatos de masculinidad mexicana (el famoso “macho mexicano”) se han consolidado a partir de figuras como el mariachi. La música mariachi¹⁰² se convirtió en el género musical folklórico de México por excelencia; la charrería encontró una buena recepción en Guadalajara y fue escogida como el deporte nacional.¹⁰³ Otro ejemplo podrían ser las representaciones de los hombres jaliscienses en el Cine de Oro mexicano, por ejemplo, la película *¡Ay Jalisco, no te rajes!* (1941). La frase fue citada por el juez Oscar Madrazo durante la primera pasarela de Cristian Peralta. Cristian utilizó un traje de jarrito de barro de Tlaquepaque (municipio originario de Cristian), que se revelaba en un típico traje con olanes del jaripeo. El mismo juez grita “¡Jariperra!” durante la revelación del atuendo de Cristian. Es decir, pasó de un primer *look* a un segundo atuendo en la misma pasarela, haciendo referencia a otra tradición jalisciense. El rodeo, que dio origen a la charrería y al jaripeo como danza folklórica que Cristian representa con su vestuario y pasarela (Cristian también hace danza folklórica). Finalmente, cuando Cristian gana el reto de pasarela de este primer episodio gracias a este

¹⁰² La imagen hiper-viril e hiper-masculina del mariachi, se vería subvertida inevitablemente por el icónico cantante Juan Gabriel, cuyos vestuarios extravagantes y ademanes afeminados rompían los las representaciones hegemónicas de lo que tenía que ser un mariachi y un hombre mexicano.

¹⁰³ El cantante abiertamente gay y ex-integrante del grupo pop *RBD*, Cristian Chávez (quien fue el juez invitado del primer capítulo de *DRMx*) fue duramente criticado por la Federación Nacional de Charrería por haber utilizado un traje de charro color rosa en un concierto, por supuestamente encontrarse fuera de los cánones pre-establecidos. Es evidente que la molestia surge, más que por alterar la indumentaria de la charrería, por alterarlo de una manera no acorde a los arquetipos de género de la masculinidad. (*Cristian Chávez es criticado por usar traje de mariachi ROSA*, 2023).

atuendo, Valentina, una de las conductoras, señala: “Jalisco está muy orgulloso de tu presencia aquí. Felicidragues, eres la ganadora de esta semana” (DRMX, T.1, E.1).

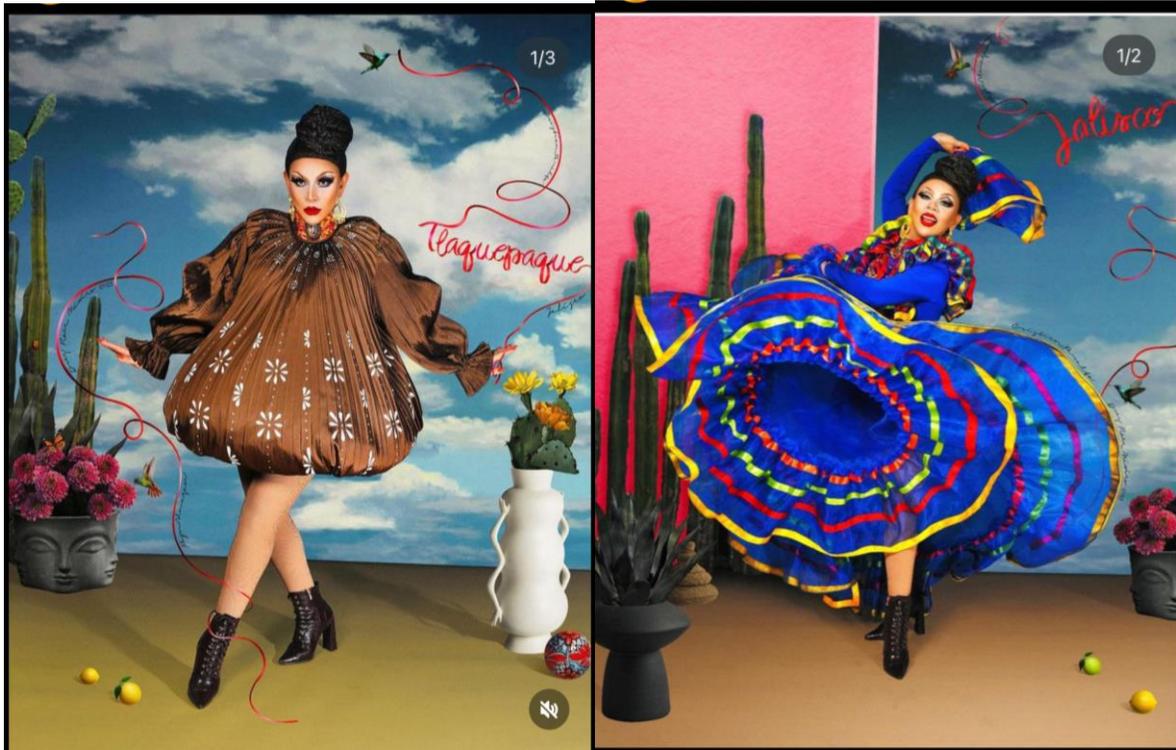


Figura 4.6 Cristian Peralta en su traje de jarrito de Tlaquepaque y su revelación a vestido de Jarripero. Fuente: Cristian Peralta Oficial[@cristianperaltatransformista]. (28 de Junio del 2023). *JARRIPERRA!!!!!!! Mi tierra natal!!! San Pedro Tlaquepaque, Pueblo Mágico!!!! Orgulloso de ser Guadalajara Jalisco México!!!!* [Fotografía]. Instagram.

https://www.instagram.com/p/CuCzawkp3iX/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==

Figura 4.7 Cristian Peralta en su traje de Jarripero.

Fuente: Cristian Peralta Oficial[@cristianperaltatransformista]. (28 de Junio del 2023). *Mi tierra Natal! San Pedro Tlaquepaque Pueblo Mágico !!! Guadalajara JAL México.* [Fotografía]. Instagram.

https://www.instagram.com/p/CuDlaprtFwe/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==

El uso reiterativo que hace Cristian Peralta de los tropos nacionalistas (y a la vez, particulares o regionales de Jalisco), puede interpretarse como un desafío a los imaginarios nacionalistas envueltos en el binarismo de género y la heteronormatividad. La feminización de las principales figuras del discurso nacionalista posrevolucionario son objeto de controversia a la fecha de hoy¹⁰⁴, por ejemplo, en el caso de héroes revolucionarios y figuras mítico-

¹⁰⁴ Por ejemplo la pintura “La Revolución” de Fabián Chairez que representa a un Zapata feminizado y que fue incluso objeto de manifestaciones homofóbicas en el Palacio de Bellas Artes (Nuñez, 2019).

religiosas¹⁰⁵. Cristian Peralta, en otra pasarela, representa al dios mexica Quetzalcóatl y, en otra más, representa a la figura de la leyenda popular “La llorona” (quien según la leyenda perdió a sus hijxs trágicamente... o lxs ahogó ella misma en un cuerpo de agua).



Figura 4.8 Cristian Peralta como Quetzalcóatl.

Fuente: Cristian Peralta Oficial[@cristianperaltatransformista]. (17 de Julio del 2023). *Cuarto capítulo de @dragracemexico ORO! Inspirado en el Dios supremo Quetzalcóatl!* [Fotografía]. Instagram. https://www.instagram.com/p/Cu0IvRrP8HV/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==

Figura 4.9 Cristian como La llorona.

Fuente: Cristian Peralta Oficial[@cristianperaltatransformista]. (6 de Agosto del 2023). *SOBRENATURAL! Look inspirado en la leyenda más famosa de México LA LLORONA(si soy□)* [Fotografía]. Instagram. https://www.instagram.com/p/Cvnqi7KvLRj/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==

Está claro que dicha trasgresión no necesariamente termina por deconstruir los discursos nacionalistas. Por el contrario, el programa constantemente hace uso de arquetipos e imágenes altamente folclorizadas de México, reverberaciones de la ideología del mestizaje

¹⁰⁵ Para Domínguez-Ruvalcaba (2019), la *queerización* de la nación es un tropo común en el arte *queer* latinoamericano. Sus intervenciones lidian con la incomodidad nacional frente al sujeto *queer* (pp. 32-33). Así como “la crítica *queer* a la idea de nación ha sido una de las intervenciones más importantes destinadas a abrir las puertas de la ciudadanía a los cuerpos *queer* (...) Nacionalizar las subjetividades *queer*, entonces, tiene un efecto que va más allá del campo de los derechos de las minorías, hacia una reconfiguración estructural de la política y la cultura regidas por el patriarcado” (p.33).

posrevolucionario que extrajo artefactos, leyendas y tradiciones de pueblos indígenas mesoamericanos para representar a la nación mexicana. Las categorías de las pasarelas casi siempre están relacionadas de alguna manera con imágenes y símbolos emblemáticos de la cultura mexicana¹⁰⁶. De esta manera, los retos están anclados a lugares comunes, imaginarios sociales y repertorios culturales sobre lo que se entiende como la cultura popular mexicana¹⁰⁷.

La producción del programa buscó representar a México a través de una serie de marcadores y códigos culturales nacionales y raciales. Las concursantes que no se ajustaron a esta imagen deseada fueron castigadas. Margaret Y Ya, para la primera pasarela (Mi tierra natal), salió con un vestido lleno de basura con un letrero que decía “La CDMX huele a caca”. Este *look* no fue bien recibido por el jurado, el cuál cuestionó la decisión de Margaret de criticar a su lugar de origen en la plataforma del programa. Lolita Banana, una de las conductoras, le sugiere a Margaret no dar mala imagen a la Ciudad de México, “¡Pa que vengan los turistas, hermana!”. Oscar Madrazo agrega “Eres una artista, y te estás expresando de esa forma, es muy válido, pero yo no es lo que quería ver de mi México” (*DRMX*, T.1, E.1). A dichas críticas, Margaret justifica su elección haciendo referencia a los procesos de turistificación y gentrificación que sufre la ciudad, por lo cual no quiere presentar una imagen “positiva” de la misma. Asimismo, Margaret recibió constantes críticas por su maquillaje y su estética visual, que estaba mucho más inspirada en repertorios culturales de las culturas japonesa y *otaku*, que en el folclor mexicano. Los jueces incluso llegaron a preguntarse si se encontraban en “Drag Race Japón”. A pesar de que las categorías de las pasarelas están predeterminadas, hay cierta libertad creativa para que lxs participantes se autorrepresenten, sin embargo, ciertas autorrepresentaciones serán validadas y otras desestimadas, en torno a si se adaptan a un sistema de representaciones dado (relacionado con los imaginarios nacionales en este caso).

¹⁰⁶ Los temas elegidos para las pasarelas de los episodios son: Mi tierra natal, Quinceañera, La noche de las 1000 María Félix (actriz del cine de oro mexicano), Oro, Flores mexicanas, Sobrenatural (Leyendas mexicanas), Ball de telenovela (tres *looks* que cuenten una historia típica de las telenovelas), Mezclilla, Picante, Miss Drag Latinoamérica y Mi mejor Drag

¹⁰⁷ Sin embargo, también hubo momentos de parodia y sátira al nacionalismo mexicano. Por ejemplo, en un episodio, lxs participantes entraron al taller como si fueran parte de una escolta militar (ejercicio que es replicado durante los “honorés a la bandera” en las escuelas públicas de México), en el que realizan el “paso redoblada”, haciendo referencia a la forma de caminar de homosexuales y travestis, por oposición a los controles disciplinarios del cuerpo que exige una escolta militar.

Jasbir Puar (2017) advirtió de los riesgos de la integración de sujetxs LGBTQ+ a la ciudadanía estadounidense, con el esquema homonacionalista y asimilacionista, bajo la premisa de unirse en contra de un enemigo en común, el terrorista *queer*. Es evidente que las premisas del homonacionalismo estadounidense no son las mismas que se revelan en la franquicia mexicana. Sin embargo, los valores que buscan reproducirse se integran con el orden ideológico nacional y racial imperante en México, que sería el mestizaje. ¿Cuál es entonces, el homonacionalismo a la mexicana? López Toledano (2023) propone el término “homomestizaje” en el ambiente de los equipos de fútbol LGBTQ+. Ahora bien, el mestizaje funciona como un proceso de normalización y homogenización para quienes viven en la nación mexicana. Sigue necesariamente una lógica heterosexual (de un proyecto reproductivo de nación), que además instrumentaliza y folcloriza a los pueblos indígenas que habitan este territorio. El homomestizaje continúa dicho proyecto de sujeto nacional, pero ya no con un sujeto heterosexual, sino que abarca una pluralidad de identidades y expresiones sexo-genéricas, siempre y cuando no se posicionen en contra del proyecto ideológico del nacionalismo unitario que va de la mano con el Estado (pp. 21-22).



Figura 4.10 Margaret y ya con su vestido “La CDMX huele a caca”.
Fuente: Margaret y ya [@margaretyya]. (23 de Julio del 2023). *moodboard* □□ [Fotografía].
Instagram.

https://www.instagram.com/p/Ct2qaJ7pXN0/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==

El racismo de la ideología mestiza se ve reflejado en frases populares como “mejorar la raza”, para referirse a conseguir una pareja (heterosexual) más blancx que unx y dejar una descendencia más blanqueada. Se podría decir que el mestizaje es un proyecto que aspira a un blanqueamiento racial. En *DRMx*, en el reto de *reading* o perreo, Cristian le dice a Matraka que tiene cara de “artesanía” (no lo dice, pero la frase completa es artesanía oaxaqueña). Dichas muestras de micro-racismo no son cuestionadas por el programa. Asimismo, cuando Matraka en el desafío de *stand-up* realiza una serie de críticas al racismo mexicano y a lxs *whitexicans*¹⁰⁸, este no hace eco con el jurado. Sin duda, el *stand-up* de Matraka no fue divertido, sin embargo lxs jueces criticaron a Matraka por dar una “secuencia de quejas”, así como apoyarse demasiado del “sufrimiento”, invalidando así su crítica.

Ello contrasta con el performance de Regina Voce, quien también realiza una crítica del racismo mexicano, pero desde la sátira más que desde la denuncia directa. Regina encarna ella misma a una personalidad *drag* clasista y racista, en palabras de Voce para “reirme de lo absurdo de sentirme fina, clasista” y que ejemplifica de esta manera: “Soy Regina Voce, italiana por el lado de mi madre, mexicana por el lado de un amigo de mi padre” (*DRMx*, T.1, E.9). El éxito de Regina contrasta con el fracaso de Matraka. Los jueces alabaron el performance “políticamente incorrecto” de Regina, en gran medida porque Regina podía encarnar a un personaje clasista y racista de forma irónica, precisamente por pertenecer o aparentar dicha clase. Las representaciones de clase y las de raza funcionan como una dupla que opera en conjunto en la ideología del mestizaje y las estructuras etno-raciales de México, por lo que distintas representaciones de raza y clase reflejan y tensionan los discursos nacionalistas en México. Otro de los principales elementos en los imaginarios nacionalistas mexicanos es la idea de familia que buscan reproducir.

¹⁰⁸ Neologismo que se utiliza para criticar y ridiculizar a las élites blancas y blanqueadas de México.

4.3 No te metas con mis hijos: Familia natural y familia *drag*

Como ya he mencionado, la relación de Cristian y su familia fue uno de los ejes centrales que movilizan tanto la trama del programa como la consolidación de Cristian como una figura pública y como celebridad. En el noveno episodio de la temporada, durante el reto de *stand-up*, Cristian hace una suerte de disertación cómica sobre las aparentes contradicciones de ser *drag queen* y padre de familia.

Mi nombre es Cristian Peralta, soy *drag queen*, soy padre de familia y tengo mujer, y todos se han de estar preguntado: “¿Qué pedo con este cabrón si parece que se la traga riendo mientras yo llorando, no?” Para mí no es ninguna frustración, ¿eh? Más bien pregúntenle a mi mujer la frustración que se siente que le digan a cada rato: “Es *drag queen* y además, parece puto”. Imagínate, pero más frustración, el andarle agarrando los brassieres, los vestidos (...) Por cierto amor, qué cómodos están estos zapatos (...) Oye, pero lo más fuerte y más pendejo es cuando me empiezan a preguntar: “Entonces, ¿cómo le hicistes [sic] para ser papá?” Y yo digo: No mames wey, seguramente pedí un pito prestado ¿verdad? ¡O sea, no chinguen! Bueno, total que la moraleja de esta historia es que amor es amor y no hay acto más valiente que seguir tus sentimientos (*DRMx*, T.1, E.9).

Existe un ideal de familia mexicana que se ha consolidado a través de los discursos nacionalistas y los medios de comunicación. Por ejemplo, a través del cine de oro mexicano se consolidaron ideales sobre la familia mexicana y el papel que cada miembro de la familia debe tomar: el hombre proveedor y valiente, la mujer sumisa y sufriente, etc. No busco aquí ahondar en cómo la institucionalización del núcleo familiar como unidad social mínima ha servido para imponer, de forma violenta en muchas ocasiones, estructuras y discursos que sirven a la continuación del capitalismo, del patriarcado, del cis-hetero-sexismo, etc., como ya lo han postulado las feministas marxistas, al nombrar a la familia como la unidad mínima de reproducción del capitalismo. Sin embargo, no cabe duda que la familia se ha considerado como un elemento central en la transmisión de valores que buscan ser continuados en la sociedad mexicana. Por lo anterior, no es de extrañar que la familia sea asimismo un punto de controversia, ni que sea uno de los temas comunes en las consignas conservadoras y en contra de los derechos de las disidencias sexuales, por ejemplo, en el reciente movimiento neoconservador “Frente Nacional por la Familia”, que surgió alrededor del 2016 con la premisa de defender a la “familia natural” de la “ideología de género”, con el eslogan “No te metas con mis hijos”. Como ya he mencionado, con el estreno de *DRMx* hubo una explosión de memes de Cristian Peralta Transformista Oficial. En dichos memes se observa un *remix* cultural (Henn, 2019) de elementos neoconservadores, como el logo del Frente Nacional por

la Familia, con Cristian Peralta encabezando a la “familia natural”. Es a través de la parodia de discursos hetero-cis-sexistas que se puede resignificar, con humor, los discursos y narrativas sobre las representaciones tradicionales de la familia.



Figura 4.11: Memes sobre Cristian Peralta y el Frente Nacional por la Familia. Fuente: La Grupa, Facebook y Perfil de Twitter [Capturas de pantalla]



Figura 4.12 Cristian Peralta y su familia

Fuente: Cristian Peralta Oficial[@cristianperaltatransformista]. (23 de junio del 2023). *Amigos y público esta vez quiero compartirles esta hermosa imagen de mi familia! Mis 2 motivos más grandes para salir adelante y dar lo mejor de mi persona! (...) Con valores, moral pero sobretodo con mucho amor, educando a esta hermosa niña que es nuestro amor más grande! A mi pareja por darme ese apoyo maravilloso e impulsarme a ser ese ser valiente y mejor ser humano, tenerme amor propio y*

no apenarme de quien soy! Que viva la diversidad ☐☐☐. AMOR ES AMOR! (...) #amoresamor #cristianperalta #benitosantos Con todo mi amor @erikalagalla y mi Bella ☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐. [Fotografía]. Instagram.

https://www.instagram.com/p/Ct2ELoSPuMt/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==

Palacio Valencia (2009) señala que el modelo tradicional de familia que se basa en requerimientos de orden social y cultural, como por ejemplo el matrimonio heterosexual (basado en la supuesta complementariedad de los hombres y las mujeres), se encuentra en un proceso de cuestionamiento y transformación. El modelo tradicional no desaparece, sino que convive con otras formas de familias y de organización sociales. O quizás, más bien, dichas formas alternativas de familias siempre existieron, sin encajar en los estrechos moldes de la cisheteronormatividad. Pero en los últimos años se han visibilizado una serie de demandas políticas por el reconocimiento de las familias diversas (no necesariamente homoparentales). La noción de familia diversa ha comenzado a ser más frecuentemente utilizada por organizaciones civiles y de derechos humanos, así como instituciones de gobierno¹⁰⁹. Por otro lado, la noción de familias diversas ha recibido críticas por parte de la teoría *queer*, en la misma línea de la crítica a la lucha asimilacionista por ser incluidxs en instituciones como el matrimonio (Domínguez-Ruvalcaba, 2015; López Clavel, 2015) o el ejército (Puar, 2017).

Ahora bien, para una porción considerable de las personas de la disidencia sexual, incluyendo a varixs participantes en este programa, la familia no es necesariamente una figura que busquen reivindicar. En realidad, la familia es el origen de historias de abuso, trauma y abandono en las historias personales de muchas personas *queer*. En *DRMX*, las historias narradas por concursantes como Lady Kero, Matraka, o Vermelha Noir, e incluso de la propia Cristian Peralta, lo atestiguan. Vermelha Noir, por ejemplo, comparte la historia de un rechazo familiar a su sexualidad, que progresivamente se fue convirtiendo en una aceptación y celebración de su trabajo artístico como *drag queen*:

(Taller) Bueno yo crecí (...) en un entorno demasiado religioso, con decirte que un día mi abuelita me dijo “Prométeme que nunca vas a ser homosexual” (Confesionario) Cuando mi abuela me hizo ese comentario yo me quedé de (...) No te puedo prometer no ser alguien que claramente sí soy. (Taller) (...) Y a la par que yo salí como homosexual, unos meses después salí como drag. (Confesionario) Se sentía como (...) no los puedo decepcionar, no puedo ser así, pero pues, luego te das cuenta que eso no es un motivo para decepcionar a tus seres

¹⁰⁹ Incluso, durante el 2023, ocurrió una controversia por los nuevos libros de texto gratuitos de la Secretaría de Educación Pública, ya que grupos conservadores, especialmente religiosos, se resistieron a la implementación de los libros por imponer una “ideología de género”. Una de las razones fue la inclusión de la noción de “familias diversas”. (Ortiz, 2023; Carreón, 2023).

queridos, al contrario, es algo que te hace sentir orgulloso a ti de ser quien eres. (Taller) Estuvo muy bonito ese día, porque pues obviamente yo salí con los tacones y me dicen: “No, no, no, espérate, todavía no te vayas, ponte contra la pared” y yo de Ay wey “Vamos por la cámara, te ves increíble, te queremos hacer fotos” (DRMx, T. 1, E. 3)¹¹⁰.

Lady Kero también nos revela su historia de abuso familiar:

Kero: (Confesionario) Y después vino (...) una violencia sexual muy marcada y que fue en ese punto de la vida muy dolorosa porque yo no tenía un grupo de apoyo (...) yo no tenía con quien hablarlo. (Taller) Honestamente esto no lo sabe mi mamá, ni mi familia porque sentí que los iba a dañar con mi dolor (Confesionario) (...) Pareciera que es una cicatriz pero por momentos es una herida que sigue sangrando.

Gala: (Taller) Las heridas nos hacen lo que somos, nos hacen más fuertes (...) (Confesionario) Esto sirve para que la gente que nos está viendo (...) sea más valiente, cada vez tenga más ganas de ser ellos mismos, (...) tengan más ganas de luchar contra la gente que nos está oprimiendo (DRMx, T.1, E. 8).

Este momento de catarsis colectiva, de una particular intensidad emocional, culmina en un abrazo grupal y una contención emocional para Lady Kero. Ello demuestra formas de solidaridad donde la competencia se deja de lado. Dicha empatía y reconocimiento del dolor ajeno se da en el entendido de que todos los concursantes han vivido experiencias de violencia y discriminación similares. La narrativa del programa parece indicar que la práctica del *drag* y/o la experiencia de participar en *Drag Race* puede ayudar a sanar dichas experiencias traumáticas de manera pseudo-terapéutica, o al menos les ayuda como personajes a cerrar narrativamente con ciertos duelos o dolores, de alguna manera permite sanar este trauma *queer*. Asimismo, el remate de Gala, se nos presenta como una posible moraleja, de que los espectadores y públicos *queer* tengan un mayor valor para defenderse ante las injusticias. Otra de las historias de abuso familiar es narrada por Matraka:

(Taller) Yo era como un niño muy... pues muy deprimido ¿sabes? (...) por mucho tiempo fui el papá de mis papás. (Confesionario) Sí recuerdo muchísimo esas etapas oscuras de mi vida, en la que estaba bulleado en la escuela y luego llegaba muy triste a mi casa, pero en mi casa tampoco podía estar. Entonces, era muy complicado. (Taller) Me recuerdo que llegaba conteniéndome las lágrimas a mi casa, y lo único que me salvaba era dibujar y ser artista (...) O sea, era demasiada la depresión que yo sufría. Y se me hace muy triste que un niño de 11 años viva de esa forma ¿sabes? (Confesionario) (...) Y el hecho de que hoy esté aquí parado contándoselas, puede ser un referente para las futuras generaciones, futuras familias que pueden alentar a sus hijos a expresarse y a quererse como son ¿no? Y gracias a mi esfuerzo y

¹¹⁰ Las historias se narran a través de una composición de escenas editadas de conversaciones que tienen a los participantes en el taller, intercaladas con comentarios de los concursantes en confesiones individuales. A pesar de tratarse de dos o más enunciados contrapuestos, se manejan como una unidad (la unidad de la narración), que permite relatar de forma más compacta y útil para los propósitos de la edición. Las historias que comparten los participantes están, de esta manera, mediadas por procesos de edición audiovisual.

a mis ganas de luchar siento que estoy ahora aquí yo parado (...) (Taller) La persona que soy ahora no es ni un poquito de la persona que era hace unos años (*DRMx*, T.1, E.5).

El caso de Matraka es particularmente interesante. Parece que Matraka ve su paso por *Drag Race* como una oportunidad para darle un mayor alcance a su mensaje, por la visibilidad que le otorga esta plataforma. Si bien no profundiza en los detalles de su complicada historia familiar, dichas intenciones aleccionadoras pueden ser consideradas como un motivo pedagógico que pretende visibilizar una problemática e imaginar nuevas formas de organización y convivencia familiar que no reproduzcan violencias hetero-cis-sexistas y misóginas. Pero también el mismo hecho de poder narrar y verbalizar el abuso que sufrió representa una especie de catarsis para Matraka. La historia familiar de Matraka se cierra narrativamente en el último episodio, cuando reconoce el daño que sufrió de niñx, pero en vez de abandonar la situación decide repararla: “Y ahora todo lo que aprendí, está implementándose en mi casa. O sea si la vida tan bonita que llevo ahora, es porque realmente me costó, porque yo quise trabajar en ello. O sea cualquiera puede tener una familia difícil, y decir “me busco mi propia familia” pero yo decidí que no es así, y que yo quiero sanar desde adentro de mi casa” (*DRMx*, T.1, E.12)¹¹¹.

Sin embargo, en contraste con las historias familiares abusivas, violentas y traumáticas que son narradas en el programa, es precisamente la relación de Cristian con su familia la que es puesta al centro, y busca representar, de alguna manera, a las familias mexicanas. La familia de Cristian Peralta puede inscribirse en la noción de familias diversas. Sin embargo, la imagen familiar de Cristian es lo suficientemente cercana a la idea de la familia tradicional como para permitir encontrarse en un punto medio con un público que quizás, supone la producción de *DRMx*, no está preparado para enfrentarse a otros tipos de familias y de esquemas relacionales que no se asemejen a los de la heteronormatividad. Además, el hecho de que Cristian fuera de *drag* se identifique como un hombre con el pronombre él, y que tenga una relación monogámica con una mujer cis, de alguna manera desarticula la amenaza que representa para el imaginario del hombre heterosexual de ser engañado y seducido por una travesti.

¹¹¹ José Esteban Muñoz critica la concepción de la familia de la teoría *queer* blanca y anglosajona, por entenderla como una totalidad opresiva. La relación de las personas *queer* latinas con sus familias tiene una complejidad afectiva y social propia, que además hace frente a la blanquitud de la comunidad gay en el contexto estadounidense (2023, p. 140).

Por otro lado, la imagen de Cristian Peralta como padre de familia y *drag queen*/transformista, nos remite a representaciones de hombres, cabezas de familia, en el clóset. Cristian no está en el clóset, pero puede servir como un referente¹¹². El juez Oscar Madrazo señala esta similitud: “O sea, ¿cuántos hombres casados hay, no? O sea que viven en el closet. Y venir y hacer *drag* y contar tu historia (...) me parece aplaudible.” (*DRMX*, T.1, E.9). Cristian también lo señala: “¿Cuántos padres de familia no son también travestis de clóset?” (*Ay Wanna Team*, 2023).

No quiero realizar ningún juicio de valor sobre la familia de Cristian, ni de su forma de ejercer su paternidad. Lo que busco señalar es cómo se representan los ideales de familia y paternidad en la producción de celebridades *drag*, como la que ejemplifica Cristian. No sólo se producen representaciones sobre los individuos en sí, sino sobre sus familias y relaciones interpersonales, que pueden reproducir, actualizar o transgredir los discursos hegemónicos de los modelos familiares y el género. En palabras de Cristian: “obviamente yo hice mi hija con mi mujer, pero no somos una familia heteronormada” (*Ay Wanna Team*, 2023).

Ahora bien, la familia de Cristian Peralta contrasta con otro tipo de familia que no he mencionado y que sin embargo es central para un programa como este: las familias *drag*. Como ya mencioné, las familias *drag* o *houses* se reapropian de la institución heteronormada de la familia y la subvierten, creando lazos de afinidad y cuidado entre personas *queer*, sin ningún tipo de parentesco entre sí, una suerte de “familia elegida”. Las *houses* son lideradas por la madre o el padre *drag*, quien guía a sus hijxs *drag* en las técnicas y pormenores del *drag*, pero también guían a sus hijxs en otros aspectos de sus vidas. No hay que buscar más allá de la misma temporada de *DRMx* para encontrar a una familia *drag*: Pixie Pixie y Vermelha Noir son madre e hija *drag*. Pixie es la cabeza de la *House of Black and White*, que incluye a otros artistas *drag* como Paper Cut y Electra Walpurgis, participantes de *LMD*. En el caso de Pixie, quien había perdido a su padre poco antes de filmar *DRMx*, su proceso de duelo fue atenuado por la presencia de una de sus hijas *drag* (Vermelha) y por el apoyo del resto del elenco. Asimismo, el *cast* de *DRMx* formó una serie de vínculos y lazos afectivos

¹¹² La metáfora del clóset, tan conocida en el ambiente LGBTQ+ ha sido cuestionada por teóricxs *cuir* latinoamericanxs (Decena, 2013; Domínguez-Ruvalcaba, 2019) que cuestionan su utilidad en contextos no anglófonos (que suelen considerar el ser gay como una identidad fija). En los contextos latinoamericanos, salir del clóset es algo que se reserva para un sector privilegiado de gays. Además en América Latina la sexualidad se entiende de una manera más fluida (aunque no por ello menos homofóbica), lxs sujetxs *cuir* latinxs entran y salen del clóset según su contexto y su conveniencia (principalmente en relación con sus relaciones familiares).

que se representan como la formación de una segunda familia *drag*. Sin embargo, hay un claro contraste entre la representación de la familia consanguínea de Cristian Peralta con la experiencia de Pixie y Vermelha dentro de la competencia. Por ejemplo, en esta conversación entre Pixie y Vermelha con Lolita Banana y Valentina, las juezas principales del programa:

Valentina: Madre e hija!

Pixie: (...) Estamos aquí juntas para ayudarnos y protegernos y darlo todo. (...)

Lolita: Pixie, ¿cómo vas?

Pixie: Uy, pues ahora estoy un poco retrasada porque estamos haciendo muchas cosas. (...)

Lolita: ¿Cómo que “estamos haciendo”? Es un reto individual (...) ¿Con quién estás haciendo?

Pixie: Tengo un poco más de experiencia en costura, entonces trato de ayudar a las que no. Pero bueno, estoy enfocada (...)

Lolita: Pero, ¿ya avanzaste con lo tuyo?

Pixie: Sí, un poco.

Lolita: Ah, entonces puedes avanzar y ayudar a las demás. Wow chica, espero que les vaya bien, pero bueno, ¿qué quieres, ganar la corona o ser *Miss Congeniality* [Miss Simpatía]¹¹³?

Pixie: La corona claro, ¿usted qué dijo? (Confesionario) Sin embargo, va a ser mi error si yo no me apuro. Si yo, considerando esto, no le echo las ganas suficientes. (*DRMx*, T.1, E.2)

Anna Ferrante (2017) ya advertía sobre la neutralización del potencial subversivo de las familias *drag*. Para ella, a partir de productos *massmediaticos* como *Drag Race*, esta subversión es invertida en pro de una visión neoliberal homonormativa y patriótica, que ve a la población LGBTQ+ estadounidense como ciudadanxs útiles para la nación. A final de cuentas, parece ser que se privilegia también en *DRMx* a las familias consanguíneas que a las familias *drag*. La noción de familia natural parece prevalecer, aunque no es la única.

En *DRMx* no se hace mención alguna de la familia *drag* de Cristian, ni de su carrera profesional *pre-Drag Race*. Cristian Peralta se inició en el mundo del transformismo en el 2008, por lo que ya tenía una larga trayectoria de 15 años antes del estreno de *DRMx*. El primer show transformista que presencié Cristian fue el show de Artemio Juan Gabrielísimo (imitador de Juan Gabriel), quién fue posteriormente maestro de Cristian junto con Ricky Lips. El linaje de transformismo del que proviene Cristian tiene una gran reputación en el medio. Según Cristian, pertenece a una “vieja escuela” y “vieja formación”¹¹⁴.

¹¹³ *Miss Congeniality* o Señorita Simpatía es un premio de *Drag Race* que recibe la concursante más amigable y amena, es votado por las mismas compañeras de la competencia.

¹¹⁴ Curiosamente, cuando asistí a realizar observación participante a un show de Cristian Peralta en el Bar Bigou de Tijuana, el acto de Cristian parecía ya no incluir la imitación de las celebridades, sino que más bien

Comencé en el show de Ricky Lips, que es mi madre *drag*, muy famosa discoteca de aquí de Guadalajara, que ya no existe (...) *Monica's Disco*. Me imagino que mucha gente ha de ubicar esto porque hasta un museo, homenaje se le hizo a este lugar tan emblemático para la comunidad en Guadalajara. Ahí (...) gané un concurso de talentos como Alejandra Guzmán. De ahí partió mi carrera hasta los tres meses, o sea yo recuerdo que fue tan acelerado todo, por mi disciplina, que a los tres meses ya estaba teniendo un reconocimiento en las manos de la misma Verónica Castro, como [su] doble imitador (*Bla bla bla*, 2024).

Tampoco se hace mayor mención a la familia de origen de Cristian en el programa. Sin embargo, para Cristian la relación con su familia consanguínea ha sido complicada:

Yo vengo de una familia muy grande, y (...) muy machista (...) Entonces, sí fue complicado porque siempre fui un niño muy femenino y (...) yo no entendía muchas de las cosas que le pasaban al pequeño Cristian (...) A veces mis hermanos preferían [burlarse], junto con sus amigos, por crear lazos con ellos que por su propio hermano (...) Mis hermanas, o sea tengo 15 años de carrera, y hasta apenas hoy, (...) muchas se han atrevido a ir a mi show. O sea era como de “No, como crees, yo no podría ir a ese tipo de lugares”, como que satanizaban mucho eso. Yo no creía realmente pudiera educar a mi familia (...), pero yo creo que con el ejemplo que he dado, he volteado y digo (...) sí he dejado mi semilla (*Ay Wanna Team*, 2023).

Cristian, al no sentir el apoyo de su familia, se recargó en su familia *drag*. Sin embargo, finalmente, Cristian logró conciliar, tanto a su familia de origen como su familia *drag*: “De principio, mi familia no veía con buenos ojos eso del transformismo, pero por la falta de información. Entonces pues yo me reforcé más con mi familia *drag* que con mi familia de pila, creo que esa historia la tenemos en común muchas *dragas*. Entonces el hecho de que mi mamá me apoye, me dice “te hice estas zapatillas con mucho cariño” (...) Fue la manera de decirme te amo, estoy contigo (...) y para mí fue maravilloso” (*Bla bla bla*, 2024).

Como se puede observar, la relación de Cristian Peralta con la noción de familia es más compleja de lo que pudiera parecer en un inicio. Cristian remite a figuras como la del closetero, el padre de familia, la familia *drag*, entre otras. Sin embargo, desestabiliza la figura sagrada del padre mexicano y permite una recombinación, o un torcimiento de todos estos arquetipos y códigos culturales en torno a la paternidad y la familia, en un país donde ambas figuras son pilares fundamentales en el sostenimiento de la heteronorma.

parecía un show *drag*, en el sentido que se trataba un popurrí de canciones pop al modo de un repertorio *queer* musical (Tenorio, 2019), que además incluía algunas de las canciones utilizadas en *DRMx* y otras de Rupaul, y asimismo se hacía algunas referencias a lo que ocurría en el programa cuando Cristian hacía uso de la palabra. Desconozco si los shows de Cristian se transformaron con su aparición en *Drag Race*, o bien si ya había ocurrido un cambio en sus performances en vivo, o bien si simplemente asistí a un performance en el que su acto era más *drag* que transformista.

4.4 Paternidades *drag*/ Nuevas masculinidragues

Los cuestionamientos que Cristian y su familia han recibido durante años han provocado que Cristian defienda su derecho a formar una familia. Cristian pretende representar otras formas de paternar y de vivir la paternidad fuera de los esquemas hetero-cis-normativos. En el episodio de reunión final con el resto de concursantes, declaró:

Muchas veces me han señalado y a lo mejor me seguirán señalando por ser un padre de familia en unos tacones, en una peluca, en un maquillaje, pero realmente el prototipo de un hombre y de un padre de familia no solamente se mide en lo macho que tiene que ser, sino realmente en el valor, en los huevos, en decir “¿sabes qué? Con todo y tacones, yo respondo por mi familia, y siempre voy a dar mi vida si es preciso por sacarlos adelante” y eso es lo que me llena más de orgullo y por eso estoy parado aquí ahora (DRMX, T.1, E.11).

De esta manera, Cristian se permite torcer los ideales de lo que significa ser padre en México. Crítica los ideales patriarcales, a la vez que utiliza frases de genealogía notoriamente machista como “tener los huevos”, o utiliza estereotipos sobre el padre de familia como un proveedor que está dispuesto a dar todo por sacar adelante a su familia. De esta manera, reproduce, pero también desafía las representaciones de paternidad en México, de la misma manera que un sujetx excéntricx (De Lauretis, 1993) está dentro y fuera de la norma. Cristian conoce y crítica los ideales y patrones de la paternidad en México: “No se necesita para ser un padre de familia, tener esa imagen de un hombre varonil (...) rudo (...) o sea cuántas veces no vemos a cabrones machistas, que no se hacen cargo ni de sus hijos, no saben ni donde los regaron, no tienen ese compromiso ni con ellos mismos, pero es la cultura que nos han indicado durante mucho tiempo, creemos que es lo normal, pero no, y tachamos a familias como la mía” (Ay Wanna Team, 2023). Cristian quiere dejar en claro al mundo público que su familia es funcional y válida, y que su profesión de transformista o *drag queen* no es un impedimento para la construcción de su proyecto de vida familiar:

Te lo juro que a veces allá afuera la gente puede decir mil cosas de uno, pero yo sé lo que hay dentro de mi hogar, porque me ha costado un chingo tener mi hogar. Pues yo quiero que mi mujer, mi hija, siempre tengan la felicidad y sé que en estos momentos las extraño mucho, pero sé que esto va a venir cosas mejores. Para mí, es el ser humano de mi vida, y la amo con todo mi corazón porque me ha mostrado lo más bonito, y me ha dado el mejor regalo de la vida que es mi hija (DRMX, T.1, E. 2)

Para Cristian, debe distinguir entre su persona, como padre de familia, y el personaje *drag* o transformista que interpreta. En una entrevista Cristian señala: “Ahora que entré a este *reality*, había mucha polémica de eso. De que “Pobre niña la van a traumar, no sabe qué es

mujer, qué es hombre”. Espérate, mi vestimenta es mi trabajo, así como te pones el uniforme de bombero, de policía, de abogado, de locutor, de lo que sea, es mi trabajo. De la puerta para dentro de mi casa, yo soy el papá, soy el proveedor, soy el ejemplo, y mi hija no tiene ninguna confusión alguna” (Ay Wanna Team, 2023). Para Cristian, es importante trazar una línea entre esas dos esferas, la de la vida pública y la de la vida privada, en especial cuando se trata de la crianza de su hija: “A veces es bien importante ese equilibrio. (...) Yo soy un padre de familia (...) Claro el personaje de Cristian arriba del escenario, pues sí es la pinche vieja cabrona” (DRMx, T.1, E9). Cristian continúa en otra entrevista:

En la mente del colectivo es muy difícil comprenderlo, entiendo, porque a muchos ni por la mente se les ocurre tener hijos. Pero ya cuando los tienes, pues realmente dividirte, dejar al personaje en el clóset, y realmente montarte a lo que es prioridad (...) llevo de esas dos polaridades y llevar el equilibrio a veces es complicado. Pero siempre he tratado de inculcarle a mi hija que vea la verdad, que vea la realidad, que lo vea con una naturalidad como deben de ser las cosas, y que respete a todo ser humano (Bla bla bla, 2024).

Es llamativa la metáfora que realiza Cristian de “dejar al personaje en el clóset”. Como ya mencioné, la figura del clóset es de un uso primordialmente estratégico. Cristian señala que no lleva a su hija a todos los espectáculos *drag*, por ser en su mayoría shows para adultos. Sin embargo, sí la ha introducido al mundo del *drag* infantil como lxs cuentacuentos *drag*. “¿Por qué no darle a tu hijo los elementos que existen en el mundo exterior? ¿Qué va a pasar con tu hijo si lo tienes en una burbuja? (...) ¿Qué va a pasar cuando tu hijo se enfrente a la sociedad y vea que hay personas así? No se va a permitir conocer la maravilla que hay allá afuera (...) O sea no le estás dando herramientas” (Relax con Quique Galdeano, 2023). Aunque Cristian no siempre pensó de esta manera, en otra entrevista revela:

Yo le ponía caducidad, cuando iba creciendo mi hija, y yo decía no es que cuando cumpla un año yo voy a dejar esto, no cuando cumpla dos, yo voy (...) a enterrar a ese Cristian (...) Tarde o temprano mi hija se iba a enterar, se convierte en un secreto (...) Y no se valía, digo amo mucho a mi hija y es lo que más amo, pero realmente también aprendí a amar a Cristian (...) Entonces (...) me dejé de miedos, de tapujos (Ay Wanna Team, 2023).

Sin embargo, a pesar de que Cristian distingue estos dos aspectos de su vida¹¹⁵, incluye relatos y datos personales de su familia constantemente en las representaciones a lo largo del programa y en sus redes sociales. Es incluso parte de su “marca” o estrategia de *marketing*:

¹¹⁵ Cristian no es el único que habla de este equilibrio entre estas dos identidades que habitan un cuerpo. Matraka lo describe de esta manera: “El proceso de una *draga* está en donde empiezas, donde el personaje se lleva tanto de tu vida, que te dejas de cuidar a ti, y luego tocas fondo, y empiezas a verte a ti, para juntarlos y hacerlo uno mismo” (DRMx, T.1, E.9).

“Yo represento mucho el lado de la familia” (DRMX, T.1, E.12). Asimismo, la familia de Cristian es central en su proceso de autorrepresentación, en fin, de su propia subjetivación. En resumen, a pesar de que Cristian es interpelado por ciertas representaciones tradicionales de la familia y la paternidad, se reapropia de estas con una distancia crítica, lo que le permite formular su propia autorrepresentación de la paternidad que desafía a la heteronorma. Por otro lado, la división entre persona y *alter ego drag* es estratégica más que fija y contundente.

4.5 Travestismo proveedor y profesionalización del *drag*

Como ya mencioné, Cristian se enuncia a sí mismo como el proveedor económico de su familia: “Yo mantengo al 100% del *drag* a mi familia. Claro que sí. Todo, todo sale del *drag*” (DRMx, T.1, E.9). No menciona si su pareja aporta a la economía familiar, si es una ama de casa, o ambas, pero se sobreentiende que Cristian es la cabeza de esta familia, al menos en términos económicos. En una entrevista, Cristian revela que tiene negocios con su pareja y que ella es una gran vendedora, pero ello no se menciona en el show.

Para Cristian (y para otras concursantes del programa), el participar en *Drag Race* significa abrir las puertas a una serie de oportunidades laborales, profesionales y económicas a las que no tenían acceso antes de entrar al programa, lo cual es un indicador de la profesionalización del *drag*, y cómo, bajo ciertas circunstancias, se ha convertido en una opción laboral viable. DRMx fue la posibilidad de Cristian de dar el siguiente paso en su carrera profesional tras 15 años de trayectoria, que sin embargo, no le había gratificado dignamente en términos laborales y económicos: “Nosotros como *dragas*, como travestis, no tenemos un sueldo fijo, no tenemos un seguro social, no tenemos prestaciones (...) entonces nosotros vivimos al día (...) Claro que yo obviamente tenía que ver lo de la escuela de mi hija, tenía que (...) dejar como un sustento para ellas, porque no era nada más juntar para mis vestuarios y ya” (Pepe y Teo, 2023). Sin embargo, en una entrevista señala que los abusos de empleadores de artistas *drag* también son posibles porque lxs mismxs artistas “no valoran su trabajo”, reproduciendo ciertas ideas meritocráticas, que no terminan de dar cuenta de las condiciones laborales por las que reclamaba anteriormente.

Yo he oído que a veces dicen (...) “No es que las grandes empresas, las grandes plataformas explotan a las niñas” (...) Cada quién permite que hagan lo que quieran con uno (...) o sea es tu libre albedrío. ¿Pero eso es por qué? Porque les da flojera levantarse temprano, prepararse,

estudiarle, que la peluca, yo he visto muchas amigas (...) que yo digo ay chula eres bien buena para el show, pero eres bien flojita para esto (...) y luego al rato dices ¿por qué a la de al lado le pagan mejor? Pues sí, porque es la que más se disciplina, la que más le echa ganas, la que más está ahí al pie del cañón, entonces mis chulas ponganse listas (Pepe y Teo, 2023).

Cristian entonces, encuentra favorable que plataformas como *DRMx* y *LMD* impulsen las carreras de artistas *drag* y transformistas, de alguna manera ve el campo laboral como una naciente industria. Descalifica la rivalidad entre ambos programas como absurda, ya que más bien lo ve como una oportunidad para profesionalizar el *drag* y el transformismo en México.

Mira, al final de cuentas adaptar un producto norteamericano a la cultura mexicana fue un gran reto, y más con la referencia que ya había (...) *La Más Draga* (...) esa rivalidad que a mí se me hace tan absurda. Yo tengo grandes amigas que están dentro de la plataforma y siguen dando su lucha (...) *La Más Draga* obviamente calentó el terreno para que entrara *Drag Race*. Pero (...) *Drag Race* (...) ha tenido este formato ya durante 15 años (Escándala, 2023).

Dentro del programa, otrxs concursantes como Argennis comentan sobre la oportunidad de una mejor vida para sus familias a través de una carrera exitosa en el *drag*, Argennis promete a su madre es “sacarla de la pobreza”: “Voy a cumplir mi objetivo de sacar adelante a mi mamá, de que (...) no se decepcione de mí, y que diga que, la verdad, a lo que me dedico, sí está sacando frutos ¿sabes? Quiero ser el orgullo de mi mamá (*DRMx*, T.1, E.6)”. También Gala Varo revela que su decisión de no contarle a su familia que hace *drag*, tiene que ver en parte con el deseo de demostrar que es capaz de sostenerse económica y profesionalmente a través del *drag*¹¹⁶ lo que puede lograr en una plataforma internacional (casualmente, Gala era una de las concursantes más reconocidas antes de su aparición en *DRMx*, pues ya había participado en la segunda temporada de *LMD* como parte de la dupla “*Red Rabbit Duo*”):

Gala: (Taller) Para mi es muy importante el poder crear una carrera que haga sentir orgullosa a mi mamá para el momento en que se entere ¿sabes? (Confesionario) Me da pavor, me da pánico hablarlo con ellos. Tengo ahí un conflicto, de repente muy raro, entre su tranquilidad y la mía, cosas de comunicación y distanciamiento, pero los amo tanto que lo más importante es verlos tranquilos. (Taller) En el momento en que sepa de la existencia de Gala, que ya no trabajo en la universidad, que ya, pues que ya soy un artista consolidado y que quitarle esa preocupación de “¿Mi hijo que va a hacer?” y “Mi hijo quiero que esté bien” (...) (Taller) Yo estoy muy orgulloso de mí, a pesar de no contar con el apoyo de mi familia directa, y no porque ellos no lo quieran probablemente, sino porque yo así lo decidí (*DRMx*, T.1, E.3).

¹¹⁶ Asimismo han habido estudios sobre cómo los hombres homosexuales que pueden sostenerse económicamente salen del clóset con una mayor facilidad que aquellos que todavía dependen económicamente de sus familias, en relación con una idea de una masculinidad trabajadora y auto-suficiente (Decena, 2013). La preocupación por la autosuficiencia económica la tienen muchxs artistas, no sólo transformistas o *drag queens*. Lo que puede complicar es el estigma que recibe el *drag/transformismo* como una práctica marginal o asociada al trabajo sexual, las drogas y la perversión en los imaginarios sociales.

Por otro lado, para Cristian, sacar adelante a su familia, poder proveer y darles una mejor calidad de vida es su principal motor para participar y competir en el programa. De esta manera, la idea del *drag* como profesión laboral digna, se entremezcla con las expectativas de una paternidad proveedora: “Lo único que yo pido es trabajo (...) para que mi hija tenga una mejor oportunidad de vida. Me encantaría tener a mi hija en una burbuja pero eso es imposible (...) Y yo sé que algún día allá afuera, a mi hija le pueden decir (...) “¿qué sientes que tu papá se vista?” ¿sabes? Pero enseñarle con ese amor propio y decir “¿Sabes qué? Mi papá se partió la madre, para darme una educación, para darme amor” (DRMX, T.1, E. 12). En resumen, podemos ver cómo la profesionalización del *drag* como un oficio ha permitido que Cristian no sólo brinde una mejor calidad de vida para su familia, sino que permite a Cristian construir su propia subjetividad como padre proveedor. Finalmente, también le permite reposicionar a su personalidad *drag* respecto a este nuevo ambiente laboral del *drag*.

4.6 Es pansexual, o sea que le gusta el pan dulce

Cuando recién se estrenó el primer capítulo de *DRMx* y se reveló que Cristian tenía una pareja cis-mujer y una hija, surgieron discusiones en el *fandom* sobre la orientación sexual de Cristian. Se especuló si era heterosexual, e incluso se cuestionó si pertenecía a comunidad LGBTQ+ y si era válido que se dedicara al *drag*. Se cuestionó la idea de un hombre cis-heterosexual que se dedicara al *drag* debido a los cándidos debates sobre apropiación cultural que suscitan todo tipo de críticas y opiniones en la red.

La orientación sexual de Cristian, en un imaginario social que valora la privacidad, no debería ser asunto de nadie más que suyo. Sin embargo, el misterio se convirtió en un asunto de interés público cuando hizo su aparición en *DRMx*. Una publicación en La Grupa, exclama “No sabía que Cristhian Peralta era Hetero!!!”. Un comentario agrega “Hay una entrevista en youtube donde habla de su vida.. Pero sí, antes pensó en hacerse mujer y después conoció a su esposa y pues se enamoraron y crearon a su bella familia... Su esposa es un amor de persona y Cristian ni se diga super lindo y muy profesional... Recuerden amor es amor <3 <3”. Otro comentario dice: “Es un padre de familia ejemplar, ama a su esposa y a su hija como no se dan una idea, responsable, trabajador, transformista, cómico, drag, imitador, en pocas palabras un excelente ser humano. Tiene todo lo que se necesita para

ganar yo soy #TeamPeralta”. Varios comentarios llaman a no asumir su orientación sexual: “Nunca dijo ser Hetero: El nos va a enseñar que el amor va más allá de etiquetas”. Y otro: “Pues su sexualidad creo pasa aún segundo término, lo importante es su arte Drag.” Finalmente, en tono humorístico: “Dicen que es Pansexual, osea que le gusta el pan de dulce... igual que a mi”, a lo que otro usuario responde pícaramente “pan8 más bien”. Quizás, mientras para algunas personas existe una sospecha sobre la identidad y la orientación sexual de Cristian por suponer que en realidad es un hombre en el closet, para otros, principalmente para las generaciones más jóvenes, la orientación e identidad de Cristian no son puestas en duda ni están a discusión. Incluso, llegan a considerar violento el hecho de cuestionar la identidad de género y la orientación sexual de alguien.

El mismo programa no confirmó ni negó ningún tipo de orientación sexual o identidad de género de Cristian durante la mayor parte de la temporada (los primeros nueve capítulos, en una temporada de doce), sino que jugó constantemente con la ambigüedad sobre su orientación. Hace que el público especule y adivine. No es sino hasta el noveno episodio en el que Cristian revela su pansexualidad¹¹⁷: “Pero bueno, al final de cuentas me dicen: “Entonces, ¿qué chingados eres, cabrón?” y les digo: Soy pansexual”. Cristian se ve a sí mismo como un representante de la comunidad pansexual en la competencia y en el medio artístico o del *drag*, su aparente heterosexualidad es desarticulada por su historia personal.

Cristian revela en una entrevista su trayectoria con su propia identidad de género: “Porque yo también fui trans (...) Yo cuando conocí a mi mujer (...) yo vivía las 24 horas de chica trans. Y por eso sé el sufrimiento, la marginación que se les causa a las mujeres trans. Por qué (...) salir a la calle y ser quién eres, claro que le molesta a la gente” (*Relax con Quique Galdeano*, 2023). Es sumamente interesante escuchar que Cristian Peralta vivió un proceso de transición y posteriormente de de-transición¹¹⁸. Sin embargo, Cristian no menosprecia su experiencia de transición como un error o confusión, sino que lo asume como una parte integral de su experiencia de vida y su trayectoria con su identidad y expresión de género. Incluso menciona que su relación era heteroromántica por su identidad de género en

¹¹⁷ La *pansexualidad* es la atracción sexual, romántica o emocional hacia otras personas independientemente de su sexo o identidad de género.

¹¹⁸ Las experiencias de detransición de muchas personas que se consideraban trans han sido instrumentalizadas por grupos y movimientos anti-trans que buscan desestimar las experiencias de todas las personas trans a partir de algunos casos de detransición.

aquel momento: “Cuando yo conocí a Erika, pues obviamente yo tenía pareja hetero, hombre” (*Relax con Quique Galdeano*, 2023). Cristian asume que su proceso personal respecto a su orientación, identidad y expresión de género ha sido complejo y fluctuante, y que es un proceso aún no terminado, y que en *DRMx* no fue narrado completamente:

Yo tengo tiempo que me declaré como pansexual (...) porque yo estuve en mi búsqueda, primero anduve “Oye mamá, soy gay”, “Oye mamá, pues sabes qué, soy travesti”, “Oye mamá, pues sabes qué, ya me gusta estar de niña las 24 horas”, “Mamá, sabes qué, es que siempre no y estoy con una mujer” y luego “Mamá, vas a ser abuela” (...). Mi mamá claro que fue como de “Ay mijo, es que ya no sé con qué otra sorpresa me vas a salir” (...). Yo siempre me he considerado la oveja negra de mi familia (...) ¿Cuándo has visto que la energía esté enfrascada en algo? No, la energía se mueve (*Relax con Quique Galdeano*, 2023).

Las declaraciones de Cristian son similares a las premisas de la teoría *queer* sobre la fluidez del género, que supera a las estáticas categorizaciones identitarias (List, 2009; Sabsay, 2013). Cristian también reflexiona brevemente sobre la disyuntiva sobre la utilidad o no de las identidades como estrategias políticas en una entrevista.

En aquel entonces no existía (...) el término (...) *queer*, o (...) una persona no binarie como ahora lo conocemos. Entonces era difícil (...) Cuando yo (...) [vi] por primera vez un show travesti en escena, me encantó esa magia, me encantó esa dualidad de poder jugar con el género (...) He pasado por muchas etapas en cuestión de mi vida por esa búsqueda de mi propia identidad. No soy una persona que se identifique mucho con las etiquetas, pero creo que (...) sí tienes que tener (...) una bandera (...) la cual te identifique lo más posible, por (...) tus derechos y necesidades. Recordemos que también somos ciudadanos, cada quien tiene diferentes necesidades (...) Me identifico como una persona *queer*, pansexual (*Ay Wanna Team*, 2023).

En ese sentido, Cristian se posiciona estratégicamente desde la identidad pansexual y crítica la hegemonía de los hombres homosexuales en el movimiento LGBTQ+: “Me he topado gente que si no eres de la letra G, no vales, si no eres alto, si no eres mamado, rubio, si eres muy afeminado (...) Si eres padre de familia, ¿Por qué eres *draga*? Oye, ¿en dónde dice un diccionario que yo tengo que ser cómo tú quieres?” (*Relax con Quique Galdeano*, 2023). En ese sentido, el término transformista tiene una particular significación para Cristian: “Por eso me llamo Cristian Peralta Transformista, porque siempre me ha gustado transformarme en lo que yo quiero y no nada más en mi apariencia, sino también en mi filosofía de vida, y también en cuestión de mi sexualidad” (*Pepe y Teo*, 2023). Todas estas revelaciones sobre la propia identidad y subjetividad de Cristian no sólo son compatibles con varias de las premisas de la teoría *queer*, sino que dan sentido a la configuración de la subjetividad

personal, pero también de la imagen pública de la celebridad Cristian Peralta Transformista, que se rehúsa a ajustarse a los moldes para complacer a la sociedad heteronormativa.

4.7 Amor, matrimonio y pareja

La relación de Cristian es central en su (auto)representación. El eje narrativo de esta “historia de amor” es el cliché del “amor a primera vista”. Cristian y su pareja se conocieron cuando Cristian se encontraba en *drag*, imitando a Alejandra Guzmán. Esto nos revela las diversas capas bajo las cuales se desarrolla el deseo erótico-afectivo, ya que una relación de pareja aparentemente heterosexual, se dio en un contexto cargado de valores y significantes *queer*, en el que Cristian representaba/imitaba a un personaje feminizado y que además como ya mencioné, se encontraba en un momento en el que se identificaba como una mujer trans. En todo caso, su pareja pudo ver “más allá” del personaje de Alejandra Guzmán, o quizás fue el mismo personaje feminizado lo que provocó el enamoramiento: “Ella es muy fan de Alejandra Guzmán y fue ese clic, primero por la artista, luego por las canciones” (*Relax con Quique Galdeano*, 2023). Este tipo de ambigüedad permite realizar diversas interpretaciones sobre cómo se desenvuelve el deseo *queer*. En *DRMx* Cristian cuenta su historia de amor en una conversación con Regina.

C- Ay, a mi mujer la conocí donde yo trabajaba.

R- O sea, ¿era clienta de ahí?

C- Sí.

R- ¿Qué personaje estabas haciendo?

C- Alejandra Guzmán

R- Ay! Dijo: “Hacer el amor con ella”

C- A huevo, o sea, imagínate, era muy fan y todo. Y yo no me podré acordar de qué hice ayer, pero me acuerdo perfectamente el día en que la conocí, como iba vestida, como se veía, o sea, todo. Mi mujer es uno de mis grandes motores de mi vida. (Confesionario) Realmente en momentos en que yo creía dudar de mi mismo, ella me aportó el creer más en mí, y llegar hasta acá es gracias a ella (*DRMx*, T.1, E.8).

En una entrevista, continúa con la historia: “Entonces (...) al día siguiente vuelve a ir, y la muy cabrona se sube y me planta un beso, así de piquito. Y yo dije ay cabrón ¿Qué sentí? ¿Qué sentí? Y muchas personas yo creo que a veces no permiten que lo que sienten, aflorarlos” [sic] (*Relax con Quique Galdeano*, 2023). Cristian en *DRMx* expresa deseos de casarse con su pareja, lo que determina que la historia de amor de Cristian no está narrativamente concluida aún: “Antes de venir, me hice una promesa, que era entregar el 100

por el 100, pero la extraño muchísimo porque aparte de ser mi pareja, es mi mejor amiga y me ha demostrado lo maravilloso de su persona, y también de mi persona. Yo sé que el futuro es incierto pero... Yo la neta, llegando, yo le quiero pedir matrimonio ¿sabes?” (*DRMx*, T.1, E.8). Tampoco es casual que en el episodio final de la competencia, bajo la categoría de pasarela “Mi mejor *drag*”, Cristian Peralta haya escogido desfilarse en un vestido de novia, cuyas connotaciones no pasan desapercibidas por el jurado. La anfitriona Valentina incluso hace mención de su propio deseo de casarse “de blanco”. En el reto de *lipsync* final, de la balada de “El me mintió”, de Amanda Miguel, Cristian utiliza este atuendo a su favor para realizar un performance que evoca emociones como el abandono y el despecho, pero también de superación del duelo amoroso, en la que Cristian termina cortándose el pelo (la peluca) durante el doblaje, de la misma manera que en el imaginario popular las mujeres se cortan el cabello tras una ruptura o para “cerrar ciclos”. Este fue el momento final que terminó de determinar la victoria de Cristian en la temporada.

Como ya mencioné, a pesar del final de temporada y la victoria de Cristian, la historia de su amor quedó inconclusa (falta la pedida de la mano). Ahora bien, distintos finales son grabados para el episodio final de las temporadas de *Drag Race*. El programa graba las coronaciones de todos los concursantes finalistas, por lo que estos no saben quién es el ganador hasta el estreno del episodio final, junto con el resto del público, para evitar las filtraciones sobre los ganadores de las temporadas. Se suele realizar una fiesta para la transmisión en vivo de la final de temporada (*viewing-party*), en la que se ve el episodio con el elenco presente. Durante la *viewing-party* de la final de *DRMx*, la esposa de Cristian Peralta le pidió matrimonio en presencia de todo el elenco y público presente, con un anillo en una copa de champán. La inversión, en la que una mujer pide la mano del “hombre” (que además, se encuentra completamente travestido de mujer), no debe pasar desapercibida dentro de esta historia de amor poco convencional. La coronación de Cristian Peralta se entremezcla con la oficialización de su próximo matrimonio y da un final (paratextual) a su línea narrativa amorosa. Su vida laboral, artística y personal se entrelazan en una misma noche y espacio, se borra la separación entre la identidad personal y la identidad *drag*. Ahora bien, Cristian ya había pedido con anterioridad la mano de su prometida, por lo que la representación de los textos y paratextos de *Drag Race* no concuerda con la autorrepresentación de Cristian: “Yo a mi mujer ya le había dado el anillo, de hecho nos

fuimos a unas cabañas muy bonitas en Tapalpa, Jalisco (...) muy romántico (...) yo le dije “¿y mi anillo?” (...) “No, yo también quiero anillo, o sea no somos una pareja convencional” (...) y me lo dio en el mejor momento” (*Pepe y Teo*, 2023).

No hace falta señalar que tanto el matrimonio como el amor romántico han sido unas de las instituciones más poderosas de control patriarcal según los movimientos feministas, de liberación sexual y LGBT+/queer¹¹⁹. En un principio, el movimiento de liberación homosexual rechazó el matrimonio por considerarlo una institución heterosexista. Sin embargo, con el paso de los años, el movimiento LGBT+ ha hecho del matrimonio igualitario una de sus principales banderas y demandas políticas (List Reyes, 2009; López Clavel, 2015; Domínguez-Ruvalcaba, 2019). Ya para el estreno de *DRMx*, el matrimonio igualitario era una realidad en todo el país, y aunque no es un punto de contención tan presente como lo fue en otro momento, sí es una realidad muy reciente en el país (el último estado en legalizar el matrimonio igualitario fue Tamaulipas, en octubre del 2022). El estatus civil de la familia de Cristian puede considerarse “heteronormativo”, por la identidad de género de los padres. Sin embargo, las prácticas del travestismo y *drag*, así como la orientación pansexual de Cristian, sí cargan consigo un prejuicio sobre la incapacidad de formar a una familia y criar a una hija.

¹¹⁹ López clavel señala: “Por tanto, y como en el caso del matrimonio, la difusión mediática de éste y del amor romántico tendría en lxs receptorxs un papel normativo autorregulador (Foucault, 1976), hacia las relaciones afectivo-sexuales de gays y lesbianas. De nuevo, esta situación dejaría a merced de la justificación de la violencia y la exclusión a quienes no desearan seguir tales patrones culturales. Y en este sentido, la resistencia contra todo tipo de homofobia por tanto sería no luchar sólo contra prohibiciones formales o instituciones hostiles, sino (...) contra la heteronormativización” (2015, pp. 145-6).



Figura 4.13: Vestido de novia de Cristian Peralta.

Fuente: Cristian Peralta Oficial[@cristianperaltatransformista]. (11 de septiembre del 2023). Que felicidad ser la nueva Reina super Estrella de @dragracemexico S1,,, más que una Corona o un título es la responsabilidad de llevar el legado drag a todas las personas que nos ven con malos ojos! Pero no con odio! Si no con amor, risas , diversión y entretenimiento para ser felices! Poner el ejemplo a nuevas generaciones de Drags! Ser valientes para conquistar a muchas más corazones!!!. Viva México . Viva el drag Mexicano!!!!. <https://www.instagram.com/p/CxFAYNshrS/?igsh=MT14YnZwbzRxOTkwMw==>

4.8 Críticas a Cristian y respuestas

La fama trae consigo algunas desventajas. Como ya se mencionó, la respuesta del público es impredecible y puede perjudicar la carrera de alguien. Aunque parece que la respuesta a Cristian ha sido avasalladoramente positiva, la recepción de Cristian Peralta no ha sido monolítica, ni únicamente positiva. Parece que ciertos fans se toman muy en serio lo que sucede en dichos programas. Comentan sus opiniones negativas sobre Cristian en redes, a los que Cristian respondió en una entrevista con el medio LGBTQ+, *Escándala!*

Yo sé que no soy el primer drag que tiene un hijo o que tiene una familia, pero sí la persona que pone el tema sobre la mesa y decir oye también somos una minoría (...) pero es una realidad, vivimos, existimos. Y a mi me gustaría también este llamado no para las personas cisgénero, sino también para nuestro propio colectivo ¿En qué momento nos volvimos de las víctimas en victimarios? Yo leo cosas terribles que se refieren a mi persona, a mi familia, como si me conocieran y eso es algo muy triste. Ya después yo me relajo y digo, bueno, son personas que han sufrido mucho, porque también he estado ahí y compadezco, pero eso, que ya no se vuelva una moda. Que realmente respetemos al ser humano por ser simplemente un

ser humano. No es justo (...) Oye yo también tengo un sueño, tú también tienes uno, pero a lo mejor no te atreves a cumplirlo (*Escándala*, 2023).

Otro tipo de desacuerdos con la representación de Cristian en el programa se han suscitado entre los internautas. Fans en *Twitter* expresan su desacuerdo con el posicionamiento de Cristian en el reto de confección. En el capítulo 8, en el reto de diseño y confección de un vestuario a partir de mezclilla *Levi's*, Cristian Peralta realizó un vestuario bien construido, pero un poco simple a comparación de sus compañeras. Sin embargo, el jurado decidió no mandarla al reto de eliminación de *lipsync*, por lo que usuarios de *Twitter* expresaron su descontento: “Regina y Cristian tenían que hacer lip sync de eliminación” dice un usuario. Otro más agrega a la publicación original “Tenía que salir Christian, su confección fue la peor y no cumplía con el reto Gala” y otro más “Namas hacen evidente el querer proteger a Cristian y Regina, merecían doblaje y una salir la vrd”. Un último comentario sugiere, “Que el patrocinador quería un capítulo 100% positivo para la marca y por eso no hubo eliminación ni críticas duras”, refiriéndose a *Levi's*. Este último comentario da cuenta de la conciencia que tienen los fans del programa como un producto artificial y ficticio hasta cierto punto, especulando si no habrá sido una petición de la marca patrocinadora el hecho de que en aquel episodio no hubiera eliminación alguna. Estos desacuerdos no son el mismo tipo de “hate” (es decir, una forma de insultar y acosar por medio de las redes digitales) al que Cristian se refiere anteriormente, sino simples desacuerdos con la producción y representación del programa por parte de fans.

De igual manera, la carrera de Cristian no ha terminado. Él ha expresado su deseo de conocer a Rupaul en la convención oficial de *Drag Race*, *Drag Con* en Estados Unidos (deseo que cumplió en la *Drag Con 2024* de Los Ángeles), así como participar en alguna versión de *All Stars* estadounidense (en las últimas ediciones de *All Stars* se ha incluido a reinas internacionales): “Lo que quiero checar (...) es poder ir a Estados Unidos. Poder estar (...) con mi toda mi gente latina. Compartir este triunfo, con los también mexicanos y amantes de la cultura mexicana que están en Estados Unidos” (*Bla bla bla*, 2024). La historia y carrera de Cristian no está terminada, e incluso quedarán elementos fuera de esta reflexión, debido a que la cambiante realidad sociocultural de la cultura de las celebridades drag.

4.9 Conclusiones

La representación en *DRMx*, y la consecuente ficcionalización de las personas que aparecen en éstos, se entremezcla con los distintos enunciados de autorrepresentación que lxs mismxs participantes realizan en las mismas u otras plataformas¹²⁰, aceptando el papel que se les asignó durante la narrativa del programa, o bien desafiándolo. En este caso, parece ser que Cristian está satisfecho con la manera en la que fue representado en el programa.

En un primer momento podría parecer que la relación entre la vida personal de Cristian y su vida laboral y artística como transformista y *drag queen* son rígidas y estables, que la vida de la persona y la personalidad *drag* no se tocan, y que se trata de dos facetas distintas. Sin embargo, podemos observar que dichos aspectos conviven, dialogan y se tensionan entre sí. Asimismo, su vida laboral, familiar y artística se entretajan mutuamente. Fue en la escena nocturna (que también es su ambiente laboral), que Cristian conoció y se enamoró de su pareja. No sólo eso, sino que dicho enamoramiento sucedió mediado por la personificación de Alejandra Guzmán. Adicionalmente, la familia de Cristian es un elemento estratégico para la caracterización de la personalidad *drag* de Cristian Peralta Transformista como figura pública. Aunque, como señala Cristian, hay también distinciones claras y hasta excluyentes entre sí, como la crianza de su hija con su personalidad *drag*. Por último, por la posibilidad que el *drag* le otorga de sostenerse económicamente, Cristian mantiene y reproduce los ideales de una figura paterna proveedora. Así como defiende la dignificación del *drag* como una profesión laboral respetable y *family-friendly*. Por otro lado, los roles de la paternidad y la masculinidad en la familia se entretajan con los referentes de la identidad nacional y racial en México. Dichos referentes nacionales y generizados (particularmente las representaciones de paternidad y masculinidad dentro de la familia) continúan siendo referentes desde los cuáles se producen posicionamientos e identificaciones, aunque sufren procesos de resignificación, transformación y reapropiación de formas singulares. Dichas apropiaciones no necesariamente parten desde un cuestionamiento radical a los sistemas de representación del heteropatriarcado, sin embargo, tampoco están exentos de una postura

¹²⁰ Las mismas participantes realizan actos y enunciados de autorrepresentación, que pasan por la edición del programa como una mediación/representación de aquellos actos y enunciados de autorrepresentación. Es decir, pasa de ser una autorrepresentación a una representación, sin que por ello el elemento autorrepresentativo se pierda del todo.

crítica a figuras en específico (el padre o el macho mexicano), que buscan a la vez, construir espacios desde los cuales enunciarse de forma alternativa a los marcos de referencia hegemónicos respecto al origen nacional y el género.

De esta manera, los elementos de la vida personal-íntima y de la personalidad *drag* se entretienen, por lo que elementos que en teoría son de la personalidad *drag* pasan a habitar las experiencias personales de lxs individu@s que los interpretan; y viceversa, la propia subjetividad de dichas personas permea y caracteriza a sus personalidades *drag*. Lo anterior parece sugerir que hay una producción de la identidad y de subjetividad que se juega en el *drag*, más que pensar que el *drag* es una esfera de actos performáticos separada de la identidad y subjetividad propias del sujetx. En ese sentido, puedo suponer que el *drag* como práctica puede desestabilizar las nociones de identidad dominantes a través del performance, a la vez que reinscribe procesos de identificación en sujetxs *queer* en sus vidas cotidianas. En ese sentido, performance y vida cotidiana no son excluyentes sino dos aspectos de un continuum. ¿Qué significa esto para las posturas anti-identitarias de la teoría *queer* y los transfeminismos? Quizás revela que en el performance, los procesos de transgresión y transformación de la identidad y las normas identitarias son tan comunes y copresentes como la reificación, reivindicación y apropiación de identidades estratégicas en sujetxs *queer*.

IV. KELLY CARCAS: REPRESENTACIÓN TRANS Y LO SABES DE MUJER. PRODUCCIÓN DE UNA CELEBRIDAD DRAG Y TRANS EN LA MÁS DRAGA

Antes de la llegada de *Drag Race* a México, ya existía una muy famosa serie-web de telerrealidad de artistas *drag*, directamente inspirada en la versión estadounidense del programa (*RPDR*). *La Más Draga*¹²¹ está a cargo de la productora independiente *La Gran Diabla* y es transmitido de forma gratuita en *YouTube*. Su primera edición fue emitida en 2018. *LMD* tuvo desde un inicio mayor apertura a otras formas de hacer *drag* como *drag kings* o *hyper queens*. Por ello, resulta contrariante la falta de una representante abiertamente trans en sus primeras 5 temporadas¹²².

Una semana antes del fin de temporada de *Drag Race México*, se dio el anuncio del *cast* de la sexta temporada de *La Más Draga*. Catorce artistas *drag*¹²³ compitieron por la corona de *LMD* y un premio de 600,000 pesos mexicanos¹²⁴. En el anuncio publicitario, el público conoció a Kelly Caracas, la primera concursante de *LMD* abiertamente trans durante la transmisión de su temporada. La inclusión de Kelly representó un parteaguas para la representación trans en el programa. Anteriormente ya habían concursado mujeres trans como Madison Beyri, Hidden Mistake, Amelia Waldorf o Margaret y Ya (que también participó en *DRMx*), pero ellas no habían transicionado antes del estreno de sus respectivas temporadas. Otras identidades como personas no binaries ya habían hecho su debut en el programa, e incluso Alexis 3XL, la ganadora de la segunda temporada, es una *hyper queen*. Además, ya habían aparecido otros tipos de *drag* como *hyper kings*, por ejemplo Memo

¹²¹ No volveré a realizar el análisis del homomestizaje en *LMD*, pero sobra señalar que *LMD* peca de los mismos problemas que *DRMx*, e incluso lleva el extractivismo de las culturas de los pueblos indígenas un paso más allá, como ya he indicado en un par de controversias sobre apropiación cultural y reproducción de estereotipos racistas. Las pasarelas de esta temporada hicieron uso de tropos folclóricos ya conocidos: La más monumental, la más Frida Kahlo, la más papel picado, la más recursiva (reto de confección), la más nahual (ser mitológico mesoamericano), la más azul peltre (tipo de acabado para utensilios metálicos muy popular en México), la más animada (caricaturas e historietas mexicanas), la más Divina infantita (advocación infantil de la Virgen María) y Mi mejor *drag*. La categoría de la final es “Lo que más amo de México”.

¹²² Kelly fue la primera mujer trans en participar en una temporada de *LMD*, sin embargo ya otras mujeres trans habían participado en las audiciones en vivo, que también se transmiten en su canal de *YouTube*.

¹²³ Las participantes de esta temporada son: Alexis Mugler, Ank Cosart, Ariel, Aries, Braulio 8000, Cattriona, Dimittra, Electra Walpurgis, Juana Guadalupe, Kelly Caracas, La Kyliezz, Miz Peaches, Purga y Shantelle.

¹²⁴ En una entrevista Kelly reveló que gastó entre 200 y 300 mil pesos, que es la mitad del premio de 600,000 pesos, lo cual para muchxs fans es un abuso por parte de la producción, el permitir que lxs participantes se endeuden y no apoyar en sus gastos para el programa.

Reyri, Paper Cut o Ank Cosart, éste último en la misma temporada que Kelly. Asimismo, en un intento por abarcar públicos internacionales (específicamente latinoamericanos), a lo largo de los años, han admitido concursantes del mundo hispanohablante, comenzando con la chilena C-pher¹²⁵ en la cuarta temporada, quien al ser favorita del público, llevó a la inclusión de otros dos integrantes de su casa *drag* al programa, Hidden Mistake, en la quinta temporada, y Ank Cosart, que es argentino, en la sexta. Por último, han habido representantes de Colombia (Greta White y Light King), Costa Rica (Aisha Dollkills) y Estados Unidos (Isabella y Catalina), para el público mexicano-americano.

Reconozco que la elección de Kelly como caso es por un interés político. Kelly no fue la ganadora de la sexta temporada (la ganadora fue Cattriona), ni tampoco la reina más popular, al menos en términos numéricos (La Kyliezz, fue la ganadora del premio de “La Más Querida”, decidido por medio del voto de los fans). Tampoco fue la reina con más seguidores en redes sociales como Instagram (en este caso, Aries). Sin embargo, Kelly fue una de las favoritas del público, recibió mucha atención durante la transmisión de la temporada, tanto por su identidad de género así como por su relación con sus compañeras. La aparición de Kelly suscitó una serie de debates políticos sobre el papel de las mujeres trans en la escena *drag*, así como la lucha y la visibilidad de las mujeres trans en la lucha feminista y en el movimiento LGBT+. Kelly también fue asignada el papel de la víctima, lo cual tiene una serie de implicaciones sobre las representaciones de las mujeres trans, así como en la construcción de arquetipos narrativos en la telerrealidad (héroe, villanx, víctima, etc.).

El título del capítulo, “Y lo sabes de mujer”, es otra frase que se popularizó a partir de su uso en la temporada de *La más draga*, similar a “Y la que soporte”. Aunque difícilmente se puede rastrear su origen, sí se puede atribuir parcialmente su distribución masiva por la jerga LGBT+ debido a su inclusión en el programa¹²⁶. La frase hace referencia al llamado sexto sentido de las mujeres, así como una reivindicación del insulto “hacer algo como una mujer”. Pero ahora se suele usar como parte de un humor absurdisto que se puede agregar a casi cualquier oración, una de sus variantes es solamente “de mujer”, que se puede agregar a un número aún mayor de frases, verbos y sustantivos inconexos.

¹²⁵ C-pher además, fue la ganadora de la primera temporada de *Sólo Las Más*.

¹²⁶ La *influencer* trans Vanessa Labios 4K se adjudica la creación y popularización de dicha frase.

En este capítulo comenzaré por dar una breve introducción a Kelly Caracas como personalidad *drag*, más tarde, reflexiono sobre sus posicionamientos políticos con respecto al movimiento trans, LGBT+/*queer* y feminista, así como el lugar del activismo trans en los performances *drag*, específicamente dedico un apartado a una de las consignas políticas de Kelly, que es la de las infancias trans. Posteriormente analizo su paso por el programa y las polémicas y controversias que suscitó, por último reflexiono sobre el papel que se le asigna a Kelly por parte del *fandom*, como una víctima o como alguien que se victimiza y las implicaciones que ello tiene en la representación de mujeres y personas trans.

5.1 Soy Kelly Caracas y yo le doy vida a... Kelly Caracas

Con el estreno del primer episodio de la sexta temporada de *La Más Draga*, Kelly se introdujo al programa con una camisa con los colores de la bandera trans. De forma similar a Cristian Peralta, Kelly utiliza su nombre propio como el nombre de su personalidad *drag*. Lo resalta desde el primer momento que se presenta al público: “Hola, ¿Cómo están? Soy Kelly Caracas y yo le doy vida a... Kelly Caracas” (*LMD*, T.6, E.1). Aunque Kelly escogió su nombre propio a partir de su transición, no inventó otro nombre para su *alter ego drag*. Las implicaciones del uso de nombres propios en el *drag* fue abordada en el capítulo anterior. Además, Kelly se mueve por el circuito de los concursos de belleza de mujeres trans, en los cuales también es común utilizar el nombre propio. La coincidencia en la relación persona/personalidad *drag* permite explorar los ambiguos límites entre la identidad personal y la personalidad *drag*. Incluso, para Kelly no parece haber distinción entre estos dos aspectos: “Tengo el mismo nombre porque mi vida (...) es un personaje (...) yo me considero una (...) [persona] que toda mi vida, toda mi historia, toda mi carrera, todo lo que hago a diario (...) es un personaje, por eso es que mi personaje *drag* soy yo misma. Antes (...) intenté buscar otro tipo de nombres” (*Little Miss Salma*, 2023). Como ya han descrito otrxs autorxs (Horowitz, 2013), el *drag* ha sido la puerta de entrada a un cuestionamiento de muchxs performers *drag* trans sobre sus identidades de género. Sin embargo, el caso de Kelly es particular, ya que su personalidad *drag* fue posterior a su transición de género como mujer. Al transicionar, Kelly escogió su nombre propio, lo cual revela una potencia

autocreativa de las personas trans, quizás de forma más poderosa que la elección de un nombre *drag*.

Según información brindada por la misma Kelly en entrevistas, ella nació en el año 2000 y es originaria de Orizaba, Veracruz. Transicionó a una muy corta edad: “¿Cómo nació Kelly Caracas? pues mi transición comenzó a los 14 años, (...) comenzó mi proceso de terapia de reemplazo hormonal y a los 15 años ya completamente al 100% de hecho me tocó en la etapa de la escuela, (...) yo tenía que ir a la escuela (...) ya como mujer o sea como lo que soy realmente y fue un proceso muy difícil” (*Little Miss Salma*, 2023). Desde los 16 años radica en la Ciudad de México, donde se ha dedicado ocasionalmente al transformismo y la imitación de celebridades desde el 2017 y de tiempo completo desde el 2019. Kelly dio el paso para convertirse en *drag queen* alrededor del 2021. Su madre *drag/transformista* es Nina Wonder y su hermana *drag* es Fifi Estah, ganadora de la quinta temporada de *LMD*. Su primer show fue en Fashion Transexual de Leslie Ortega en Cabaretito, en la Zona rosa de la Ciudad de México, imitando a Ariana Grande (*Little Miss Salma*, 2023). El bar Sirenito ha sido su principal lugar de trabajo desde entonces. Además del *drag* y el transformismo, Kelly ha participado en certámenes de belleza desde los 16 años. También tiene estudios parciales como diseñadora de modas, por lo que diseña y crea sus propios atuendos.

De forma similar a Cristian Peralta, Kelly inició en el mundo del transformismo y de la imitación de celebridades, personificando a cantantes pop como Danna Paola, Belinda o Ariana Grande (de hecho, Kelly cambió legalmente su nombre a Kelly Ariana en homenaje a la cantante), e incluso Justin Bieber. Kelly posteriormente incursionó en el mundo del *drag*¹²⁷: “Sí hago imitación de artistas, pues también le hago a ser *drag queen* desde que supe que ser *drag queen* no tiene género y eso está padrísimo, porque cualquier persona puede hacer *drag*” (*Little Miss Salma*, 2023). Kelly señala que su inspiración para desplazarse al *drag* fueron precisamente *drag queens* del universo de *Drag Race*: “A mí me inspiró (...) cuando vino Sagitaria (...) de España (...) vino a dar show (...) en *Baby* (...) y (...) dio un megashow así espectacular (...) que parecía que andaba volando en el escenario. Dije: yo quiero” (*Dua Pop*, 2023). Asimismo, dijo inspirarse en Alexis 3XL, ganadora de la segunda

¹²⁷ Cuando hice una práctica de observación participante en el bar Baby en Ciudad de México observé que, de forma similar a Cristian Peralta, el show de Kelly que presencié parecía más un show *drag* que un show transformista. Kelly, vestida con un traje de conejita de Playboy interpretó canciones como “La gata bajo la lluvia”, sin embargo como Kelly ha mencionado Baby es un bar *drag* y no tanto así uno transformista, por lo que probablemente se presente como transformista en otros centros nocturnos.

temporada de *LMD*, ya que le abrió las puertas a las mujeres *drag queens* en *LMD*. “Antes (...) una mujer no podía hacer *drag* hasta que llegó Alexis 3XL” (*Dua Pop*, 2023). Dichas afirmaciones nos revelan que, si bien en un principio Kelly no estaba tan familiarizada con el mundo del *drag*, sino más bien con el del transformismo, eso cambió gracias al *boom* del *drag* que le permitió ver nuevas perspectivas y posibilidades. Asimismo, por su juventud, Kelly creció durante el auge del *boom* del *drag*, a diferencia de Cristian Peralta, que ya tenía una carrera consolidada cuando éste se dio. Sin embargo, Kelly señala que en el ámbito *drag* ha sentido discriminación por parte de sus compañeros cis.

Este arte [el transformismo] antes de conocer el *drag* ha sido lo que me ha llevado a ser una persona muy profesional. Una de mis mamás *drag* (...) Nina Wonder del show de imitación (...) una leyenda aquí en México. Ella fue la que (...) me metió lo que es disciplina (...) yo el día de mañana quiero ser como ella (...) llegar a tener esa fama en el ámbito (...) de la actuación de la imitación y (...) tener mi placa en Zona rosa (...) El *drag* lo conocí por *Baby*, (...) [me tocó] convivir con personalidades como Luis Rivas y venían de repente las de *La más draga* (...) o de *Rupaul* (...). Empecé a darme cuenta que me gustaba mucho el *drag* y aún así te hacen discriminación, (...) las mismas *drags*, como eres mujer trans, creen que no tienes un desempeño tan grande como ellas (...) (*Little Miss Salma*, 2023).

Kelly señala que no sólo representa al estado de Veracruz, sino que también busca representar a la colectividad de las personas trans (y específicamente mujeres trans): “Soy una mujer trans, y ¡se logró la representación trans en la temporada! Yo estoy muy contenta por representarlas al máximo” (*LMD*, T.6, E.1). Kelly también se enorgullece de representar e inspirarse de la colectividad de las mujeres mexicanas en general: “Kelly Caracas se inspira de todas las mujeres históricas en México” (*LMD*, T.6, E.1). Kelly en una entrevista señala cómo se siente al respecto de ser la primera mujer trans en *La Más Draga*¹²⁸. “Pues primero que nada, me siento con una responsabilidad muy grande, me siento orgullosa pero también con mucho temor (...) yo creo que puedo ser tal vez el cambio para la comunidad para que vean que no solo necesitamos esa visibilidad en los espacios comunes, sino también en nuestros mismos espacios dentro de la comunidad” (*Con todo respeto*, 2023).

Kelly siente la responsabilidad de representar a la comunidad trans en un espacio de visibilidad pública masiva y busca ser una fuente de inspiración para nuevas generaciones de personas trans: “Entonces es como un peso muy grande (...) en las espaldas porque no sabes si alguien que me ve en ese momento está en depresión porque no se siente aceptado (...) tal

¹²⁸ En contraste, en *DRMx* no hubo un reconocimiento de Margaret Y Ya como la primera competidora trans en la temporada, ni de Valentina como la primera anfitriona trans en alguna de las franquicias internacionales.

vez en un futuro tenga que hacer una transición (...) Entonces no sabes a qué persona le está llegando ese mensaje entonces (...) siempre voy a ser como esa inspiración que quiero que la gente tenga” (*La licuadora*, 2024). Está claro que para Kelly la representación es un importante mecanismo político para el colectivo trans. Incluso, para Kelly, dicho espacio es una plataforma para educar. He mencionado que los medios masivos tienen un significativo potencial pedagógico (Withworth, 2017), o bien ideologizador (Althusser, 2008). Kelly es consciente de este fenómeno y busca instrumentalizarlo para dar a conocer lo que ella considera información valiosa o necesaria sobre las poblaciones trans y sus necesidades.

La más draga (...) que es una plataforma muy grande (...) es la exposición que yo necesitaba tener (...). Yo siempre (...) voy a buscar cualquier cámara para hacer visibilidad para (...) educar a la población (...) hay muchas mujeres trans como yo que dicen: “Ay no, la gente ignorante” y (...) tal vez sí es ignorancia pero, o sea, en vez de criticarla, por qué no la educas, [para] que conozca más sobre qué cuál es (...) tu letra en el en el abecedario LGBT (*Little Miss Salma*, 2023).

Kelly no ganó la corona de *LMD*, pero fue semifinalista, siendo eliminada en el décimo episodio. Sin embargo, *LMD* representó una gran transformación en su carrera profesional:

La más draga marcó un antes y un después en mi carrera porque (...) la gente me conoce gracias ahorita a *La más draga*. O sea yo ya era alguien como reina de belleza, (...) desde muy pequeña estoy de que en los mejores antros de la Ciudad de México (...) Yo creo que el certamen de belleza aunque sea internacionalmente (...) es un público, un *fandom* completamente diferente, (...) *La más draga* es algo que para mí siempre va a ser algo muy lindo (...) a mí la producción (...) me abrió las puertas, (...) con un cariño tan hermoso y no nunca me sentí como un producto o sea siempre sentí un cariño real (*La licuadora*, 2024).

Como ya mencioné, Kelly Caracas ha participado en certámenes de belleza de mujeres trans desde el 2018, lo cual le da otro tipo de formación en el mundo del espectáculo. Ha participado en certámenes nacionales, así como internacionales representando al país. Destaco su participación en *Miss Trans Belleza México*, *Miss Trans Nacional*, y *Miss Equality World* en Indonesia en el 2022, donde quedó en segundo lugar (*Little Miss Salma*, 2023). Los certámenes de belleza, asociados por los feminismos con la violencia y dominación simbólica de las mujeres, irónicamente han sido un espacio de reconocimiento y vinculación internacional para mujeres trans. Además, Kelly también ha tenido que romper con los estándares de belleza de los certámenes: “Los estereotipos (...) de los concursos de belleza son muy marcados, de que tienes que ser alta, muy flaquita o blanca para ganar. Entonces, yo he luchado contra esos estereotipos porque siempre he concursado y no me ha importado que soy chiquita porque (...) siento que (...) los concursos no solamente es la

belleza, también es la inteligencia” (*Dua Pop*, 2023). Para Kelly, específicamente, han representado un espacio de empoderamiento personal: “Lo que yo hice con los certámenes de belleza (...) [fue] (...) empoderar a la mujer trans (...) siempre (...) apoyar a la comunidad (...) [que] está marginada (*Dua Pop*, 2023). El término empoderamiento ha sido duramente criticado por feministas por su carácter despolitizador, propio de un feminismo pop¹²⁹.

El empoderamiento puede ser entendido hasta este punto como un psicologismo, puesto que asume que los procesos de transformación social están dados únicamente por procesos psicológicos de superación y de potenciación de las capacidades humanas, obviando el hecho de que los seres humanos son abismalmente diferentes, asumiendo que en cualquier contexto y condición social se puede empoderar, cuando lo cierto es que la voluntad no es lo único que importa, a veces querer no implica poder, en definitiva una transformación se hace posible en cuanto se hace hombro a hombro, no desde una mirada de “yo puedo si quiero”, entonces el que no quiere o el que no simplemente no sabe cómo salir de ese lugar queda relegado a un lugar de perdición y sumisión (Castelblanco, 2019, p. 13).

Asimismo, el discurso del empoderamiento oculta una relación de poder en la representación: “El empoderamiento podría ser entendido entonces como un medio discursivo más, que sigue encubriendo relaciones de poder que no son para nada equitativas, puesto que aun cuando dicen “Yo estoy emitiendo este discurso en nombre de otros”, se está aminorando e invisibilizando a los otros que no hacen parte de ese discurso” (p. 8). Aunque Kelly parece replicar acríticamente el discurso del empoderamiento, también usa dichos espacios y plataformas para cuestionar y criticar constantemente al cisheteropatriarcado. La presencia de Kelly en la temporada abrió discusiones sobre la transfobia dentro de espacios y contenidos LGBTQ+ y el papel de las mujeres trans en el *drag*.

5.2 Activismo trans, feminismo y *drag* político

De la misma manera en la que el papel de lxs travestis fue polémico en el seno de los movimientos LGBT+ y feminista, la cuestión trans, específicamente de las mujeres trans, ha sido un punto de conflicto en ambos movimientos. Las posturas sobre la inclusión o exclusión de las mujeres trans en el movimiento feminista han generado una especie de cisma

¹²⁹ Término peyorativo que se utiliza desde los activismos para referirse a lo que desde la academia se entendería como el feminismo liberal, propagado desde los medios de comunicación masiva. El feminismo y la teoría *queer* pop, por ejemplo, únicamente rescatarían los eslóganes más mercadeables y menos críticos al sistema neoliberal como “el género es fluido”, que ha devenido en un voluntarismo: “Sé lo que quieras ser”.

en él, entre el llamado feminismo radical trans-excluyente¹³⁰ y el transfeminismo o la teoría *queer*¹³¹. Dichos debates han trascendido los espacios de los activismos feministas y trans para discutirse en otros espacios digitales y populares.

Estos debates estuvieron presentes durante la participación y los performances de Kelly en *LMD*. En el primer episodio, el reto consistió en presentar una pasarela que representara a algún monumento del país¹³². Kelly eligió el Ángel de la Independencia de la Ciudad de México. En su performance, Kelly fue graffiteada con aerosol por lo que podemos asumir son manifestantes. El jurado grita al ver el vestuario ser arruinado. Kelly grita “¡Basta!” y da un breve discurso: “¡Las mujeres trans también somos mujeres, y esta es nuestra lucha, y hoy vengo a hacer historia!” (*LMD*, T.6, E.1), lo cual obtiene aclamaciones del jurado. Kelly explica de forma un poco más extensa su mensaje en *El Salseo*:

Era un mensaje que yo tenía planeado desde que quedé seleccionada, porque yo quería dar un mensaje de visibilidad hacia la comunidad (...) yo entrar como una mujer trans con muchos años, desde pequeña, desde los 14 años he sido una mujer trans (...) Las mujeres trans también somos mujeres, y también es nuestra lucha, también hacia las protestas, eso traté yo de explicar, porque a veces nos excluyen de estas luchas y de verdad también nosotras cada día falta una hermana más (*El Salseo*, T.6, E.1).

El performance de Kelly puede interpretarse como una consigna sobre la inclusión de las mujeres trans en el movimiento feminista. Dicho posicionamiento se da en el contexto de la lucha contra los feminicidios y los transfeminicidios¹³³, que es una de las principales

¹³⁰ Para Silvia L. Gil (2023), el paradigma filosófico en el que se basan los argumentos que separan y enfrentan al feminismo y al movimiento trans provienen de dos corrientes del pensamiento feminista; por un lado el feminismo de la diferencia sexual estadounidense que presupone la dicotomía masculino/femenino, que ha sido criticado por sus bases biologicistas desde miradas interseccionales, negras, lesbianas y *queer*. Por otro lado, una visión del feminismo igualitarista-ilustrado europeo, que ve el feminismo como “un camino progresivo hacia la consecución de los derechos que las mujeres no vieron reconocidos con el desarrollo de la modernidad. La Ilustración sería un proyecto inacabado que debe enmendarse y completarse con su inclusión. Desestabilizar al sujeto del feminismo cuestiona de principio a fin este proyecto. ¿Quién sostendrá este camino hacia la inclusión y los derechos si no existe un sujeto político fuerte?” (p. 51). Sujetxs “excéntricxs” como las mujeres trans desestabilizan la noción de la mujer (cis) como la sujeta del feminismo.

¹³¹ Claro que estas no son las únicas posturas teóricas sobre lo trans, Siobahn Guerrero y Leah Muñoz (2024) en un *dossier* sobre los estudios trans, ejemplifican los distintos abordajes que se han realizado sobre lo trans por y desde investigadores trans y que no necesariamente parten de la teoría *queer* o los transfeminismos. Por ejemplo, los estudios trans se distancian de la teoría *queer* en la medida en que no toman como punto de partida un postidentitarismo y una comprensión meramente cultural y discursiva del cuerpo y la identidad, apostando a los nuevos materialismos (p.13).

¹³² Cabe señalar que, en *LMD*, los retos son primordialmente pasarelas dónde lxs concursantes desfilan algún vestuario (hay algunas excepciones, como el reto de imitación, el musical, el de costura y el *make-over*).

¹³³ Lamentablemente, el delito de transfeminicidio en México, no ha sido tipificado más que en Nayarit y en Ciudad de México, (CNN Español, 2024). En marzo del 2024, los primeros meses de ese año fueron los más mortales para las mujeres trans en la historia moderna de México. (Cristóbal, 2024).

demandas en la última ola de protestas y movilizaciones feministas y transfeministas en América Latina, desde aproximadamente el 2016. Por otro lado, algunas de las feministas radicales trans-excluyentes más reconocidas en México han formado alianzas con grupos de ultra-derecha y movimientos anti-género como el Frente Nacional por la Familia en contra de los derechos de las personas trans ante una supuesta amenaza de un “borramiento de mujeres”. Julie Neuhouser (2023) realiza un estudio sobre los movimientos anti-género y anti-trans tanto en México como en Estados Unidos, Siobahn Guerrero y Leah Muñoz (2023) asimismo, profundizan en la inverosímil alianza de los movimientos antitrans del conservadurismo y del feminismo transexcluyente¹³⁴.

El Ángel de la Independencia que referencia Kelly ha sido graffiteado en numerosas manifestaciones feministas¹³⁵. Dentro de dichas pintas hay mensajes tanto transfeministas como transexcluyentes, aunque pareciera, por su performance, que Kelly sólo alude a las pintas transexcluyentes (quizás asocia el acto de “pintar” con el feminismo transexcluyente). Kelly en ningún momento menciona al feminismo transexcluyente, sin embargo hace referencia al papel de las mujeres trans en un movimiento feminista más amplio y defiende el lugar de las mujeres trans en el feminismo.

¹³⁴ Guerrero y Muñoz (2023) señalan: “El primero parte de las preocupaciones de las iglesias católica y evangélica de lo que consideran es la erosión de un orden natural de género que han traído los movimientos feministas y LGBTQ+, mientras que el segundo parte, principalmente, de los planteamientos esencialistas del feminismo radical que ven en las mujeres trans un intento del patriarcado por controlar e invadir los cuerpos y espacios de las mujeres cis. La particularidad de ambos movimientos es que hoy se han globalizado no solo gracias al Internet y a las tecnologías de la información, sino también a que se alimentan de pánicos morales. (...) Esto lo notamos en los señalamientos de acusar a los derechos trans de negar lo que dice la biología del sexo, o en que el discurso de la identidad de género es un discurso ideológico no anclado en la ciencia (...). Esta convergencia discursiva ha llevado a que en ambos casos estos movimientos se retroalimenten e incluso formen alianzas pragmáticas para tener incidencia política en los marcos legales y espacios legislativos que reviertan o bloqueen el avance de los derechos trans” (p. 17).

¹³⁵ Las pintas han causado todo tipo de respuestas, desde quienes critican a las manifestantes por destruir “el patrimonio cultural”, hasta quienes dan muestras de apoyo, en consignas como “Los monumentos se restauran, las muertas no vuelven”.



Figura 5.1: Kelly como el Ángel de la independencia

Fuente: Kelly Caracas [@kelly_caracas]. (13 de septiembre del 2023) □LA MÁS MONUMENTAL DE LA NOCHE ! □□□Esto es por todas mis hermanas que ya no tienen voz , y que su muerte ha quedado impune, porque las mujeres trans también somos mujeres ! Y esta también es nuestra Lucha (...) #NiUnaMas □□.#lamasdraga #fyp #angel #muerte #niunamas #8m ##lucha #guapa #viral #activista #trans #transgender #mexico #mexicomagico #angeldelaindependencia #lmd #costume¹³⁶ [Video]. Instagram. [Captura de pantalla]

https://www.instagram.com/reel/CxJDxMRObtG/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBjNWFIZA==

Durante las críticas de este episodio, la invitada especial, la actriz y cantante Susana Zabaleta alavó el performance-protesta de Kelly sobre la violencia contra las mujeres: “Me emocionó de principio a fin. Me dolió ver como mancillaban tu cuerpo con sangre, porque así nos duele cuando masacran, cuando siguen masacrando a una mujer, y a otra y a otra, y mancillar esa libertad que la verdad es que no tenemos, ni siquiera tenemos la libertad de salir a la calle sin pensar que nos van a matar” (LMD, T.6, E.1). Zabaleta reconoce el problema de los feminicidios en el país, aunque no reconoce que instituciones como el catolicismo o la familia son pilares para el sostenimiento de la violencia patriarcal en sus críticas a otros performances de otrxs participantes en la misma edición¹³⁷.

¹³⁶ Notese el uso de hashtags que hacen referencia al activismo y a la lucha feminista como #NiUnaMas #8m #lucha #activista #trans #transgender junto con otros hashtags más *ad hoc* al mundo de las celebridades e influencers como #guapa #viral #mexico #mexicomagico #angeldelaindependencia #lmd #costume

¹³⁷ Otrxs concursantes también realizaron performances políticos o de protesta: Alexis representó un monumento al Papa Benedicto XVI, repleto de volantes sobre el abuso sexual infantil por parte de la iglesia Católica, así como un segundo vestuario con la frase “Rómpanlo todo”. Sin embargo, Susana Zabaleta criticó el mensaje y la propuesta de Alexis: “Tenemos que pensar cada uno de nosotros que somos personas públicas, y

Quién reconoció la protesta específica por la violencia contra las mujeres trans y la exigencia de las mujeres trans por ocupar un lugar en los movimientos feministas fue Raquel, que es integrante del jurado y también una mujer trans. Ella parece reconocer en el performance de Kelly su propia historia, las problemáticas y demandas de una lucha colectiva compartida. Raquel señala: “Kelly: las mujeres trans tenemos el 80% de desempleo. Vivimos en un país que es segundo del mundo con mayor número de transfeminicidios, todos los días muere una hermana. Me has emocionado muchísimo y estoy muy orgullosa de ti” (*LMD*, T.6, E.1). Finalmente, fue el mensaje de protesta de Kelly lo que le permitió ganar el primer reto de la temporada, quien celebró de la siguiente manera: “Siempre voy a ser su resistencia y soy su representación aquí en esta temporada y en *La Más Draga 6*” (*LMD*, T.6, E.1). La primera participación de Kelly en el programa fue un performance político sobre las violencias y discriminación que sufre la población trans, en específico las mujeres trans¹³⁸. Ella ocupa un sitio de enunciación que ninguna persona abiertamente trans había ocupado en *LMD* para discutir públicamente los pormenores de las mujeres trans que practican el *drag*. En una entrevista, Kelly da un panorama de cómo considera ella que se encuentra el panorama de los derechos de las personas trans en México:

Nuestra comunidad trans en México ha avanzado muchísimo (...) somos una comunidad muy marginada, nosotras sufrimos mucho (...) [tantos] ejemplos a seguir de mujeres trans que han luchado por años y ahorita ya les dejamos como un poquito fácil (...) a las nuevas generaciones (...) de comenzar su transición. Pero antes era una lucha horrible. O sea yo sufrí muchísima discriminación (...) O sea desde muy pequeña yo luché contra esos estereotipos (...) nunca me importó el que dirán (...) yo ya sabía lo que quería y lo que soy ahora y soy un claro ejemplo de que no te equivocas, o sea yo estoy súper feliz con mi vida con la persona que soy. No me arrepiento de ninguna cirugía que he hecho porque (...) tengo cirugía de reasignación de sexo y no me arrepiento, es lo que yo verdaderamente soy (...) Nuestra comunidad es muy fuerte y a veces por miedo mucha gente no hace su transición y (...) muchos años pues después terminan arrepintiéndose (*Little Miss Salma*, 2023).

las cosas que decimos a veces son demasiado fuertes. Y sentí tan fuerte porque pues el 80% de la gente en México son católicos”. Zabaleta realizó una crítica similar a Braulio 8000 quien reinterpretó el Monumento a la Madre como una madre momificada. Dice Zabaleta: “Se me hizo muy fuerte también o sea un poco agresivo también porque soy madre” (*LMD*, T.6, E.1). Parece ser que, para Susana Zabaleta, algunas instituciones como la iglesia Católica o la maternidad son temas delicados que no se deberían tratar por el miedo a ofender a la población.

¹³⁸ Domínguez-Ruvalcaba señala: “Gran parte de la política trans se desarrolla en el escenario donde las personas trans han sido tanto admitidas como rechazadas, pero finalmente el escenario trans se estableció como uno de los foros más radicales de la metrópolis latinoamericana. Desde el circo popular y los clubes nocturnos hasta el teatro de cabaret clasemediero, el personaje *drag* es el protagonista de conversaciones sexuales que funcionan, además, como una diatriba política en la que se entremezclan la seducción y la arenga, la sensualidad y la caricatura” (2019, p. 180).

Además, Kelly también revela detalles sobre su vida personal que nos dan una idea más íntima de su vida, de las dificultades de ser una mujer trans en un contexto como el mexicano y específicamente de una mujer trans que trabaja como *drag queen*. De esta manera, los eventos y circunstancias de su vida personal se entrelazan con la lucha colectiva más amplia. Por ejemplo, Kelly discute sobre las dificultades familiares que ha tenido por su identidad transgénero: “La verdad es que siempre toda la vida he tenido el apoyo de mi mamá. Mi mamá ha sido el pilar que me ha sostenido para crecer. Gracias a mi madre (...) estoy aquí (...) Pero (...) mi papá y la familia de mi papá (...) siempre me dio la espalda. Mi papá yo sé que quería tener un hijo futbolista y le salió una hija bailarina” (LMD T.6, E. 5). En una entrevista, Kelly nos revela más sobre su historia familiar:

Yo soy de Orizaba (...) es un pueblito, la gente es muy conservadora (...) entonces mi familia reaccionó muy mal (...) yo siempre tuve el apoyo de mi madre eso lo agradezco bastante (...) Me salí de mi casa no porque mi mamá me corriera, sino porque yo quería seguir con (...) mi transición (...) Yo nunca tuve el apoyo de mi papá, porque mi papá es una persona muy machista (...) íbamos al centro, compañeras trans que se dedican al trabajo sexual estaban paradas ahí y era de que les gritaba (...) “maricón” (...) yo de: “wey, si supiera que me visto de mujer”. Porque yo me empecé a vestir de mujer desde los 12 o 13 años, que llegó Belinda al carnaval de Veracruz (...) en un carro alegórico. Yo dije “yo quiero ser como ella” (...). Ahorita ya actualmente ya lo ha aceptado (...) pero yo les quiero dar un mensaje, que aunque la familia no los acepte, ustedes pueden agarrar de familia a cualquier persona que te apoye, a tus amigos (...) entonces por favor no se dejen llevar por lo que la familia diga, hagan lo que su corazón les diga, es su naturaleza, (...) tú no te haces, tú naces, entonces sean seguros de sí mismos y (...) ámense como son (Con todo respeto, 2023).

El discurso de Kelly naturaliza su propia experiencia trans, al decir que nacemos de una u otra manera (cis o trans). Sin embargo, también señala que se debe flexibilizar la noción de familia y sugiere al público que no ceda a las presiones cis-heteronormativas de sus familias. Como otras personas *queer*, Kelly ha tenido que formar otros vínculos afectivos. En este caso, con sus compañerxs de trabajo y su perro. Sin embargo, ha tenido que lidiar a sus cortos 23 años, con sentimientos de profunda soledad y aislamiento en un contexto de exclusión. “Tengo familia en Veracruz pero nunca la veo, (...) entonces mi única familia (...) [es] la que trabaja en el espectáculo y mis bailarines. Me siento sola (...) y últimamente estoy aprendiendo a vivir con eso. Por eso es que a veces yo soy tan hiperactiva, porque siempre en mi casa estoy encerrada hablando con mi perro” (LMD T.6, E. 5). La soledad de Kelly no se reduce al ámbito de la familia y de lxs amigxs, sino que en el ámbito amoroso también ha recibido muchas desilusiones. No es extraño, en un país como México todavía es

profundamente vergonzoso para los hombres (principalmente heterosexuales), el salir con personas y mujeres trans.

(Taller) Yo toda la vida me he sentido excluida. Soy una persona (...) muy rechazada, igual en el amor (...) He sufrido muchísimo, o sea, como mujer trans yo creo que es un tema muy delicado (...) (Confesionario) Y por ese estigma ellos se alejan o tienen miedo o no tienen la fuerza de decir al mundo: “Sí, sí, mi novia es trans (...) y la amo y no me importa lo que diga la gente” (Confesionario) Igual yo me enamoré y a veces como mujer trans pues es muy difícil una relación porque a veces los hombres no te tratan como lo que realmente una es, o sea como una mujer (*LMD*, T.6, E. 3)

Otra de las historias que cuenta Kelly, en una entrevista, fue su proceso de transición fue a partir de la auto-medicación, lo cual no justifica sino que lo atribuye a la negligencia del Estado mexicano con la salud de las personas trans.

Antes no era tan fácil que te dieran (...) tratamiento hormonal (...). Mi proceso hormonal, (...) [yo llevo] ya siendo mujer trans 8 o 9 años casi, o sea por los 14. Antes era (...) un tabú y la ciudad donde yo vengo era muy cerrada. Entonces yo empecé a conocer a (...) mujeres trans, (...) ellas se dedicaban al trabajo sexual y pues me las presentaron en antros (...) yo iba siendo menor de edad, (...) [pero] yo quería conocer ese (...) otro ambiente porque me daba mucha espina, porque yo no estaba segura de que era lo que quería. (...) Entonces conocí a estas personas y (...) me dijeron qué medicamento comprar (...) Está muy mal lo que hice, pero en ese entonces no había el apoyo que hay ahora que ahora hasta (...) hacen entrevistas psicológicas. (...) No es tan fácil como dice el gobierno, de que nada más vas a la farmacia y te compran tanto (...) ya no los venden a cualquier persona (...) Cuando la gente se automedica es porque el gobierno no lo permite [sic]” (*Little Miss Salma*, 2023).

Las problemáticas de la comunidad trans también fueron discutidas en *LMD* cuando Kenya Cuevas, activista por los derechos de las personas trans, hizo una aparición como invitada especial¹³⁹, presentada por el mentor Johnny Carmona. Si bien este episodio no giró en torno de Kelly, sí permitió la profundización del debate que abrió la presencia de Kelly en el programa y en general de la deuda histórica de la comunidad gay con la comunidad trans.

Johnny: Usualmente en el *drag*, aunque hay otras poblaciones que hacen *drag*, sí tenemos una cierta mayoría de los hombres gay cis, y eso abre una reflexión muy importante: la deuda

¹³⁹ Kenya Cuevas, anterior a su activismo, se dedicaba al trabajo sexual. Durante el 2016, su compañera de trabajo y amiga Paola Buenrostro fue asesinada frente a ella, y el asesino fue liberado por las autoridades judiciales de forma arbitraria (la Ley contra el transfeminicidio en CDMX lleva el nombre de Paola). Kenya se organizó con otras trabajadoras sexuales trans de la CDMX para bloquear Av. Reforma con el féretro de Paola. A partir de ahí Kenya ha trabajado en el activismo, principalmente en su albergue para mujeres trans Casa de las Muñecas Tiresias, así como con las personas que viven VIH, usuarixs de drogas y privadxs de su libertad. Su trayectoria le ha valido una gran atención mediática en los últimos años e incluso se estrenó un documental sobre su vida, bajo el nombre Kenya, de Griselda Delgadillo en el 2022. A pesar de que Kenya lleva realizando labores de activismo y trabajo social desde hace años, recientemente se volvió viral debido a una entrevista (*Fernández García*, 2022) en la que relató distintos eventos que marcaron su infancia, adolescencia y vida adulta, desde huir de un hogar maltratador, hasta ejercer el trabajo sexual siendo menor de edad, contraer el VIH, caer en la adicción a las drogas y haber sido internada en una cárcel para hombres de forma injustificada.

histórica que tenemos con nuestras hermanas trans. Es importante no olvidar que desde la postura de ser un hombre gay cis tenemos muchos privilegios (...) es importante reconocerlos y sobretodo posicionarnos en una postura, valga la redundancia, de apoyo con nuestras mujeres y hermanas trans. Por eso hoy, tenemos una invitada especial en el camerino (...) Con ustedes, sin más, la fabulosa Kenya Cuevas.

Kenya: Muchas gracias, Jhonny (...) Yo les quiero motivar de alguna manera, y sí reflexionar como dice Jhonny Carmona sobre la deuda histórica sobre las personas trans (...) Por ello, estoy muy agradecida de esta gran invitación. Casa de las muñecas Tiresias viene desarrollando un trabajo a nivel nacional donde ya tenemos presencia en 10 estados de la república (...) contamos con tres albergues, próximamente un centro comunitario, centro de día (...) Y es por ello, que también desde Casa de las muñecas, les aplaudimos pues toda la visibilidad que ustedes han tenido a través de estas plataformas (*LMD*, T.1, E. 6).

Varias de las competidoras (entre ellas Kelly) donaron sus premios en efectivo de la competencia al albergue de Kenya. En una entrevista, Kelly comparte su admiración por la activista: “Kenya es una mujer guerrera, es un ejemplo de mujer, por todo lo que vivió (...) Actualmente, de nuestros derechos como mujeres trans (...) si estamos más visibles, si tenemos más oportunidades es gracias a Kenya y a este tipo de activistas que han alzado la voz, a pesar de que el gobierno siempre nos ha dado la espalda (...) Ella sigue luchando. Verla para mi fue increíble porque fue un ejemplo de admiración” (*Con todo respeto*, 2023). Kenya puede representar para Kelly, en este sentido, un modelo a seguir, así como ella se ha convertido en una especie de modelo a seguir por su estatus de microcelebridad.

Ahora bien, queda claro que la labor de Kenya y la de Kelly son fundamentalmente distintas. Kenya es una activista que realiza trabajo social, mientras que Kelly pertenece al mundo del espectáculo. Sin embargo, es posible desdibujar esa línea que separa el activismo o la militancia LGBT+ del espectáculo, la cultura y el arte. De esta manera, podemos trazar algunos paralelismos: Kenya logró, como Kelly, una gran visibilidad mediática, incluso recibió el nombramiento como una de las 100 mujeres más influyentes en México por la revista *Forbes*. Una de las razones por las que Kenya alcanzó un cierto nivel de fama es por la historia personal que compartió en una entrevista que se hizo viral y conmovió a una gran parte del público de la comunidad LGBT+ y aliades. Por otro lado, Kelly alcanzó la visibilidad como microcelebridad por participar en *LMD*. Así como forma parte de un proceso de transformación social al ofrecer novedosas representaciones de las personas trans, así como ha integrado causas y slogans de un activismo trans en sus propios performances y autorrepresentaciones. Kelly discute el papel de la representación trans en medios:

Siempre [hay que sacar] banderas en medios (...) La gente dice que ya está harta (...) de escuchar que todo el tiempo repito que soy una mujer trans. Pero yo no me voy a cansar de

hacerlo ¿Saben por qué? Porque en México cada día mueren más de 3 hermanas trans¹⁴⁰. Somos el segundo lugar en crímenes de transfobia después del país de Brasil. No tenemos las mismas oportunidades, mis hermanas que se la viven todo el día trabajando en cualquier calle para traer comida o para poder superarse en la vida es porque no tenemos las mismas oportunidades que tienen las personas heterosexuales o hasta los mismos hombres gay (*Con todo respeto*, 2023).

Difícilmente podríamos afirmar que Kelly es una activista en el sentido estricto de la palabra, pero sí se puede reconocer la integración de demandas políticas en sus performances y apariciones públicas. Como ya he mencionado, pensar que “todo *drag* es político” conlleva un riesgo de despolitización. Sin embargo, el poder de la representación como una forma de incidencia política ha sido cuestionado en las discusiones públicas constantemente, desestimando asimismo el papel político del arte/performance/espectáculo¹⁴¹. De esta manera, la integración de demandas políticas al performance de Kelly, pone de relieve la discusión entre ética y estética. ¿Qué le podemos pedir al arte/performance/espectáculo en términos políticos? y ¿de qué manera la política también debe entenderse a través de su relación con lo estético? El equilibrio entre entender el arte como un acto político y la política como un acto estético es frágil y muy fácilmente se puede caer en subsumir uno en el otro (desde las ciencias sociales, el arte se subordina a lo político y desde las humanidades, lo político se subordina a lo estético). Asimismo, el peso que la propia Kelly se pone los hombros para representar a su comunidad a través de una serie de demandas de reconocimiento, visibilidad y lucha contra la violencia, pone de relieve otra serie de problemas estéticos y políticos cómo si representación de un individuo también puede dar cuenta o representar justamente las demandas colectivas de algún grupo marginalizado.

¹⁴⁰ No parece que esta cifra sea realista, sin embargo, las cifras de transfeminicidios en México son alarmantes. Como señala Alex Argüelles (2023): “Aunque actualmente el COPRED y el CONAPRED han validado el argumento de que México es el segundo país con el índice más alto de violencia hacia personas trans a nivel mundial, estas cifras están sesgadas ya que parten de números absolutos y no porcentuales; en este caso los países en América Latina más violentos para poblaciones trans/no binaries serían Honduras o El Salvador, así como países de otros continentes de los cuales hay poca o nula información disponible. De cualquier manera es necesario actualizar las cifras y tener claridad sobre los criterios de estas aseveraciones para evitar reproducir sesgos y desinformación” (p. 78).

¹⁴¹ Para Domínguez-Ruvalcaba incluso quienes no exclamen protestas o mensajes políticos explícitos en sus performances, cargan de forma implícita un mensaje político: “La actuación del travesti es entonces una acción política, incluso cuando la política no es intencional (...) podemos entender la esfera contrapública *queer* como un sitio de disputa (...) de los supuestos de género (...) Las representaciones de *drag queens* (...) exageran los atributos de género -es decir, se distancian de la emulación de lo femenino de las travestis tradicionales- para evolucionar hacia la invención de una apariencia única. Con esta invención, el travestismo se convierte en un dispositivo orientado a desnaturalizar las divisiones de género y, por lo tanto, desempodera al sistema de diferenciaciones que apuntala a la sociedad homofóbica” (2019, p. 193).

5.3 Infancias trans

Una de las principales consignas que Kelly defendió en la temporada fue la de las infancias trans. Como ya se mencionó, Kelly realizó su transición a una edad bastante corta. Ella utiliza el término “infancia trans” para referirse a sí misma. Las “infancias trans” han sido objeto de controversia en años recientes en México, especialmente en lo que respecta a la legislación para la protección de personas trans menores de edad que puedan decidir su propia identidad de género¹⁴². Ciertas perspectivas de la teoría *queer*, como la teoría antisocial *queer*¹⁴³, son críticas acérrimas de conceptos como infancias *queer* o trans. A pesar de dichas críticas, el tema resulta central para algunos actores, especialmente quienes experimentaron una infancia “abiertamente” *queer* o trans, como en el caso de Kelly, quien nos cuenta su historia:

Yo desde los 14 años comencé mi transición (...) y yo soy una infancia trans (...) Yo soy (...) el claro ejemplo de que sí se puede lograr y que no te importe lo que digan. Y está muy mal que el gobierno se esté metiendo en cada momento (...) que no pueden empezar una transición, y que los papás que los apoyen a los hijos así los metan a la cárcel (...) Y por eso en mi audición (...) puse que las infancias trans importan, porque yo soy un ejemplo de una infancia trans. Ahorita ya tengo 23 años y llevo muchos años siendo feliz. (*LMD*, T.6, E.6)

¹⁴² La Ley de Infancias Trans de la Ciudad de México fue propuesta el 2019 y fue detenida por la oposición conservadora hasta el 2021 (*El Financiero*, 2021). Asimismo, políticxs como América Rangel del partido conservador PAN presentaron sus propias iniciativas contra las infancias trans (Navarrete, 2023).

¹⁴³ De Lauretis (2015) resume: “la tesis antisocial de la teoría *queer* se identifica con un polémico libro de Lee Edelman titulado *No Future* (2008) y subtulado La teoría *queer* y la pulsión de muerte. Edelman propone lo *queer* (“*queerness*” o la *queerdad*) como la figura de una postura ética contra el “futurismo reproductivo” de la sociedad actual, representado por la imagen mediatizada del Niño (*Child*), que representa la posibilidad del futuro, de un mundo mejor, la supervivencia del género humano y de la vida misma. Su anti-tesis es lo *queer*, sobre todo el hombre gay, los homosexuales que no se reproducen, representados en la cultura como narcisistas, anti-sociales y portadores de muerte (p.115). En esa misma lógica, la idea de una infancia *queer* sería completamente contradictoria.



Figura 5.2: Kelly en las audiciones en vivo

Fuente: Kelly Caracas [@kelly_caracas]. (21 de marzo del 2023) □□Y así fue cómo llegamos a las cámaras de @lamasdraga por primera vez □, porfin un sueño más hecho realidad , qué experiencia tan más hermosa , no saben la felicidad que me da , y también el poder representar lo que soy □□y de donde vengo □□□,... #kellylomas [Video]. Instagram. [Captura de pantalla] <https://www.instagram.com/reel/CqEg-pugDYd/?igsh=YXhrdjJ3M2JuMmht>

Kelly también habla de la relación que las infancias pueden tener con el *drag*, aunque aclara que su *drag* no es apto para niñxs por su alta carga sexual, pero que como cualquier espectáculo el *drag* puede tener clasificaciones por edades y públicos: “En todos los eventos que ha habido de *dragas* en México, los niños están felices porque es más allá de querer imitarlas, es divertirse porque gozan un arte, es como el ballet, o como la danza o como cualquier tipo de arte” (LMD, T.6, E.9). Asimismo, Kelly hace referencia a las leyes anti-*drag* que han surgido en los últimos años. En varios estados de Estados Unidos se han aprobado leyes anti-*drag*, que prohíben a artistas *drag* dar funciones en público ahí donde pueda haber niñxs, por miedo a que puedan supuestamente pervertirlxs¹⁴⁴. Específicamente, se busca prohibir los llamados “*Drag story hour*”, donde artistas *drag* leen cuentos a niñxs en bibliotecas públicas. Además, dichas propuestas de ley son maliciosamente ambiguas en su definición del *drag* para poder discriminar asimismo a personas trans o *queer* que desafíen las normas de género. Estas leyes no existen aún en México, pero la radicalización de los movimientos neoconservadores (como el ya mencionado Frente Nacional por la Familia), así como la derechización de la política y la formación de nuevos chivos expiatorios como la “ideología de género”, han producido que dichos discursos sean replicados por ciertxs

¹⁴⁴ Tennessee fue el primer estado de EE.UU. prohibir los shows *drag* en espacios públicos (Burga, 2023). Otras propuestas expanden su definición de *drag* para poder perseguir a las personas trans en público. (Factora, 2023).

políticxs conservadores mexicanos¹⁴⁵. Esta tendencia es señalada por Electra Walpurgis: “Hay unos políticos muy mediocres de México que lo único que saben es imitar a los políticos mediocres de ahí arriba” (*LMD* T.6, E. 6).

Precisamente, en el noveno episodio hubo un mini-reto en el que realizaron una canción parodia, a modo de propaganda, de unx políticx ficticix. Las propuestas de lxs participantes fueron asesoradas por el grupo de *stand-up* feminista, “Las standuperras”. En ella, Kelly reconoce rápidamente a figuras como América Rangel, quien se ha encargado de antagonizar a la comunidad trans, de convertirlxs en enemigxs imaginarios que enarbolan una supuesta “ideología de género” que corrompería a la sociedad y a las infancias.

Kelly: (Taller) Lo que tengo muy marcado es lo de las infancias trans (...) porque yo fui una infancia trans desde los 14. Entonces, yo quiero tirarle hacia el gobierno o hacia la política (...) (Confesionario) Yo me fui directamente a la yugular hacia América Rangel y hacia todas esas políticas que ya me tienen harta (...).

La mala: Me encanta, o sea, porque sabes que todas las terfas y la derecha están con todo ahorita, todas esas diputadas que están proponiendo leyes terribles y súper desinformadas. Entonces va a ser un momento para que esta canción le llegue tanto a esas personas que están hablando de cosas súper desinformadas contra la comunidad y que atenta con los derechos y las identidades trans. Y también a las infancias que te escuchen, que te vean y que digan: “wow, sí se puede”.

La interacción entre Kelly y la *standuperra* “La mala” hace hincapié precisamente en la hipocresía de los pánicos morales del conservadurismo que buscan proteger a las infancias de la perversión, al mismo tiempo que alienta a Kelly a dar un mensaje directamente a las infancias trans y *queer* que la puedan ver y se sientan representadas. Kelly asume este papel de portadora de una voz de protesta, pero también de inspiración, de representación y de pedagogización. De esta manera, concibe a la representación mediática como una arena de competencia directa contra el conservadurismo por llegar a la mayor cantidad de personas posibles, incluidas las infancias, para no permitir que el discurso conservador tenga el monopolio pedagógico. La canción de Kelly realiza una crítica directa a figuras políticas como América Rangel y además, parodia al sistema tradicional partidario, arraigado en la figura del cacique (una figura patriarcal y paternalista en todo sentido de la palabra).

¹⁴⁵ Esta es una reacción de los grupos conservadores a la expansión de los shows *drag* más allá de los centros nocturnos para adultos. Los impulsores de estas políticas de censura buscan regresar al *drag* a los espacios marginales o incluso clandestinos donde nació. Más recientemente en la Feria Internacional del Libro de Monterrey, Nuevo León, se intentó censurar un *Drag story hour*, lo cual causó descontento y protestas durante el evento. (Santana, A. 2023). También en Nuevo León, grupos de derecha han procedido legalmente contra artistas *drag* por una presunta corrupción de menores (Guajardo Cavazos, 2022, p. 56).

Kelly: Buenas noches. Yo vengo del Partido Revolucionario Trans, o sea PRT, y esta va para ti América Rangel dondequiera que estés y chingas a tu madre. Aquí llegó la diva, la reina, Kelly tu patrona. Au au auuuuuu. (...) Cuando era una niña trans (...) trataban de sobajarme, insultarme y lastimarme. Con el tiempo me di cuenta de que esas eran chingaderas. (...) Me da rabia que los niños de hoy están sufriendo, personajes como América Rangel están mintiendo y se atacan porque saben que existimos. Y aquí estamos y seguimos resistiendo (...) Y aquí está su pinche resistencia trans y a todas las pinches transfóbicas me [las] paso por el culo. (LMD, T.6, E. 9)

La insistencia de Kelly Caracas por traer a colación la demanda sobre las infancias trans se posiciona en una coyuntura y un contexto de debates y discusiones en el contexto político mexicano, tanto en su vertiente legislativa como en las discusiones públicas de la red de los movimientos trans y LGBT+, como en la representación en programas como *LMD*.

5.4 Kelly, ¿la conflictiva?

El paso de Kelly por la temporada no ocurrió sin controversias. A lo largo de la temporada, Kelly estuvo en el centro de varios conflictos. En un momento, sus compañeras se molestaron porque percibieron que Kelly no permitía hablar a sus compañeras durante el reto de improvisación, y en general no sabía cuándo guardar silencio. Varias de las participantes como Ariel, Kyliezz, Dimittra, Cattriona y Aries se unieron a las quejas sobre el carácter parlanchín de Kelly en el tercer capítulo. Sin embargo, la percepción de Kelly era distinta. Kelly argumenta que se sentía alienada de una buena parte del *cast* por ser una mujer trans.

Ariel: Tú sobresales por como eres, no necesitas estar queriendo opacar a la gente, con estar hable y hable y hable y hable (...)

Kelly: Pues yo creo que he tenido con todas una convivencia diferente. Yo sé que soy (...) diferente porque (...) soy una mujer trans y a veces tenemos las hormonas (...)

Ariel: Pero eso no tiene nada que ver.

Kelly: Sí tiene mucho que ver, porque nosotras consumimos hormonas

Ariel: No tiene nada que ver porque respetamos lo que eres (...)

Kyliezz: Bebé yo te lo voy a decir yo, que convivo contigo en el cuarto. No tiene nada que ver aquí en el camerino que seas una mujer trans. Sabe la gente que yo amo, idolatro a las mujeres trans (...) Para mí todas somos compañeras ... o sea no lo veo, tú eres hombre y tú no

Kelly: No, yo nunca dije eso, pero me refiero que últimamente sí como que me he sentido muy excluida ya (*LMD*, T.6, E. 3).

La respuesta de Kelly puede parecer en un primer momento un tanto paranoica. Aparentemente, los rasgos de la personalidad de Kelly que molestaban a sus compañeras no tienen que ver con su identidad de género (aunque son comunes los estereotipos de género

sobre las mujeres parlanchinas, también puede atribuírsele a su juventud). Sin embargo, no se pueden descartar los señalamientos de Kelly. Ella fue perspicaz al notar una dinámica social de exclusión que ocurría entre el elenco de la sexta temporada. Esta dinámica por supuesto que no iba a ser reconocida como transfóbica por sus compañeras, quienes le aseguraron que no se trataba de eso. En un momento, Kelly deja de tratar de convencer a sus compañeras y más bien reflexiona sobre cómo dichas discusiones van a repercutir en su imagen y de la colectividad de las mujeres trans. Es decir, cómo la representación de una mujer trans como una persona conflictiva puede afectar al conjunto de representaciones de las mujeres trans.

Kelly: ¿Por qué eso no me lo dices detrás de cámaras? (...) te me acercas y me dices bebé la verdad es que hablas mucho y la verdad eso está mal.

Ariel: Pero te lo he dicho mil veces! (...)

Kelly: Déjeme decir algo (...) yo de verdad las quiero mucho y con todas he convivido pero de verdad yo no estoy buscando protagonismo ni estoy buscando robarme la cámara. Simplemente así es mi (...) esencia y no la voy a cambiar simplemente porque te enoje (...) Pido disculpas, yo voy a corregir eso porque yo la verdad no soy conflictiva ni mucho menos quiero ser la conflictiva de la temporada (...) No es justo que llegue, o sea, la primera mujer trans y sea la conflictiva. Entonces no quiero ser eso (*LMD*, T.6, E. 3).

Kelly, de alguna manera, rompe la cuarta pared y señala que hay temas que sólo se tratan con las cámaras encendidas, lo cual le parece sospechoso. Asimismo, señala que su inclusión en el programa va más allá de ella, ya que siente representar a la colectividad de mujeres trans. Esto trae una serie de problemas en torno de la representación, aunque una persona no representa única ni completamente a las mujeres trans. Electra apunta: “Creo que el primer paso para avanzar en esta lucha es dejar de etiquetar a las personas trans como personas trans. Entiendo que es una lucha pero Kelly es una mujer, o sea es una mujer trans, pero es una mujer más como cualquier otra (...) Kelly es una persona más compleja muchísimo más allá de sólo ser una mujer trans” (*LMD*, T.6, E. 3). Sin embargo, la manera en la que funcionan los estereotipos y los prejuicios es a través de una generalización que puede surgir a partir de la información que se obtiene de un individuo. Por ello, Kelly es cuidadosa en la manera en la que quiere ser representada en el programa. La imagen que Kelly busca dar a los públicos se ve amenazada por lo que considera una posible representación estereotípica y estigmatizante de las mujeres trans. Kelly, de alguna manera, se rehúsa a ocupar el papel de la villana de la temporada. Alexis Mugler reconoce esta búsqueda de la autorrepresentación de Kelly: “Kelly, defiéndete. Defiende tus derechos perra. Porque tú eres la que está representando a todas (...) Ella es la primera representante trans aquí en la competencia,

después de 6 largos años. Y yo digo que si ella quiere hablar y defender los derechos, pues que lo haga” (*LMD*, T.6, E. 3).

De la misma manera, sus compañeras se defendieron de la sugerencia de un motivo o trasfondo transfóbico en sus críticas a Kelly, ya que tampoco quieren ser representadas bajo esta luz. Cada una es cuidadosa y consciente de la manera en la que quiere ser representada. No niego que las frustraciones de las compañeras con Kelly sean válidas. Sin embargo, la mediación de todo este diálogo por las cámaras y micrófonos, así como el mismo formato de la telerrealidad (y los procesos de representación y ficcionalización que conllevan) cambia necesariamente la manera en la que el conflicto se desenvuelve. Ya no es un conflicto entre meros individuos sino entre figuras públicas. Además, hay una gran diferencia entre Kelly y sus compañeras: mientras que el resto de las participantes sólo se representan a sí mismas, Kelly siente la responsabilidad de representar a toda una comunidad.

La Kyliezz se defiende de la siguiente manera: “Pero bebé, vas a lo mismo, o sea vuelves a decir la mujer trans. Aquí nadie te está diciendo ‘Oye, yo te odio porque eres mujer trans’. ¿Alguien de aquí te lo dijo? Y te lo digo yo, que amo y respeto a las mujeres trans y jamás las voy a tratar así” (*LMD*, T.6, E. 3). Ahora bien, el argumento de Kyliezz es engañoso, ya que si bien es verdad que ninguna de las participantes hizo comentarios transfóbicos dirigidos hacia Kelly, eso no significa que no hayan tomado actitudes transfóbicas hacia ella. Actitudes como excluir, silenciar, burlarse, ignorar, etc., pueden ser transfóbicas no tanto porque estén dirigidas hacia una persona trans, sino por los códigos culturales que ello implica, con todas sus connotaciones y sutilezas¹⁴⁶. Si bien es cierto que cualquier persona puede instrumentalizar alguna opresión o injusticia que experimente para justificar otras actitudes de su carácter o personalidad; también es cierto que cualquiera se puede escudar muy fácilmente una actitud transfóbica o discriminatoria bajo la premisa de que no se está atacando la identidad de la persona. De hecho es una estrategia bastante común. Cualquier forma de discriminación que no sea directa y explícita quedaría entonces desestimada. Kelly nota un doble discurso en torno a las acusaciones de sus compañeras: “Ellas son las que no paran de hablar, no paran de jugar (...) y quieren echarme la piedra a mí no sé por qué” (*LMD*; T.6, E.3). Las acusaciones hacia Kelly por instrumentalizar su identidad trans como mecanismo de defensa ante las críticas no se detuvieron. Kyliezz dice:

¹⁴⁶ Dichas sutilezas podrían ser objeto de estudio para una investigación sociolingüística de la transfobia.

en el confesionario “Ella como que dice es que soy una persona trans, estoy loquita. Bebé, bebé, yo entiendo (...) pero no te puedes escudar de eso porque vas a hacer que la gente piense que somos transfobicos cuando aquí nada que ver” (*LMD*, T.6, E. 10).

El señalamiento de La Kyliezz sobre Kelly como una “loquita” (aunque, aparentemente, Kelly lo dijo sobre sí misma), recuerda otra de las injurias que lxs disidentes sexuales se han reapropiado, la figura de “la loca” (principalmente por mujeres trans, travestis y hombres gays afeminados). “No hay afirmación de condición o estado en primera persona del tipo “soy o estoy loca”, sino la enunciación de “loca” como inteprelación del otro o la otra: yo te digo loca, en plena expectativa de que tú me digas loca a mí” (La Fontaine, 2013, p. 134-5). Está claro que no es el mismo sentido en el que La Kyliezz enuncia “loquita”. Aunque también hay otro sentido sobre “la loca”: “la loca preocupa, causa ansiedad y desconcierta, al igual que el *faggot* o maricón (...) ¿Por qué le temen tanto las locas a las locas? Pero no sólo son los maricones los que le temen o se distancian de la locura; algunas feministas también rechazan este posicionamiento, particularmente en cuanto patología o estatus estigmatizante que marca a la mujer” (p. 137). Kelly entonces, puede referirse a sí misma como una “loquita” (referencia que recupera Kyliezz), sin embargo no queda claro a qué tipo de locura se refiere y el significado de dicha enunciación parece perderse en ambigüedades que no hacen sino reforzar ciertos estereotipos sobre las mujeres y específicamente sobre las mujeres trans.

5.5 De chores y conceptuales

Las dinámicas de exclusión de las que habla Kelly eran, para este momento de la competencia, sutiles pero ya observables. Las participantes mencionadas anteriormente formaron una suerte de grupúsculo en la temporada, que se auto-denominaban “las chores” (o shorties) y, según Purga, ellas “se encargaban de dar contenido al reality¹⁴⁷”, es decir, de fabricar drama y narrativas interesantes para las audiencias. Por otro lado, denominaron al resto como las “conceptuales”, por presentar una personalidad *drag* más centrada en la

¹⁴⁷ La noción del “contenido” en los *reality-shows* puede entenderse como la manufacturación de drama y de conflictos y relaciones interpersonales (desde amoríos románticos, hasta enemistades), que ayudan a mantener el interés del público en el programa. Es interesante que con el *boom* de *influencers* se popularizó el término de “creadorxs de contenido”.

estética y la expresión artística en las pasarelas del programa¹⁴⁸. Por otro lado, las “madres”, más que un grupo en particular era una forma de indicar respeto y admiración por el trabajo de sus compañeras. Esta división, que en un principio comenzó de forma inocente, empezó a ahondarse más y más, hasta que varias participantes incluyendo a Kelly, dijeron sentirse excluidas del grupo. Conforme pasaron las semanas, Kelly poco a poco fue conteniendo más y más su personalidad, volviéndose más callada y reservada, pero esto no detuvo las burlas y humillaciones de sus compañeras. Por ejemplo, Ariel dice: “La neta veo mucho cochinerito que nomás está estorbando (...) No quiero que me hagan odiar aquí por ser transfóbico, pero Kelly sí tenía cosas que decía yo: ¿por qué se las aplauden tanto? Si acá tenemos cosas muy bien hechas” (*El Salseo*, E. 7). En la sección de comentarios de *YouTube* (la transmisión de los episodios de *LMD* es en vivo y los usuarios pueden dejar sus comentarios), se ven mensajes de apoyo a Kelly durante dichos episodios. La sección de comentarios es muy ilustrativa de lo que sucede en el *fandom* en tiempo real:

@Usuarix1 Me da mucha tristeza ver como las shores atacan en manada a Kelly, ella queriéndose defender y ya no la dejan ni hablar, se burlan y ella solo atina a guardar silencio con una carita que me da mucha tristeza la verdad, lo mismo hacen con Electra. La creación de las "shores" fue lo peor de esta temporada.

@Usuarix2 Se nota que desde el inicio Ariel iba contra Kelly, desde que la juzgó por "hablar mucho" dónde no tenía que ver ni el vestuario, ni el desempeño en la competencia, ni su baile o canto

El conflicto con Shantelle ocurrió cuando ésta fue eliminada por Kelly en el reto de doblaje: “Yo la verdad sí ya veía a Kelly ya fuera de aquí. Ay ya, todos lo saben que ya las tiene hartas a todas, ya las tiene cansadas, ya nadie la quiere” (*El Salseo*, E. 8). Además de los comentarios pasivo-agresivos de varias de sus compañeras, Kelly se tuvo que enfrentar con chismes y habladurías que le dijeron a su amiga Juana a sus espaldas.

Juana: Me llegó el rumor de que estabas hablando de mí. Y que estabas hablando que ni siquiera era competencia para ti, que yo no iba a llegar a la final. (...)

Kelly: Yo te puedo decir gratamente que eso es completamente mentira, de verdad.

Shantelle: ¿Y también es mentira que Cattriona y yo no somos nada de competencia?

Kelly: ¿Quién dice eso? Ay, bebé, todas somos competencia. Aquí lo único que quieren es sabotear la una tras otra (...) Yo, de verdad, estoy harta de esa situación porque todas son hipócritas, van y se lavan el cerebro [sic] (se refiere a las manos).

Kyliezz: Bienvenida al juego, bebé. Es un juego.

Kelly: Es un juego, pero yo dije: mira, la verdad no me importa. Me quieren sabotear, pero no lo van a lograr. (...) No sean hipócritas (...) (*LMD*, *El Salseo* Ep. 8).

¹⁴⁸ Cabe señalar que las conceptuales tienen unas propuestas que las acercan más al *drag* como una forma de activismo que busca explícitamente un sentido político, así como la experimentación artística.

La implicación de La Kyliezz de que esta clase de prácticas son parte del “juego”, implicaría asumir que la manipulación, conspiración, mentiras y chismes son prácticas válidas y hasta deseables en un contexto competitivo. Como ya se ha mencionado, el formato de la telerrealidad busca la generación de contenido y de la interacción de la audiencia con trucos fáciles, cómo dramas manufacturados, tanto por la producción como por lxs participantes. Dichas estrategias no son exclusivas de *La más draga* ni de los *reality-shows drag*, sino que parece que son práctica común en las competencias de la telerrealidad. Se podría discutir si son una práctica común porque lxs competidorxs consideran que esta es la forma de ganar un concurso o porque esas estrategias son, de hecho, parte de lo que se busca vender a las audiencias. Sin embargo, Kelly no es ajena a dichas prácticas ya que se formó también en el mundo de los certámenes de belleza. Los conflictos que vivió Kelly no son necesariamente manufacturados (Kelly misma revela en una entrevista que lo que vemos en pantallas es “100% real” (*Con Todo Respeto*, 2023)). Sin embargo, es difícil delimitar hasta qué punto un conflicto se originó por una animosidad real y qué tanto lxs compañerxs y Kelly misma “performatizaron” dichos dramas o conflictos (incluso de forma inconsciente).

En ese sentido, parece que los conflictos están entrelazados intrínsecamente con el formato de la telerrealidad y la mediación de cámaras, por lo que no son ni “auténticos” ni “artificiales”. Asimismo, otro tipo de lenguajes particulares se juegan en dichas disputas, en este caso, el lenguaje del perreo. En ese mismo sentido, el formato de la telerrealidad y la misma producción inducen al hostigamiento y al conflicto, aunque supuestamente se rigen bajo un principio de “no intervención”, hay una serie de expectativas que recaen sobre lxs participantes para “generar contenido”, lo cual termina por significar una manufacturación de conflictos que buscan ser representados en frente de las cámaras. A su vez, el proceso de edición puede privilegiar uno u otro lado de la historia. En este caso, la edición de este programa busca contar ambos lados de la narrativa de forma más o menos equilibrada, lo cual le permite al público escoger un bando y expandir el drama más allá de los confines de la pantalla para llevarlo a las redes sociales y las comunidades de fans, donde se discuten virulentamente las distintas posturas respecto a lo narrado por el programa.

5.6 ¿Perreo/bufe o *bullying*?

Ante el panorama que Kelly experimentó durante su temporada, se hace necesario señalar que en la cultura *drag*, así como en la cultura *queer* en general, el denominado bufe o perreo (*shade* o *reading* en inglés) es una práctica humorística que consiste en insultar de forma creativa e ingeniosa a alguien, preferiblemente dentro la comunidad *queer*, ya que el perreo puede ser considerado demasiado agresivo por la mayoría de la sociedad heteronormada. Sin embargo, si pensamos en la misma reapropiación de los insultos que ha surgido de las mismas comunidades *queer*, podemos considerar el perreo inclusive como una práctica comunitaria y reparativa. Marquet (2009) entiende el origen y el papel del perreo en el performance *drag* de la siguiente manera:

Desde la perspectiva de la articulación de la violencia verbal y risa, la violenrisa; las estrategias gay de lapidación pública, una forma de *bashing* que ha nacido con humor, con todas las esquivas que la ironía puede arrojar. Siendo la lapidación un arma utilizada por Heterolandia contra el homosexual a quien envuelve en una negra aureola de injurias (tal vez es el vértice en que Heterolandia produce al homosexual), esta misma estrategia de linchamiento, corregida y aumentada con humor, es utilizada por unos contra otros en la intimidad del *ghetto*, en relaciones ambiguas, intensas, y también, como es el caso, en desternillantes representaciones teatrales que han sido particularmente exitosas (p. 51).

Las actitudes de las compañeras de Kelly, sin embargo, no parecían producto del perreo y fueron señaladas por muchos de lxs fans como *bullying*. Asimismo, algunxs fans señalaron las prácticas de discriminación y de exclusión que históricamente han sufrido las mujeres trans por los hombres cis-gay, incluso en la subcultura *drag* y el movimiento LGBTQ+, en los cuales las mujeres trans han sido parte fundamental¹⁴⁹. La figura del discriminado discriminador (Serna en Marquet, 2009, p. 65) resuena en dichos casos: “Antes víctima de ella [la violencia] (pasivo, mudo, paralizado); posteriormente es o descubre, que puede ser sujeto de ella comportándose con la misma crueldad, utilizando la misma panoplia de sus antiguos agresores” (Marquet, 2009, p. 64). En el último episodio competitivo, Kelly explotó y finalmente se atrevió a acusar directamente de transfobia a sus compañeras.

Kyliezz: ¿Oigan, qué pasó en el camión chicas? Que dijo Kelly que éramos transfóbicas, que la estábamos atacando.

¹⁴⁹ Por ejemplo, Marsha P. Johnson y Sylvia Rivera, son consideradas ahora como fundadoras del movimiento LGBTQ+ y trans en Estados Unidos. Fueron dos mujeres trans y *drag queens* que participaron en la revuelta de Stonewall en Nueva York (1969) que dio origen al movimiento de liberación lésbico-gay, y que posteriormente fundarían S.T.A.R. (*Street Transvestites Action Revolutionaries* por sus siglas en inglés) (Stryker, 2017).

Kelly: No, pues, fue por una situación que me molestó (...) Shantelle, fue la que estaba dale conmigo y dale conmigo y dale conmigo (Confesionario) O sea, cualquier cosa que yo decía, de (...) hacer visibilidad a mi comunidad era de: “Ay ya, ay ya. Ay sí, ya cállate.” (Taller) Me calla, me volteaba [los ojos], entonces yo me sentía así atacada, por eso es que yo exploté (...) Kyliezz: Es que también (...) yo también lo veo así, como que siento que te escuchas mucho y dices: “Ay, es que soy mujer trans” (Confesionario) O sea (...) no es una perita en dulce, o sea, es chingaquedito mi reina, es chingaquedito mi amiga (...)

Kelly: No, no me escudo, pero estás de acuerdo que es algo completamente diferente, porque (...) yo me sentí (...) excluida un poco al principio (...) sentía que ustedes o que mis compañeras que ya no están aquí dudaban mucho de mi talento, por ser una mujer (...) (Confesionario) Así lo percibí yo y pues no me lo callé. Yo decidí sacarlo porque pues cuando una cuando se guarda las cosas siempre va a vivir con eso ahí dentro (...) (Taller) Pero (...) yo con Shantelle no pienso tener ninguna amistad, porque desde un principio yo me doy cuenta cuando una persona es super grosera, y no solamente con nosotras, sino con la producción. (...) No sé si sea su personaje, (...) pero una cosa es ser su personaje, y ya cuando eres así con la gente (*LMD*, T.6, E. 10).



Figura 5.3: Memes sobre Kelly en *El Salseo*
Fuente: *RPDR Memes/ La Grupa Oficial Facebook*

Para Kelly, la transfobia de Shantelle se expresa como un rechazo a hablar del tema. Shantelle dice estar harta de que Kelly sea monotemática y que no pare de hablar de la representación trans. Entonces, tácitamente está desestimando la necesidad de restaurar o reparar o visibilizar un tema históricamente silenciado. No es la primera vez que se acusa a participantes de *LMD* de ser transfóbicxs¹⁵⁰. La misma Kelly señala en una entrevista que

¹⁵⁰ De hecho, uno de sus productores incluso fue acusado directamente de transfobia cuando en un *live* de *Radio Bichotas* la opción *Spaces* de *X/Twitter* (es una función que permite tener conversaciones de audio en directo en *X*). Bruno Olves, debatió con la activista e *influencer* trans Laurel Miranda, quien ya había criticado abiertamente a *LMD* en sus redes sociales por comentarios transfóbicos, homofóbicos, gordofóbicos, racistas,

considera que las actitudes de sus compañeras sí se debían a que era la primera mujer transgénero, lo cual le daría foco o cámara, además del hecho de que ganó el primer reto, lo cual pudo haberla convertido en una amenaza para sus compañeras competidoras: “No quedé traumada, porque yo soy muy fuerte, he lidiado con los comentarios durante mucho tiempo, soy mujer desde los quince años, pero fue fuerte porque todas mis compañeras me hicieron sentir... como si yo fuera la peor. Entonces en el capítulo después, si yo no hablé porque yo ya andaba de me callan para todo. Pero después dije no me van a callar, y les voy a hacer la vida imposible” (*Con todo respeto*, 2023). En otra entrevista, Kelly reveló que durante las grabaciones se encontraba tan enfocada en la competencia que no se daba cuenta del acoso que sufría por parte de sus compañeras, y que no fue sino hasta que vio la temporada que se dio cuenta al grado que llegó el *bullying*. “A veces entre nuestra misma comunidad hay mucha transfobia (...) y mucha discriminación, o sea yo no me sentí como tan discriminada, pero sí sufrí yo grabando. No sentí tanto que (...) había sufrido *bullying* (...) Entonces ya cuando ves la temporada y ves todo lo que hablan detrás de ti y todo dices qué fuerte. Qué poca madre, pero yo creo que sí es por ser la primera mujer trans (*Hanna Monroy*, 2023).

El *fandom* comenzó a reivindicar a Kelly como una persona resiliente, como se lee en comentarios de *Facebook*, de *La Grupa*: “Kelly es una persona fuerte □□ no tengo la duda de que ella da mejores shows que cualquiera de las otras”; “Me parece la paciencia de Kelly para aguantar los colapsos de Ariel y Shantelle en su contra en dos días seguidos, pero creo que decirle que nadie la soporta y burlarse de que producción menos, es un golpe muy duro para ella. Hace una semana yo creí que Elektra se estaba haciendo la víctima pues no veía el verdadero problema, pero hoy puedo asegurar que Kelly y Elektra sí están siendo rechazadas y son víctimas de *bullying*”. Lxs fans señalaron la ironía de que Kelly eliminó a varias de sus rivales en los retos de doblaje: “Kelly estamos contigo, elimina una por una □□□”. Comentarios así sugieren que se trató de un tipo de justicia poética en contra de sus acosadoras. Finalmente, Kelly fue eliminada en su cuarto reto de doblaje en la semi-final (décimo capítulo), por la finalista Aries, aunque una buena parte del público considera que

clasisistas, serofóbicos, etc. Laurel reclamó la inclusión de Yuri como jueza invitada, a lo que Bruno defendió su postura de querer que el *drag* llegara a públicos más amplios, como lxs cristianxs y/o conservadores. Bruno asimismo dijo que en algún momento quiso ser trans, lo cual resuena con la experiencia de Cristian Peralta. Sin embargo, a diferencia de Cristian, el público no parece haber recibido bien la declaración de Bruno, quien parecía más bien querer evadir su responsabilidad, su dicho “Yo también fui trans” se convirtió en una especie de meme y burla dirigida hacia la producción de *LMD* (Laurel, 2021; Escandala, 2021).

Kelly debió ganar también ese doblaje y no su contrincante. En una publicación de La Grupa, se lee: “Hablemos sobre Como Kelly arrastró a cada una de sus bullies en los doblajes Shantelle □ Dimitra□ y la mayor de todas Aries □ Icónica mi chiquita”.

¿Por qué son importantes estos comentarios de fans? En ellos se observa de qué manera se está construyendo, en el *fandom*, el papel de Kelly como una víctima de sus compañeras en la temporada, asimismo se representa a Kelly como una persona resiliente que resiste firmemente el *bullying* y hostigamiento. Ello revela que si bien la producción alienta y busca representar aparentes conflictos entre lxs concursantes, parece ser que el público también busca dichas controversias y unxs y otrxs fans se posicionan respecto a ellas según sus propias convicciones e historias de vida. En realidad, el *fandom* tuvo un papel mayor que la propia producción en desarrollar estas narrativas (la producción, de alguna manera, sólo plantó las semillas y permitió que el *fandom* tomara su bando). La producción, sin embargo, tomó nota de las posturas que lxs fans tomaron y las explotaron en la filmación de la reunión, buscaron revivir estos viejos conflictos y darle más contenido a los públicos.

5.7 Yo no vine a pelear con gays: ¿Víctima o victimizada?

El papel de Kelly tuvo dos interpretaciones por el *fandom*: Kelly como víctima¹⁵¹ de *bullying* y transfobia por parte de sus compañeras (en la que la resiliencia funciona como una reivindicación de la victimización), y Kelly como alguien que se victimiza e instrumentaliza su identidad trans para beneficio personal¹⁵². La edición del programa sólo sugiere vagamente ambas líneas narrativas, pero éstas interpretaciones fueron construidas mayormente por lxs fans. Por ejemplo, el conflicto con Shantelle fue revisitado en “La reunión” (*LMD*, T.6, E. 11). Es el episodio previo a la final en el que se discuten los sucesos de la temporada varios meses después de finalizadas las grabaciones, cuya temática es “Día

¹⁵¹ Es necesario señalar que la dicotomía entre las figuras víctima/agente ha sido criticado por el llamado giro afectivo de la teoría *queer*, que tiene como principio no considerar a los afectos (emociones y pasiones) como estados psicológicos sino como prácticas sociales y sobre todo, políticas. Para la crítica del giro afecto, el papel de la víctima está desprovisto de toda agencia, reduce la complejidad de las relaciones humanas y sociales, y además puede ser instrumentalizado políticamente para justificar políticas de exclusión y discriminación. Por ejemplo, “el feminismo occidental ha desarrollado una fetichización de la agencia que, es además, un complemento prístino de la fetichización de la herida” (Hemmings en Macón, 2014, p. 180).

¹⁵² Por su parte, la idea de la “victimización” es común en la opinión pública conservadora masculina, quienes ven a movimientos como los feminismos o el movimiento LGBTQ+ como un instrumento para obtener “privilegios” a través de la victimización.

de muertas” y que se graba con un público presente. Aparentemente, Kelly y Shantelle arreglaron sus diferencias de forma privada por medio de mensajes en *Twitter*. Sin embargo, el intercambio entre ambas durante la reunión fue una de las intervenciones más relevantes, por la carga política de la discusión. Según la anfitriona de la reunión, Alexis 3XL, la reunión sólo funciona para ocasionar peleas, las cuales se instigaban para entretenimiento del público. Sin embargo, Kelly llevó lo que parecería un simple escándalo de farándula a una dimensión política.

Alexis: Y ese es otro gran tema y otro gran escándalo que queremos tocar aquí ¿Qué pasó ahí con la muy Kelly? ¿Qué pasó entre ustedes dos?

Shantelle: Pues nada, que nadie la quiere. Aaaaah, no, no es cierto.

Kelly: El público me gritó más que a ti, bebé. ¿Cómo que nadie me quiere? ¿Cómo me grita el público? (El público vitorea a Kelly) (...) Antes de hablar y de decir cualquier tema, yo quiero decir que vengo de la mejor manera, como siempre me comporté en la temporada, como una dama que soy. (...) Perdón que se los diga así (...) Pero no me vengo a pelear (...) [con] gays (...) No es por hacerme la víctima, porque yo jamás en la vida quiero causar lástima (...) Y muchísimas gracias a toda mi comunidad preciosa por defenderme (...)

Shantelle: (...) Aquí, frente a frente, en serio, te quiero pedir una (...) disculpa sincera, de corazón, porque me hacía falta decírtelo en persona (...) Espero la tomes, y si no pues, ni modo, me tocará ser la más cancelada, funada ya estoy.

Kelly: No, bebé, pues, yo sí la acepto, porque de todas mis compañeras, que no sé si todas las disculpas fueron reales o fue para quedar bien y que no las cancelaran. (El público grita Aries). (...) Shanti fue la primera que se acercó a mí (...) fueron de las únicas disculpas sinceras que yo en verdad, (...) sentí que sí estaba arrepentida, porque ella me dijo: “Es que wey, neta. yo no soy así, no sé qué me estaba pasando”. Y yo le dije: “Ps estabas metida en tu personaje o no [sé], pero la verdad la cagaste mucho y no solamente a mi, porque es un show de realidad, y es la representación que yo estoy dando, y estás arremetiendo contra toda mi comunidad”. Y es fuerte decirlo porque somos una comunidad tan marginada en México y en el mundo desde hace mucho tiempo, donde nunca, nunca estamos incluidas en ningún lado (...). ¿Cómo es posible que yo he luchado contra toda una comunidad (...) heteronormada? Y donde es mi propia comunidad, me estoy sintiendo rechazada, *bulleada* y marginada. Entonces yo acepto tu disculpa, sólo que acuérdate bien, y todas piensen bien antes de hacer esto, porque no estás dañando a una persona, estás dañando a muchas personas que no se sienten aceptadas en este mundo y en esta tierra. Esto es por mi comunidad (*LMD*, T.6, E.11).

La intervención de Kelly, la cual recibió una respuesta positiva por parte del público y negativa hacia Shantelle, revivió debates y reflexiones al interior de las comunidades *drag* y *queer*. Por ejemplo, el conflicto irresuelto y latente entre hombres cis-gay y mujeres trans que ya mencioné anteriormente. Kelly no deja de traer a colación la marginación que sufren las mujeres trans incluso dentro de espacios LGBT+. Su frase “Yo no vine aquí a pelear con gays” fue tanto controversial como fue replicada en grupos de fans y *memes*. Irónicamente, aunque muchos de los fans de *LMD* son hombres homosexuales que se identifican como gays, en realidad se identificaron más con la frase de Kelly, durante la reunión en vivo (como

lo demuestran los vitoreos que recibió Kelly en aquel momento) y en las redes sociales. Algunxs usuarios la critican y acusan de homofobia, en un comentario se lee: “el problema es que imaginalo al revés, que alguien le hubiera dicho, yo no estoy aquí para pelear con una trans, estaría funadísima y acusado de transfobico, pero en fin, ya casi dejamos de verla!”.



Figura 5.4: Memes sobre Kelly en la reunión
Fuente: La Grupa FB.



Figura 5.5: Meme anti-Kelly
Fuente: La Grupa

Por otro lado, las redes sociales se inundaron con comentarios de apoyo hacia Kelly en el grupo de *Facebook* La Grupa: “Pues la letra G es la más transfóbica, según ellos al menos son hombres y les gusta ser hombres (...)”; “Son los mismos q dijeron que se victimizaba

toda la temporada pero fueron los primeros en saltar y sentirse atacados pq les dijeron gays”; “Casi siempre leo que las demás letras de las siglas LBT+ se quejan de los G así que mentiras no dijo la Kelly □□”; entre otros. Lo que la mayoría de estos comentarios defiende es que la población de hombres cis-gay viven con una serie de privilegios que otras personas de las disidencias sexogenéricas no tienen, y a la vez son quienes más replican la violencia homo-lesbo-transfóbica al interior de los espacios LGBT+. Incluso muchos hombres gay al interior de *La Grupa* están de acuerdo con dicha postura.

En ambas posturas, Kelly asume la posición de la víctima. Sin embargo, desde una perspectiva la victimización que sufre Kelly es un reflejo de actitudes transfóbicas y acosadoras. Por otro lado, se ve a Kelly como una persona hipócrita que instrumentaliza su identidad de género para “hacerse la víctima”. Ambas narrativas ven a Kelly como una víctima, pero entienden el papel de la víctima como algo muy distinto. Lxs fans se ponen de un lado y de otro según sus propias creencias y con quienes se identificaron y empatizaron más en la temporada, e incluso según sus propios prejuicios preconstruidos. La historia de exclusión y *bullying* que recibió Kelly por sus compañeras de temporada resonó con las experiencias de muchxs fans *queer* que han recibido acoso en sus ambientes laborales o escolares. Ahora bien, ello no necesariamente significa que Kelly se autorrepresente a partir de la figura de la víctima. Ella misma dice “No es por hacerme la víctima, porque yo jamás en la vida quiero causar lástima”, lo cual puede indicar que si bien reconoce las agresiones que sufrió, también reconoce el rol limitante que puede representar la figura de la víctima.

Ante toda la gente que siempre me dice que me la vivo diciendo que soy mujer trans (...) soy una mujer trans y estoy orgullosa de lo que soy y yo creo que actualmente en la sociedad somos de las personas que somos más maltratadas en México y en el mundo, que nos hacen a un lado, que nos discriminan al entrar a un baño, crees que yo no lo voy a estar diciendo a cada rato en un programa. Claro si yo tengo la cámara siempre lo voy a hacer, porque tengo que dar una lucha que mis hermanas que están afuera partiéndose la madre trabajando en la calle como trabajadoras sexuales porque no tienen las mismas oportunidades de trabajo que otros tipo de personas cis o héteros (...) Yo estoy diciendo que soy una mujer trans es para hacer visibilidad y para que vean que también existimos mujeres trans con mucho talento que podemos dar mucho al igual que los chicos (...) hasta dentro de nuestra misma comunidad hay esa ese como discriminación (...) apenas vi lo que le hicieron a Raquel¹⁵³ que mucha gente se le fue en contra por dar sus críticas (*Kelly Caracas*, 2023).

¹⁵³ Raquel es una mujer trans que forma parte del jurado de la sexta temporada de *LMD*. Recibió muchas críticas y *hate online* por parte del *fandom* por sus evaluaciones en *LMD*.

Sin embargo, no deja de llamar la atención la rapidez con la que Kelly fue catalogada en el papel de la víctima durante la temporada. Ello va en consonancia con las narrativas sobre personas trans en los medios hegemónicos, en los que se suele representar a las mujeres trans en los medios como únicamente víctimas¹⁵⁴. La intervención de Kelly en la reunión fue el cierre con broche de oro de su narrativa en la temporada. Kelly logra superar el papel de la víctima con resiliencia y determinación, además con elegancia, al no “rebajarse” a discutir por “banalidades”. Dicha autorrepresentación se asocia a la figura de “la dama”, que es un poderoso indicador de género. Por ejemplo, ante la pregunta de Alexis sobre quién de sus compañeras tiene “doble cara” o una “falsa moral”, Kelly respondió:

Kelly: No, es que si hago eso puede que se les caiga un ángel de las finalistas. Y no quiero eso, quiero que se den duro limpio (...) Yo vengo (...) en conceptual, que es el grupo que me representa en la temporada, (...) me representa mucho ese grupo porque fueron las personas que fueron más reales conmigo, incluyendo Juana Guadalupe (...) saben que yo a varias de ustedes las considero mis amigas, pero Juana es la estrella en la pirámide. Ella para mí es todo. Es una persona que se merece estar ahí sentada como una finalista de pies a cabeza (...) Ella es para mí la persona más real que conocí en *La más draga 6*. Te amo (LMD, T.6, E.11).

Kelly genera un poco de drama televisivo como se espera de ella, al sugerir que hay una persona hipócrita entre las finalistas, pero también utiliza aquella pregunta para apoyar a su compañera finalista Juana Guadalupe, y para evadir un conflicto. Kelly nuevamente hace referencia a “las conceptuales”, grupo al que se adscribe. La producción incluso dividió en dos al elenco de la temporada en la reunión, para que de un lado quedaran las chores (todas vestidas de negro, quizás por casualidad, por decisión colectiva o de la producción) y del otro lado quedaron las conceptuales. Este contraste es intencional y se repite en el video musical de la temporada, “Ritmito”, donde nuevamente dividen al elenco en los dos grupúsculos.

Kelly continúa respondiendo la pregunta sobre las concursantes hipócritas con algunas sugerencias y señalamientos indirectos:

La gente ya se dio cuenta quienes son las doble cara (La cámara enfoca a Aries). Y yo no vengo aquí a tirarle a nadie, no me vengo a pelear con nadie. (Le gritan del público “Eso es lo que queremos”). Yo sé que quieren que me pelee, pero yo soy una dama. El próximo año tal vez represente a México en un certamen internacional, porque es lo que yo amo, soy la máxima de la belleza, y las máximas de la belleza nos comportamos como las bellezas que somos, de pies a cabeza, y por dentro (LMD, T.6, E. 11).

¹⁵⁴ En el documental de Netflix: *Disclosure: Trans Lives on Screen* (2020), se discuten que los arquetipos para las mujeres trans en medios como el cine o la televisión son tres: la víctima, el monstruo o la bufona.



Figura 5.6: Publicación sobre las shores y las conceptuales
Fuente: *La Grupa* y *La Grupa Oficial*, Facebook

Cuando se le invita a revelar los nombres de las personas que supuestamente la violentaron, ella nuevamente insiste en no hacerlo “porque ella es una dama” y las damas no se pelean. La figura de la dama es interesante, ya que refuerza estereotipos binaristas sobre las mujeres como seres propios y elegantes, que deben ser recatadas y no vulgares. Kelly “performa” una femineidad trans específica. ¿Qué significa ser “una dama” y qué implicaciones tiene en términos de comportamiento? ¿Cómo se integra desde el repertorio de estereotipos de género en favor de una identidad trans constantemente sobajada? ¿Nos encontramos ante una performatividad (del género) y no tanto con el performance o lo performático (*drag*)? Se puede decir que Kelly escogió esta figura como una forma de autorrepresentación que de alguna manera contrarresta el efecto de la representación de la víctima que le fue impuesto por parte de la producción y del público. O bien puede interpretarse como una estrategia que utilizó Kelly para evadir la pregunta. La producción, sin embargo, no pierde la oportunidad de generar contenido polémico y la cámara enfoca a Aries precisamente cuando Kelly dice que una de las finalistas es una persona hipócrita, dando a entender que se refiere precisamente a ella. Los comentarios del público virtual en *YouTube* no tardaron en notarlo.

@Usuarix1 no kelly diciendo que todos saben quién es Doble Cara y enfocan a Aries □□□
JAJAJA

[@Usuarix2](#) Kelly no necesito dar nombres para que pudieramos saber que la doble cara es Aries, ella y Cattriona durante los salseos se la pasaron haciendo malas caras, comentarios violentos y actitudes nefastas hacia Kelly y Electra, las pruebas estan, solo es cuestión de ver cada salseo y sus ataques constantes hacia sus compañeras, en verdad fue una gran decepción ver la verdadera cara de Aries, ella era mi favorita desde el capítulo 1 pero cuando noté sus actos agresivos y despectivos hacia Kelly no pude sentir mas que coraje, porque los bullys lucen así, como Aries y Cattriona, te dan una cara de buena persona pero cuando tienen la oportunidad deciden atacar sin validar los sentimientos de los demás, personas como ellas no merecen ningún reconocimiento, merecen que les den una lección de respeto y empatía hacia sus compañeras.

Kelly continuó con el drama de la “finalista hipócrita” en sus propias redes sociales como *Twitter* o *Instagram*, lo cual revela que la figura de la dama como alguien que no entra en conflictos sólo es parcial. Ella sabe también que debe generar cierto tipo de “contenido polémico” para llamar la atención del público. Contradictoriamente, una parte del mismo *fandom* que interpretó a Kelly como una “buena víctima”, hizo de otra de las concursantes, Electra, una “mala víctima” que se victimiza todo el tiempo.

5.7.1 Buena víctima vs. mala víctima

La figura de Kelly, que podríamos catalogar como “la buena víctima” contrasta con la figura de la mala víctima¹⁵⁵. La figura de la buena víctima se reifica en Kelly en la misma reunión, cuando evita los conflictos sin permitir faltas de respeto. Tal respuesta prudente y mesurada contrasta con la actitud de Electra, a quien podría considerarse la figura de “la mala víctima” en este caso. Electra entra en una acalorada discusión con Kyliezz y Purga sobre supuestos rumores que habían esparcido sobre ella. En dicha pelea parecía que Electra estaba más involucrada emocionalmente que sus contrincantes (o en la jerga de La Grupa “se atacó”). El público reaccionó de forma opuesta a como lo hizo con Kelly, a pesar de que Electra sufrió micro-agresiones similares a las que recibió Kelly. La misma Electra menciona que en redes sociales el público aplaudía las agresiones que ella recibía por parte de sus compañeras y casi la abuchean en la reunión en vivo. Una de las razones para esta discrepancia puede ser que Kyliezz y Purga fueron dos de las favoritas del público, un contendiente difícil para Electra, mientras que Shantelle había caído de la gracia del público, según observamos de las

¹⁵⁵ Las figuras de la buena y la mala víctima han sido analizadas por académicas feministas sobre los procesos de revictimización en casos de violencia de género (como violación o feminicidio) en los medios de comunicación (De Rito, 2021).

respuestas y reacciones de la audiencia de la reunión en vivo. También parece ser que influyó el hecho de que Electra no pudiera controlar sus emociones, como Kelly, y cayera en las provocaciones de sus compañeras, lo cual nuevamente nos recuerda a la figura de la dama que Kelly reivindica. Sin embargo, está claro que dichas observaciones no son suficientes para explicar la fuerte discrepancia de la recepción de Kelly y Electra con el público.

La GRAN diferencia entre:

Ser educada y DEFENDERTE / Ser mustia y ATACARTE



Figura 5.7: Meme sobre Kelly y Electra en la reunión
Fuente: *La Grupa*

Como ya he mencionado, muchos de los discursos en torno a Kelly la acusan de victimismo y de escudarse con su identidad trans de las críticas. Así lo ejemplifican estos dos comentarios de La Grupa: “Pues lo que hace Kelly no es diferente a lo que hace Electra, activan su modo de “victimización” para que las apoyen. La diferencia es que a Kelly le aplauden y a Electra la bufan (...)”; “Las dos son mustias chingaquedito pero ELEKTRA SE ATACÓ Y PERDIÓ, su actuación fue pésima y sacó cosas que ni al caso y lo sabes de mujert”. Kelly señala en una entrevista las tensiones y dificultades de interactuar con un *fandom* tan apasionado, o violento y hostil, según se lo quiera ver, o tóxico, en la jerga pop: “Tuve muchísimo apoyo (...) pero pues no todo es color de rosa (...) sabemos que a veces el *fandom* de *La más draga* y de muchos programas de *drag* y es muy fuerte (...) Pero sabemos que las mujeres trans somos muy, muy de criticar (...) hay muchas mujeres que dicen que no

se identifican conmigo y hay muchas que sí pero yo fui a dar mi mensaje (...) hacia las nuevas generaciones” (*Dua Pop*, 2023).

Como menciona Kelly, muchas mujeres trans tuvieron distintas opiniones sobre la representación de Kelly en el programa. Una publicación en particular dice: “Yo siendo una mujer trans cosas que dijo la Kelly y dice ella que representa y es un estandarte pues yo no me siento representada por ella ami que me represente una KENIA CUEVAS no una Kelly que lo único que aparenta es la soberbia y aparte esta media o totalmente pendeja que se acuerde que antes que ella antes de ser trans también fue un gay como dijo en el día de las muertas #aminomerepresenta”. A lo que le contestan otra usuaria: “Pues la verdad habemos muuuuchas chicas trans que si nos sentimos representadas por kelly al igual obviamente por kenya entiendo que no te represente kelly hay personas que no nos representan como en mi caso Wendy Guevara pero eso no significa que atacemos entre nosotras no seas malinche¹⁵⁶ ella nos da representación y la quieres quitar? Mejor siéntate porfa”. Como se puede observar, la representación de Kelly en un arquetipo (la buena víctima, la mala víctima, la resiliente, etc.) no es unívoco ni monolítico en el *fandom*, sino que una gran variedad de opiniones, interpretaciones y lecturas se disputan en los espacios de los *fandoms* (como La Grupa), y Kelly responde a distintas posturas desde la justificación, la evasión o la asunción de responsabilidades. Es sólo un ejemplo de lo compleja que es la producción de celebridades y que no se trata de la imposición de caracterizaciones predeterminadas que son simplemente aceptadas por los públicos.

5.8 Conclusiones

En conclusión, la figura de Kelly fue un parteaguas en *La Más Draga* en términos de representación trans, por tratarse de la primera mujer abiertamente trans del programa. Los mensajes de sus performances y de su representación en el programa constantemente hacían

¹⁵⁶ “Malinchista” es un adjetivo de la jerga popular mexicana, que hace referencia a quienes tienen un gusto por lo extranjero y un menosprecio por lo nacional, hace referencia a la figura de la Malinche, quien fue una de las traductoras (del nahuatl al maya, y posteriormente de ambas lenguas al español) de Hernán Cortés durante el proceso de conquista, posteriormente tuvo un hijo con Cortés. A pesar de que dicha figura existió antes que México se consolidara como nación, el discurso nacionalista de forma anacrónica (y machista) la considera una “traidora” que colaboró con el proceso de colonización. Este uso es interesante debido a que no hace referencia a lo nacional vs. lo extranjero, sino a lo propio (lo trans) vs lo otro (lo cis, que se entiende como el estándar).

referencia a su identidad de mujer trans, así como las dificultades a las que se enfrentaba y cómo se articulaba con otra serie de demandas y protestas colectivas y coyunturales para el movimiento trans y específicamente de las mujeres trans y de las infancias trans.

Sin embargo, también fue una figura controversial y polémica, que abrió distintos debates políticos sobre la integridad de la comunidad *queer* y qué tanto podemos obviar las diferencias y jerarquías entre hombres cis gay y mujeres trans en el *drag*. La exclusión que vivió por parte de sus compañeras ayudó a evidenciar las diferencias y jerarquías que se dan en espacios supuestamente igualitarios y de libertad para la comunidad *queer*. La representación de Kelly como una víctima no fue novedosa en términos de representación, pero sí abrió un lugar para una lucha entre lecturas de los públicos y fans del programa, quienes aceptaron esa figura/arquetipo para Kelly en cierta medida, como un sujeto sin agencia, pasivo y que sólo puede sufrir las consecuencias de los actos de otros, y por otro lado quienes piensan que la victimización sólo es una estrategia egoísta para justificar malas actitudes propias. Kelly, sin embargo, utilizó a su favor el papel de la víctima, del cual logró redimirse formando una autorrepresentación de una mujer resiliente y elegante, toda una “dama”. Asimismo, su participación reveló modelos de subjetividad de una feminidad trans deseable. Quisiera finalizar puntualizando que no pretendo hablar por la colectividad de las mujeres trans, ni de las personas trans. Aunque me posiciono en contra de la cisheteronorma, no por ello me asumo como una persona trans. Sólo quiero reflexionar sobre algunas de las problemáticas que surgieron con la representación de Kelly Caracas en los debates públicos.

V. MODELOS DE SUBJETIVIDAD, PEDAGOGÍAS *QUEER* MEDIÁTICAS Y CIUDADANÍAS SEXUALES

En el primer capítulo, definí al *drag* como un género de performance travesti que exagera y parodia las normas de género a través de la apariencia y del espectáculo. Asimismo, exploré las aproximaciones al *drag* y al travestismo desde la teoría *queer*: cómo el *drag* puede tanto transgredir y desnaturalizar como reificar las normas de género. Revisé los planteamientos de la representación y la autorrepresentación del género de De Lauretis y analicé las similitudes y diferencias entre la teoría de la performatividad de Butler y la teoría del performance de Taylor. En el segundo capítulo, hablé del *boom* del *drag* y de cómo este logró que una práctica marginalizada por la sociedad heterosexual repentinamente se colocara al frente de los reflectores y obtuviera un lugar en la cultura *mainstream* hegemónica. Precisamente a través de su representación en programas de telerrealidad, artistas *drag* han tenido la oportunidad de ingresar en la cultura de las celebridades. En los siguientes dos capítulos, he intentado describir y analizar de qué manera se construyen dichas celebridades a partir de sus (auto)representaciones en dos casos en *LMD* y *DRMx*. En el caso de la ganadora de *DRMx*, Cristian Peralta, su representación trajo novedosos modelos de paternidad y de familias diversas en el contexto mexicano, a la vez que reproducía representaciones tradicionales de género, como la del padre proveedor, que se relaciona con la profesionalización del *drag* a partir del *boom* del *drag*. Kelly Caracas, por su parte, fue la primera mujer trans en haber concursado en *LMD* en seis temporadas, lo cual le permitió abordar en el programa temáticas y problemáticas de las personas y mujeres trans que antes no se habían discutido en dicha plataforma, por ejemplo, el lugar de las mujeres trans en el feminismo, las demandas de los movimientos trans, como las infancias trans, y las disparidades y jerarquías entre hombres cis gay y mujeres trans en el ambiente *drag*. Asimismo, su participación abrió diálogos sobre las representaciones de mujeres trans como víctimas, papel que Kelly trascendió a través de una reivindicación de una autorrepresentación propia.

Habiendo terminado este breve recuento de lo que hasta ahora se ha discutido, cabe preguntarse: ¿Qué efectos tiene la producción de celebridades *drag*, tanto en el ambiente *drag* y *queer*, como en los *fandoms* y públicos consumidores? ¿Acaso estas nuevas representaciones tienen efectos en el mundo en el que vivimos? En el presente capítulo busco señalar posibles caminos de reflexión y análisis que mi investigación me ha obligado a

plantearme. Me centro sobre todo en tres nociones fundamentales para entender el impacto de las (auto)representaciones *drag* en el contexto mediático y sociocultural que vivimos: modelos de subjetividad, pedagogías *queer* mediáticas y ciudadanías sexuales.

Como ya he mencionado, la representación por sí sola no puede transformar significativamente las estructuras y prácticas sociales bajo las cuales se rige el sistema cis-heterosexista patriarcal, racista, capitalista y colonial, etc. Incluso, hay posturas que acusan a las “políticas de la representación” de ser una serie de estrategias mercadológicas que asimilan las reivindicaciones, demandas y potencial subversivo de poblaciones y movimientos contraculturales o subrepresentados, a los discursos hegemónicos (López Clavel, 2015). Sin embargo, tampoco se puede asumir que las representaciones no tienen ninguna influencia más allá del mundo imaginario de la representación. Las representaciones, a final de cuentas, forman parte de nuestro mundo tanto como las estructuras y prácticas sociales, y por lo tanto, tienen efectos materiales en las vidas de lxs sujetxs y en las estructuras sociales y materiales. En ese sentido, el espectáculo y la representación no son simplemente ilusiones enajenantes que provienen de un mundo idealista que se opone a, y nos aleja de la materialidad.

Para resumirlo, las representaciones, a través de lo que De Lauretis (1996) retomando a Althusser (2008), llamaría interpelación, en conjunto con las experiencias propias, producen las subjetividades y permiten la identificación con subjetividades preexistentes. Ello no quiere decir que las condiciones “materiales” no sean relevantes. Al contrario, las representaciones son parte de dichas condiciones materiales, a la vez que las condiciones delimitan las posibilidades de la autorrepresentación y las representaciones pueden no coincidir con las condiciones materiales de quien se ve interpeladx por éstas. Dicha discordancia significa necesariamente que hay una apropiación de dichas representaciones a través de la interpelación. La representación, en ese sentido, trasciende las modas y los estereotipos, se articula en procesos mucho más complejos y contradictorios de producción de subjetividades (y por ende, de sujetxs y de identidades). Aunque aparentemente un proceso individual, las (auto)representaciones son construidas, no a través de una simple imitación de modelos a seguir, sino de forma social e intersubjetiva. ¿Cómo se ven interpelados los públicos por la producción de celebridades *drag*? ¿Cómo integran y se reapropian aspectos y elementos de dichas representaciones para sus propias

autorrepresentaciones? Para contestar estas preguntas, quisiera explicar brevemente los “modelos de subjetividad” (Guattari y Rolnik, 2006). Posteriormente expondré las pedagogías *queer* mediáticas (Withworth, 2017) y después revisaré la noción de ciudadanías sexuales (Sabsay, 2013). Dichas aproximaciones permiten profundizar el análisis de la producción de celebridades, como los casos de Cristian y Kelly. Por último, revisaré algunos de los problemas de representación que surgen con la producción de celebridades.

6.1 Modelos de subjetividad

Rolnik y Guattari (2006) argumentan que el concepto de cultura, sin importar su definición, es profundamente reaccionario. Ellxs entienden la cultura como cultura de masas, como una fábrica de subjetividades que produce individuos serializados. La producción de subjetividad capitalística¹⁵⁷ busca construir sus propios márgenes, integrar a minorías culturales y abarcar la totalidad de expresiones semióticas. Ante esta maquinaria, encontramos procesos de singularización, pequeñas fugas que rechazan dichos códigos para construir modos de sensibilidad, sociabilidad, producción y creatividad que produzcan subjetividades singulares, aunque estos también pueden ser reapropiados e integrados por la subjetividad capitalística. Lo *queer*, en ese sentido, puede ser pensado como una gama de singularidades que habrían escapado de la subjetividad capitalística, que además organiza el género de forma binaria, jerárquica y fija. En ese mismo sentido, se puede pensar que lxs artistas *drag* solían utilizar su propia creatividad para formular subjetividades singulares, que escapaban al pensamiento binarista y heteronormativo, antes de ser reabsorbidos a partir de contenidos y productos de la industria cultural como los *reality-shows* que ya hemos mencionado. Asimismo, la cultura de celebridades produce identidades y subjetividades serializadas, casi de forma fabril, como lo demuestra el hecho de que sólo en el 2023, hayan presentado a públicos masivos a 25 artistas *drag* en dos *reality-shows drag* en México únicamente, aunque claro, no sólo por aparecer en dichos medios masivos se alcanza el nivel de celebridad en automático.

La identidad, junto con la cultura, son modos de representación de la subjetividad reificados, fabricados y serializados, que implican la dicotomía etnocéntrica

¹⁵⁷ El término "capitalístico" para Guattari tiene un significado que va más allá de una simple referencia al sistema económico capitalista. Lo capitalístico representa una lógica de poder que impregna todos los aspectos de la vida social y personal, no solo la economía.

identidad/alteridad. Ello incluye las siglas LGBT+, si se les entiende como identidades fijas. Si la subjetividad es artificial, el sujeto no tendría ninguna esencia o naturaleza. En vez de buscar el reconocimiento de la identidad, lxs sujetos fluyen por devenires subjetivos individuales y sociales transversales. Los postulados de la teoría *queer* pueden entenderse a partir de esta conceptualización. ¿El *boom* del *drag* es un fenómeno de representación de identidades LGBT+ fijas o la producción de nuevas subjetividades singulares *queer*?

Para Guattari y Rolnik, mientras que el concepto de ideología de Althusser (2008) permanece en la esfera de la representación, la producción de subjetividad es la misma modelización de comportamientos, sensibilidades, percepciones, y relaciones sociales, no por agentes individuales o colectivos sino por procesos psíquicos y maquínicos de control social. Si se suscribe la postura de representación de De Lauretis (1992; 1996; 2014), podemos entender a las representaciones como parte importante del proceso de producción de subjetividades e identidades, es decir de modelos de subjetividad. En consecuencia, la representación no es excluyente de la producción de subjetividades: La representación como una estrategia que produce aquello que dice reflejar (si bien sí replica otras representaciones anteriores en una polifonía de voces que han conformado los sistemas de representaciones).

Para Guattari y Rolnik, cualquier revolución o movimiento emancipatorio debe considerar la producción de subjetividades singulares. Cualquier práctica política que busque subvertir la subjetividad hegemónica debe reapropiarla creativamente: en vez de denunciarla, hacerla visible; en vez de pretender la libertad, reivindicar la farsa, lo cual produce subjetividades delirantes que desmoronan la subjetividad capitalística (2006, p. 45). Los autores no abundan en cómo la parodia destruiría la subjetividad capitalística. Dicha postura resuena con los postulados de Butler (2006) sobre la parodia subversiva de la performatividad de género. Como ya hemos mencionado, el *camp* es la parodia *queer* y que transgrede la cisheteronorma (Meyer, 1994). Parecería que el *drag* y su constante parodia y crítica a las normas de género y sociales serían suficientemente delirantes para derrumbar la cultura capitalística, incluso en un programa como *Rupaul's Drag Race*, ya que éste inició como una parodia y sátira de la televisión y la telerrealidad estadounidenses. Sin embargo, también podría decirse que la integración de artistas *drag* a la cultura de las celebridades es la fagocitación de aquellas prácticas singulares que buscaban escapar de la cultura capitalística.

Este planteamiento trae a cuenta nuevamente el problema del poder de la parodia. La parodia tiene un gran poder transgresor y transformativo, pero atribuirle poderes de destrucción de las subjetividades capitalísticas parece un poco desproporcionado. Sin embargo, y a pesar de que no comparto la idea de que toda noción de cultura se refiere a algún tipo de cultura de masas, retomo la noción de modelos de subjetividad dentro de las sociedades capitalísticas contemporáneas. Ahora bien, los modelos de subjetividad no se trata de una simple imitación de modelos prediseñados. Los públicos no aceptan y adoptan estos modelos de forma tan sencilla e unívoca, sino que hay un gran espacio para la resignificación. Según Althusser, precisamente la interpelación produce que sujetos de una clase social subalterna se identifiquen con la ideología dominante, sin embargo, De Lauretis diría que el proceso de la experiencia transforma significativamente la subjetividad, por lo que nunca puede ser la misma dado que las condiciones materiales son distintas.

En otro texto, Rolnik (2019) argumenta que el capitalismo coloniza nuestro inconsciente a través de lo que Althusser llamaría aparatos ideológicos del Estado, como lo pueden ser los medios de comunicación. Este inconsciente colonial-capitalista internaliza la lógica de la explotación y la dominación, manifestándose en formas como la culpa, la vergüenza, el miedo al fracaso y la autocomplacencia. La expresión del deseo a través del arte, la música, la sexualidad y otras formas de creatividad puede ser una herramienta poderosa para la subversión del orden establecido. Sin embargo, el régimen colonial-capitalista tiende a neutralizar la fuerza transfiguradora de las prácticas artísticas, reduciéndolas al mero ejercicio de la creatividad dissociada de su función ética. El papel de lxs artistas *drag* es complejo, ya que nunca pertenecieron a la esfera del “arte” (al menos visto desde el mundo del arte hegemónico) hasta hace relativamente poco, y se han relacionado más con las industrias del entretenimiento nocturno, principalmente el cabaret. Sin embargo, el *drag* como práctica artística puede entenderse como una expresión del deseo a través del arte y la sexualidad, que asimismo subvierten el orden establecido. Posicionar a artistas *drag* en una dicotomía entre una práctica artística liberadora y una práctica integrada al entretenimiento y la industria cultural nos revela las limitaciones de dichos planteamientos.

En resumen, las celebridades *drag* al adquirir un estatus público entran en una arena mediática de representaciones que pueden significar asimismo modelos de subjetividad (Guattari y Rolnik, 2006) novedosos, que pueden reproducir, reactualizar o subvertir normas

sociales, culturales y de género. Dichas celebridades retoman aspectos de los modelos de subjetividad homonormativos, aunque no dependen única ni necesariamente de ellos.

Celebridades como Cristian Peralta o Kelly Caracas quizás se posicionan desde lo *queer*, lo pansexual, y lo trans, podrían entenderse como casos de fugas *queer* de los procesos de singularidad homonormativos. La historia de vida de Cristian ha sido marcada por un complejo y fluctuante camino para encontrar una categoría identitaria que le hiciera sentido a su persona. Cristian reconoce que no ve a las identidades como etiquetas fijas para categorizarse, sino como sitios estratégicos de enunciación desde dónde hacer evidentes las necesidades específicas de quienes habitan dichas categorías. Cristian pasó de ser gay a ser una mujer trans a ser hombre de nuevo y pansexual, sin embargo no desestima su proceso de búsqueda de identidad y expresión de género, en especial su proceso de de-transición. Por su parte, Kelly, una mujer trans, ha hecho suyas las demandas del movimiento trans, en especial la de las infancias trans, por sus propias experiencias de vida. Asimismo Kelly trajo a una nueva audiencia discusiones sobre el lugar de las mujeres trans en los movimientos feministas y LGBT+, así como las disparidades entre hombres cis-gay y mujeres trans en el ambiente *drag*. Su frase “No vine a pelear con gays” se popularizó en parte debido a un sentimiento compartido de hartazgo con ciertas prácticas e ideas que benefician únicamente a los hombres cis-gay mientras relegan a otras disidencias sexogenéricas a la exclusión.

Todo lo anterior significa que ya no nos hallamos ante una identidad homonormativa gay, sino ante un alud de nuevas subjetividades (que podrían parecer singularidades) en las que aspectos identitarios escapan a la definición, como lo plantean algunas de las propuestas de la teoría *queer* anti-identitarias, y que critican los estándares homonormativos de los discursos LGBT+ hegemónicos actuales. En ese sentido, nuevos modelos de subjetividad que superan los modelos homonormativos van surgiendo: de personas pansexuales o fluidas, de personas y mujeres trans, entre otras. Nuevos modelos que son menos fijos, más fluidos e incluyentes. ¿Acaso se podría catalogar como modelos de subjetividad *queer*? Ahora bien, ello también es sintomático de una hiper-especificidad de las subjetividades que las fija y que en su conjunto, atomiza las categorías de identidad, lo que termina por contradecir a los mismos postulados de la teoría *queer*. No niego ni afirmo que dichos shows refuercen o subviertan unívocamente la creación de un nuevo sujetx *queernormadx*, sino que según el

contexto en particular, puede ayudar a asimilar o subvertir la constitución de dichos modelos de subjetividad.

6.2 Pedagogías *queer* mediáticas

A través de lo que llamo pedagogías *queer* mediáticas se propagan los modelos de subjetividad *queer* de las celebridades *drag*, que a su vez interpelan a los públicos. Cabe señalar que no me refiero a una pedagogía en el sentido tradicional de la palabra, que se da en un espacio de educación formal como las aulas por un sistema de educación público¹⁵⁸. De hecho, para las personas *queer*, el proceso formativo y escolar probablemente es uno de los espacios más violentos y excluyentes. En la institución educativa se formaliza la homo-lesbo-transfobia como norma y la supremacía cisheterosexista como el estándar, se protege a la supuesta inocencia y la heterosexualidad de las perversiones de lxs niñxs *queer*. En ese sentido, desde la infancia y la formación educativa, las personas *queer* quedamos por fuera de la formación pedagógica de ciudadanxs de la nación, lo cual implica una limitación a nuestros derechos, pero también un lugar privilegiado desde donde cuestionar al sistema educativo y a las sociedades hetero-nacionales. En ese sentido, las personas *queer* aprendemos muy tardíamente, principalmente en contextos informales y hasta clandestinos, sobre nosotrxs mismxs, nuestra historia, nuestras necesidades, nuestras prácticas culturales y nuestras corporalidades. Ante los esfuerzos de la nueva derecha por establecer pines parentales, abolir la educación sexual de las escuelas, etc., los medios de comunicación son uno de los sitios pedagógicos de mayor importancia en la actualidad para acceder a la información. Las nuevas generaciones aprenden más de cultura e historia LGBT + a partir de los medios que a través de la educación formal.

No se puede preguntar por los efectos de los medios y la comunicación pensándolos como factores externos a la sociedad, ya que son parte íntegra de ésta. Los medios de comunicación institucionalizan la comunicación, pero también funcionan como productores de sentido: producen, representan y distorsionan la realidad, además, tienen diferentes usos, funciones e implicaciones. Las prácticas comunicativas son realizadas cada vez más a través

¹⁵⁸ Para acercarse a un ejemplo de aproximación pedagógica *queer* en contextos escolares y educativos formales, véase: Cañedo, C. (2023). Pedagogías *queer* entre el hacer y el teorizar. Reflexiones y experiencias docentes encarnadas desde el CEPE. Ciudad de México: Centro de Enseñanza para Extranjeros, UNAM.

de los medios. Nuestra vida cotidiana y nuestras interacciones cara-a-cara están continuamente entrelazadas con prácticas relacionadas con los medios. De esta manera, los medios nunca son neutrales en el acto de la comunicación. La educación es uno de dichos ámbitos que han sido profundamente mediatizados¹⁵⁹. Las nombro pedagogías mediáticas, en tanto los contenidos mediáticos son contenidos pedagógicos; son pedagogías mediadas, en tanto los discursos están mediados por alguna pantalla; y son pedagogías mediatizadas, en tanto los medios intervienen en las formas de aprendizaje y de socialización.

Los medios de comunicación masivos, de esta manera, producen pedagogías que ayudan a formar las subjetividades de lxs individuxs y comunidades que los consumen. Para Charo Lacalle (2000) la televisión es el principal constructor y transmisor de modelos sociales, y su autolegitimación se sostiene en la visibilidad de sus mensajes. Aunque la llegada del Internet ha logrado desplazar en buena medida a la pantalla chica, dicha transición aún no es total y los contenidos de la nueva televisión (*streaming*) también dependen del Internet. Los *reality-shows* estudiados aquí educan a las nuevas generaciones de personas *queer*, que se ven representadx/interpeladx en los medios.

Para Pérez Tornero (2004) los medios de comunicación como la televisión, siempre, a mediano y largo plazo, tienen una función educativa, así lo asuman o no. De hecho, la gran mayoría de los medios de comunicación privados tradicionales no asumen este papel o este rol, y se limitan a considerarse como entidades que generan únicamente contenidos de “entretenimiento”, en la búsqueda exclusiva de generar ganancias sin ofrecer ningún “bien” de interés público como lo puede ser la educación. Dichos contenidos de entretenimiento, por más tele-basura que sean, no dejan de ser contenidos pedagógicos que ofrecen modelos de subjetividad, de ciudadanía, de consumo, de éxito y de felicidad, que Pérez Tornero llama “anti-formativos” y “anti-informativos”. *Reality-shows drag* como *LMD* y *RPDR*, (probablemente en el saco de la tele-basura para Pérez Tornero) han asumido su papel educativo a medias tintas, y han abordado ciertos temas que son importantes para los públicos sexo-disidentes de formas poco empáticas, por decir lo menos. Por ejemplo, en la

¹⁵⁹ Andreas Hepp y Nick Couldry (2017) definen la mediatización como el proceso de integración de los medios de comunicación en todos los niveles de las estructuras sociales, rediseñando las formas que tenemos como individuos y como colectivos para relacionarnos en el mundo que vivimos, más allá de la simple comunicación. La realidad social está mediatizada, es decir, atravesada en sus estructuras y dinámicas por el rol que los medios recursiva y continuamente juegan en su transformación. Este planteamiento nos recuerda a las mediaciones de Martín-Barbero (1987), en tanto busca trazar las relaciones entre lo mediático y lo sociocultural.

tercera temporada cuando se ha intentado abordar la temática del VIH, la conversación entre lxs participantes fue muy torpe y estigmatizante, al grado que causó molestia en redes. Mista Boo, concursante de la tercera temporada, contó su experiencia con su ex pareja VIH-positiva, quien no le comentó su estatus, lo cual para Mista era una traición a su confianza y un posible riesgo para su salud¹⁶⁰, a pesar de que su pareja se encontraba tomando medicamentos antiretrovirales y era incapaz de transmitir el virus. En la cuarta temporada, en apoyo con una asociación por los derechos de personas con VIH, se realizó un minireto en el que se performatizaba un funeral de una persona VIH positiva que murió no a causa del VIH sino del estigma. Si bien el mensaje que se buscó dar era que el estigma es más peligroso que el VIH, el mensaje que daba era que las personas con VIH siguen estando condenadas a la muerte. Asimismo, la reproducción de estereotipos racistas, misóginos y transfóbicos ha sido constantemente señalada por fans a lo largo de las temporadas. La información que hay en dichos programas, por lo tanto, es bastante limitada y parcial¹⁶¹. Sin embargo, es la única aproximación para muchas personas a dichos temas ya que la educación formal y los medios de comunicación tradicionales suelen evitarlos.

Las pedagogías *queer* mediáticas son relativamente nuevas, y apenas comenzamos a observar y estudiar sus consecuencias. Colin Whitworth (2017) argumenta a favor del potencial pedagógico de *RPDR*. Señala cómo el show, de hecho, ya ha educado a varias generaciones en historia y cultura LGBT+ (estadounidense), tanto de personas *queer* como de la sociedad heterosexual. Por ejemplo, en diversos episodios se ha recapitulado la historia y logros de los movimientos LGBT+ en EE. UU., así como se han realizado homenajes y retrospectivas de personas importantes en el mundo del activismo y de la cultura LBGT+ estadounidense. Para lograr su propósito, Whitworth realiza un estudio auto-etnográfico, al ser él una de las personas que creció viendo este *show*, donde aprendió sobre una cultura a la que sentía pertenecer sin aún saberlo. Sin embargo, Withworth admite que hay riesgos de ver

¹⁶⁰ Ello en un contexto donde la discriminación a personas con VIH es persistente y leyes sobre “el peligro de contagio” vulneran los derechos a la privacidad y a la no discriminación de personas seropositivas. Para marzo del 2024, sólo cinco de los 32 estados habían derogado los “delitos de contagio”, que pueden sancionar a alguna persona por su condición de salud si es que otra persona considera que la puso en riesgo su salud, aunque no necesariamente, haya ocurrido la transmisión de alguna infección o alguna enfermedad (Bastida, 2024).

¹⁶¹ Dicha problemática fue abordada en el ya mencionado debate entre la activista trans Laurel Miranda y uno de los productores de *LMD*, Bruno Olvez (2022), donde el productor se defendió estableciendo que su programa tenía claros objetivos de entretenimiento y no tanto así, educativos, mientras que Laurel defendía que a pesar de ser un producto de entretenimiento tenía una responsabilidad social con los colectivos LGBT+.

de una manera tan optimista a las pedagogías mediáticas, como ya hemos visto *RPDR* también educa con discursos meritocráticos, racistas, clasistas, misóginos y transfóbicos¹⁶².

6.3 Ciudadanías sexuales

Ahora bien, la siguiente pregunta sería ¿qué discursos intentan enseñar las pedagogías *queer* mediáticas a sus públicos? En realidad, aunque no se puede generalizar, la gran mayoría de las representaciones mediáticas LGBTQ+ de las industrias culturales hegemónicas de los últimos años están en consonancia con una serie de discursos sobre Derechos Humanos, anti-discriminación e integración de las disidencias sexogenéricas a la sociedad. Se trata de un impulso político en pos de la igualdad y de los ideales anti-discriminatorios, alentado a escalas regionales e internacionales y globales. Las demandas buscan la inclusión de lxs otrxs sexuales dentro de los parámetros de ciudadanía (Sabsay, 2013, p. 50). Para Sabsay el problema del paradigma de la ciudadanía y de los derechos con respecto a la equidad de género y diversidad sexual es que se encuentran integrados en el marco del liberalismo político y el modelo democrático liberal, así como en una narrativa del progreso. “La sexualidad, en tanto que dispositivo de la modernidad, se convierte así en el *quid* del liberalismo” (p. 52). Ello significa que lx sujetx sexual de derechos se entiende como el individuo abstracto del liberalismo, que en realidad se limita a una visión restringida de la ciudadanía (blanca, colonial y burguesa) que no da cuenta de las jerarquías y desigualdades.

¹⁶² Por ejemplo, los discursos homonacionalistas de amor a la patria y a las fuerzas armadas estadounidenses (Ferrante, 2017); o la exclusión de mujeres trans durante 13 años, lo cual implica invisibilizar por completo, y efectivamente bloquear cualquier representación de las mujeres trans en el arte *drag*, cuando ellas son un pilar central en su historia. Asimismo el show reprodujo insultos transfóbicos, que para muchxs de sus espectadores, especialmente hombres cis-gay, fue una especie de autorización de usar dichas palabras peyorativas, (si bien ya hemos hablado de la reapropiación de la injuria, hay otro debate sobre quién puede reapropiarse de dicha injuria, si es una persona que no sufre las consecuencias discriminatorias del insulto, entonces parece más bien una reproducción de la violencia simbólica y no una reapropiación). El programa educó a nuevas generaciones de juventudes *queer*, en el sentido en que, al ser *RPDR* su único referente sobre el *drag*, se asocia al *drag* con las *drag queens* y se asocia a las *drag queens* con hombres cis-gay únicamente. Entonces, al tener *Drag Race* el monopolio mediático de la industria *drag*, éste de alguna manera determinaba lo que los públicos entendían por *drag*. Ciertas estéticas del *drag*, como la androginia, las reinas barbadadas o *camp* quedaron relegadas por una figura más vendible, de una belleza hegemónica, opulente y glamorosa. Ello hace necesario, pensar sobre los peligros de la única historia que planteaba Chimamanda Adichie (2009). El programa establece expectativas de cómo debe ser una *drag queen* o un artista *drag*. Un fan cuyo único referente del *drag* sea *Drag Race*, se sorprenderá al ver que un show *drag* en vivo es profundamente diferente a lo que se representa en el programa.

Un ejemplo de cómo se han instaurado este tipo de ciudadanía sexuales puede verse en el caso de la identidad gay, aunque esta no se ha adoptado o aceptado de manera igual en todos los territorios. Para Domínguez-Ruvalcaba (2019) en el orden neoliberal, ser gay ya no implica participar en el activismo gay, sino que se trata de una identificación con un modelo propagado por el mercado específicamente diseñado para los homosexuales, que es, a fin de cuentas, un modelo de ciudadanía que surge de discursos como la literatura, el cine, la publicidad y la moda y que determina actividades recreativas, maneras de expresar la sexualidad y formas específicas de usar el espacio (p.199). Dicho modelo comercial y prefabricado de la diversidad sexual (específicamente del hombre gay), va más allá de las formas de organización tradicional por la que los grupos humanos se habían identificado, como la nación o la raza. Ahora es el mercado el que define y propaga las identidades, y el neoliberalismo decidió de alguna manera que la diversidad sexual se incorporaría como una mercancía. Asimismo, para el autor, lo gay es una forma aculturada de ser que se puede practicar por todo el mundo, es decir es una identidad constituida por el mercado que se difunde globalmente. Sin embargo, en el caso latinoamericano, lo gay discurre casi exclusivamente por las clases medias y altas, mientras que otros sectores están excluidos de dicha cultura dominada por el mercado y por lo tanto, excluidos de la identidad gay (p.200).

Como ya he mencionado, tanto Cristian como Kelly no encarnan ellxs precisamente esta identidad gay homonormativa y de consumo, y sin embargo, alimentan o forman parte de la cultura de consumo gay, convirtiéndose ellxs mismxs en productos de consumo a través de una exotización o fetichización por parte de los públicos gays consumidores. Por ejemplo, en el siguiente meme se revela esta apropiación de los elementos del *branding* personal de Cristian por parte del *fandom*, es decir, su transformación en una mercancía. De alguna manera, al convertirse en ídolos, se vuelven sujetos productivos en el orden neoliberal, o más bien, objetos de consumo o mercancías.

Asimismo, ya he mencionado que un alud de nuevas subjetividades identitarias *queer* han surgido en los últimos años, lo cual significa la expansión de los discursos homonormativos más allá de lo únicamente lésbico-gay. Ahora bien, también debo apuntar que la mayoría de las audiencias de *LMD* o *DRMx* difícilmente encajarían perfectamente en la definición de la identidad gay de consumo, reservada a cierta clase económica y metropolitana. Aunque tienen acceso a los mismos productos de consumo mediáticos o

similares, sus formas de consumo no son las mismas, por ejemplo, a través de estrategias como la piratería, los *spoilers*, resúmenes y reseñas.



Figura 6.1: Meme en apoyo a Cristian Peralta Transformista

En ese sentido, las configuraciones de los discursos de ciudadanía sexual se organizan a partir del discurso de reconocimiento de derechos. Sin embargo, para que una ciudadanía sea válida, ésta debe pertenecer a algún país. Para López Clavel (2015), la homonormatividad, además de aliarse con la ideología neoliberal, se alía con ideologías de alineación de raza, género, clase social y cultura. De forma específica, se busca la integración de las disidencias sexuales a los discursos patrióticos o nacionalistas, lo que simboliza una forma de vida que se presupone necesaria para poder acceder a la ciudadanía completa (p. 147). Dichos discursos homonacionalistas son posibles “por la nueva condición reproductiva derivada de la legislación igualitaria, que acabaría con la visión histórica negativa de lo homosexual como estéril y por tanto incapaz de reproducir ni biológica ni culturalmente la nación” (p. 149). Asimismo, es posible debido a la introducción de lxs homosexuales dentro de valores culturales hegemónicos de las sociedades occidentales como el individualismo, el patriotismo, el neoliberalismo o el colonialismo. Así, homonormatividad y homonacionalismo son inseparables. El Estado liberal consiguió incorporar a un grupo social e históricamente marginado en su proyecto cultural (p.149). Este proyecto hubiera sido impensable sin los medios de comunicación, como ya he mencionado, la televisión cumple

una función primordial en la formación de culturas nacionales contemporáneas a través de su aparato masificador (Martín-Barbero, 1987).

Sin embargo, el travestismo continúa teniendo una relación complicada con los nacionalismos. Domínguez Ruvalcaba señala que: “La ideología nacional se erige sobre el patriarcado, lo que significa que el tratamiento ofensivo hacia la hegemonía heterosexista y machista es una ofensa para la nación (...) En el arte contemporáneo se usa el travestismo para dismantelar el aparato simbólico de dominación” (pp. 187-8). *Queerizar* estos referentes hegemónicos y patriarcales cuestiona los fundamentos del Estado-Nación, de una forma cuasi-sacrílega¹⁶³. La lista de ejemplos de dichos torcimientos de símbolos nacionalistas es larga y ya he mencionado algunos ejemplos en capítulos anteriores: En las pasarelas de *LMD* y *DRMx* se han travestido a figuras históricas de México como los padres de la patria, Miguel Hidalgo por Jobstar en la primera temporada de *LMD*; o bien iconos de la revolución mexicana como Emiliano Zapata, por Aurora Wonders en la cuarta; o bien la indumentaria de la de los mariachis o los charros, como Pixie Pixie en la primera temporada de *DRMx*; o de los luchadores de Lucha Libre en *LMD* y *DRMx*, entre otros. Otras formas de *queerizar* los referentes nacionalistas son el travestimiento de figuras religiosas como las advocaciones de la Virgen María, o de Jesucristo, que desarticulan los discursos religiosos, tan cercanos a lo que el discurso nacionalista entiende por lo mexicano (mestizo, hispanohablante y católico, a pesar del carácter laico del Estado). En *LMD* se han realizado diversas pasarelas cuyas temáticas han sido religiosas, en ellas hemos visto representaciones de Jesucristo (Red Rabbit Duo, Sirena), así como del Niño Dios (Alexis 3XL) y de distintas advocaciones de la virgen como La Virgen de Guadalupe, el ícono católico latinoamericano por excelencia (Juana Guadalupe, con un vestido que asimismo representaba a Coatlicue, quien era la diosa mexicana de la fertilidad, y una de las fuentes, junto con la Virgen de Extremadura en España, que originaron a la Virgen de Guadalupe como símbolo del sincretismo del catolicismo mexicano). En ese sentido, en el contexto del *drag* mexicano, ha

¹⁶³ Domínguez-Ruvalcaba (2019) caracteriza el tropo imperialista del *vir* como la virilidad del conquistador español que por su superioridad domina a otrxs conquistadxs, feminizandolxs (lxs otrxs indígenas), fue apropiado por los criollos del periodo republicano: “La sociedad independiente proporciona al criollo y al mestizo -el prototipo de hombre nacional- el privilegio del *vir* como dispositivo político para combatir a los que son extraños a la nación y enemigos del pueblo” (p. 84). La acusación del extranjero o del enemigx políticx como homosexual o pervertido fue común en el periodismo del siglo XIX (y lo sigue siendo a la fecha).

explotado estos referentes, permitiendo la imaginación de nuevas ciudadanías sexo-disidentes, fuera de la heteronorma patriótica en el territorio mexicano.

Sin embargo, al mismo tiempo, los *reality-shows drag* en México (re)producen discursos de homomestizaje (López Toledano, 2022), así como presentan visiones poco problemáticas sobre las configuraciones de raza-clase y sexualidad en México. El mestizaje, se trata de un proyecto que se dirige hacia la blanquitud¹⁶⁴ y la blancura, y que además se basa en la reproducción heterocentrada a través de la familia (ya sea heterosexual o diversa). De forma constante se han apropiado de elementos culturales de pueblos originarios como una forma de reforzar los discursos nacionalistas en ambos programas, que ya ha causado diversas controversias, especialmente con *LMD*¹⁶⁵. Entonces, los discursos sobre ciudadanía homonormativos o *queernormativos* (como los *reality-shows drag* en México) revelan una contradicción, entre la desestabilización del discurso nacional a partir del travestismo y el proyecto modernizador del homonacionalismo a partir del mismo.

Asimismo, se puede observar en una performatización constante de un orgullo mexicano en los programas que no necesariamente es parte de lxs personalidades *drag* de lxs participantes, cuyos referentes pueden ser más extensos, desde los contenidos de entretenimiento *mainstream* estadounidense, hasta las subculturas *otaku*, gótica o punk. El caso de Margaret y Ya, que ya he mencionado, es ilustrativo, en el sentido en que su estética inspirada en referencias de la cultura japonesa (específicamente de los *mangas*, *animés* y toda la cultura *otaku*), no fue bien recibida por un jurado que esperaba explotar elementos representativos de la cultura mexicana. Tanto *LMD* como *DRMx* han impuesto como temáticas de la gran mayoría de las pasarelas, referencias a emblemas reconocibles de la cultura mexicana en el extranjero, como la lucha libre, los mariachis, el Día de muertos, los panteones de dioses mesoamericanos, los alebrijes, las piñatas, los ajolotes, Frida Kahlo, la revolución mexicana, las pirámides, los cactus, los tacos, el tequila, etc. Específicamente

¹⁶⁴ Para Bolívar Echeverría (2010), la blanquitud es un concepto que va más allá de la raza o el color de piel. Se trata de el “grado cero” de la identidad en la modernidad que dota de un carácter “humano” o “civilizado” a los individuos y grupos sociales y étnicos, claramente, privilegiando conceptos, nociones, ideales, imaginarios y formas de organización social y política eurocéntricos, impuestos por proyectos coloniales y sostenidos a partir de relaciones de poder jerárquicas y desiguales. Es decir, se trata de la subordinación de la condición étnica de la blancura a la condición identitaria de la blanquitud.

¹⁶⁵ En parte podemos asociar a cierta LGBTfobia de los pueblos originarios al asumir que las diversidad sexual es un fenómeno occidental y por lo tanto imperialista. Sin embargo, definitivamente es cierto en la medida en la que lo LGBT+ y lo *queer* se han impuesto sobre concepciones de la sexualidad propias de distintos territorios colonizados), crítica que se ha realizado desde posturas post- y de(s)coloniales *cuir*.

reinas “folclóricas” como Cristian Peralta o Matraka se adaptan mejor a este proyecto que por ejemplo, Margaret y Ya o Vermelha Noir que se inspira en referencias de culturas orientales (aunque Vermelha ha sido acusada de apropiación cultural en el mismo programa, irónicamente por Margaret y Ya).

Lo anterior refleja una tendencia de las industrias culturales mexicanas y latinoamericanas a asociarse con otros discursos globales sobre lo LGBT+, los Derechos Humanos y las políticas de representación provenientes del Norte global. En ese sentido México se alinea con las democracias sexuales (Sabsay, 2013, p. 48) de Occidente (específicamente del Norte global transatlántico EE. UU-Canadá y Europa) en sus proyectos de homonacionalismo. Los programas han buscado proyectar a México como una nación moderna, cosmopolita, progresista y (neo)liberal, respetuosa de los derechos humanos y de la libertad de expresión, todo ello sin perder su sabor local (folclorizado). El hecho de tener franquicias como *LMD* o *DRMx* hacen parecer que México ha alcanzado un cierto grado de tolerancia y progreso. Especialmente *DRMx* al ser una franquicia internacional, da un mensaje a los públicos globales de las circunstancias de las ciudadanías sexuales en México. México alcanza ese estándar a través de una narrativa del progreso y de la globalización sexual (Sabsay, 2013, p. 51-2). Asimismo, ha logrado vender a México como un destino turístico amigable con turistas LGBT+ (recordemos a Lolita Banana, instando a Margaret y Ya a representar a México de una forma positiva para promover el turismo) y donde se exotiza y fetichiza a partir de nociones étnicas, raciales y sexuales a tanto sujetxs de pueblos originarios y de identidades étnicas subalternas, como a las propias disidencias sexuales mexicanas para un mercado LGBT+ estadounidense y europeo. La realidad de un México hipermachista, homo-lesbo-transfóbico y (trans)feminicida es una contradicción que no pasa desapercibida por lxs propixs participantes del programa, como revelan las múltiples declaraciones de Kelly sobre la violencia que sufren las personas trans, incluso en espacios LGBT+, o los relatos de eventos traumáticos y abusos que han sufrido concursantes de *DRMx* como Lady Kero, Matraka o Vermelha Noir.

Las posturas homonacionalistas se posicionan en relación con un otro atrasado, conservador y homofóbico, que para el caso de las potencias occidentales sería todo lo que representa el Islam, y que sin embargo en territorio mexicano representa al “macho mexicano”, una figura que se debe dejar atrás para integrarse al mundo contemporáneo.

Ahora bien, cabe señalar que dicho ingreso a las democracias sexuales neoliberales es hasta cierto punto ilusorio, ya que otras disparidades de orden racial y colonial no permitirían a las potencias occidentales considerar a Latinoamérica como un igual. Asimismo, el mito sobre la supuesta tolerancia de Europa y EE. UU.-Canadá, ante la intolerancia de los países tercermundistas tampoco da cuenta de la discriminación, exclusión y violencia de género que se vive en el pretendido primer mundo. Sin embargo, en las mismas franquicias de países supuestamente abiertos y tolerantes a la diversidad sexual como EE. UU., Canadá, Francia, Holanda, Francia, Suecia y Alemania, también se cuentan historias de violencia y discriminación, lo cual puede ayudar a desmitificar la supuesta tolerancia de las democracias sexuales occidentales.

Por otro lado, otras prácticas travestis más propias de la región como lxs transformistas también han visto un cambio en la escena mexicana. En primer lugar, el *boom* del *drag* pone el foco sobre el *drag* más que sobre el transformismo. Algunxs transformistas como Cristian Peralta o Kelly Caracas han tomado la oportunidad para transformar su práctica transformista (valga la redundancia) hacia una práctica híbrida entre el *drag* y el transformismo, sin por ello abandonar del todo la cultura transformista. Incluso, *drag queens*/transformistas como Cristian Peralta han puesto al frente de la conversación al transformismo, e incluso lo han presentado por primera vez a un nuevo público de jóvenes fans que quizás no estaban tan familiarizados con éste arte travesti, lo que significa que hay un potencial de expandir el *boom* del *drag* a otras prácticas como el transformismo.

En resumen, la producción de celebridades *drag* se da en un contexto de “globalización” en el que las industrias culturales y creativas han desplazado (parcialmente) a los Estados-Nación como fuerzas de hegemonía política y cultural, así como son la principal fuerza de producción del capitalismo contemporáneo (Garzón, 2018, p. 86). Ello también significa, sin embargo, que dichos nuevos modelos de subjetividad se encuentran en procesos de blanqueamiento, homogeneización y homonormativización. Sin embargo, hay una negociación con las especificidades regionales y nacionales del arte *queer*. *LMD* y *DRMx* son un claro ejemplo de cómo el modelo choca con formas endémicas/regionales de travestismo (como el transformismo), pero también las procesa para hacerlas mercadeables¹⁶⁶. Por último

¹⁶⁶ Como señala Frederic Martel (2011): “La teoría del imperialismo cultural estadounidense presupone que la globalización cultural es una americanización unilateral y unidireccional de una «hiperpotencia» hacia los

las franquicias buscan producir una suerte de "turismo travesti" a través de las pantallas, en la que artistas *drag* y personas *queer* se convierten un objeto de consumo en una suerte de proyecto turistificador de la escena *drag* y *queer* mexicana.

6.4 Problemas de la representación

Podría decirse entonces, que las narrativas de inclusión y tolerancia siguen marcando una diferencia entre lo "normativo" y lo "otro", a lo que se debe tolerar, en vez de cuestionar las estructuras que han permitido que la norma se imponga como naturaleza o esencia. Deborah Britzman argumenta que en el contexto educativo: "Las pedagogías de la inclusión, entonces, no facilitan la proliferación de la identificación necesaria para repensar y rearmar la identidad como algo más que un límite de actitud. En un peculiar giro de los acontecimientos, los currículos que se proponen más inclusivos pueden de hecho trabajar para producir nuevas formas de exclusividad si las únicas posiciones de subjetividad son lo normal tolerante y el subalterno tolerado" (Britzman en Cañedo, 2023, p. 18).

En ese mismo sentido, la crítica antinormativa de López Clavel (2015) plantea que las representaciones hegemónicas exponen casos poco problemáticos, que sólo refuerzan la normativización de las disidencias sexuales según los criterios culturales hegemónicos, que a su vez margina a aquellas disidencias más heterodoxas e invisibilizan los problemas sociopolíticos de las disidencias en aras de la normalidad y una imagen modélica (p.145). ¿Realmente nos encontramos ante representaciones tan normativas, tan poco problemáticas? Discursos moralizantes sobre temas como el éxito, la felicidad o el trabajo continúan siendo poco problematizados en dichos programas. En el caso de Cristian Peralta, la profesionalización del *drag* le permitió asumir un papel de padre proveedor, reproduciendo una serie de nociones sobre la paternidad, así como del trabajo como una forma de superarse y dar un futuro a su familia. Como señala Angela McRobbie (2010): "el apego apasionado por el trabajo se ha convertido en una forma contemporánea de autodisciplina (...) cómo actúa el biopoder como disciplina laboral" (p. 155-56). La identidad ocupacional pasa a estar

países «dominados». La realidad es más matizada y más compleja: hay homogeneización y heterogeneización a la vez. Lo que tenemos es un auge del *entertainment mainstream* global, en gran parte estadounidense, y la constitución de bloques regionales. Además, las culturas nacionales se refuerzan en todas partes, aunque el «otro» referente, la «otra» cultura sea cada vez más la estadounidense" (p. 417).

sujeta a la lógica del *branding*, en especial en el mundo del espectáculo, por lo que la unicidad y lo irrepetible pasan a ser una característica dominante (p. 160). Sin embargo, por otro lado, me parece que también hay una problematización de temas como el rechazo familiar, la fluidez de las identidades y orientaciones como ejemplifica Cristian Peralta, cuyo propio proceso de género ha sido complejo y fluido. Por otro lado cabe preguntarse si la inclusión de Kelly Caracas en *LMD* fue una estrategia de inclusión, tolerancia y representación tardía. Sin lugar a dudas, pero también fue un lugar desde el cual Kelly pudo dar a conocer distintas problemáticas que afectan a la comunidad trans. Kelly dio una batalla en su temporada por visibilizar la transfobia en espacios LGBTQ+ y *drag*, así como la subrepresentación de mujeres trans en dichos espacios, a través de lo que a simple vista, parecería ser un simple escándalo con sus compañeras de temporada.

Si bien a la academia o al activismo le pueden parecer críticas superfluas o banales, son considerablemente más críticas que las representaciones que suelen ocupar los espacios mediáticos masivos hegemónicos tradicionales, que suelen ser bastante reaccionarias (a excepción, quizás, de las redes sociales, que han sido un espacio de crítica y discusión pública masiva, aunque demasiado polarizada). El problema de la universalización o democratización de discursos que antes pertenecían a la academia y los activismos (como los feminismos o la teoría *queer*), a otros espacios o ambientes más masivos y mediáticos, es la posible dilución del contenido radical o transgresor para acomodar a la tendencias más populares y hegemónicas como lo puede ser la cultura pop o de masas, lo que deviene en ciertas formas de feminismo pop y teoría *queer* pop, que los espacios donde dichas teorías se originaron no podían prever. Al menos la semilla de la crítica y el cuestionamiento al cis-heterosexismo se encuentran ahí, a pesar de que no desarticulan o critican otros aspectos de las matrices de dominación.

Por un lado, se puede sacar provecho de la llegada de conceptos del feminismo y teoría *queer* a los *massmedia* sin abandonar la mirada de sospecha y lente crítico. Además, dichas discusiones pueden migrar a otros espacios, como las redes sociales, donde se complejizan los debates y discusiones presentadas. Por otro lado, al comparar la academia y el campo intelectual con los medios de comunicación, los primeros tienen una influencia mucho más limitada en términos de sus efectos sociales en la vida cotidiana y de los imaginarios populares. Lamentable (o afortunadamente) la influencia de la esfera académica

en el mundo es mucho más limitada e indirecta de lo que el mundo intelectual quisiera, al menos a corto plazo o de forma directa. Sin embargo, sus discursos permean de formas imprevistas e inesperadas en los movimientos sociales y en los imaginarios populares, como lo sería la llegada de conceptos de la academia a las discusiones públicas en Internet o en los medios hegemónicos. El caso de los estudios feministas, *queer* o decoloniales son interesantes porque surgieron en primer lugar como movimientos sociales y en segundo lugar como disciplinas o corrientes académicas.

El efecto del poder que ejercen las representaciones hegemónicas (homofóbicas) ya ha sido señalado por Domínguez-Ruvalcaba (2015), quien señala cómo la ridiculización y la comedia en contra de los homosexuales, travestis, mujeres trans y otras personas disidentes sexuales en los programas de Televisa justifican y legitiman los actos de violencia en contra de dichas poblaciones. La homofobia no es la excepción, sino la norma social, constantemente alentada y legitimada. “Por más superficial e insípida que nos parezca la comedia televisiva, su poder comunicativo no debe subestimarse” (p.132). La ridiculización de la figura de lx travesti es un recurso de abyección, es decir convertir en detestable en aquello que podría resultar seductor, así anulando dicha amenaza (p. 121-22).

Si los medios son tan poderosos en la consolidación y reproducción de estereotipos y violencias cisheterosexistas, ¿Son asimismo las representaciones mediáticas capaces de desarticular dichas violencias y formar nuevos sistemas de representación con efectos sociales perdurables? Marquet (2004) critica la afirmación del antropólogo Guillermo Núñez Noriega sobre cómo la publicidad puede ser herética por oponerse al discurso eclesiástico. En ese sentido, el discurso publicitario, más abierto sexualmente, sería para Marquet una suerte de fantasía de las élites, y su convivencia con los discursos eclesiásticos sólo revela la doble moral de la sociedad mexicana. Asimismo, la población mexicana no haría caso realmente a ninguno de estos dos discursos para normar la vida, en parte porque los microsalaris no permiten comportarse de acuerdo con los el discurso consumista. En ese sentido, para Marquet el efecto del discurso consumista es anestésico y letárgico, únicamente fiel a intereses comerciales, incapaz de transgredir realmente (pp. 59-60). Ahora bien, otros discursos que no sean publicitarios, pero que sí se recarguen fuertemente en los discursos

consumistas a los que Marquet se refiere, podrían ser asimismo criticados por su hipocresía y por su falta de efectividad en transformar el *status quo*¹⁶⁷.

Dicha representación homonormativa también se basa en modelos del éxito y de la felicidad meritocráticos, la imagen de un gay feliz y apolítico, lo cual resalta por su incoherencia con la experiencia de las personas *queer*, marcada por el sufrimiento, o como mínimo, el silencio y la (auto)represión (López Clavel, 2015). Si bien los afectos que se intentan vender como parte de una porción considerable de los contenidos culturales *gay-friendly* sí tienen que ver con afectos positivos como la felicidad, el confort y la complacencia, también hay afectos incómodos, tristes y volátiles en dichos programas, que relatan eventos traumáticos relatados en *LMD* o *DRMx*. Quizás en parte debido al formato de la telerrealidad, en el que son lxs propixs participantes quienes relatan sus historias, no es un guión escrito por un profesional, sino simplemente eventos que han transpirado en la sociedad mexicana y que debían ser relatados a los públicos de alguna manera (en este caso, a viva voz de quienes los vivieron). En la sexta temporada de *LMD*, la participante Juana Guadalupe relata su violenta e inestable relación con su padre, quien incluso le confesó que en algún momento tuvo la intención de acabar con su vida. Al final, el padre de Juana cae enfermo y pide disculpas por cómo había tratado a su hijo, sin embargo, la revelación de una tentativa de un crimen de odio intrafamiliar en *LMD* es esclarecedora de lo que las personas *queer* quieren contar en los medios de comunicación y no es siempre un cuento de hadas¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Terry Eagleton (2001) señala: “puede que la cultura posmoderna sea antipatricia, pero el desdén exotérico que siente por el elitismo puede compaginarse fácilmente con una adhesión a valores conservadores. Después de todo, nada es más implacable nivelando valores que el modelo mercantil, un modelo que nunca pierde su prestigio en sociedades de mentalidad conservadora. De hecho, cuanto más se comercializa una cultura, mayor es el grado con el que la imposición de la disciplina de mercado empuja a sus productores a abrazar los valores conservadores de la prudencia, la resistencia a la innovación y el temor a producir alguna alteración. El mercado es el mejor mecanismo para conseguir que una sociedad se sienta más y más liberada, pero siga siendo profundamente reaccionaria. La cultura comercial, en definitiva, respalda muchos de los valores de la cultura elevada a la que ella misma tacha de elitista. Consigue envolver esos valores en un atractivo paquete antielitista, cosa que no puede hacer la cultura elevada” (pp.109-10). Por otro lado, Thomas Frank (2006) critica la caracterización del mercado como únicamente conservador, Frank específicamente crítica a los estudios culturales, ya que “no suelen detenerse en las modas, las transformaciones y los entresijos de la cultura empresarial, a la que conciben como un sistema monolítico de valores inalterables. Descritas de muy distintas formas, desde «tecnocracia» hasta «bloque del poder», «hegemonía» o «cotidianidad», se da por sentado que las premisas de la cultura empresarial son estáticas, jerárquicas, patriarcales y conformistas, y que desde los años cincuenta apenas han variado. Pese a su apariencia continuamente limitante y a sus insólitos excesos, la teoría de la gestión de empresas no es, por lo general, un tema popular dentro de los estudios culturales” (p. 48).

¹⁶⁸ Además, no se puede afirmar que toda representación LGBT+ en los medios hegemónicos sea color rosa pastel. Incluso ha sido señalado por los propios públicos en redes la falta de historias LGBT+ con finales felices, donde el tropo o cliché “el gay muere” continúa siendo persistente en el cine y la televisión.

Lopez Clavel señala también el posible peligro de la representación en términos puramente “negativos”: “Pero, a pesar de todo lo comentado, podríamos plantearnos hasta qué punto es posible una crítica radical de esta cuestión, pues tan negativo desde el punto de vista de la lucha contra la homofobia es magnificar los efectos positivos de las imágenes homonormativas como hacer lo propio con los negativos, creándose contramodelos igualmente normativos” (p.147).

En resumen, queda claro que si las representaciones de las industrias culturales no implican un cambio por sí mismas para la gran mayoría de la sociedad mexicana, donde la exclusión y la violencia están normalizadas y justificadas, donde permea la doble moral. Quizás, al menos, para las disidencias sexogenéricas significa que hay representaciones en los medios con las que se pueden identificar y que no se basan en la humillación, violencia y exclusión. La introducción de todas las personas sexo-disidentes a su propia sexo-disidencia es a través de la injuria, la burla y la violencia (como lo revelan los términos maricón, joto, puto, lencha, tortillera, marimacha, trava, vestida, etc.), por lo que no hay que subestimar la introducción de nuevas representaciones de las sexo-disidencias en las juventudes y nuevas generaciones de personas *queer*, ni la formación de nuevos modelos de subjetividad *queer*. Se puede tratar, incluso, de una especie de pedagogía para procesar el trauma *queer*. Las juventudes están accediendo a representaciones de sujetxs que revisitan el trauma de la injuria, la burla y la violencia frente a la cámara y son invitadxs a convertirlo en arte, como el caso de Matraka, para quien *DRMx* fue un espacio donde representar su camino para procesar el trauma familiar *queer* a través del arte y del *drag*.

Otra de las principales críticas que se realiza a dichos programas, es el *pinkwashing*. A estas alturas, el hecho de que *LMD* Y *DRMx* circulan en una economía neoliberal de las representaciones no debería ser sorpresa para nadie. Sería parcial, sin embargo, asumir que la integración de poblaciones sexo-disidentes y *queer* al neoliberalismo es un fenómeno contemporáneo, o que se originó con el *boom* del *drag*. Por ejemplo, las competencias *drag* y transformistas han existido desde el origen del *drag* y el transformismo, y forman parte integral de la cultura *drag*, por lo que no podemos atribuir al formato de la telerrealidad la introducción de los valores competitivos en los ambientes travestis. Sin embargo, es necesario señalar que también hay formas de entender los concursos o competencias que no giran en torno al espectáculo y a lo económico, sino que son salidas para la autoexpresión y

espacios diseñados para alejar a lxs sujetxs de otras actividades potencialmente más perniciosas para su salud, su bienestar, su vida, etc. Por último, debemos preguntarnos a nosotrxs mismxs, por qué somos, parece ser, más críticos con la integración de lxs travestis a la cultura de las celebridades y de masas, y no tanto cuando lxs travestis ocupaban los espacios más marginales y discriminados de la sociedad neoliberal, como el trabajo sexual. Ambas posiciones, el de la celebridad y el de lx trabajador sexual, juegan un papel en el capitalismo, y sin embargo, para cierta crítica cultural, sólo parece problemático cuando lxs personas *queer* ocupan el primer espacio y no tanto así, el segundo¹⁶⁹.

Ahora bien, tampoco hay una hegemonía ya terminada de los discursos o sistemas de representaciones, sino que se trata de una arena donde compiten distintas fuerzas, algunas de las cuales defienden ideales del género completamente retrógradas, jerárquicos, binaristas y violentos, en una suerte de batalla cultural entre el liberalismo de las democracias sexuales y el capitalismo de antaño, que defiende valores más abiertamente heteropatriarcales, racistas y misóginos. Aunque se pueda agrupar a ambos como parte del sistema capitalista, no es lo mismo el discurso multicultural y celebratorio de la diversidad, que el discurso neoconservador, que se recarga en nostalgias patriarcales. Como indica Rita Segato (2016):

Un «retorno conservador al discurso moral» porque se verifica un repliegue con relación al discurso burgués del periodo post-guerra fría, caracterizado por un «multiculturalismo anodino» que (...) substituyó el discurso antisistémico de la era política anterior por el discurso inclusivo de los Derechos Humanos del periodo de la construcción de las «democracias» latinoamericanas post-dictatoriales (...) La pregunta que se impone en este momento es: por qué razón y a partir de qué evidencias los *think-tanks* del Norte geopolítico parecen haber concluido que la fase actual demanda mudar el rumbo de la década anterior, en la que endosaron un multiculturalismo destinado a originar élites minoritarias —de negros, de mujeres, de hispánicos, de LGBTs, etc.— sin modificar los procesos de generación de riqueza, ni los patrones de acumulación / concentración y, por consiguiente, sin alterar el creciente abismo entre pobres y ricos en el mundo. En otras palabras, si la década benigna de la «democracia multicultural» no afectaba la máquina capitalista, sino que producía nuevas élites y nuevos consumidores, ¿por qué ahora se hace necesario abolirla y decretar un nuevo tiempo de moralismo cristiano familista, sospechosamente afín a los belicismos plantados por los fundamentalismos monoteístas de otras regiones del mundo? Probablemente porque si bien el multiculturalismo no erosionó las bases de la acumulación capitalista, sí amenazó con corroer el fundamento de las relaciones de género, y nuestros antagonistas de proyecto

¹⁶⁹ De forma similar, López Clavel (2015) se pregunta sobre la exigencia que se le demanda a las disidencias sexuales por una completa congruencia con una serie de ideales políticos que no se le exige a las poblaciones heterosexuales: “Podemos ser conscientes de que, dada la posición culturalmente aventajada de la homosexualidad para dar cuenta de lo absurdo de gran parte de la maquinaria heteronormativa, correspondería iniciar desde allí la crítica, pero también deberíamos plantearnos hasta qué punto es justo que la lucha por la deconstrucción del régimen de la normalidad tenga que ser llevada a cabo siempre y sobre todo por aquellos colectivos más marginados precisamente por esta cuestión (p. 147).

histórico descubrieron, inclusive antes que muchos de nosotros, que el pilar, cimiento y pedagogía de todo poder, por la profundidad histórica que lo torna fundacional y por la actualización constante de su estructura, es el patriarcado (p.16)¹⁷⁰.

En ese sentido, el *drag*, el travestismo, lo trans y lo *queer* son algunos de los principales actores en estas nuevas batallas culturales que suceden en Estados Unidos y Europa (y que también sentimos en México y Latinoamérica). El travestismo significa una gran transgresión a las normas tradicionales de género. Si consideramos el travestismo como una práctica desestabilizadora del género, puede considerarse también un proceso de autorrepresentación del género, más allá de la simple imitación o un aspiracionismo a la cisheteronorma, que representa un proceso de auto-significación que abre posibilidades de autonomía y una subjetividad singular autodiseñada que desaloja la figuración del travestismo de la matriz heterosexual (Sifuentes-Jáuregui en Domínguez-Ruvalcaba, 2019, p. 196), el travestismo entonces, no es simplemente vestirse como el otro, una simple inversión, sino la posibilidad de abandonar las expresiones de género heteronormadas. Sin embargo, Domínguez Ruvalcaba se pregunta por los procesos de normalización del travestismo y de lo trans:

Si el éxito político lleva a lo transgénero por la ruta de la normalización y la integración dentro del estado heteronormativo, ¿cuál sería el camino político a seguir para escapar de la colonización del cuerpo *queer*? En su análisis del performance latinx en Estados Unidos, José E. Muñoz señala que lxs artistas *queer* intentan desidentificarse de la imagen estereotipada por los aparatos hegemónicos de representación (como Hollywood) de los cuerpos *queer* y las minorías raciales ... La desidentificación se orienta hacia la desarticulación del sistema de discriminación implementado en la cultura dominante, al grado que, ... las representaciones *queer* constituyen una esfera contrapública. La política *queer* que Muñoz propone es desarticular lo heteronormativo, en lugar de integrar el cuerpo *queer* al sistema hegemónico de género (2019, p. 192).

No planteo responder aquí, la controversia por llegar a un horizonte político a través de la transformación paulatina y reformista o de un cambio radical, en el que un sistema anterior se destruya por completo antes de crear algo nuevo. Sin embargo, para resumir, los travestimientos y el *drag* pueden considerarse formas de autorrepresentarse y desidentificarse dentro de la cultura de las celebridades cisheteronormativa. Sin embargo, el *drag* también puede terminar siendo cooptado e integrado a representaciones homonormativas dentro de, por ejemplo, la cultura de las celebridades. La cultura de las celebridades, sin embargo, no es inmune a la crítica, así como a procesos de autorrepresentación o desidentificación al interior

¹⁷⁰ Aquí cabría preguntarse: ¿Atestiguamos la creación de élites *queer* a través de la adopción del discurso de la inclusión LGBT+ en la cultura de las celebridades? ¿O más bien las élites se *queerizaron*?

por parte de las mismas celebridades. Por otro lado, las desidentificaciones también se producen durante el proceso de interpelación y autorrepresentación de lxs fans y públicos en relación con el proceso de producción de celebridades. Por ejemplo, la desidentificación de Kelly tanto con el papel de la villana o la conflictiva, o bien con el papel de la víctima sin agencia propia, que devino en su autorrepresentación como una mujer resiliente y firme en sus convicciones. O bien, la desidentificación de Cristian Peralta con los modelos machistas y normativos de paternidad, que le permitieron autorrepresentarse desde una paternidad alternativa. O bien las lecturas de lxs fans, que les permiten abordar con humor y parodia las representaciones de los discursos cisheterosexistas y torcerlos en el lenguaje de los memes. De alguna manera, ambos procesos (autorrepresentación y desidentificación) forman la posibilidad de inventar el propio ser y la propia historia a partir del autodiseño de la subjetividad, orientado hacia un sujeto aún por existir en el mundo cotidiano, lo que José Esteban Muñoz llamaría, la utopía *queer* (Muñoz, 1999). ¿Es posible formar una utopía *queer* en la cultura de las celebridades o en las industrias culturales? Quizás, más allá de un proyecto político direccionado, lo que nos permiten dichas representaciones y autorrepresentaciones sería la potencialidad de imaginar o fantasear con mundos posibles de sociabilidad y arte *queer*.

6.5 Conclusiones

En resumen, la propuesta de éste capítulo es que la producción de microcelebridades puede funcionar como una fuente modelos de subjetividad (Roelnik y Guattari, 2002) y de pedagogías *queer* mediatizadas (Withworth, 2017) novedosas que entran en la arena mediática de representaciones de las disidencias sexogenéricas, es decir, como motores de reconfiguración y reactualización de relaciones de poder y normas sociales, culturales y de género. Asimismo, en la configuración de nuevas ciudadanía sexuales (Sabsay, 2013) en la que las personas *queer* se integren a discursos de ciudadanías y de naciones. En este último capítulo, he tratado de hacer una reflexión final sobre las implicaciones de la producción de celebridades en nuestros mundos sociales, a partir de conceptos como modelos de subjetividad, pedagogías mediáticas y ciudadanías sexuales, así como el papel de la representación y la autorrepresentación en las industrias culturales y qué se le puede pedir o

exigir a la representación. Para responder cómo operan dichas pedagogías mediáticas *queer* y qué lecciones enseñan, se puede tomar los programas y las celebridades que surgieron de estos como casos de análisis.

Puede parecer irónico que las pocas pedagogías *queer* disponibles formen parte de la cultura pop y de masas, así como la *celebrity-culture*. Sin embargo, son de los pocos espacios donde las personas LGBT+ o *queer* pueden enunciarse y autorrepresentarse, ya que en otros espacios (religiosos, educativos, políticos, etc.) sigue siendo tabú la presencia o mención siquiera de las disidencias sexogenéricas. Desestimar dicho poder significa cerrar las puertas para dialogar con una gran parte de la población que de otra manera no tendría acceso a discursos alternativos a la heteronorma (por ejemplo a los discursos *queer* del activismo o la academia). Existen peligros de neutralización y despolitización de las demandas y luchas LGBT+ en los *massmedia*, pero también tienen un potencial como espacios para la discusión pública sobre las disidencias sexogenéricas. Ello abre ventanas de oportunidad para nuevos sistemas de representación, imaginación y proyectos de vida *queer*, o bien utopías *queer*.

Está claro que las representaciones y los modelos de subjetividad en sí, pueden ser blanqueados, homogéneos, homonormativos y homonacionalistas. Sin embargo, también se trata de lo que se hace con ellos, las discusiones y pugnas que suscitan por ejemplo, en redes sociales. En dicha arena mediática pública se confrontan, se cuestionan, se reproducen y se tensionan las relaciones de poder. Así, dichos modelos de subjetividad “*queer/homonormativos*” no terminan de dar cuenta de las discusiones y debates públicos que surgen a partir de ellos, aunque queda claro que no toda interpretación o discusión pública se orienta en términos de transgresión o cuestionamiento a la homo/heteronorma. De hecho, los públicos de la telerrealidad pueden responder y actuar de formas crueles: en el caso de *Drag Race* y *LMD*, se ha justificado y legitimado el acoso masivo virtual, con una particular agresividad y hostilidad que resulta preocupante¹⁷¹. Asimismo, las pedagogías

¹⁷¹ Está claro que dichas dinámicas no comenzaron con el *boom* del *drag*. En la cuarta temporada del *reality-show La Academia* (2005), en la que distintxs músicxs desconocidxs concursaban por hacer despegar sus carreras profesionales, ocurrió el fenómeno Jolette. La cantante jalisciense no era muy agraciada vocalmente, pero su atractivo físico hegemónico hizo que el público votara por mantenerla en la competencia cada episodio (las eliminaciones se decidían por voto popular). Sin embargo, cada semana Jolette recibía duras críticas por parte del jurado, en especial por parte de la cantante y actriz Lolita Cortés (quien también fue una jurado severa en la primera temporada de *Sólo Las Más de La Más Draga*), y cada semana el público continuaba votando por ella, en un ejercicio de poder en el que el público parecía regodearse en la incomodidad y la humillación que

mediáticas del *boom* del *drag* han logrado, por ejemplo, que artistas que antes se dedicaban al transformismo, adaptaran su práctica artística y travesti para dedicarse al *drag*, lo cual les ha brindado nuevas oportunidades laborales en sus carreras. Sin embargo, dicha necesidad de transformación surgió de un fenómeno de mercado y mediático que opera como una forma de imperialismo cultural que impone sus significados y prácticas. De cualquier manera, el transformismo sobrevive y se ha adaptado a este nuevo contexto.

Analizar la construcción de las microcelebridades *drag* en México obliga a asumir una postura en la que, por un lado, el discurso del consumismo de las industrias culturales no puede ser considerado contracultural ni transgresor. Sin embargo, por otro lado, tampoco significa asumir que el mundo de la representación y la fantasía sean únicamente el monopolio de la alienación, enajenación y cooptación capitalista. Tampoco busco reducir la discusión a una pugna entre la “buena” representación y la “mala” representación (lo que quiera decir eso, y los peligros normativos que ello pueda significar). Para terminar quiero subrayar a autorxs feministas y *queer* que han reflexionado sobre el poder de la fantasía en imaginar nuevos mundos posibles, incluso en espacios “hegemónicos”. Butler señala que “la fantasía es parte de la articulación de lo posible; nos lleva más allá de lo que es meramente actual o presente hacia el reino de la posibilidad (...) La fantasía no es lo opuesto de la realidad; es lo que la realidad impide realizarse y, como resultado, es lo que define los límites de la realidad (...) La promesa crucial de la fantasía, donde y cuando existe, es retar los límites contingentes de lo que será y no será designado como realidad” (Butler, p. 51). Asimismo, la utopía *queer* de José Esteban Muñoz (1999) se trata de un ejercicio profundamente imaginativo y creativo. Incluso si no se trata de una gran revolución o de una significativa y masiva toma de conciencia, hay una serie de potencialidades ahí presentes y latentes en dichas representaciones, las semillas de un cuestionamiento aún mayor, nuevas formas de subjetividad y sociabilidad aún por venir. Como mencioné anteriormente, las representaciones permiten la formación de nuevos espacios públicos donde se discutan temas relevantes para las comunidades, las fisuras de donde surgirán conflictos más grandes que terminan por fortalecer o quebrantar a las comunidades, como lo puede ser la conflictiva relación entre hombres gay y mujeres trans en espacios que ambxs comparten como el *drag*.

sentía Jollette cada semana. Ejemplos como éste plantean preguntas más profundas sobre el placer de ver el sufrimiento del otrx, especialmente en contextos mediáticos.

CONCLUSIONES

A lo largo de la presente tesis, he tratado de responder a los problemas y cuestionamientos que han surgido con el fenómeno del *boom* del *drag* y la producción de microcelebridades *drag*. ¿Cómo ocurrió el *boom* del *drag*? ¿Cómo sucedió esta transición entre una práctica que era marginalizada y estigmatizada, a una práctica, celebrada, visibilizada y al centro de la discusión pública? ¿Qué significa para el activismo y la teoría *queer* la integración del *drag* al *mainstream*? ¿Cuáles son las consecuencias en las subjetividades del *boom* del *drag*? ¿Puede dicho fenómeno transformar las prácticas sociales? ¿Qué tipo de sujetos se buscan formar a partir del fenómeno de producción de celebridades? Ahora bien, como ya he mencionado, al ser una tesis en estudios culturales, he hecho lo posible por no tratar de imponer un discurso de la verdad del *drag*, y tampoco posicionarme o formar juicios de valor de una práctica cultural. No he buscado posicionarme a favor o en contra de un fenómeno cultural y mediático. Por el contrario, he tratado de subrayar las contradicciones, poner el dedo en las incoherencias, señalar dichas tensiones y contradicciones, y no evitar formular un discurso monolítico sobre un fenómeno tan complejo.

Al principio de la tesis, definí al *drag* como una práctica artística y performática que parodia y exagera las normas y representaciones de género tradicionales. Como ya he mencionado, el *drag* puede cuestionar o bien reproducir las normas de género (Butler, 2006). Sin embargo, el *drag* tiene el potencial paródico de desnaturalizar y desestabilizar dichas normas. El *drag* nació como una práctica escénica que tiene sus orígenes en el cabaret y el *vedettismo*, así como en la imitación de celebridades. El *drag*, más que una identidad es una práctica; y más que un personaje o una persona, los *alter ego drag* son personalidades *drag* (Méndez Cardoso, 2022) que retoman aspectos de la subjetividad de la persona que lxs interpreta, y además pueden retomar elementos de la cultura pop como artistas, celebridades, divas o *vedettes*, pero también del mundo del arte, del folklore, la naturaleza y otras fuentes diversas. El término *drag* proviene del contexto anglosajón y convive con otras denominaciones más locales como transformismo, que se refiere al mundo de la imitación de celebridades. Los espacios por excelencia para artistas *drag* eran bares, antros y otros centros

nocturnos para las marginadas comunidades LGBTQ+, donde realizaban performances de *lipsync* o de cabaret, aunque eso cambió con el *boom* del *drag*.

El *boom* del *drag* es un fenómeno mediático que logró transformar los sistemas de representación de los medios de comunicación hegemónicos, y que logró trasladar el *drag* de los espacios marginales, clandestinos, contraculturales y liminales donde se originó hacia las pantallas y a la cultura *mainstream* de forma masiva. Si bien ya había un antecedente del *boom* del *drag* con una ola de mediatización del *drag* entre los años 70 y 90 con figuras como Rupaul, Divine o Francis en México, dicho *boom* se originó con el estreno del *reality-show* de competencia *Rupaul's Drag Race* (2009-) en el que *drag queens* competían en retos de diversa índole (comedia, actuación, canto, baile, diseño y confección de vestuarios, *make-over*, etc.) por una corona y un título. Dicho formato, que cada año producía decenas de microcelebridades *drag* que salían en pantallas, formato que se multiplicó en distintos países y distintas franquicias. México, a pesar de la violencia lesbo-homo-transfóbica que permea en sus instituciones, medios de comunicación e imaginarios sociales, no fue la excepción, y en el país hay dos grandes competencias de telerrealidad *drag* que batallan por la atención de los públicos mexicano e hispanohablantes. Por un lado, *Drag Race México*, la franquicia oficial de *Drag Race* con dos temporadas. Por otro lado, *La más draga*, *spin-off* no oficial de *Drag Race*, que lleva seis temporadas regulares y una de *Sólo las más*, serie-web que se puede observar gratuitamente en *YouTube*. Ambas series tienen públicos y alcances distintos, sin embargo, coinciden en sus métodos de producción de microcelebridades *drag*.

La cultura de las celebridades es una cultura en la que sujetxs famosxs enseñan aspectos de sus vidas privadas e íntimas a grandes públicos masivos, marcan tendencias y modelos a seguir con respecto a ideales de raza, género, clase, etc. (Valencia, 2018); así como subliman fantasías y deseos de las audiencias que lxs consumen como mercancías. La producción de celebridades abiertamente *queer* como artistas *drag* es un fenómeno relativamente reciente. Por otro lado, los medios de comunicación y sus formatos, como la televisión y la telerrealidad, pueden considerarse tecnologías de género (De Lauretis, 1996). Para De Lauretis (1992; 2015), el género se produce de forma semiótica a partir de representaciones en los sistemas de representación hegemónicos como la televisión. Cuando estas representaciones interpelan a lxs sujetxs quienes las internalizan, hablamos de una autorrepresentación en consonancia con las representaciones de los discursos dominantes.

Sin embargo, como hemos visto dichas autorrepresentaciones pueden también desafiar las representaciones hegemónicas.

Ahora bien, las microcelebridades *drag*, como he desarrollado a lo largo de esta investigación, son producidas por medio de tres procesos paralelos pero interconectados: En primer lugar, a través de la representación de los programas de telerrealidad en sí, es decir la producción de contenidos culturales como los *reality-shows*, que debido al formato de la telerrealidad implica asimismo un proceso de ficcionalización y de personificación (Rocha, 2009) de lxs individuuxs que aparecen en dichos contenidos mediáticos. En un segundo momento, las celebridades tienen la oportunidad de aceptar, rechazar o negociar dichas representaciones, a partir de sus propias (auto)representaciones. Ahora bien, al ser figuras públicas y celebridades, siempre existe el conflicto de que toda posible “autorrepresentación” dada por una celebridad en una entrevista, sea en realidad una autopublicitación de su personalidad o del *branding* del sí, es decir una continuación de su representación en el programa. Sin embargo, este segundo proceso se refiere a qué hacen las propias celebridades *drag* una vez que los programas en los que aparecen se transmiten. Por último, en tercer lugar, y no por ello menos importante, se encuentra la recepción, es decir, las posibles lecturas o interpretaciones que realicen las audiencias y lxs fans que sigan las trayectorias de dichas celebridades. El público no es un receptor pasivo, sino que puede decidir cuáles representaciones de la *celebrity-culture* aceptar y cuáles rechazar. Las audiencias son actores agentes en la producción de las celebridades, tanto como la producción de los programas y las celebridades en sí mismas.

La ganadora de *Drag Race México*, Cristian Peralta, no sólo sorprendió al público con su talento y su belleza, sino con su historia de vida y las experiencias que compartió en la primera edición de *DRMx*. Cristian, como ya he mencionado, es pansexual, tiene una relación monógama con una mujer y tiene una hija con ella, por lo que es un padre de familia que también es transformista y *drag queen*. Dicha aparente contradicción atrajo un gran interés por parte tanto de la producción de *DRMx* como de sus públicos, quienes no tardaron en utilizar la figura de Cristian para burlarse de los estrechos límites de las representaciones de la familia tradicional en México impulsadas por movimientos neoconservadores como el Frente Nacional por la Familia. Cristian, como vimos, reproduce algunos de los estereotipos de la paternidad mexicana, como el del padre proveedor, especialmente a partir del contexto

de la profesionalización del *drag* en México, lo que le permite sostener económicamente a su familia, pero a la vez tuerce y critica al modelo de paternidad mexicano basado en la masculinidad, la violencia y el desapego. La representación de la familia de Cristian significó una serie de transgresiones al modelo familiar tradicional que logra ser desarticulado en pro de una visión más incluyente y abierta de familia, como la de la familia diversa. Por otro lado, la figura de Cristian como una reina folclórica dio una serie de representaciones sobre la mexicanidad *queer*, que desestabilizan la figura del macho mexicano (y el padre de familia es el macho mexicano por excelencia), pero que a la vez, reproducen ideales homonacionalistas de integración (López Toledano, 2023). Está claro que Cristian no fue la única en reproducir estos tropos nacionalistas, sino que se ha convertido en una expectativa por parte de las producciones de ambos programas desde la selección de los retos, las pasarelas, el escenario, etc. Por otro lado, Cristian también representa la hibridación de las prácticas más locales como el transformismo, con los impulsos globalizantes del *drag* a partir del *boom* del *drag*. El camino de la búsqueda de la identidad de género de Cristian es asimismo complejo y fluido, su pansexualidad y su expresión de género a través de la dualidad padre de familia/*drag queen*-transformista, es indicativo de la dualidad de Cristian y de la complejidad del género en los seres humanos.

Kelly Caracas, a pesar de no ser la ganadora de su temporada, fue la primera mujer abiertamente trans en competir en *LMD*, tras seis temporadas en transmisión, lo cual abrió una serie de debates y conflictos que no habían sido abordados por el *fandom* hasta ese momento. Kelly comenzó la competencia con declaraciones contundentes en torno a las causas políticas de las mujeres trans, específicamente, el papel de las mujeres trans en el feminismo, en la lucha contra los feminicidios y los transfeminicidios, y cómo se ven excluidas por cierto grupo de feministas cis trans-excluyentes. Otra de las principales consignas que Kelly enarbolaba durante su temporada es la de las infancias trans, al ella autorrepresentarse como una infancia trans, que realizó su transición de género a una muy corta edad, y además en una coyuntura de las infancias trans como un estira y afloja político entre fuerzas conservadoras de México y los movimientos trans en el campo legislativo. Asimismo, aborda el papel de las mujeres trans en el movimiento LGBTQ+, pero también en otros espacios de convivencia LGBTQ+ como en los centros nocturnos y en la escena *drag*. Ello trajo a colación las desigualdades entre hombres cis-gay y mujeres trans en los

ambientes *drag*. Dicha desigualdad era visible inclusive en *LMD*, ya que las compañeras de Kelly la excluían y hostigaban constantemente, en parte debido a la propia verbalización de Kelly de autorrepresentarse como una mujer trans y asumirse como una representante de dicha colectividad. Los conflictos, dramas y escándalos que Kelly tuvo con sus compañeras durante su temporada podrían parecer nada más que eso, escándalos; sin embargo, abrieron la conversación sobre temas como la misoginia y transfobia gay, la exclusión de las mujeres trans y el papel de la representación. Kelly, ante esta situación, fue representada principalmente a través de las interpretaciones del público de dos formas: como víctima o como una falsa o mala víctima. La representación de Kelly como víctima reprodujo los estereotipos de una mujer trans pasiva y sin agencia, mientras que la representación de la falsa o la mala víctima, vio a Kelly como una persona que instrumentaliza el discurso trans para victimizarse, y que hace un gran escándalo por poca cosa. Las peleas que se dieron *online* fueron feroces, pero Kelly de alguna manera, logró escapar de ambas representaciones impuestas por los públicos, para autorrepresentarse fuera de dichos arquetipos esencializantes y paralizantes. Al contrario, se autorrepresento como una mujer fuerte y firme en sus convicciones, utilizando el arquetipo de la dama, que quizás pueda reproducir ciertos estereotipos de género, pero que también implicó para Kelly una herramienta con la cual protegerse del hostigamiento y del conflicto inducido por la producción del programa.

Todo este proceso de producción de celebridades *drag*, genera consecuencias imprevistas y aún no lo suficientemente estudiadas, como la generación de modelos de subjetividad (Guattari y Rolnik, 2006) *queer*, lo cual no es un simple proceso de imitación de modelos preestablecidos, sino la producción de comportamientos, deseos, aspiraciones, ideales, etc., es decir la producción misma de subjetividades. Ello se da a través de lo que he nombrado pedagogías *queer* mediáticas (Withworth, 2017), es decir una forma de pedagogización y formación de nuevas subjetividades e identidades *queer* a través de los medios masivos de comunicación, a falta de otros espacios formativos para las poblaciones de las disidencias sexogenéricas. Por último, dichos modelos de subjetividad y pedagogías *queer* mediáticas buscan producir sujetxs en el marco de los ideales de ciudadanía. Es decir, generar nuevas ciudadanías sexuales (Sabsay, 2013) donde las disidencias sexuales puedan enmarcarse en la sociedad cisheterosexual, a través de discursos de homonacionalismo (Puar, 2017) y homonormatividad (López Clavel, 2015). Como ya hemos mencionado, el público

no necesariamente acepta tan fácilmente la integración en dichos discursos sino que genera otros discursos que se tensionan directamente con éstos.

He tratado de resumir el panorama general de mi investigación. Como una tesis en estudios culturales, intenté realizar un estudio interdisciplinario, según mencioné, que se hallaba en la intersección entre la teoría *queer*, los estudios del performance y los estudios de *massmedia*. Un estudio interdisciplinario, claro está, es más fácil nombrarlo que lograrlo. Sin embargo y a pesar de mis posibles fallos, hice lo posible por articular y hacer dialogar distintas teorías y discusiones teóricas que me brindaron la oportunidad de observar el fenómeno del *boom* del *drag* y de la producción de celebridades *drag* de una forma más panorámica. Sin embargo, quizás se pueda acusar a mi investigación de recargarse demasiado en el análisis de textos. Esto quizás se debe a mi formación universitaria en literatura. La crítica a los estudios culturales por sus análisis texto-centrados no es nueva:

Quienes hacen estudios sobre medios de comunicación (...) permanecen encerrados-as en las cuestiones de los textos mediáticos. Sin duda, ha sido muy importante todo lo que se analizó sobre *soap operas* y *talk shows*, pero este modo de apego a lo textual no posibilitó el desarrollo de un lenguaje sociológico capaz de comprender, por ejemplo, las dinámicas del género (*gender*) (...) y esto significa que tenemos un lenguaje muy sofisticado para las "políticas de la significación" pero, con frecuencia, insuficientemente contextualizado (...). (...) El tipo de trabajo que propuso Stuart Hall, influenciado por Gramsci, con un interés permanente en mostrar las articulaciones entre lo social, lo político, lo económico, lo cultural y (...) las implicancias de los medios (...) Y creo que eso es lo que necesitamos: poder entender lo que sucede fuera de los medios para poder comprender también lo que sucede en los medios (Mc.Robbie, 2010, p. 12).

Sin embargo, mi investigación no se centró únicamente en los textos, sino que siempre busqué contextualizar el complejo contexto político, social y cultural en el que se daban dichos fenómenos mediáticos.

Reconozco la ambición de la presente tesis. Un estudio de la recepción podría ser una tesis en sí misma, así como podría haber una tesis sobre la autorrepresentación de las celebridades tras su aparición en el programa o una tesis sobre las representaciones de los programas en sí. Un estudio de la recepción, podría dar cuenta de la conformación de las comunidades de fans y los procesos de interpretación de los públicos. Sin embargo, decidí realizar mi investigación con estos tres procesos en su conjunto (producción-representación-recepción), siempre observándolos en relación para dar cuenta de su complejidad. Mi elección entonces, no fue accidental, sino con el propósito de brindar una perspectiva panorámica, que observe la complejidad y la interrelación de los distintos actores que

participan en la producción de celebridades. Es posible que la delineación del aspecto relativo a la producción no quedara del todo delineado, en parte debido al secretismo de los contratos o los rumores no verificables del “detrás de cámaras”¹⁷². Aunque también hago un proceso reflexivo e interpretativo en torno a los elementos de la producción que es posible captar desde la recepción, que es mi postura en el campo, en especial con respecto a todo lo que sucede “detrás de cámaras” sobre los que públicos especulan y rumorean. Subrayo la interrelación entre las representaciones desde la producción con las formas de autorrepresentación de las celebridades *drag* y las interpretaciones del público. Sin embargo, quizás hizo falta profundizar qué aspectos de la producción dan lugar a dichas representaciones, cómo las secciones de los programas, los espacios y escenarios, qué se busca desde la producción al “producir” estos espacios. El formato de los *reality-shows*, está delineado por los aspectos o campos desde los cuales toman forma las (auto)representaciones. Se abordó brevemente temas como los discursos homomestizos de dichos programas, la disolución entre la vida pública y la vida privada o íntima, así como la manufacturación del drama y el conflicto, o por ejemplo, el *branding* del sí mismx como una marca que también se privilegia desde los formatos de los medios masivos. También, quizás hizo falta más tiempo, para dar cuenta de cómo la retroalimentación de lxs fans se integraba al proceso de producción de celebridades *drag*.

Otra crítica que se puede plantear a mi investigación es cómo la interdisciplinariedad no fue equitativa. La teoría del performance y sus métodos de investigación a partir de la fenomenología al final, no estuvieron tan presentes, debido a que no fueron del todo significativos para mi investigación. Durante mis observaciones en campo, pude notar que el performance *drag* en vivo en los centros nocturnos, es un fenómeno muy distinto del *boom* del *drag*. Consumir los shows travestis en el escenario o a través de la pantalla es completamente distinto. Sin embargo, no se puede equiparar ambas dimensiones del espectáculo *drag*. Otra posible investigación sería observar cómo ha influido el fenómeno del *boom* del *drag* mediático y la mediación de las pantallas en los shows en vivo, y viceversa, a través de la fenomenología.

¹⁷² Thomas Frank (2010) también critica a los estudios culturales por no tomar en cuenta los procesos de producción de los contenidos mediáticos: “A menudo, en sus interpretaciones sutiles y en sus vigorosos alegatos, los expertos en estudios culturales se centran tanto en el consumo de productos culturales que dejan de lado el no menos importante proceso de producción cultural” (p. 49).

Asimismo, me queda claro que esta investigación, quizás no tan casualmente, aborda analíticamente, sólo a *drag queens*, por lo que queda pendiente hablar del fenómeno *drag king* en el marco del *boom* del *drag* en México, aunque claro está, hay una atención desigual puesta sobre las *drag queens* y los pocos *drag kings* famosos en México, son mayoritariamente hombres cis. Está claro que por la amplitud de la temática y la problemática que abordé no pude profundizar o analizar todas las facetas de este complejo fenómeno, por ejemplo, un muy interesante estudio podría realizarse desde la perspectiva de los estudios visuales y el impacto de la moda en y a partir del *boom* del *drag*.

Nuevamente, recalco que no quiero hablar en nombre de nadie, y que a final de cuentas, esta investigación de estudios culturales se hizo “sin garantías” (Hall, 2010), es una entre tantas posibles perspectivas. Es una investigación abierta a la crítica y al debate. Sin embargo, sí me gustaría señalar que es una de las primeras investigaciones de esta temática en realizarse en México (siendo antecedida por la investigación de Rodolfo Méndez Cardoso, también del Colegio de la Frontera Norte), y que su perspectiva temática, interdisciplinaria y hermenéutica es novedosa. Lo anterior quiere decir que se trata de una primera aproximación a un tema contemporáneo, es una investigación de un fenómeno que está ocurriendo en tiempo presente. Mayoritariamente la recopilación de información se dio mayoritariamente de junio a noviembre del 2023. En marzo del 2024 se estrenó la primera temporada de *Sólo Las Más*, la cual no pude integrar en mi tesis por cuestiones de tiempo, así como la segunda temporada de *Drag Race México*, que se estrenó en junio del 2024. Todavía es un fenómeno contemporáneo, vivo y en constante cambio. Mi tesis contribuye a nutrir las discusiones políticas en torno al fenómeno del *boom* del *drag* y las transformaciones que implica en los públicos y en las comunidades de las disidencias sexogenéricas. Por un lado, reconozco el proceso de domesticación o dilución del potencial transgresor del *drag*, pero también por otro lado reconozco el impacto que puede tener la irrupción de sujetxs excéntricxs y sus autorrepresentaciones a los sistemas de representación hegemónicos. Asimismo subrayo que como mi tesis puede servir a próximas investigaciones como un antecedente y un punto de partida para profundizar en estos temas en el futuro. Mi tesis es una humilde contribución a la teoría *queer*, los estudios de *massmedia*, de performance y los estudios culturales.

BIBLIOGRAFÍA

- Adichie, C. N. (2009). The danger of a single story [Video]. Conferencias TED. https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?hasSummary=true
- Alanís Carreón, R. (2023, agosto 1). Activistas de Monterrey protestan en contra de 'ideología de género' en libros de texto. *Reporte Índigo*. <https://www.reporteindigo.com/reporte/activistas-de-monterrey-protestan-en-contra-de-ideologia-de-genero-en-libros-de-texto/>
- Alaska y Dinarama. (1986). *A quién le importa* [Canción]. Hispavox.
- Althusser, L. (2008). *Ideología y aparatos ideológicos del estado*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Andrews, M. (2002). Narrative and life history. En M. Andrews, S. Day Sclater, C. Squire, & A. Treacher (Eds.), *Lines of Narrative* (pp. 77-91). Londres, Reino Unido: Routledge.
- Arfuch, L. (2016). El "giro afectivo". Emociones, subjetividad y política. *deSignis*, 24, 245-254. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=606066848013>
- Argüelles, A. (2022). Sobrevivir a la violencia confrontando la crueldad: La resistencia será sostenible o no será. En J. Neuhouser (Coord.), *Polarización y transfobia: Miradas críticas sobre el avance de los movimientos antitrans y antigénero en México*. Ciudad de México, México: Laboratorio de Resiliencia Digital.
- Ash Mohammed, B. (Guionista). (2022, noviembre 25). Snatch Summit (Temporada 1, Ep. 2). En *Canada's Drag Race: Canada vs the World*. Blue Ant Digital Studios; Saloon Media.
- Ay Wanna Team. (2023, septiembre 28). La REINA de DRAG RACE México // CRISTIAN PERALTA //Historias a media luz [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Tk5MK81b6p8&list=PLF6H4RAU3cnMWbyYQrF5OSifeBtINMHEm&index=19&ab_channel=AyWannaTeam
- Bach, A. M. (2010). *Las voces de la experiencia. El viraje de la filosofía feminista*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Biblos.
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid, España: Alianza.
- Bartmański, D., & Alexander, J. C. (2012). Introduction: Materiality and meaning in social life: Toward an iconic turn in cultural sociology. En J. C. Alexander, D. Bartmański, & B. Giesen (Eds.), *Iconic power: Materiality and meaning in social life* (pp. 1-10). Nueva York, Estados Unidos: Palgrave Macmillan.
- Bastida, L. (2024, marzo 1). ¡Alto a la serofobia! *La Silla Rota*. <https://lasillarota.com/opinion/columnas/2024/3/1/alto-la-serofobia-472127.html>
- Beezer, A. (1994). Dick Hebdige, subcultura: El significado del estilo. En A. Beezer & M. Barker (Eds.), *Introducción a los estudios culturales* (pp. 115-132). Barcelona, España: Bosch Casa Editorial.
- Bla bla bla. (2024, marzo 8). Cristian Peralta revela TODO de DRAG RACE MÉXICO [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=O6j7QAwv-wY&list=PLF6H4RAU3cnMWbyYQrF5OSifeBtINMHEm&index=28&ab_channel=BlaBlaBla
- Bolter, D., & Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding new media*. Cambridge, Estados Unidos: MIT Press.

- Buck-Morss, S. (2007). Visual empire. *Diacritics*, 37(2/3), 171-198.
- Buck-Morss, S. (2009). Estudios visuales e imaginación global. *Antípoda*, 9(julio-diciembre), 19-46.
- Burga, S. (2023, abril 3). Here's the status of anti-drag bills across the U.S. *TIME*. <https://time.com/6260421/tennessee-limiting-drag-shows-status-of-anti-drag-bills-u-s/>
- Butler, J. (2004). Gender regulations. En *Undoing gender*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Butler, J. (1990). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. En S.-E. Case (Ed.), *Performing feminisms: Feminist critical theory and theatre* (pp. 270-282). Baltimore, Estados Unidos: Johns Hopkins University Press.
- Butler, J. (2007). Sujetos de sexo/género/deseo. En *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (pp. 45-99). Barcelona, España: Paidós.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona, España: Paidós.
- Brusselaers, D. (2017). "Pick up a book and go read": Art and legitimacy in RuPaul's Drag Race. En N. Brennan & D. Gudunas (Eds.), *RuPaul's Drag Race and the shifting visibility of drag culture: The boundaries of reality TV* (pp. 45-60). Londres, Reino Unido: Palgrave Macmillan.
- Canavan, B. (2021). Post-postmodern consumer authenticity, shantay you stay or sashay away? A netnography of RuPaul's Drag Race fans. *Marketing Theory*, 21(2), 251–276. <https://doi.org/10.1177/1470593120985144>
- Cañedo, C. (2023). *Pedagogías queer entre el hacer y el teorizar. Reflexiones y experiencias docentes encarnadas desde el CEPE*. Ciudad de México, México: Centro de Enseñanza para Extranjeros, UNAM.
- Cardoso Méndez, R. (2022). *Vivir la fantasía: Los procesos de singularización de les practicantes del drag en Ciudad Juárez a partir del Drag Race Phenomenon* [Tesis de Maestría, Colegio de la Frontera Norte]. <https://www.colef.mx/posgrado/tesis/20201594/>
- Caracas, K. [@kelly_caracas]. (2023, septiembre 13). □LA MÁS MONUMENTAL DE LA NOCHE! □□□Esto es por todas mis hermanas que ya no tienen voz, y que su muerte ha quedado impune, porque las mujeres trans también somos mujeres! Y esta también es nuestra Lucha (...) #NiUnaMas □□.#lamsdraga #fyp #angel #muerte #niunamas #8m #lucha #guapa #viral #activista #trans #transgender #mexico #mexicomagico #angeldelaindependencia #lmd #costume [Video]. *Instagram*. <https://www.instagram.com/reel/CxJDxMRObtG/>
- Caracas, K. [@kelly_caracas]. (2023, marzo 21). □□Y así fue cómo llegamos a las cámaras de @lamsdraga por primera vez □, por fin un sueño más hecho realidad, qué experiencia tan más hermosa, no saben la felicidad que me da, y también el poder representar lo que soy □□ y de donde vengo □□□,... #kellylams [Video]. *Instagram*. <https://www.instagram.com/reel/CqEg-pugDYd/>
- Caracas, K. [Kelly Caracas]. (2023, octubre 10). TODOS SOMOS VILLANOS EN UNA HISTORIA MAL CONTADA : Revisión con Emma del Rey [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3xfWEu->

[pL64&list=PLF6H4RAU3cnMWbyYQrF5OSifeBtINMHEm&index=36&ab_channel=KellyCaracas](https://www.youtube.com/watch?v=EdpNUoqoTeM&list=PLF6H4RAU3cnMWbyYQrF5OSifeBtINMHEm&index=36&ab_channel=KellyCaracas)

- Castelblanco Prada, L. (2019). *Una reflexión crítica al empoderamiento psicológico y social: ¿El poder como bandera de la transformación personal y colectiva?* [Trabajo de Grado, Universidad Cooperativa de Colombia].
- Citro, S. (2012). La eficacia ritual de las performances en y desde los cuerpos. *Ilha*, 13(1), 61-93.
- Ciudad de México tipifica el delito de transfeminicidio: estos son los cambios a la ley. (2024, julio 19). *CNN en Español*. [https://cnnespanol.cnn.com/2024/07/19/ciudad-de-mexico-delito-transfeminicidio-cambios-ley-orig/#:~:text=\(CNN%20Espa%C3%B1ol\)%20%2D%2D%20El%20Congreso.estado%20de%20Nayarit%20en%20marzo](https://cnnespanol.cnn.com/2024/07/19/ciudad-de-mexico-delito-transfeminicidio-cambios-ley-orig/#:~:text=(CNN%20Espa%C3%B1ol)%20%2D%2D%20El%20Congreso.estado%20de%20Nayarit%20en%20marzo)
- Con todo respeto. [Con todo respeto]. (2023, octubre 19). #LaMasDraga Cap 06: “LA MÁS NAHUAL” ft. Kelly Caracas y Cattriona [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=EdpNUoqoTeM&list=PLF6H4RAU3cnMWbyYQrF5OSifeBtINMHEm&index=22&ab_channel=Contodorespeto-ElShow
- Connell, R. (1997). La organización social de la masculinidad. En T. Valdés & J. Olavarría (Eds.), *Masculinidad/es: Poder y crisis* (pp. 31-48). Santiago, Chile: Isis Internacional, FLACSO.
- Charles, R. (Productor). (2013, abril 8). Super Troopers (Temporada 5, Ep. 10). En *RuPaul's Drag Race*. World of Wonder Productions.
- Charles, R. (Productor). (2020, abril 10). Madonna: The Unauthorized Rusical (Temporada 12, Ep. 7). En *RuPaul's Drag Race*. World of Wonder Productions.
- Charles, R. (Productor). (2022, junio 10). Draguation Speeches (Temporada 7, Ep. 5). En *RuPaul's Drag Race All Stars*. World of Wonder Productions.
- Charles, R. (Productor). (2024, julio 26). Grand Finale Variety Extravaganza Part 2 (Temporada 9, Ep. 12). En *RuPaul's Drag Race All Stars*. World of Wonder Productions.
- Crehan, K. (2004). *Gramsci, cultura y antropología*. Barcelona, España: Edicions Bellaterra.
- Cristian Chávez es criticado por usar traje de mariachi ROSA. (2023, septiembre 4). *Milenio*. <https://www.milenio.com/espectaculos/famosos/christian-chavez-es-criticado-por-usar-traje-de-mariachi-en-color-rosa>
- Cristian Peralta Oficial [@cristianperaltatranformista]. (2023, junio 24). Viva la diversidrag! Fiesta de @dragracemexico [Fotografía]. *Instagram*. <https://www.instagram.com/p/Ct5N7vatBAG/>
- Cristian Peralta Oficial [@cristianperaltatranformista]. (2023, junio 28). JARRIPERRA!!!!!!! Mi tierra natal!!! San Pedro Tlaquepaque, Pueblo Mágico!!!! Orgulloso de ser Guadalajara Jalisco México!!!! [Fotografía]. *Instagram*. <https://www.instagram.com/p/CuCzawkp3iX/>
- Cristian Peralta Oficial [@cristianperaltatranformista]. (2023, 28 de junio). Mi tierra natal! San Pedro Tlaquepaque, Pueblo Mágico !!! Guadalajara JAL México [Fotografía]. *Instagram*. <https://www.instagram.com/p/CuDlaprtFwe/>
- Cristian Peralta Oficial [@cristianperaltatranformista]. (2023, 17 de julio). Cuarto capituló de @dragracemexico ORO! Inspirado en el Dios supremo Quetzalcóatl! [Fotografía]. *Instagram*. <https://www.instagram.com/p/Cu0IvRrP8HV/>

- Cristian Peralta Oficial [@cristianperaltatranformista]. (2023, 6 de agosto). SOBRENATURAL! Look inspirado en la leyenda más famosa de México LA LLORONA (si soy□) [Fotografía]. *Instagram*. <https://www.instagram.com/p/Cvnqi7KvLRj/>
- Cristian Peralta Oficial [@cristianperaltatranformista]. (2023, 23 de junio). Amigos y público esta vez quiero compartirles esta hermosa imagen de mi familia! Mis 2 motivos más grandes para salir adelante y dar lo mejor de mi persona! En este mes de la diversidad celebramos también con nuestro querido amigo @benitosantosoficial un ángel que ha sido para nuestra familia y junto con él quisimos mostrar un poco de el amor que hay en nuestro hogar! Con valores, moral pero sobretodo con mucho amor, educando a esta hermosa niña que es nuestro amor más grande! A mi pareja por darme ese apoyo maravilloso e impulsarme a ser ese ser valiente y mejor ser humano, tenerme amor propio y no apenarme de quien soy! Que viva la diversidad □□□. AMOR ES AMOR! Fotografia @rafaelpulidophoto #amoresamor #cristianperalta #benitosantos Con todo mi amor @erikalagalla y mi Bella □□□□□□□□□□□□□□ [Fotografía]. *Instagram*. <https://www.instagram.com/p/Ct2ELoSPuMt/>
- Cristian Peralta Oficial [@cristianperaltatranformista]. (2023, 11 de septiembre). Qué felicidad ser la nueva Reina super Estrella de @dragracemexico S1,,, más que una Corona o un título es la responsabilidad de llevar el legado drag a todas las personas que nos ven con malos ojos! Pero no con odio! Si no con amor, risas, diversión y entretenimiento para ser felices! Poner el ejemplo a nuevas generaciones de Drags! Ser valientes para conquistar a muchos más corazones!!!□□. Viva México □□! Viva el drag Mexicano!!!!!!□□□!!!!!! [Fotografía]. *Instagram*. <https://www.instagram.com/p/CxFAQY-NshrS/>
- Cristóbal, D. (2024, 26 de febrero). Transfeminicidios en México: urgen estadísticas y acceso a la Justicia. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.mx/opinion/observatorio-nacional-ciudadano/transfeminicidios-en-mexico-urgen-estadisticas-y-acceso-a-la-justicia/>
- Cosentino, O. (2018). Starring Mexico. Female stardom, age and mass media trajectories in the 20th century. En F. Aldama (Ed.), *The Routledge Companion to Gender, Sex and Latin American Culture* (pp. 196-205). Londres, Reino Unido: Routledge.
- Couldry, N., & Hepp, A. (2017). *The mediated construction of reality*. Cambridge, Reino Unido: Polity.
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Santiago, Chile: Ediciones Naufragio.
- De Lauretis, T. (1996, noviembre). La tecnología del género. *Mora, Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer*, (2), 7-34.
- De Lauretis, T. (2015). Género y teoría queer. *Mora, Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer*, 21(2), 107-118.
- De Lauretis, T. (1993). Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica. En M. Cangiameo y L. DuBois (Eds.), *De mujer a género: teoría, interpretación y práctica feministas en las ciencias sociales* (pp. 73-113). Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid, España: Ediciones Cátedra S.A. y Universitat de València.
- De Rito, V. (2021). La mala víctima, la nueva bruja: un análisis acerca de la construcción de subjetividades en torno a las mujeres víctimas de violencia de género. *Repositorio*

- Decena, C. (2013). Sujetos tácitos. En D. Falconí, A. Viteri & S. Castellanos (Eds.), *Resentir lo queer en América Latina: diálogos desde/con el Sur* (pp. 217-240). Barcelona, España: Egales.
- Delgadillo, G. (2022). *Kenya* [Película]. IMCINE.
- Domínguez-Ruvalcaba, H. (2019). *Latinoamérica Queer. Cuerpo y política queer en América Latina*. Ciudad de México, México: Ariel.
- Domínguez-Ruvalcaba, H. (2015). Los mecanismos cómicos de la homofobia en algunos programas de televisa. En H. Domínguez-Ruvalcaba (Ed.), *La cuestión del odio: Acercamientos interdisciplinarios a la homofobia en México*. Xalapa, México: Universidad Veracruzana.
- Dua Pop. [Dua Pop]. (2023, 4 de febrero). Ser trans no me detiene / DUA POP EP #2 / FT: KELLY CARACAS [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=I-BUCSM7Izo&list=PLF6H4RAU3cnMWbyYQrF5OSifeBtINMHEm&index=23&ab_channel=DuaPop
- Durcal, R. (1981). *La gata bajo la lluvia* [Canción]. Sony Music Entertainment.
- Eagleton, T. (2001). *La idea de cultura: una mirada política sobre los conflictos culturales*. Barcelona, España: Paidós.
- Echeverría, B. (2010). *Modernidad y blanquitud*. Ciudad de México, México: Era.
- Escándala. (2023, 14 de septiembre). La Mesa de Escándala: El Drag mexicano [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=8m4tauaTuNI&list=PLF6H4RAU3cnMWbyYQrF5OSifeBtINMHEm&index=17&t=2745s&ab_channel=Esc%C3%A1ndala
- Escándala. (2021, 17 de noviembre). Polémicas declaraciones de productor de LMD4 en “Radio Bichotas” [Video]. Escándala. <https://escandala.com/polemicas-declaraciones-de-productor-de-lmd4-en-radio-bichotas/>
- Factora, J. (2023, 13 de febrero). Anti-Drag Legislation Isn’t Just About Drag. *Them*. <https://www.them.us/story/anti-drag-legislation-trans-community-drag-queens>
- Feder, S. (2020). *Disclosure: Trans Lives on Screen* [Película]. Netflix.
- Fernández García, J. [Jessica Fernández García]. Más allá del rosa - Ser mujer trans: adversidad y resiliencia con Kenya Cuevas [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=x4Vb7jz_47E&ab_channel=JessicaFern%C3%A1ndezGarc%C3%ADa
- Ferrante, A. (2017). Super Troopers: The Homonormative Regime of Visibility in RuPaul’s Drag Race. En N. Brennan y D. Gudelunas (Eds.), *RuPaul’s Drag Race and the Shifting Visibility of Drag Culture: The Boundaries of Reality TV* (pp. 153-166). Londres, Reino Unido: Palgrave Macmillan.
- Figari, C. (2014). Fagocitando lo queer en el cono sur. En D. Falconí, A. Viteri, y S. Castellanos (Eds.), *Resentir lo queer en América Latina: diálogos desde/con el Sur* (pp. 63-80). Barcelona, España: Egales.
- Fiske, J. (1987). Los estudios culturales británicos y la televisión. En R. Allen (Ed.), *Channels of discourse: Television and contemporary criticism*. Chapel Hill, Estados Unidos: University of North Carolina Press.
- Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Ciudad de México, México: Siglo XXI.

- Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar*. Ciudad de México, México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2007). Clase del 14 de febrero de 1979. En *El nacimiento de la biopolítica* (pp. 155-188). Buenos Aires, Argentina: FCE.
- Frank, T. (2010). *La conquista de lo cool: El negocio de la cultura y de la contracultura y el nacimiento del consumismo moderno*. Barcelona, España: Alpha Decay.
- García Canclini, N. (2007). *Lectores, espectadores e internautas*. Barcelona, España: Gedisa.
- Gil, S. L. (2023). El sujeto del feminismo en cuestión: la disputa con el feminismo ilustrado. *Revista de Filosofía DIÁNOIA*, 68(91), 45-82. <https://doi.org/10.22201/iifs.18704913e.2023.91.2003>
- Garzón Martínez, T. (2018, octubre). Defender Fantasía: Hacia un modelo de crítica cultural feminista. *ÍSTMICA. Revista De La Facultad De Filosofía Y Letras*, (22), 79-99. <https://doi.org/10.15359/istmica.22.5>
- Gerlero, M. (2018). Drag Queen, géneros y redes sociales: “Rupaul’s Drag Race”, el derecho a la identidad y el paradigma normativo neoliberal. [Ponencia] XIX Congreso Nacional y IX Latinoamericano de Sociología Jurídica Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. <https://es.studenta.com/content/117182268/drag-queen-genero-y-redes-sociales>
- Goffman, E. (2006). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Golubov, N. (2015). *El circuito de los signos: Una introducción a los estudios culturales*. Ciudad de México, México: CISAN-UNAM.
- González Mateos, A. (2016). Representación. En H. Moreno y E. Alcántara (Coords.), *Conceptos clave en los estudios de género* (Vol. 2, pp. 277-289). Ciudad de México, México: UNAM-CIEG.
- González Romero, M. (2021, abril). Vestidas para marchar: Travestismo, identidad y protesta en los primeros años del Movimiento de Liberación Homosexual en México, 1978-1984. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, 7(1), 1-34.
- Guajardo Cavazos, D. (2022). El pin parental, la ideología de género y la movilización del activismo ProVida/ProFamilia en Nuevo León. [Tesis de Maestría] Colmex, Ciudad de México, México.
- Guattari, F., & Rolnik, S. (2006). *Micropolítica: Cartografías del deseo*. Madrid, España: Traficantes de Sueños.
- Gudelunas, D. (2017). Digital Extensions, Experiential Extensions and Hair Extensions: Rupaul’s Drag Race and the New Media Environment. En N. Brennan y D. Gudelunas (Eds.), *RuPaul’s Drag Race and the Shifting Visibility of Drag Culture: The Boundaries of Reality TV* (pp. 231-244). Londres, Reino Unido: Palgrave Macmillan.
- Guerrero Mc Manus, S., & Muñoz Contreras, L. (2023). Los estudios trans en México. *Inter Disciplina*, 12(32), 11-24. <https://doi.org/10.22201/ceiich.24485705e.2024.32.86915>
- Hall, S. (2010). El trabajo de la representación. En E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich (Eds.), *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Hall, S. (2004). Codificación y descodificación en el discurso televisivo. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 9, 215-236. <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0404110215A>

- Halberstam, J. (1999). *The Drag King Book*. Londres, Reino Unido: The Library of Congress.
- Heinrich, F. (2012). Flesh as Communication -- Body Art and Body Theory. *Contemporary Aesthetics*, 10. https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol10/iss1/12/
- Heng, S. (Productor). (2018, 5 de abril). Tap that app. (Temporada 10, Episodio 3) En S. Heng (Productor), *Drag Race: Untucked!* World of Wonder.
- Henn, R., Machado, F. V., & Gonzatti, C. (2019). Todos nascemos nus e o resto é drag: performatividade dos corpos construídos em sites de redes sociais. *Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, 42(3), 201-220. <https://doi.org/10.1590/1809-58442019310>
- Holmes, S., & Redmond, S. (2010). A journal in Celebrity Studies. *Celebrity Studies*, 1(1), 1-10. <https://doi.org/10.1080/19392390903519016>
- Horowitz, K. (2013). The Trouble with “Queerness”: Drag and the Making of Two Cultures. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 38(2), 303-326.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (1988). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Ibarreta, L. (Directora). (2021, 13 de junio). Mocatriz (Temporada 1, Episodio 3) En L. Ibarreta (Directora), *Drag Race España*. Atresplayer; World of Wonder.
- Jenkins, R. (2010). *Piratas de textos: fans, cultura participativa y televisión*. Barcelona, España: Paidós.
- Jimenez, P. (2023, 14 de agosto). VIDEO: Fans de Wendy Guevara celebran en el Ángel de la Independencia su triunfo en LCDLF. *Excelsior*. <https://www.excelsior.com.mx/trending/video-fans-wendy-guevara-celebran-gano-la-casa-de-los-famosos-en-angel-de-la-independencia>
- Kelly, S. (Productor). (2023, 22 de junio). Mi tierra (Temporada 1, Episodio 1) [Episodio de serie de televisión]. En S. Kelly (Productor), *Drag Race México*. MTV Entertainment Studios, World of Wonder Productions.
- Kelly, S. (Productor). (2023, 29 de junio). Mi quinceañera drag (Temporada 1, Episodio 2) [Episodio de serie de televisión]. En S. Kelly (Productor), *Drag Race México*. MTV Entertainment Studios, World of Wonder Productions.
- Kelly, S. (Productor). (2023, 6 de julio). Negocio drag/La noche de las 1000 María Félix (Temporada 1, Episodio 3) [Episodio de serie de televisión]. En S. Kelly (Productor), *Drag Race México*. MTV Entertainment Studios, World of Wonder Productions.
- Kelly, S. (Productor). (2023, 20 de julio). Girl band (Temporada 1, Episodio 5) [Episodio de serie de televisión]. En S. Kelly (Productor), *Drag Race México*. MTV Entertainment Studios, World of Wonder Productions.
- Kelly, S. (Productor). (2023, 27 de julio). Snatch Game (Temporada 1, Episodio 6) [Episodio de serie de televisión]. En S. Kelly (Productor), *Drag Race México*. MTV Entertainment Studios, World of Wonder Productions.
- Kelly, S. (Productor). (2023, 10 de agosto). Runway con Levi's (Temporada 1, Episodio 8) [Episodio de serie de televisión]. En S. Kelly (Productor), *Drag Race México*. MTV Entertainment Studios, World of Wonder Productions.
- Kelly, S. (Productor). (2023, 17 de agosto). Roast picante (Temporada 1, Episodio 9) [Episodio de serie de televisión]. En S. Kelly (Productor), *Drag Race México*. MTV Entertainment Studios, World of Wonder Productions.

- Kelly, S. (Productor). (2023, 31 de agosto). La reunión (Temporada 1, Episodio 11) [Episodio de serie de televisión]. En S. Kelly (Productor), *Drag Race México*. MTV Entertainment Studios, World of Wonder Productions.
- Kelly, S. (Productor). (2023, 7 de septiembre). La gran final (Temporada 1, Episodio 12) [Episodio de serie de televisión]. En S. Kelly (Productor), *Drag Race México*. MTV Entertainment Studios, World of Wonder Productions.
- La Fountain-Stokes, L. (2014). Epistemología de la loca: localizando a la transloca en la transdiáspora. En D. Falconí, A. Viteri y S. Castellanos (Eds.), *Resentir lo queer en América Latina: diálogos desde/con el Sur* (pp. 133-146). Barcelona, España: Egales.
- La Licuadora MX. [La Licuadora MX]. (2024, 28 de marzo). Kelly Caracas en La Licuadora Ep. 02. [Video] Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=iPXu1OGZ16k&list=PLF6H4RAU3cnMWbyYQRf5OSifeBtINMHem&index=33&ab_channel=LaLicuadoraMX
- LA MÁS DRAGA OFICIAL. [LA MÁS DRAGA OFICIAL]. (2023, 12 de septiembre). LA MÁS DRAGA 6 - Capítulo 01 "LA MÁS MONUMENTAL" [Video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=k60yNbcyqvg&ab_channel=LAM%C3%81SDRAGAOFICIAL
- LA MÁS DRAGA OFICIAL. [LA MÁS DRAGA OFICIAL]. (2023, 19 de septiembre). LA MÁS DRAGA 6 - Capítulo 02 "LA MÁS FRIDA" [Video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=b7XCMsEToS0&t=2377s&ab_channel=LAM%C3%81SDRAGAOFICIAL
- LA MÁS DRAGA OFICIAL. [LA MÁS DRAGA OFICIAL]. (2023, 26 de septiembre). LA MÁS DRAGA 6 - Capítulo 03 "LA MÁS PICADA" [Video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=W3-vwg-EAAQ&t=1839s&ab_channel=LAM%C3%81SDRAGAOFICIAL
- LA MÁS DRAGA OFICIAL. [LA MÁS DRAGA OFICIAL]. (2023, 10 de octubre). LA MÁS DRAGA 6 - Capítulo 05 "LA MÁS FLORAL" [Video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=EJOWcGtdQ8Y&t=1739s&ab_channel=LAM%C3%81SDRAGAOFICIAL
- LA MÁS DRAGA OFICIAL. [LA MÁS DRAGA OFICIAL]. (2023, 17 de octubre). LA MÁS DRAGA 6 - Capítulo 06 "LA MÁS NAHUAL" [Video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=leH9I9J1Ww&ab_channel=LAM%C3%81SDRAGAOFICIAL
- LA MÁS DRAGA OFICIAL. [LA MÁS DRAGA OFICIAL]. (2023, 7 de noviembre). LA MÁS DRAGA 6 - Capítulo 09 "LA MÁS DIVINA INFANTITA" [Video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=q7xj1LiFrdk&ab_channel=LAM%C3%81SDRAGAOFICIAL
- LA MÁS DRAGA OFICIAL. [LA MÁS DRAGA OFICIAL]. (2023, 14 de octubre). LA MÁS DRAGA 6 - Capítulo 10 "LA MÁS GALARDONADA" [Video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=qPuQoWb4fk0&ab_channel=LAM%C3%81SDRAGAOFICIAL
- LA MÁS DRAGA OFICIAL. [LA MÁS DRAGA OFICIAL]. (2023, 21 de noviembre). LA MÁS DRAGA 6 - Capítulo 11 "DÍA DE MUERTAS" [Video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=ITgLm0k3gE8&ab_channel=LAM%C3%81SDRAGAOFICIAL

- LA MÁS DRAGA OFICIAL. [LA MÁS DRAGA OFICIAL]. (2023, 13 de septiembre). LA MÁS DRAGA 6 - EL SALSEO 01 [Video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=sh-abTsMzPw&t=156s&ab_channel=LAM%C3%81SDRAGAOFICIAL
- LA MÁS DRAGA OFICIAL. [LA MÁS DRAGA OFICIAL]. (2023, 25 de octubre). LA MÁS DRAGA 6 - EL SALSEO 07 [Video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=ZSGsG8_1FmI&t=1244s&ab_channel=LAM%C3%81SDRAGAOFICIAL
- LA MÁS DRAGA OFICIAL. [LA MÁS DRAGA OFICIAL]. (2023, 1 de noviembre). LA MÁS DRAGA 6 - EL SALSEO 08 [Video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=CI3JvoCxyHk&ab_channel=LAM%C3%81SDRAGAOFICIAL
- LA MÁS DRAGA OFICIAL. [LA MÁS DRAGA OFICIAL]. (2024, 30 de enero). LA MÁS DRAGA 6 - LA GRAN FINAL [Video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=oC4k4pJrZQQ&ab_channel=LAM%C3%81SDRAGAOFICIAL
- LA MÁS DRAGA OFICIAL. [LA MÁS DRAGA OFICIAL]. (2023, 12 de octubre). LA MÁS DRAGA 6 - EL SALSEO 05 [Video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=ZDSpRTdQZFg&ab_channel=LAM%C3%81SDRAGAOFICIAL
- LA MÁS DRAGA OFICIAL. [LA MÁS DRAGA OFICIAL]. (2021, 5 de diciembre). LA MÁS DRAGA 4 - LA GRAN FINAL [Video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=5EUWf8aLihc&ab_channel=LAM%C3%81SDRAGAOFICIAL
- LA MÁS DRAGA OFICIAL. [LA MÁS DRAGA OFICIAL]. (2021, 26 de octubre). LA MÁS DRAGA 4 - Capítulo 06 "LA MÁS FAMOSA" [Video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=XDfYbmtISGo&ab_channel=LAM%C3%81SDRAGAOFICIAL
- LA MÁS DRAGA OFICIAL. [LA MÁS DRAGA OFICIAL]. (2023, 29 de octubre). LA MÁS DRAGA 6 - Pásele al Sexto Sentido [Video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=KSrrIeI6Oow&ab_channel=LAM%C3%81SDRAGAOFICIAL
- LA MÁS DRAGA OFICIAL. [LA MÁS DRAGA OFICIAL]. (2024, 19 de marzo). SOLO LAS MÁS - Capítulo 01 "LA MÁS ALEBRIJE" [Video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=sRhET_waO7w&t=8s&ab_channel=LAM%C3%81SDRAGAOFICIAL
- La vida en □ con Hanna Monroy. [La vida en □ con Hanna Monroy]. (2024, 19 de febrero). KELLY CARACAS DE LA MÁS DRAGA 6 EP:12 [Video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=T1hIKWYVdb0&list=PLF6H4RAU3cnMWbyYQrF5OSifeBtINMHem&index=32&ab_channel=Lavidaen%F0%9F%91%A0conHannaMonroy
- Lacalle Zalduendo, C. (2000). Mitologías cotidianas y pequeños rituales televisivos. Los talk shows. *Análisi*, 24, 79-92. <https://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n24/02112175n24p79.pdf>
- Laurel, M. [Laurel Miranda]. (2023). La más draga - Bruno Olves responde a las críticas a su programa [Video]. Recuperado de

https://www.youtube.com/watch?v=GeHyW8ptHPM&ab_channel=L%C3%A1urelaMiranda

- Ley de infancias trans: CDMX publica reforma para que menores puedan elegir su género. (2021, 28 de agosto). El Financiero. Recuperado de <https://www.elfinanciero.com.mx/cdmx/2021/08/28/ley-de-infancias-trans-cdmx-publica-reforma-para-que-menores-puedan-elegir-su-genero/>
- List Reyes, M. (2016). Teoría queer. Moreno, H., & Alcántara, E. (coords). *Concepto clave en los estudios de género* (Vol. 1, pp. 289-306). Ciudad de México, México: UNAM-CIEG.
- List Reyes, M. (2009). Hablo por mi diferencia. *De la identidad gay al reconocimiento de lo queer*. Ciudad de México, México: Ediciones Eón.
- Little Miss Salma. [Little Miss Salma]. (2023, 14 de mayo). Conociendo la VIDA Y OBRA de @kellycaracas8826 y su verdad detrás de la peluca perdida! [Video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=BQvqAoLie4Q&list=PLF6H4RAU3cnMWbyYQrF5OSifeBtINMHEm&index=34&ab_channel=LittleMissSalma
- Livingston, J. (1990). *Paris Is Burning* [Película]. Off White Productions Inc.
- López Clavel, P. (2015). Tres debates sobre la homonormativización de las identidades gay y lesbiana. *Asparkia*, 26, 137-153.
- López Peredo, S. (2016). *El laberinto queer. La identidad en tiempos del neoliberalismo*. Madrid, España: Egales.
- López Saéz, M. (2017). Heteronormatividad. Platero, L., Rosón, M., & Ortega, E. (Eds.), *Barbarismos Queer y otras esdrújulas* (pp. 46-56). Barcelona, España: Bellatierra.
- López Toledano, M. (2023). Rumbo al homomestizaje. López Toledano, M., & Castillo Aguilar, R. (Eds.), *Otro deporte es posible: Atletas LGBTTTI+ en México*. Ciudad de México, México: Rizoma.
- Macón, C. (2014, abril). Género, afectos y política: Lauren Berlant y la irrupción de un dilema. *Debate Feminista*, 49, 163-186. <https://www.elsevier.es/es-revista-debate-feminista-378-sumario-vol-49-num-c-S0188947814X72944>
- Mateos Casado, C. (2017). Binarismo. En L. Platero, M. Rosón, & E. Ortega (Eds.), *Barbarismos Queer y otras esdrújulas* (pp. 19-32). Barcelona, España: Bellatierra.
- Margaret y ya [@margaretyya]. (2023, 23 de julio). moodboard □□ [Fotografía de Instagram]. Recuperado de https://www.instagram.com/p/Ct2qaJ7pXN0/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, hegemonía y cultura*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Marquet, A. (2006). *El crepúsculo de Heterolandia. Mester de Jotería*. Ciudad de México, México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Marquet, A. (2010). *El coloquio de las perras*. Ciudad de México, México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Marquet, A. (2004). “Me importa un bledo”. Reflexiones en torno a la homofobia. *Revista Fuentes Humanísticas*, 16(28), 43-61. <https://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/410>
- Martel, F. (2011). *Cultura Mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. Madrid, España: Taurus.

- McRobbie, A. (2010). Industrias culturales. En E. Capdevila (Ed.), *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea* (pp. 154-169). Barcelona, España: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. https://img.macba.cat/public/uploads/publicacions/ideas_recibidas/Angela%20McRobbie.pdf
- Meyer, M. (Ed.). (1994). *The Politics and Poetics of Camp*. Londres, Reino Unido: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203991091>
- Muñiz, E. (2018). Prácticas corporales. En H. Moreno & E. Alcántara (Coords.), *Concepto clave en los estudios de género* (Vol. 1, pp. 281-298). Ciudad de México, México: UNAM-CIEG.
- Muñoz, E. (1999). *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Muñoz, E. (n.d.). Teatro queer. Teoría queer. Cuerpo politizado de Luis Alfaro. El sentido de lo marrón. Performance y experiencia racializada en el mundo. En *Caja Negra Editora* (pp. 119-148). Buenos Aires, Argentina.
- Muñoz Contreras, L. (2023). Nuevo materialismo y nueva biopolítica. Diferencia sexual y cuerpo trans. *INTER DISCIPLINA*, 12(32), 205–230. <https://doi.org/10.22201/ceiich.24485705e.2024.32.86928>
- Nash, M. (2006). Identidades de género, mecanismos de subalternidad y procesos de emancipación femenina. *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, 73-74, 39-57. https://www.jstor.org/stable/pdf/40586226.pdf?refreqid=excelsior%3A37f07a6739cb2a1c51c21e7f6584b441&ab_segments=&origin=&acceptTC=1
- Navarrete, S. (2023, 21 de febrero). ¿De qué va la iniciativa señalada por ir contra infancias trans en CDMX? *Expansión política*. Recuperado de <https://politica.expansion.mx/cdmx/2023/02/21/de-que-va-la-iniciativa-senalada-por-ir-contra-infancias-trans-en-cdmx>
- Negrón-Muntaner, F. (2006, enero-febrero). El trasero de Jennifer López. *Nueva Sociedad*, (201), 129-144. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=5710>
- Neuhouser, J. (2022). Contexto político. En J. Neuhouser (Coord.), *Polarización y transfobia: Miradas críticas sobre el avance de los movimientos antitrans y antigénero en México*. Ciudad de México, México: Laboratorio de resiliencia digital.
- O'Brien, S. (Director). (2023, 23 de noviembre). Qv-She (Temporada 4, Episodio 2). En S. O'Brien (Director), *Canada's Drag Race*. Crave; World of Wonder.
- Orta Velez, J. (2010, diciembre). La participación de Televisa y TV Azteca en la construcción, promoción de imagen y percepción ciudadana, de candidatos y gobernantes mexicanos con financiamiento público [Ponencia]. En *La Comunicación Social, en estado crítico. Entre el mercado y la comunicación para la libertad*. II Congreso Internacional Latina de Comunicación Social. Santa Cruz de Tenerife, España. <https://idus.us.es/handle/11441/31087>
- Ortiz, E. (2023, 17 de agosto). Libros de texto incluyen tipos de familias, 8M y Las Patronas; se quedan cortos: especialista. *Universidad de Guadalajara Tv*. Recuperado de <https://udgtv.com/noticias/libros-de-texto-incluyen-tipos-de-familias-8m/194480>
- Palacio Valencia, M. C. (2009, enero-diciembre). Cambios y transformaciones en la familia. *Revista Latinoamericana de Estudios de la Familia*, 1, 46-60.
- Palomar Vereá, C. (2017). 20 años de pensar el género. *Debate Feminista*, (52), 34-49.

- Pepe y Teo. (2023, 23 de septiembre). #TrasLaVerdrag de Cristian Peralta Tranformista | #DRMX | Pepe & Teo. [Video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=tzha_HxLkO4&list=PLF6H4RAU3cnMWbyYQrF5OSifeBtINMHEm&index=25&ab_channel=PepeyTeo
- Pérez-Gómez, G. (2017). Pinkwashing. En L. Platero, M. Rosón, & E. Ortega (Eds.), *Barbarismos Queer y otras esdrújulas* (pp. 348-355). Barcelona, España: Bellatierra.
- Pérez Tornero, J. (2004). *TV educativo-cultural en España. Bases para un cambio de modelo*. Madrid, España: Fundación Alternativas.
- Platero, L. R. (2016). Trans* (con asterísco). En L. Platero, M. Rosón, & E. Ortega (Eds.), *Barbarismos Queer y otras esdrújulas* (pp. 409-415). Barcelona, España: Bellatierra.
- Pons Rabasa, A. (2018, abril-septiembre). Los talleres Drag King: Una metodología feminista de investigación encarnada. *Investigación teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, 9(13), 55-79.
- Preciado, P. (2004, 21 de mayo). Multitudes queer. Notas para una política de los anormales. *Multitudes*, 12, 157-166.
- Preciado, P. (2021). *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en "Playboy" durante la guerra fría*. Barcelona, España: Anagrama.
- Puar, J. (2017). *Ensamblajes terroristas: El homonacionalismo en tiempos queer*. Barcelona, España: Edicions Bellaterra.
- Relax con Quique Galdeano. (2023, 29 de septiembre). Relax con Quique Galdeano - Cristian Peralta Tranformista. [Video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=zx5OuQ1uPDs&list=PLF6H4RAU3cnMWbyYQrF5OSifeBtINMHEm&index=29&ab_channel=RelaxconQuiqueGaldeano
- Robles-Mendoza, A. L., & Soriano Valtierra, D. (2021). Emociones en torno a la violencia hacia las mujeres Drag queen. *Revista del Laboratorio Iberoamericano para el Estudio Sociohistórico de las Sexualidades*, 6, 14-31. <https://doi.org/10.46661/relies.6288>
- Rocha, D. (2009). Reality TV e reality show: ficção e realidade na televisão. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação / E-compos*, 12, 1-16. <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/387/380>
- Rolnik, S. (2019). *Esfemas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- Rosiello, R. (2017). "I Am the Drag Whisperer": Notes from the Front Line of a Cultural Phenomenon. En N. Brennan & D. Gudelunas (Eds.), *RuPaul's Drag Race and the Shifting Visibility of Drag Culture: The Boundaries of Reality TV* (pp. 123-136). Londres, Reino Unido: Palgrave Macmillan.
- Rupaul's Drag Race [Rupaul's Drag Race]. (2014, 3 de julio). To Wong Foo Patriotic Realness, hunties! #TBT #4thofJuly [Foto de Facebook]. Recuperado de https://www.facebook.com/rupaulsdragrace/photos/to-wong-foo-patriotic-realness-hunties-tbt-4thofjuly/10152223117907828/?_rdr
- Sabsay, L. (2013). Políticas queer, ciudadanías sexuales y decolonización. En D. Falconí, A. Viteri, & S. Castellanos (Eds.), *Resentir lo queer en América Latina: diálogos desde/con el Sur* (pp. 45-60). Barcelona, España: Egales.
- Sabuco Cantó, A. (2009). La Teoría Queer: características y consecuencias en el estado español. En *Seminario Teoría Queer: de la transgresión a la transformación social*, Junta de Andalucía, España (pp. 39-52). https://www.centrodeestudiosandaluces.es/datos/factoriaideas/PN03_09.pdf

- Sánchez-Palencia, C. (2009). Trans-Identidad y nueva ciudadanía. En *Seminario Teoría Queer: de la transgresión a la transformación social*, Junta de Andalucía, España (pp. 15-23).
https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/28330/trans_identidad.pdf?sequence=1
- Santana, A. (2023, 9 de octubre). Cancelación, censura y discriminación en Feria Internacional del Libro Monterrey. *MVS Noticias*. Recuperado de <https://mvsnoticias.com/nuevo-leon/2023/10/9/cancelacion-censura-discriminacion-en-feria-internacional-del-libro-monterrey-609775.html>
- Scolari, C. A. (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona, España: Grupo Planeta.
- Sedgwick, E. K. (2018). Lectura paranoica y lectura reparadora, o, eres tan paranoico, que quizás pienses que este texto se refiere a ti. En *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía, performatividad* (pp. 129-157). Madrid, España: Editorial Alpuerto.
- Segato, R. (2014). *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. Puebla, México: Pez en el árbol.
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Simon, F. (1968). *The Queen* [Película]. Grove Press.
- Sola-Morales, S. (2016). Comunicación mediática y procesos de identificación: una construcción dramática y ritual. *Athenea Digital*, 16(2), 247-269.
<http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenea.1448>
- Sontag, S. (1984). *Notas sobre lo 'camp'. Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Stryker, S. (2017). *Transgender History, The Roots of Today's Revolution*. Nueva York, Estados Unidos: Seal Press.
- Taylor, D., & Fuentes, M. (Eds.). (2011). *Estudios avanzados de performance*. Ciudad de México, México y Nueva York, Estados Unidos: Fondo de Cultura Económica/Instituto Hemisférico de Performance-Política-Tisch School of The Arts. New York University.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Tenorio, D. (2019). Broken Records: Materiality, Temporality, and Queer Belonging in Mexican Drag Cabaret Performance. *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 9(1).
<http://dx.doi.org/10.5070/T491044220>
- Thaemlitz, T. (2004). Viva McGlam? Is Transgenderism a Critique of or Capitulation to Opulence-Driven Glamour Models? En T. Holert & H. Munder (Eds.), *The Future has a Silver Lining: Genealogies of Glamour* (pp. 169-182). Zúrich, Suiza: Migros Museum für Gegenwartskunst/JRP Ringie.
<https://www.comatonse.com/writings/vivamcglam.html>
- Thompson, J. B. (1998). *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona, España: Paidós.
- Torres, C., & Moreno, H. (2021). ¿Sociología cuir en México? Apuntes sobre las tensiones conceptuales para los estudios sociológicos de la sexualidad. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, 7.
<http://dx.doi.org/10.24201/reg.v7i1.551>

- Torres, C., & Moreno, H. (2018). Performatividad. En H. Moreno & E. Alcántara (Coords.), *Concepto clave en los estudios de género* (Vol. 1, pp. 222-250). Ciudad de México, México: UNAM-CIEG.
- Trevi, G. (2006). *Todos me miran* [Canción]. Univision Records.
- Valencia, S. (2015). Del Queer al Cuir: ostranénie geopolítica y epistémica desde el sur g-local. En F. Lanuza & R. Carrasco (Eds.), *Queer & Cuir. Políticas de lo irreal* (pp. 19-37). Ciudad de México: Fontamara.
- Valencia, S. (2018). Psicopolítica, celebrity culture y régimen live en la era de Trump. *Norteamérica, Revista Académica Del CISAN-UNAM*, 13(2). <https://doi.org/10.22201/cisan.24487228e.2018.2.348>
- Valencia, S. (2016). Transfeminismos. En H. Moreno & E. Alcántara (Coords.), *Concepto clave en los estudios de género* (Vol. 1, pp. 289-307). Ciudad de México, México: UNAM-CIEG.
- Villanueva Jordán, I. (2017, julio-diciembre). "Yo soy una drag queen, no soy cualquier loco". Representaciones del dragqueenismo en Lima, Perú. *Península*, 7(2), 95-118.
- Wayar, M. (2019). *Travesti: una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires, Argentina: Muchas nueces.
- Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid, España: Editorial Egales.
- Whitworth, C. (2017). "Sissy That Performance Script! The Queer Pedagogy of RuPaul's Drag Race." En N. Brennan & D. Gudelunas (Eds.), *RuPaul's Drag Race and the Shifting Visibility of Drag Culture: The Boundaries of Reality TV* (pp. 137-152). Londres, Reino Unido: Palgrave Macmillan.

Correo electrónico: alonsosandovalav@hotmail.com

© Todos los derechos reservados. Se autorizan la reproducción y difusión total y parcial por cualquier medio, indicando la fuente.

Forma de citar:

Sandoval Avila, Alonso (2024). ““Y la queso””: producción de celebridades drag a partir de dos reality-shows mexicanos (Drag Race México y La Más Draga)”. Tesis de Maestría en Estudios Culturales. El Colegio de la Frontera Norte, A.C. México. 196 pp.