

Las prácticas artísticas *queer* como potencial *praxis* de resistencia

Nerea Gálvez Huebra

Máster en Estudios Interdisciplinarios de Género



MÁSTERES
DE LA UAM
2018 – 2019

Facultad de Filosofía y Letras



MÁSTER EN ESTUDIOS INTERDISCIPLINARES DE GÉNERO

Año académico 2018 / 2019

**LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS *QUEER* COMO POTENCIAL
PRAXIS DE RESISTENCIA**

**Una aproximación al fenómeno *Drag King* en el contexto del
Estado español**

Trabajo realizado por: Nerea Gálvez Huebra

Dirigido por: Lucas Platero

ÍNDICE

RESUMEN	1
1. INTRODUCCIÓN	2
1.1. Justificación.....	2
1.2. Objetivos.....	5
1.3. Estructura de la investigación	6
2. MARCO TEÓRICO	8
2.1. La “sexopolítica” como espacio de agencia de las “multitudes <i>queer</i> ”	10
2.2. La masculinidad sin hombres ¿copia o transgresión?	16
2.3. “Tu cuerpo es un campo de batalla”. Cuerpo, performance y performatividad de género	22
2.4. Algunos conceptos a aclarar.....	28
2.4.1. Cross-dresser y passing.....	28
3. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.....	30
3.1. Clasificación de la investigación.....	30
3.2. Técnicas de investigación y fuentes empleadas	30
4. PERFORMANCES DE LA MASCULINIDAD: LA SUBCULTURA DRAG KING.....	32
4.1. Del LaGrace Volcano y Catherine Opie: construyendo un imaginario <i>King</i>	40
4.2. Diane Torr y los talleres <i>Drag King</i>	42
4.3. La recepción de la subcultura <i>Drag King</i> en el Estado español.....	44
4.3.1 La irrupción de las “multitudes <i>queer</i> ” en el Estado español a través del “artivismo”	45
4.3.2. “Masculinidades femeninas” situadas y la recepción de lo <i>King</i> en el Estado español.....	49
5. CONCLUSIONES.....	59
6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	64
7. ANEXOS	67
Anexo 1: imágenes	67

El enemigo quería que mi piel fuera una celda donde tenerme siempre bajo la más estricta de las vigilancias (la de mis propios ojos), pero yo he puesto ores como vulvas chorreantes entre los barrotes y no ha habido muro suficientemente resistente para contener mis deseos. Soy una celda escandalosa y molesta, irreformable. Vivo en un cuerpo-roulotte, un cuerpo-cuerpos, un cuerpo-búnker. Y desde este cuerpo, contenedor de todas mis riquezas y recursos me alzo, y así os invito a hacerlo, porque tenemos que ser conscientes del poder que albergan nuestras sexualidades bastardas, reconocerlo para poder darle una utilidad más allá del orgasmo, de lo performativo, de lo tallerístico, lo artístico, lo poético e incluso lo político. Imprimamos en él lo bélico. Nuestras corridas son armas, son chorros de ácido corrosivo, nuestros orificios lúbricos y dilatados son barricadas o trampas de arenas movedizas, nuestros penes de carne o de plástico son misiles, nuestros dedos son balas, nuestras lenguas metralletas, nuestras tetas son granadas de mano, toda la extensión de nuestra piel es un sembrado de minas. Vamos armadxs hasta los dientes y el enemigo está ahí fuera jodiéndonos desde todos los flancos mientras yo me pregunto: ¿a qué carajo estamos esperando? Empecemos por adueñarnos de nuestros cuerpos, recuperarlos de sus cárceles de convenciones sociales, represiones religiosas y limitaciones ideológicas, por salvarlos de las torturas estéticas que no nos pongan y de la languidez de lo normativo.”

RESUMEN

La presente investigación oscilará en torno a los mecanismos de desnaturalización del género, el concepto de “performatividad” desarrollado por Judith Butler en la década de los 90 y su diálogo con una serie de manifestaciones incluidas dentro de lo que Jack Halberstam denominará “masculinidad femenina”. En concreto, se aborda la subcultura *Drag King* o “performances de la masculinidad”, que florecería en territorios anglosajones de forma coetánea a las teorizaciones de Butler –en ciertas comunidades de lesbianas *queer* – y su empleo como herramienta de autoconciencia feminista mediante su reformulación en talleres. También pretende llevar a cabo un recorrido por su recepción en el Estado español, para de esta forma comprobar hasta qué punto este tipo de prácticas han sido acogidas y asimiladas o no en nuestra sociedad, y resaltar la labor que han tenido los colectivos y artistas enmarcados dentro de las prácticas artísticas y activistas *queer* de nuestro territorio a la hora de transmitir estos planteamientos, ateniendo a los aspectos específicos de nuestro contexto.

Palabras clave: género, binarismo, *performance*, performatividad, masculinidad femenina, *Drag King*, prácticas artísticas

1. INTRODUCCIÓN¹

El antiguo régimen (político, sexual, ecológico) criminaliza toda práctica de cruce. Pero allí donde el cruce es posible empieza a dibujarse el mapa de una nueva sociedad, con nuevas formas de producción y de reproducción de la vida.²

1.1. Justificación

La voluntad de llevar a cabo la presente investigación viene motivada, en primer lugar, por el interés en la confluencia entre las prácticas artísticas y el activismo, reflejando así una premisa fundamental: que toda manifestación artística surge en un contexto determinado y con una voluntad concreta, a pesar de la tendencia, por parte de las instituciones académicas y culturales, de despolitizar cualquier tipo de manifestación artística.

Esta primera cuestión podría vincularse además con los tan reiterados debates en el seno de los estudios culturales y artísticos en torno a la voluntad de distinguir entre “alta cultura” y “baja cultura”. Dicha dicotomía remitiría además a la constante voluntad dentro de la academia de distinguir entre teoría y práctica – a menudo teniendo una visión privilegiada sobre la primera y considerándola soporte de dichas prácticas – una visión que no hace más que reforzar la visión binaria en la que se ha estructurado tradicionalmente nuestro pensamiento, y que reduce las prácticas a meras manifestaciones descontextualizadas y espontáneas. Esto ha generado un acusado problema: la falta de una genealogía o archivo que contemple la multiplicidad de vivencias, de referentes y de imágenes, en este caso de los sujetos que van a componer lo que Paul B. Preciado denomina “multitudes *queer*”³. Es decir, todos aquellos sujetos que no se adaptan o no se ven reflejados en los discursos hegemónicos promovidos por el sistema de dominación en el que habitamos.

¹Una primera aclaración importante antes de comenzar a profundizar en estas páginas es que, por cuestiones relativas al respeto de cualquier identidad, y debido a que gran parte de las personas referenciadas en este trabajo de investigación se identifican como trans*, se ha decidido, a la hora de citarlas, mantener los nombres con los que se denominan actualmente, independientemente de cómo aparecieran referenciadxs en publicaciones anteriores. También se empleará el uso del genérico “x” en los casos que sea necesario. Para más información en torno a esta cuestión ver Jonah Coman, “Trans citation practices – a quick-and-dirty guideline”, *Medium* 27/11/18 <https://medium.com/@MxComan/trans-citation-practices-a-quick-and-dirty-guideline-9f4168117115> (Consultado el 10 de septiembre de 2019).

² Paul B. Preciado, *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce* (Barcelona: Anagrama, 2019), 29.

³ Paul B. Preciado, “Multitudes *queer*. Notas para una política de los *anormales*” en *Revista Multitudes*, no.12 (2003).

En el caso que atañe a la presente investigación, este debate se vería reflejado especialmente en el trabajo académico desarrollado por Judith Butler a finales de la década de los 80 y a lo largo de los 90, generalmente interpretado como elitista y alejado de la realidad y los movimientos sociales. Y por tanto, perteneciente a la “alta cultura”. De esta manera las *performances Drag King* se situarían en la supuesta “baja cultura”, por tratarse de prácticas que surgen en un contexto alejado del mundo académico. La intención que subyace en esta investigación es por tanto romper con estas polarizaciones, ya que no estamos de acuerdo en analizar las producciones culturales desde una perspectiva clasista y elitista.

En esta línea, se pretende enfatizar la existencia de un diálogo entre teorías y prácticas, una retroalimentación que posibilita el desarrollo de ambas. Sin el contexto en el que comenzaron a florecer las prácticas *Drag King* anglosajonas las teorizaciones de Butler no habrían podido desarrollarse, al igual que estas generarían una importante herramienta teórica con la que reforzar dichas prácticas. Un ejemplo perfecto de la imposibilidad de separar teoría y práctica lo encontramos en una de las principales referencias empleadas para el desarrollo de este trabajo, el trabajo conjunto de Jack Halberstam y Del La Grace Volcano, recogido en el libro *The Drag King Book* (1999), donde se combina el trabajo teórico del primero y los trabajos fotográficos que reflejan la vida en los barrios donde comenzaría a florecer el fenómeno *Drag King*.

Otra de las premisas que han motivado el desarrollo de la investigación es la cuestión de la “masculinidad femenina”⁴ planteada por Jack Halberstam. ¿Por qué la masculinidad es considerada un espacio exclusivo de los hombres cisgénero⁵? ¿Por qué son tan escasos los relatos, historiografía, literatura, imágenes... que contemplen otras formas de vivir y manifestar la masculinidad en otros cuerpos que no sean estos? ¿Por qué los discursos hegemónicos han obviado estas manifestaciones? En este punto cabe señalar la importante labor que han tenido los planteamientos y prácticas *queer*, que comenzaron a irrumpir en la década de los años 90 en el contexto anglosajón, pues entre otras cuestiones, han hecho especial hincapié en la existencia de múltiples realidades y

⁴ Jack Halberstam, *Masculinidad femenina* (Barcelona: Egales, 2008).

⁵ “Término usado como adjetivo para designar a personas cuya identidad de género asumida coincide con aquella que se les ha asignado al nacer, en función de criterios normativos de correspondencia entre características del denominado sexo biológico y la identidad de género. Se refiere, pues, a la conformidad de la auto-identificación personal con respecto a la identidad de género concedida (por el aparato médico-jurídico-social). Por definición, el término *cis* distingue a personas que no se identifican como transgénero o transexuales.” Antar Martínez-Guzmán, “Cis”, en *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, eds. Lucas Platero, María Rosón y Esther Ortega (Barcelona: Edicions Bellaterra, 2017), 82.

experiencias, y con ello, han fomentado la labor de recopilación de los relatos de los “sujetos disidentes”.

Partiendo del concepto de “conocimiento situado” planteado por Donna Haraway⁶, y siendo conscientes de la importancia del lugar que se parte a la hora de elaborar un planteamiento o investigación – lugar en el sentido del contexto geográfico, pero también de nuestra propia experiencia como sujetos atravesados por múltiples variables (de género, raza, clase social...) planteamos la justificación encarnada de esta investigación para comprender en mayor profundidad la elección del tema desarrollado.

Mi experiencia en torno a estas cuestiones se fundamenta en primer lugar en relación a mi disciplina, la Historia del Arte. En los cuatro años que estudié este grado no hubo prácticamente alusiones a ningún sujeto que no fuera “el genio creador”, occidental, blanco, heterosexual – y el resto de adjetivos que siguen esta larga lista de privilegios. Por supuesto, no hubo ninguna intención de contextualizar las obras que nos iban proyectando día tras día, año tras año, y mucho menos de hablar sobre el contenido político de estas – porque recordemos que toda manifestación humana es política. Tras finalizar el grado mi conclusión era la siguiente: no existían las mujeres, no existían los gays, ni las lesbianas, ni las personas racializadas, ni las diversas funcionales... Ni existían, ni mucho menos eran sujetos creadores. Y por supuesto, la función del arte era contemplativa, las manifestaciones artísticas eran creaciones espontáneas y estaban pensadas para ser contempladas dentro de los muros de los museos. Fin.

Tras renegar de todo ello, y con la sensación de vacío que esto me generó, decidí asistir a cursos y talleres que impartían diferentes instituciones y centros. Uno de ellos tenía como tema central la reinterpretación feminista de una serie de “obras maestras” de la Historia del Arte a través de la *performance*. La *performance* es un tipo de manifestación artística que no se termina de comprender hasta que una no lo experimenta en sus propias carnes, por mucho que estudie el fenómeno. Es además la mejor vía para comprender lo que implica exponer tu cuerpo en el espacio público, y las sensaciones que esto genera.

Llevamos a cabo una serie de *performances*, algunas en grupo, otras individuales, algunas en el espacio privado del centro, otras en las calles. Tome conciencia de dos aspectos: el primero, el potencial impacto que pueden generar determinadas acciones de

⁶ Donna Haraway, “Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial” en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1995).

este tipo en el espacio público – teniendo siempre presente que el impacto de una *performance* depende de una serie de factores, entre los que el público jugará un papel relevante. El segundo, cómo los talleres pueden generar verdaderos espacios de “autoconciencia” y de aprendizaje mucho más potentes que cuatro años de carrera.

En este mismo centro pude asistir también a charlas y diálogos con artistas reconocidas en el contexto español que posteriormente serán tratadas en estas líneas, como Elena Tóxica o Cabello/Carceller, gracias a las cuales comencé a tomar conciencia de la existencia de prácticas artísticas *queer* y transfeministas, así como de nociones como la “masculinidad femenina” y el fenómeno *Drag King*. Y así, con el paso de los años, las experiencias en los talleres y las lecturas, todas estas cuestiones fueron confluyendo, interconectándose, para llegar al tema fundamental que ha motivado estas líneas, y con el que se iniciaba este apartado: las prácticas artísticas *queer* como posible espacio de ruptura y transformación de la sociedad.

Por todo ello, consideramos que las prácticas *queer*, y con ellas las *performances* de la masculinidad llevadas a cabo en el marco del fenómeno *King* – este último debido a su fuerte impacto visual a través tanto de aspectos estéticos más visibles como por la utilización de la parodia y la exageración – pueden ser una vía para poner en cuestión la lógica de dominación existente, y podrían funcionar como potencial herramienta transformadora. Aunque somos conscientes del vacío existente, de la falta de estudios y de la dificultad de elaborar una genealogía de unas prácticas que han sido omitidas de los discursos hegemónicos, y que por tanto han sido susceptibles de archivar. Por ello, queremos también aclarar que esta investigación es el punto de partida de un tema muy poco tratado en nuestro contexto. La voluntad principal ha sido recopilar lo que se ha hecho hasta el momento, sin olvidar que una labor necesaria y pendiente tras su realización debería ser el llevar a cabo un trabajo de campo que contemple los testimonios de las personas que protagonizan estas líneas.

1.2. Objetivos

El objetivo general propuesto para la presente investigación es el siguiente:

- Recopilar una serie de planteamientos y prácticas *queer* que han tratado el tema de la “masculinidad femenina” mediante recursos como el del fenómeno *Drag King* y mostrar su recepción en el Estado español.

Debido a los múltiples factores que atraviesan estas cuestiones se han planteado también una serie de objetivos específicos:

- Interrogarnos a cerca del potencial transformador de las *performances Drag King* y su reformulación en talleres.
- Poner de manifiesto las carencias existentes en torno al tema de la “masculinidad femenina” en nuestro contexto.
- Plantear una posible investigación futura que amplíe las cuestiones tratadas en estas líneas.

1.3. Estructura de la investigación

La presente investigación se estructura en una serie de apartados. El primero corresponde a la introducción al tema y los aspectos que han motivado su elección, para posteriormente plantear una serie de objetivos. El segundo está compuesto por el marco teórico, que servirá como aproximación al tema, aunque una cuestión a resaltar es que no comprendemos dicho marco teórico como sustento de la investigación, sino como una serie de planteamientos teóricos que van a dialogar con las prácticas que van a ser analizadas en las siguientes líneas.

Este marco teórico se compone de cuatro subapartados: 2.1. *La “sexopolítica” como espacio de agencia de las “multitudes queer”*, se explican los planteamientos expuestos por Paul B. Preciado en relación a la lógica de dominación del sistema en el que vivimos, y la capacidad de agencia de los sujetos que habitan en él. Preciado plantea la cuestión de la irrupción de lo que denominará “multitudes *queer*”, que sirve como contextualización y como punto de partida del tema. El 2.2. *La masculinidad sin hombres ¿copia o transgresión?* trae a colación la cuestión de la “masculinidad femenina” expuesta por Jack Halberstam y la problematización existente en torno a ella en nuestra sociedad. El 2.3. *“Tu cuerpo es un campo de batalla”. Cuerpo, performance y performatividad de género* sirve para comprender como se relaciona lo expuesto hasta el momento con el uso del cuerpo y su vinculación con la *performance*, así como la reformulación que de esta práctica van a hacer autoras como Judith Butler y la cuestión de la performatividad del género. Por último, se ha dedicado un último subapartado para explicar el tipo de lenguaje empleado al mencionar a personas trans*, así como a explicar cómo van a ser referenciadxs en el texto.

El tercer capítulo corresponde a la metodología empleada en la elaboración de esta investigación, basada fundamentalmente en la búsqueda, selección e interpretación de una serie de fuentes, y se pondrá de manifiesto las carencias existentes en torno al tema y la problemática que esto ha supuesto a la hora de materializar la investigación.

El cuarto apartado alude al cuerpo de la investigación, *Performances de la masculinidad: la subcultura Drag King*, en el que se hará un pequeño recorrido por el contexto en el que van a florecer las primeras prácticas *Drag King* en el contexto anglosajón. A su vez estará dividido en tres subapartados: 4.1. *Del LaGrace Volcano y Catherine Opie: construyendo un imaginario King*, en el que se describen brevemente los trabajos fotográficos de dos de los principales referentes que han permitido ampliar el imaginario visual de las culturas lesbianas y *queer* del contexto anglosajón. A continuación, en 4.2. *Diane Torr y los talleres Drag King* se resalta la labor de esta artista a la hora de reformular las performance de la masculinidad en talleres, que empleará como herramienta de concienciación feminista. El último subapartado, será el punto clave de la investigación, 4.3. *La recepción de la subcultura Drag King en el Estado español*, dividido en dos partes: la primera tratará de contextualizar la irrupción de los planteamientos y prácticas *queer* en el Estado español, mientras que en la segunda se recopilarán una serie de prácticas y proyectos elaborados por los colectivos que, siguiendo la estela de los primeros grupos *queer* del Estado español – LSD y La Radical Gai – tratarán el tema de la “masculinidad femenina” y del fenómeno *Drag King*.

Tras los apartados de las conclusiones y las referencias bibliográficas, se ha elaborado un anexo de imágenes que sirve como complemento a los planteamientos expuestos en la investigación, donde se recogen tanto fotografías de una serie de personajes referenciados, los principales *Drag Kings* de la escena anglosajona, así como obras y proyectos artísticos, e imágenes de talleres *Drag King* llevados a cabo en el Estado español.

2. MARCO TEÓRICO

El marco teórico sobre el que se sustenta la presente investigación parte de una premisa: la existencia de un sistema de género heteropatriarcal en el que el sexo y los discursos generados en torno a él funcionarían como tecnología biopolítica, o lo que Paul B. Preciado denomina “sexopolítica”, ejercida sobre los cuerpos de todos los sujetos que componen la sociedad, estableciéndose así la diferencia sexual. En base a esta diferencia, y partiendo de la tradición del pensamiento occidental moderno estructurado en una lógica binaria, se establecerían los límites entre la norma y la desviación.

En este sistema de conocimiento, todo tiene un derecho y un revés. Somos el humano o el animal. El hombre o la mujer. Lo vivo o lo muerto. Somos el colonizador o el colonizado. El organismo o la máquina. La norma nos ha dividido. Cortado en dos. Y forzado después a elegir una de nuestras partes. Lo que denominamos subjetividad no es sino la cicatriz que deja el corte en la multiplicidad de lo que habríamos podido ser. Sobre esa cicatriz se asienta la propiedad, se funda la familia y se lega la herencia. Sobre esa cicatriz se escribe el nombre y se afirma la identidad sexual⁷.

Las normas, prácticas y estructuras que conforman esta lógica de poder van a condicionar los cuerpos y las vidas de los sujetos, van a definir quién es digno de ser considerado parte del sistema, va a excluir a los no considerados dignos, va a arrebatarles la voz, a omitirlos, perseguirlos, violentarlos, asesinarlos... Tal y como se vislumbra en las teorizaciones de Judith Butler, no todos los cuerpos importan en este sistema. En palabras de Silvia López: “Habitar el mundo supone entrar en contacto con normas, prácticas y estructuras que te atraviesan y que interpelan tus sueños y anhelos, tu deseo, la manera en que experimentas tu género, lo que haces *con* y *desde* tu cuerpo.”⁸

Pero los cuerpos sobre los que se fundamenta esta dinámica no son meros agentes pasivos, sino que intervienen en estos procesos, tienen agencia. En esta agencia repiten y por tanto legitiman también estos mandatos, pero a su vez tienen la capacidad de subvertirlos. Es decir, que comprende el cuerpo como lugar donde se inscriben y atraviesan estas normas, prácticas y estructuras, pero a su vez como espacio político de resistencia. Siguiendo a Preciado, dentro de estas resistencias encontraríamos a las “multitudes *queer*”, conformadas por los cuerpos que el sistema habría situado en los

⁷ Paul B. Preciado, *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce* (Barcelona: Anagrama, 2019), 23.

⁸ Silvia López, *Los cuerpos que importan en Judith Butler* (Dos Bigotes: Colección Las Imprescindibles, 2019), 29.

márgenes, y que comenzarán a reivindicar su posición y su derecho a existir y a ser “cuerpos que importan”⁹. Especialmente mediante la resistencia a las políticas identitarias generadas tanto por el propio sistema como por los movimientos sociales que hasta el momento habían concentrado las demandas bajo un sujeto político unitario. Pero tal y como se observará más adelante, ciertos sectores que conforman estas “multitudes” comenzarán a tomar voz, especialmente durante la década de los 80, eclosionando una década después.

Será en este contexto en el que se localice la investigación, en el momento en que estas multitudes irrumpen, en que algunos sujetos subalternos toman voz y comienzan a interpelar tanto a la lógica sistémica como a los movimientos feministas y LGTB en los que tampoco se veían representados. En este punto será de vital importancia el concepto de “masculinidad femenina” desarrollado por Jack Halberstam (1998), ya que los cuerpos que conforman estas múltiples vivencias en torno a la masculinidad forman parte también de estos sujetos situados en los márgenes. Nos referimos a las mujeres lesbianas, lesbianas *queer* o personas trans* que viven la masculinidad de muy diversas formas, y cuya falta de representación es evidente. Además estos sujetos generan una considerable incomodidad en las estructuras que legitiman el sistema, de modo que también son perseguidos y violentados.

Otro de los ejes fundamentales y que va a dialogar con lo establecido hasta el momento serán las prácticas artísticas entendidas como herramienta de subversión. En este caso aludiríamos a las prácticas artísticas *queer* que van a florecer en la década de los años 90 y en paralelo con estas teorizaciones de las que se hablaba en líneas anteriores, que tendrán una serie de características propias y que van a situar la *performance*, y por ende el cuerpo, como soporte fundamental de su praxis. De esta forma, se tomará una de las manifestaciones de masculinidad femenina que establece Halberstam, la subcultura *Drag King*, debido a su fuerte componente performativo, y las teorizaciones de Butler en torno a la noción de “performatividad de género” para poner de manifiesto que este tipo de prácticas y vivencias podrían desvelar los mecanismos que legitiman la naturalización del género, especialmente en lo referente a la masculinidad, y por ende desestabilizar el sistema de género imperante.

⁹ Judith Butler, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* (Barcelona: Paidós, 2008).

2.1. La “sexopolítica” como espacio de agencia de las “multitudes *queer*”

La sexopolítica es una de las formas dominantes de la acción biopolítica en el capitalismo contemporáneo¹⁰.

Para poder comprender el espacio en el que se originan los aspectos que se van a desarrollar a lo largo del texto es preciso tener en cuenta una serie de conceptos que tratan de explicar la lógica de dominación existente en nuestra sociedad, y que van a generar una serie de espacios de resistencia para el conjunto de sujetos que la componen. Es decir, que una de las premisas necesarias para comprender la intencionalidad del presente texto es la cuestión de que los sujetos que se encuentran en los márgenes no son meras víctimas del sistema de dominación y su lógica, sino que son agentes activos y que ejercen resistencia a él.

El concepto de “sexopolítica” propuesto por Paul B. Preciado podría servir de marco de referencia para la descripción de la cuestión señalada. Se trataría en cierta medida de una lectura cruzada entre las nociones de Foucault sobre el biopoder y las disciplinas de normalización de los cuerpos, y la concepción de la heterosexualidad como régimen político de Monique Wittig, que daría lugar a un sistema en el que, según Preciado, “el sexo (los órganos llamados “sexuales”, las prácticas sexuales y también los códigos de la masculinidad y la feminidad, las identidades sexuales normales y desviadas) forma parte de los cálculos del poder, haciendo de los discursos sobre el sexo y de las tecnologías de normalización de las identidades sexuales un agente de control sobre la vida”¹¹.

La concepción del poder de Foucault es uno de los elementos centrales de la teoría y las prácticas *queer*. El poder entendido, no como el conjunto de instituciones que garantizan la sujeción de los individuos, sino como una red compleja de «relaciones de poder» susceptibles de producirse en todas partes. El poder no se adquiere sino que se ejerce y “donde hay poder hay resistencia, y no obstante (o mejor, por lo mismo), ésta nunca está en posición de exterioridad respecto del poder”¹².

Sin embargo, considerará los análisis de Foucault más cercanos a un estilo de gobierno disciplinario propio del siglo XIX que de nuestra actualidad. Y enfatizará en la

¹⁰ Paul B. Preciado, “Multitudes *queer*. Notas para una política de los *anormales*” en Nombres Revista de Filosofía 19 (2005) <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2338> (Consultado el 9 de agosto de 2019).

¹¹ *Ibíd.*

¹² Gracia Trujillo, “Desde los márgenes. Prácticas y representaciones de los grupos *queer* en el Estado español” en *El eje del mal es heterosexual*, ed. Grupo de Trabajo Queer (Madrid: Traficantes de Sueños, 2005), 36.

necesidad de analizar la proliferación de las tecnologías del cuerpo sexual producidas a lo largo del siglo XX, como la medicalización y tratamiento de niños intersexuales, la gestión quirúrgica de la transexualidad o la reconstrucción y “aumento” de la masculinidad y de la feminidad normativas entre otras cuestiones, que mostrarían que el objeto central de la política y la gobernabilidad de los sistemas de dominación actuales se establecería mediante el control del sexo de los sujetos. A través del desarrollo de nuevas tecnologías médicas y jurídicas se construiría un relato en torno a la regulación normativa de los cuerpos, que no podría sustentarse sin las minorías que quedan en los márgenes de la norma por no adaptarse a los parámetros establecidos.

El Imperio de los normales desde los años 50 depende de la producción y de la circulación a gran velocidad de los flujos de silicona, flujos de hormonas, flujo textual, flujo de las representaciones, flujo de las técnicas quirúrgicas, en definitiva, flujo de géneros¹³.

Pero estos “flujos de sexualización” estarían diferenciados, no todo circularía de manera constante ni todos los cuerpos recibirían los mismos beneficios de esa circulación. Establecerá además que el género, antes de ser utilizado como una herramienta teórica feminista se trataba de una noción sexopolítica, generada por esta lógica de poder, que las minorías sexuales comenzarán a reapropiarse con el florecimiento de lo *queer* y que por tanto:

(...) la sexopolítica no es solo un lugar de poder, sino sobre todo el espacio de una creación donde se suceden y se yuxtaponen movimientos feministas, homosexuales, transexuales, intersexuales, transgéneros, chicanas, post-coloniales...¹⁴

Y estas minorías sexuales pasan a convertirse en multitudes, en lo que denomina “multitudes *queer*”. Estas multitudes tendrán la posibilidad de intervenir en los dispositivos biotecnológicos de producción de subjetividad sexual, mediante una serie de estrategias políticas. Es decir, que concibe a estos sujetos situados en los márgenes como agentes activos que resisten, mediante una serie de estrategias, a esta lógica de dominación.

El eje fundamental sobre el que oscilarán las fracturas y resistencias protagonizadas por los sujetos situados en los márgenes serán las políticas identitarias, la reivindicación de un nuevo modelo de políticas identitarias ejercida por los diferentes

¹³ Paul B. Preciado, “Multitudes *queer*. Notas para una política de los *anormales*” en Nombres Revista de Filosofía 19 (2005) <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2338> (Consultado el 9 de agosto de 2019).

¹⁴ *Ibíd.*

colectivos que no se sentían representados en los principales discursos, que no recibían los mismos “flujos de sexualización”. En Estados Unidos estas primeras fracturas comenzarán a generarse entre las décadas de los años 70 y 80, y estarían protagonizadas por las feministas chicanas y negras, que comenzarán a cuestionar la concepción de sujeto feminista de las mujeres blancas de clase media estadounidenses y la falta de consideración de sus propias demandas y opresiones. Además, se darán los primeros pasos hacia uno de los conceptos más reiterados hoy en día, la interseccionalidad¹⁵. En 1973 en la ciudad de Nueva York las feministas negras se separaron del movimiento feminista unitario con la creación de la Organización Nacional de Feministas Negras, NBFO¹⁶. Sus primeros planteamientos fueron manifestados a través del grupo *Combahee River Collective* y la publicación en 1977 de su manifiesto *A Black Feminist Statement*.

Creemos que las políticas sexuales bajo el patriarcado son tan dominantes en las vidas de las mujeres Negras como lo son las políticas de clase y raza. A menudo encontramos difícil separar la raza de la clase y de la opresión sexual porque en nuestras vidas a menudo las experimentamos de forma simultánea¹⁷.

A partir de estos planteamientos, basados en la concepción de la existencia de diversos ejes de opresión interrelacionados además del género, numerosas autoras comenzaron a plantear estas cuestiones, ampliando así la fragmentación y oponiéndose a la concepción de un sujeto unitario y su correspondiente idea de “opresión común”, tal como lo manifiesta bell hooks:

Las mujeres de clase media fueron capaces de convertir sus intereses en el foco principal del movimiento feminista y de utilizar la retórica de lo común que convertía su situación concreta en sinónimo de “opresión”. Su aislamiento respecto de grupos de mujeres de otra clase y raza les impidió tener una base comparativa inmediata con la que poner a prueba sus presupuestos básicos sobre la opresión común¹⁸.

Otra de las rupturas fundamentales estaría protagonizada por las feministas lesbianas, entre las que destacará la ya mencionada Monique Wittig, y su popular consigna, “las

¹⁵ *Intersectionality*. Término popularizado a finales de los años ochenta en el ámbito académico y desde el estudio del derecho por Kimberlé Williams Crenshaw para mostrar las diferentes formas en que la raza y el género interactuaban y configuraban las experiencias multidimensionales de las mujeres Negras en el ámbito del empleo que no podían ser aprehendidas desde una mirada monofocal a la discriminación. Citando a Kimberlé Williams Crenshaw, en ed. Lucas Platero, *Intersecciones. Cuerpos y sexualidades en la encrucijada* (Barcelona: Bellaterra, 2012), 32.

¹⁶ Combahee River Collective, “Un manifiesto feminista negro”, en *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*, ed. Lucas Platero (Barcelona: Edicions Bellaterra, 2012), 76.

¹⁷ *Ibid.*, 79.

¹⁸ bell hooks, “Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista” en *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2004), 39.

lesbianas no son mujeres”¹⁹. Partiendo de los preceptos del feminismo materialista y radical, en concreto su idea del sexo como clase social, Wittig cuestionará un concepto que la teoría feminista no se había planteado hasta entonces, la heterosexualidad, entendida como régimen político²⁰. La premisa fundamental sobre la que se manifiesta su afirmación sobre las lesbianas como no pertenecientes a la categoría “mujer” se cimienta sobre la idea de que el binomio “hombre”/“mujer” no puede existir sin una de las categorías, pues es de esta relación de la que partiría según los discursos de la Tercera Ola, la dominación masculina sobre las mujeres. Evidencia así la exclusión de las lesbianas de los discursos feministas, y pone en cuestión la propia categoría de sexo entendida hasta entonces como algo natural, inmutable, biológico. La crisis del SIDA y la resistencia frente a un movimiento homosexual de tendencia normalizadora fueron también factores que motivarían la irrupción de estas multitudes *queer*.

Este complejo movimiento popular confluye en la reivindicación de un nuevo modelo de política de identidad que, por reacción a la tendencia normalizadora de los movimientos políticos supuestamente contestatarios, rechazan definirse como mujeres, lesbianas u homosexuales para reivindicarse como sujetos *queer* (es decir, como lo diferente o lo raro). Contra lo que comúnmente se piensa, en esta nueva conceptualización no se incluyen sólo las opciones sexuales no coincidentes con la norma heterosexual: se identifica como *queer* cualquier persona que sufra algún tipo de discriminación por motivo de clase social, raza, cultura o identidad sexual²¹.

Retomando la cuestión de las estrategias de resistencia o “micropolíticas”²² que plantea Preciado encontraríamos, por un lado, la des-identificación, una de las estrategias fundamentales que adoptarán las multitudes *queer* partiendo de la ya mencionada premisa de Wittig, “las lesbianas no son mujeres”, para combatir, en el caso que nos atañe, por medio de esta des-identificación la exclusión de la identidad lesbiana de la concepción del sujeto político del feminismo moderno. “Surge de las bolleras que no

¹⁹ Monique Wittig, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (Madrid: Egales, 2006), 57.

²⁰ *Ibíd.*, 10.

²¹ Concepción Ortega Cruz, “Aportaciones del pensamiento *queer* a una teoría de la transformación social” en *Cuadernos del Ateneo* 26 (2009): 44.

²² Concepto popularizado por el filósofo Félix Guattari, desarrollado especialmente junto a Giles Deleuze, y utilizado también por Michel Foucault, hace referencia, en términos generales, a cómo lo político puede producirse también en una serie de contextos que hasta los años sesenta habían sido excluidos de la política por considerarse pertenecientes a la esfera privada como las relaciones sexuales, familiares, laborales, institucionales, clínicas o escolares. *Diccionario Anagramático*, Subtramas, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía <http://subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama/micropoliticas> (Consultado el 17 de agosto de 2019).

son mujeres, de los maricas que no son hombres, de los *trans* que no son ni hombres ni mujeres”²³.

Otra estrategia estaría basada en lo que denomina identificaciones estratégicas, sobre todo tomando los conceptos que aludían a estos grupos de forma despectiva, como las palabras “maricón”, “bollera”, que son reapropiados por estos sujetos, convirtiéndolos por primera vez en sujetos de la enunciación. El propio concepto *queer* sería un ejemplo de estas identificaciones estratégicas, palabra inglesa que en su traducción al castellano significa “raro” o “extraño”, y de la que estas minorías se reapropiarían a finales de la década de los 80.

En la sociedad victoriana que defendía el valor de la heterosexualidad como eje de la familia burguesa y base de la reproducción de la nación y de la especie, “queer” servía para nombrar también a aquellos cuerpos que escapaban a la institución heterosexual y a sus normas. La amenaza venía en este caso de aquellos cuerpos que por sus formas de relación y producción de placer ponían en cuestión las diferencias entre lo masculino y lo femenino, pero también entre lo orgánico y lo inorgánico, lo animal y lo humano. Eran “queer” los invertidos, el maricón y la lesbiana, el travesti, el fetichista, el sadomasoquista y el zoófilo. El insulto “queer” no tenía un contenido específico: pretendía reunir todas las señas de lo abyecto, así desplazado por la injuria fuera del espacio social, el “queer” estaba condenado al secreto y a la vergüenza. Sin embargo la palabra “queer” ha cambiado radicalmente de uso, de usuario y de contexto²⁴.

Por primera vez los sujetos de la enunciación eran las propias bolleras, los maricas, los negros y las personas transgénero, que responderán mediante estrategias a su vez hiper-identitarias y post-identitarias, reivindicando su posición como sujetos “abyectos” para hacer de ellos lugares de resistencia de las supuestas identidades “universales”, que no representarían más que al sujeto blanco, colonial y heterosexual²⁵. Esta estrategia será una de las más recurrentes de los primeros grupos *queer* que irán surgiendo en este contexto, tanto en el estadounidense como en el europeo, de la mano de una serie de colectivos que, mediante la fusión de la acción directa, diferentes recursos artísticos como la *performance* o el *subvertising*, y estas identificaciones estratégicas o des-identificaciones de las que hablamos, comenzaron a poner en cuestión la problemática

²³ Paul B. Preciado, “Multitudes *queer*. Notas para una política de los *anormales*”, Nombres Revista de Filosofía 19 (2005) <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2338> (Consultado el 9 de agosto de 2019).

²⁴ Paul B. Preciado, “Teoría *queer*: Notas para una política de lo anormal o contra-historia de la sexualidad”, Revista Observaciones Filosóficas 15 (2012-2013) <http://www.observacionesfilosoficas.net/queer-teoria.htm> (Consultado el 17 de agosto de 2019).

²⁵ Paul B. Preciado, “Multitudes *queer*. Notas para una política de los *anormales*”, Nombres Revista de Filosofía 19 (2005) <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2338> (Consultado el 9 de agosto de 2019).

existente en relación a las políticas identitarias, y sobre los que se profundizará en mayor medida en líneas posteriores.

Retomando estas estrategias, Preciado señalará como recurso también la reconversión de las tecnologías del cuerpo, es decir, las reapropiaciones y reconversiones por parte de estas multitudes de los discursos de la medicina anatómica y la pornografía, encargadas de construir el cuerpo hetero y el cuerpo desviado modernos. Es reapropiarse de los discursos del poder/saber en torno al sexo, para generar nuevas enunciaciones, nuevos saberes y discursos, transformar la producción y circulación de estos y generar con ello espacios donde se contemplen no sólo una multiplicidad de identidades, sino también de cuerpos.

(...) 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 anormales²⁶.

Por último, hablará de la desontologización del sujeto de la política sexual, que haría alusión a la cuestión mencionada en párrafos anteriores en relación a las políticas identitarias y las fracturas generadas en torno a la definición de los sujetos políticos del movimiento feminista y homosexual, pero en referencia a las teorizaciones y prácticas que surgirán en la década de los 90, que reivindicarían un movimiento post-feminista o *queer*, de la mano de autoras como Teresa de Lauretis, Donna Haraway, Judith Butler, Jack Halberstam (en Estados Unidos), Marie-Hélène Bourcier en Francia, o lesbianas chicanas como Gloria Anzaldúa o feministas negras como Barbara Smith o Audre Lorde, que criticarán, mediante diversas teorizaciones la noción de feminidad que en un primer momento había generado un sujeto feminista unitario. Lo mismo sucedería con ciertos grupos de gays, lesbianas, transexuales y transgéneros en relación a una identidad homosexual esencialista y normalizadora, cuestionando la validez de la noción de identidad sexual como único fundamento de la acción política, y proponiendo una proliferación y reivindicación de las diferencias de clase, de raza, de edad, de prácticas sexuales no normativas, de discapacidad...²⁷

Al hilo de esta cuestión, cabe señalar otro concepto relevante, el de “contrasexualidad”, que utilizará para definir esta sociedad en la que las multitudes

²⁶ Paul B. Preciado, “Multitudes *queer*. Notas para una política de los *anormales*”, Nombres Revista de Filosofía 19 (2005) <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2338> (Consultado el 9 de agosto de 2019).

²⁷ *Ibíd.*

queer comienzan a tomar protagonismo. La definirá como “un análisis crítico de la diferencia de género y sexo, producto del contrato social heterocentrado, cuyas performatividades normativas han sido inscritas en los cuerpos como verdades biológicas” y como concepto que “apunta a sustituir este contrato social que denominamos Naturaleza por un contrato contrasexual” en el que:

(...) los cuerpos se reconocen entre sí mismos no como hombres o mujeres sino como cuerpos hablantes, y reconocen a los otros como cuerpos hablantes. Se reconocen a sí mismos la posibilidad de acceder a todas las prácticas significantes, así como a todas las posiciones de enunciación, en tanto sujetos, que la historia ha determinado como masculinas, femeninas o perversas [...] renuncian no sólo a una identidad sexual cerrada y determinada naturalmente, sino también a los beneficios que podrían obtener de una naturalización de los efectos sociales, económicos y jurídicos de sus prácticas significantes²⁸.

En definitiva, utiliza estos conceptos para definir no sólo el género, sino también el sexo como “aparatos inscritos en un sistema tecnológico complejo”²⁹, es decir, que concibe el sexo como tecnología biopolítica, como “tecnología de dominación heterosocial que reduce el cuerpo a zonas erógenas en función de una distribución asimétrica del poder entre los géneros (femenino/masculino), haciendo coincidir ciertos afectos con determinados órganos, ciertas sensaciones con determinadas acciones anatómicas³⁰, partiendo de los análisis de autoras como Donna Haraway o Teresa de Lauretis y su premisa del género como tecnología. Pero, en la línea de lo expuesto por Judith Butler en torno a la capacidad de agencia de los cuerpos³¹, concibe a las multitudes *queer* como agentes capaces de subvertir, mediante las diversas políticas o estrategias planteadas, esta lógica del poder, estrategias que serán ejemplificadas en el desarrollo del presente texto.

2.2. La masculinidad sin hombres ¿copia o transgresión?

(...) ¿qué es lo que hace tan difícil no presuponer una relación esencial entre masculinidad y los hombres?³²

²⁸ Paul B. Preciado, *Manifiesto contrasexual* (Barcelona: Anagrama, 2011), 13.

²⁹ *Ibíd.*, 15.

³⁰ *Ibíd.*, 17.

³¹ Silvia López, *Los cuerpos que importan en Judith Butler* (Dos Bigotes: Colección Las Imprescindibles, 2019).

³² Jack Halberstam, *Masculinidad femenina* (Barcelona/Madrid: Egales, 2008), 37.

Uno de los ejes que vertebraba estas páginas será el concepto de “masculinidad femenina”, “lecturas de la masculinidad que se inscriben en los cuerpos de ciertas mujeres” o personas asignadas mujeres en el nacimiento³³. El término es acuñado por Jack Halberstam con la publicación de su obra *Female Masculinity (Masculinidad femenina)* en 1998, aunque en el Estado español no fue traducido hasta 2008, por Javier Sáez. Según Halberstam, el término funcionaría como “una categoría paraguas para describir una gran variedad de cruce de géneros” para describir a los “sujetos asignados *mujer* al nacer y que tienen un aspecto masculino y/o despliegan diferentes formas de masculinidad”³⁴, y que abarca un amplio abanico de posibilidades que se han ido sucediendo a lo largo de la historia. Desde las mujeres que se hacían pasar por hombres en los siglos XVIII y XIX por diversos motivos (realizar tareas masculinas, poder viajar, poder acompañar a sus amantes, poder tener una pareja femenina, poder salir de un entorno violento, etc.), a lo que algunas autoras han denominado “travestismo funcional”³⁵, la subcultura lesbiana *butch-femme* de la segunda mitad del XX, hasta las actuales culturas bolleras, *drag king*, *queer*, transgénero y trans*.

Una de las ideas que Halberstam y otras autoras feministas y *queer* han planteado es que, tradicionalmente, se ha tendido a ver estas manifestaciones de la masculinidad como una mera copia o imitación de la “verdadera” masculinidad, de la masculinidad hegemónica, lugar permitido exclusivamente a los hombres cisgénero, generando un debate en torno a la cuestión de quién sería el modelo original y cuál su “copia”. Halberstam señala acertadamente el papel subalterno de la encarnación de masculinidades no hegemónicas, “Muchas de estas *masculinidades heroicas* se basan fundamentalmente en la marginación de las masculinidades alternativas”³⁶. Parte de estas masculinidades alternativas son las masculinidades femeninas, que “se consideran las sobras despreciables de la masculinidad dominante, con el fin de que la masculinidad de los hombres pueda aparecer como lo verdadero”³⁷.

³³ Lucas Platero, “La masculinidad de las biomujeres: marimachos, chicazos, camioneras y otras disidentes”, Jornadas Estatales Feministas de Granada, Mesa Redonda: *Cuerpos, sexualidades y políticas feministas*, 6 de diciembre de 2009 http://www.feministas.org/IMG/pdf/La_masculinidad_de_las_biomujeresPlatero.pdf (Consultado el 9 de agosto de 2019).

³⁴ Diego Marchante_Genderhacker, “Masculinidad femenina”, en *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, eds. Lucas Platero, María Rosón y Esther Ortega (Barcelona: Edicions Bellaterra, 2017), 296-297.

³⁵ Diego Marchante Hueso, “Transbutch. Luchas fronterizas de género entre el arte y la política” (tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2016), 196.

³⁶ Jack Halberstam, *Masculinidad femenina* (Barcelona/Madrid: Egales, 2008), 23.

³⁷ *Ibíd.*

Sin embargo, según Halberstam “lo que entendemos por masculinidad heroica ha sido producido por medio de los cuerpos tanto de hombres como de mujeres”³⁸. Este hecho se observa perfectamente por ejemplo, al hablar de “nuevas masculinidades”, concepto tan en boga en nuestros días dentro de los discursos feministas, pero que sin embargo en pocas ocasiones plantean realidades que se alejen de los hombres cisgénero, hecho que también denunciará Halberstam en su obra. Para Halberstam, la masculinidad femenina ha sido ignorada tanto en la cultura en general como en los estudios académicos sobre la masculinidad, y que esta indiferencia se debe sobre todo a cuestiones ideológicas, que “ha servido de apoyo a las complejas estructuras sociales que vinculan lo masculino a la virilidad, el poder y la dominación”³⁹. Según Gracia Trujillo, en el contexto anglosajón, fue la socióloga trans Raewyn Connell una de las primeras en defender la existencia de muchas masculinidades diferentes a las que asociaba diferentes posiciones de poder, y como estas relaciones operarían tanto entre grupos de hombres, grupos de hombres y mujeres y grupos de mujeres⁴⁰.

En definitiva, lo que Halberstam plantea es que estas “masculinidades heroicas” – en alusión a los modelos de masculinidad hegemónica – existen gracias a que el resto de manifestaciones de masculinidad que se manifiestan en otros cuerpos se consideran desviaciones de la norma, igual que la heterosexualidad funciona en tanto que existe la homosexualidad, que se construye como lo desviado, lo incorrecto, lo extraño, lo “otro”. En palabras de Gracia Trujillo, “Según esta perspectiva, en el mundo occidental la masculinidad hegemónica se habría construido, sobre todo, a partir de un proceso de diferenciación y negación de lxs otrxs, concretamente mujeres y gais”⁴¹. “El lugar de la masculinidad que se ocupa desde estos cuerpos se presenta como un espacio de impostura [...] impostores de clase social, de edad, de género, de sexualidad, de competencia. Impostores de la norma”⁴².

³⁸ Jack Halberstam, *Masculinidad femenina* (Barcelona/Madrid: Egales, 2008), 23.

³⁹ *Ibíd.*, 24-25.

⁴⁰ Diego Marchante Hueso, “Transbutch. Luchas fronterizas de género entre el arte y la política” (tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2016), 186-187.

⁴¹ Gracia Trujillo, “Archivos incompletos. Un análisis de la ausencia de representaciones de masculinidades femeninas en el contexto español (1970-1995)”, en *Masculinidades en la Transición*, eds. Rafael Mérida Jiménez y Jorge Luis Peralta (Madrid/Barcelona: Egales, 2015), 40.

⁴² Lucas Platero, “La masculinidad de las biomujeres: marimachos, chicos, camioneros y otras disidentes”, Jornadas Estatales Feministas de Granada, Mesa Redonda: *Cuerpos, sexualidades y políticas feministas*, 6 de diciembre de 2009, 2 http://www.feministas.org/IMG/pdf/La_masculinidad_de_las_biomujeresPlatero.pdf (Consultado el 9 de agosto de 2019).

Afirmarán además que la clase, la raza y la etnia introducen una serie de variables en la articulación de la oposición entre la masculinidad hegemónica y las masculinidades subordinadas. “La masculinidad hegemónica se vuelve ininteligible cuando abandona el cuerpo del varón de clase media-alta, blanco y heterosexual, es entonces cuando la rebelión de clase o de raza produce una amenaza diferente”⁴³. Estos factores darían lugar a la construcción de estereotipos de masculinidad variable, señalando “el proceso en el que la masculinidad se hace dominante en la esfera de la virilidad de los blancos de clase media”⁴⁴. Es decir, que también en los propios cuerpos de hombres cisgénero atravesados por otros ejes de opresión como la clase, la raza, etc. son consideradas variaciones o desviaciones de esta masculinidad hegemónica, reservada única y exclusivamente al cuerpo del hombre blanco heterosexual de clase media.

Por tanto se observa que la masculinidad femenina supone una transgresión, pues estas masculinidades “alternativas” rompen con la feminidad obligatoria y adoptan y encarnan la masculinidad mediante muy diversas vías, generando una ruptura, un cuestionamiento de los discursos biologicistas y esencialistas que tratan de legitimar la existencia de una masculinidad y feminidad “verdaderas”, “esenciales”. Este apartado enfatiza, por un lado, que la masculinidad no es una manifestación o privilegio exclusivo de los hombres, y que además, “resulta crucial para entender cómo se construye la masculinidad dominante”⁴⁵. Es decir, que pone de manifiesto el carácter performativo de la masculinidad. Sobre este aspecto se profundizará en el siguiente apartado. Así, siguiendo a Trujillo, “Lejos de ser una imitación de la masculinidad heterosexual u homosexual, la masculinidad femenina supone una creación y una vivencia de otras expresiones de género”⁴⁶.

Estas manifestaciones de masculinidad femenina⁴⁷ no sólo permiten transgredir o cuestionar el binarismo sobre el que se estructura nuestra sociedad, y el carácter performativo de la masculinidad hegemónica, sino que pone también en cuestión la

⁴³ Jack Halberstam, *Masculinidad femenina* (Barcelona/Madrid: Egales, 2008), 24.

⁴⁴ *Ibíd.*, 24.

⁴⁵ Gracia Trujillo, “Archivos incompletos. Un análisis de la ausencia de representaciones de masculinidades femeninas en el contexto español (1970-1995)”, en *Masculinidades en la Transición*, eds. Rafael Mérida Jiménez y Jorge Luis Peralta (Madrid/Barcelona: Egales, 2015), 41.

⁴⁶ *Ibíd.*

⁴⁷ Existe una película-documental que aborda el tema de la masculinidad femenina desde diversas perspectivas, en ella participan Jack Halberstam y Del Lagrace Volcano <http://www.rtve.es/television/20050131/venus-boyz-universo-drag-king/323071.shtml> (Consultado el 8 de septiembre de 2019).

heterosexualidad, entendida en los términos expuestos por Monique Wittig, en tanto que régimen político de dominación. De esta manera, “la masculinidad femenina se ha identificado con un espacio de fealdad que la identifica como indeseable, para los varones y para la heterosexualidad”⁴⁸, pero sin embargo funciona como una estrategia para ampliar espacios de deseo que no se identifican con la heterosexualidad.

Es en este punto donde cabe señalar su vinculación con el lesbianismo, aunque podríamos hablar de dos visiones: una visión negativa y fomentada por los discursos hegemónicos, que desde los escritos del XIX han tratado de vincular el lesbianismo con la masculinidad en términos de patología, pues lo consideraban una copia, una mala imitación de la “verdadera masculinidad” y una desviación. Y una visión positiva, en la que las diferentes manifestaciones de masculinidad, en este caso la masculinidad femenina, es entendida como un espacio de resistencia de las culturas lesbianas, ya que ha permitido, tal y como han querido mostrar Halberstam y otras autoras, generar modelos de referencia e identificación, así como espacios de deseo propios, alejados del marco de referencia hegemónico heterosexual.

Una de las manifestaciones que mejor ejemplifica lo planteado hasta el momento lo encontramos en las relaciones *butch-femme*, una subcultura lésbica y de clase obrera específica del contexto estadounidense a partir de los años 40, 50 y 60, aunque su época de máxima popularización se daría en los 80-90. Aunque se trata de un término anglosajón, existieron manifestaciones similares en otros contextos. El término hace referencia, respectivamente a posiciones masculinas *queer*, ocupadas por cuerpos leídos como de “mujer”, y a posiciones de lesbianas femeninas⁴⁹. Estas comunidades de mujeres “rompían con los modelos heteronormativos de la época conviviendo y ocupando el espacio público de forma más o menos abierta como lesbianas”⁵⁰. Para autoras como Joan Nestlé, “Una lesbiana tipo *butch* que vestía ropas masculinas en los cincuenta no era una mujer vistiendo ropas masculinas; era una mujer que creaba un

⁴⁸ Lucas Platero citando a Halberstam, “La masculinidad de las biomujeres: marimachos, chicas, camioneras y otras disidentes”, Jornadas Estatales Feministas de Granada, Mesa Redonda: *Cuerpos, sexualidades y políticas feministas*, 6 de diciembre de 2009, 4 http://www.feministas.org/IMG/pdf/La_masculinidad_de_las_biomujeresPlatero.pdf (Consultado el 9 de agosto de 2019).

⁴⁹ Carmen Romero Bachiller y Lucas Platero, “Diálogos interseccionales sobre lo *butch/femme*, las diásporas *queer* y lo *trans*”, en *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*, ed. R. Lucas Platero (Barcelona: Bellaterra, 2012), 170.

⁵⁰ *Ibíd.*, 172.

estilo original para indicar a otras mujeres lo que era capaz de hacer: tomar las riendas en el terreno erótico”⁵¹.

Básicamente, *butch-fem* representa una forma de mirar, de amar y de vivir que puede ser expresada por una persona, por parejas o por una comunidad. En el pasado, la mujer *butch* ha sido tachada de persona harto simplista como la parte masculina de la relación y la mujer *fem* como su contrapartida femenina. Este etiquetamiento olvida a dos mujeres que han desarrollado sus respectivos estilos por específicas razones eróticas, emocionales y sociales. Las relaciones *butch-fem*, tal y como yo las experimentaba, eran complejas manifestaciones eróticas y sociales, no falsas réplicas heterosexuales. Estaban llenas de un lenguaje lesbiano referido a la postura, al vestido, al gesto, al amor, al coraje y a la autonomía⁵².

Se observa, por tanto, que este tipo de manifestaciones no son copias del modelo de masculinidad heterosexual dominante, por lo que podríamos entender la masculinidad femenina como un espacio de resistencia de las multitudes *queer*, pues estos sujetos, al reclamar un espacio que no les pertenece, crean fracturas en el discurso dominante, y a su vez, generan nuevas realidades y marcos de referencia para poder existir. Por esta razón “el vínculo entre hombres y la masculinidad ha permanecido relativamente seguro a pesar de los continuos ataques a la naturalidad del género”⁵³, y por ello además, existe una tendencia a pensar que este tipo de manifestaciones son hechos recientes, aunque se hayan recuperado ejemplos de siglos anteriores, tal y como se recogen en el texto de Halberstam. De los aspectos planteados hasta el momento, el que tendrá especial relevancia en el presente análisis será cómo estas manifestaciones de masculinidad femenina pueden desestabilizar el sistema de género y poner en cuestión la masculinidad hegemónica.

Halberstam en su obra recopilará las diversas experiencias de su contexto, el norteamericano, llevando a cabo lo que denomina como “continuum de masculinidades”, producidas por mujeres, lesbianas *queer* y trans*. Establece así las siguientes categorías: *tomboy*, *butch*, *stone butch*, *drag king*, *lipstick lesbian*, *bull dyke*, *genderqueer* o *f2m*⁵⁴. Puede observarse como, a la vez que cuestiona las políticas identitarias, en este caso vinculadas con la masculinidad, utiliza estrategias hiper-identitarias para visibilizar la multiplicidad de identidades, vivencias y corporalidades existentes en los sujetos, al hilo de las políticas de las multitudes *queer* de las que se

⁵¹ Carmen Romero Bachiller y Lucas Platero, “Diálogos interseccionales sobre lo *butch/femme*, las diásporas *queer* y lo *trans*”, en *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*, ed. R. Lucas Platero (Barcelona: Bellaterra, 2012), 172.

⁵² *Ibíd.*, 171.

⁵³ Jack Halberstam, *Masculinidad femenina* (Barcelona/Madrid: Egales, 2008), 67.

⁵⁴ Diego Marchante_Genderhacker, “Masculinidad femenina”, en *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, eds. R. Lucas Platero, María Rosón y Esther Ortega (Barcelona: Edicions Bellaterra, 2017), 296-297.

hablaba en el apartado anterior. Sin embargo, este tipo de categorizaciones no se pueden extrapolar a todos los contextos, ya que hay numerosos factores que intervienen en la producción de estas manifestaciones, y por tanto, los significados pueden variar. Por ello enfatizará en la cuestión de estudiar y localizar cada manifestación en su contexto. El presente trabajo indagará en una de estas manifestaciones de masculinidad femenina en concreto, el fenómeno *Drag King*, y su contextualización en el Estado español.

2.3. “Tu cuerpo es un campo de batalla”⁵⁵. Cuerpo, performance y performatividad de género

(...) para muchas personas, lo quieran o no, sus propios cuerpos abyectos son ya «política», cotidianos campos de batalla susceptibles de ser interpelados violentamente y a su vez cuerpos-resistencia que cortocircuitan las normatividades⁵⁶

Llegados a este punto se vislumbra un factor que será de vital importancia y soporte de estas páginas, el cuerpo. El primer apartado aludía a las estructuras que rigen estos cuerpos mediante el control de los discursos y tecnologías relacionadas con el género y el sexo, y el énfasis en la capacidad de agencia de ciertos cuerpos a través de lo que Preciado denomina “multitudes *queer*”. El segundo apartado situaba esta agencia en los cuerpos identificados con manifestaciones de “masculinidad femenina” y se recalcaba su capacidad de resistencia y transgresión dentro de este sistema dominado por la “sexopolítica”. En el presente apartado se profundizará en esta noción del cuerpo como lugar de resistencia, o parafraseando a Barbara Kruger, al cuerpo como “campo de batalla”⁵⁷.

El cuerpo ha sido uno de los focos sobre los que tradicionalmente se han situado las teorizaciones y demandas feministas. También ha funcionado como soporte de numerosas prácticas artísticas contemporáneas, entre las que la *performance* ostentará un lugar privilegiado. Para poder comprender la deriva que tendrá el concepto de performatividad propuesto por las teorizaciones de Judith Butler en la década de los

⁵⁵ Juan Vicente Aliaga, *Arte y cuestiones de género* (San Sebastián: Nerea, 2004), 82.

⁵⁶ La Radical Gai citada en Grupo de Trabajo Queer, *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2005), 24.

⁵⁷ “Barbara Kruger compuso la obra *Your body is battleground* (texto e imagen) en 1989 para convocar una manifestación proabortista, en un momento en el que la política del presidente Bush (padre) amenazaba este derecho en Estados Unidos.” Gracia Trujillo, “Desde los márgenes. Prácticas y representaciones de los grupos *queer* en el Estado español” en *El eje del mal es heterosexual*, ed. Grupo de Trabajo Queer (Madrid: Traficantes de Sueños, 2005), 36.

años 90 es necesario, en un primer momento, establecer una clara diferenciación con el término del que proviene, el de *performance*. Juan Vicente Aliaga toma la definición planteada por el artista Bartolomé Ferrando, que entiende la *performance* como:

(...) la realización de una o diversas acciones en presencia de un público al cual, a diferencia de lo que sucedía con el happening no se le pide que participe físicamente. La participación se producirá mental y sensiblemente, cuando la percepción del receptor se mantenga abierta y activa, cuando la lectura del proceso no quede reducida al mero gesto de engullir, de tragar lo presentado⁵⁸.

Aunque dejará clara su postura en cuanto a la dificultad de establecer una definición cerrada sobre esta práctica, que variará dependiendo del contexto, y afirmará que es posible que se manifieste en conjunción con otras disciplinas y lenguajes plásticos – como la fotografía o el vídeo –e incluso servir de herramienta de transmisión de concepciones políticas⁵⁹, en una línea semejante a las cuestiones planteadas por Preciado, que considera que la noción de performance estuvo ligada en un principio al dominio de la representación teatral, a las vanguardias artísticas del siglo XX y a posteriores movimientos artísticos contemporáneos⁶⁰, pero también que sería empleada en las reflexiones sobre la teoría del poder llevadas a cabo por autores como Foucault, Bordieu... relacionadas con la inscripción de repeticiones ritualizadas de la ley, así como en el campo semántico del discurso psicoanalítico con la figura de Joan Rivière y la conferencia que pronunció en Londres 1929 bajo el título de “La feminité comme mascarade” (*La feminidad como mascarada*), en la que se concebirá una de las primeras definiciones del “género como performance, como representación, y como superficie en la que se proyectan los signos”⁶¹.

Rivière, partiendo de las ideas de su mentor, Ernst Jones –que llevó a cabo una clasificación de la sexualidad de las mujeres, dividiéndolas en tres grupos: homosexuales, heterosexuales e “intermedias” –pondrá el foco en estas últimas, que serían, en base a sus análisis, mujeres heterosexuales que manifiestan actitudes masculinas. Lo que Rivière trataba de manifestar era que “el comportamiento social de la mujer variaba cuando competía en el espacio público y laboral con el hombre”, y este

⁵⁸Juan Vicente Aliaga, “La elocuencia política del cuerpo” <https://dostopias.files.wordpress.com/2016/02/la-elocuencia-politica-del-cuerpo-juan-vicente-aliaga.pdf> (Consultado el 21 de agosto de 2019)

⁵⁹ *Ibíd.*

⁶⁰Paul B. Preciado, “Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans...”, *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria* 54 (2004): 2 <http://old.arteleku.net/arteleku/publicaciones/zehar/54-la-repolitizacion-del-espacio-sexual/genero-y-performance.-beatriz-preciado> (Consultado el 21 de agosto de 2019).

⁶¹*Ibíd.*, 4.

comportamiento era visto por los hombres como “rasgos de una masculinización de las mujeres; de ahí que estas, traumatizadas (...) acentuaban su feminidad mediante comportamientos considerados propios de las féminas”⁶². Llegó a la conclusión de que “la feminidad, declinada performativamente en su forma verbal como *hacer mujer*, es una defensa para enmascarar la masculinidad”⁶³. Concibe así la feminidad como construcción, como una “especie de *performance social*, susceptible de transformar”⁶⁴. Es decir, que:

(...) la ansiedad que provoca la transgresión del espacio político masculino genera en la mujer intermedia la necesidad compulsiva, dice Rivière, de teatralizar hiperbólicamente la feminidad heterosexual, funcionando esta teatralización, este “hacer mujer”, como una máscara que permite reducir la ansiedad que genera el temor de ser castigada por haber usurpado un espacio de poder y de acción pública que pertenece históricamente a los hombres⁶⁵.

Este texto, del que la tradición psicoanalítica renegaría, sería el germen de la noción performativa del género que comenzó a desarrollarse en la década de los 90. Cabe mencionar que en paralelo a las ideas planteadas por Rivière, encontramos ya algunos antecedentes de prácticas artísticas de *performance* utilizadas para poner en cuestión el sistema de género. Es el caso de la artista francesa Claude Cahun y su rica obra fotográfica – aunque también destacó en la escritura – basada en su mayoría en autorretratos. En su producción, tanto fotográfica como escrita parece vislumbrarse un rechazo de las categorizaciones, a definirse como mujer u hombre, además de vivir abiertamente su relación con otra mujer.

Juan Vicente Aliaga, que ha estudiado su obra en clave de género, afirmará que la fotografía “le permitió fantasear con su propia imagen con tal diversidad que todavía asombra la radicalidad de los conceptos manejados”, y que “las mascaradas que encarna son tantas y de tan distinto signo que Cahun parece querer decirnos que no hay una

⁶² Juan Vicente Aliaga, *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX* (San Sebastián: Nerea, 2010), 13.

⁶³ Paul B. Preciado, “Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans...”, *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria* 54 (2004): 4 <http://old.arteleku.net/arteleku/publicaciones/zehar/54-la-repolitizacion-del-espacio-sexual/genero-y-performance.-beatriz-preciado> (Consultado el 21 de agosto de 2019).

⁶⁴ Carmen Senabre Llabata, “Claude Cahun: el tercer sexo o la/s identidad/es al desnudo”, *Dossiers Feministas* 18 (2014): 88.

⁶⁵ Paul B. Preciado, “Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans...”, *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria* 54 (2004): 5 <http://old.arteleku.net/arteleku/publicaciones/zehar/54-la-repolitizacion-del-espacio-sexual/genero-y-performance.-beatriz-preciado> (Consultado el 21 de agosto de 2019).

imagen que case en realidad con la verdad del ser, pues este carece de un yo auténtico, único e inamovible”⁶⁶.

Su trabajo es enormemente revelador, ya que no sólo interpela, como hizo Rivière, la naturalización de la feminidad, sino que cuestionaría también la masculinidad, un territorio que como se observará en líneas posteriores, será más reticente a ser puesto en cuestión. En definitiva, se podría percibir en su trabajo el germen del uso de las prácticas artísticas de *performance* como herramienta de desnaturalización del género, así como del cuestionamiento, a través de las prácticas artísticas, del “esencialismo sexo-género que atribuye una identidad fija e inamovible al sujeto”⁶⁷.

Con el paso de las décadas la *performance* se convertirá en un soporte fundamental de muchas de las manifestaciones artísticas feministas. Uno de los casos más paradigmáticos lo podemos encontrar en el arte feminista estadounidense de los años 70 y 80, que la adoptarán como estructura fundamental de la acción política y estética⁶⁸. Preciado define estas prácticas como de “performance feminista”, que tendrían sus raíces en el teatro de guerrilla y en las revueltas universitarias y callejeras de los movimientos feministas norteamericanos de los años 60 y 70, volviéndose así “un verdadero instrumento de contestación social y de transformación del espacio público”⁶⁹. Uno de los mejores ejemplos de estos actos de “guerrilla feminista” lo podemos encontrar en el grupo feminista de los años 70, conocido como WITCH (Women’s International Terrorist Conspiracy from Hell), y sus acciones en el espacio público, en el que conjugaban prácticas de guerrilla callejera herederas de la tradición libertaria como la acción directa, la teatralización y la *performance*, bajo las reclamas del feminismo radical, que tuvo un importante peso en el contexto estadounidense de la época.

Uno de los mejores ejemplos de estas “performances feministas” lo podemos encontrar en el conocido como *Woman House Project*, un proyecto desarrollado durante 1971 en Los Ángeles, de la mano de un grupo de artistas feministas a las que se les

⁶⁶ Juan Vicente Aliaga, *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX* (San Sebastián: Nerea, 2010), 23.

⁶⁷ Carmen Senabre Llabata, “Claude Cahun: el tercer sexo o la/s identidad/es al desnudo”, *Dossiers Feministas* 18 (2014): 79.

⁶⁸ Paul B. Preciado, “Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans...”, *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria* 54 (2004): 3 <http://old.arteleku.net/arteleku/publicaciones/zehar/54-la-repolitizacion-del-espacio-sexual/genero-y-performance-beatriz-preciado> (Consultado el 21 de agosto de 2019).

⁶⁹ *Ibíd.*, 6.

cedió una casa, en la que ocuparon sus espacios para desarrollar toda una serie de manifestaciones artísticas, comprendiendo este proyecto como un proceso de toma de conciencia en el que la *performance* será un punto clave. El interés de estas acciones reside, en el caso que nos atañe, en que en muchas de ellas “el cuerpo femenino aparece así como el efecto de la repetición ritualizada de normas de género que la performance, como instancia pública y visible, vendrá a revelar de manera consciente”.⁷⁰ En este contexto, se dará una conversión de la *performance* en activismo⁷¹.

En relación a estas últimas nos interesa, en el caso que nos atañe, y relacionado con el concepto de performatividad, la cuestión de la repetición ritualizada de ciertos aspectos, que reproducidos en la *performance*, sirven para poner de manifiesto que estos, por mucho que traten de legitimarse mediante la naturalización, no son más que el producto de una serie de marcos de regulación producidos por la lógica del poder. Pero es importante no confundir ambos conceptos, pues aunque la performatividad parta de estas nociones en torno a la *performance*, no son sinónimos. En términos generales el concepto de performatividad aludiría a:

(...) un conjunto de teorías que, partiendo de una concepción anti-esencialista y construida de la subjetividad, entiende la identidad (en un primer momento de género y posteriormente en su totalidad) como el desenvolvimiento de una serie de normas, discursos y actitudes previamente existentes. Según la teoría de la performatividad, la identidad no responde a una realidad natural inmutable, sino a nociones construidas a partir del lenguaje, del discurso y del poder⁷².

Dentro de estas teorías en torno a la performatividad destacarán las reflexiones de Judith Butler en torno al género, que será otro de los ejes fundamentales del presente texto, aunque no se ahondará en la dimensión discursiva, lingüística, implícita en sus fundamentos. El concepto de “performatividad de género” haría alusión a “la manera en que creamos *con*, *desde* y *a través* de nuestro cuerpo un comportamiento e identidad de género”⁷³. Es decir, que “el género no es una condición predeterminada o premeditada que acompaña linealmente a un sexo u otro”, sino una “producción corporeizada e inestable, que responde a normas interiorizadas, a fantasías y

⁷⁰Paul B. Preciado, “Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans...”, *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria* 54 (2004): 9 <http://old.arteleku.net/arteleku/publicaciones/zehar/54-la-repolitizacion-del-espacio-sexual/genero-y-performance-beatriz-preciado> (Consultado el 21 de agosto de 2019).

⁷¹Juan Vicente Aliaga, “La elocuencia política del cuerpo” <https://dostopias.files.wordpress.com/2016/02/la-elocuencia-politica-del-cuerpo-juan-vicente-aliaga.pdf> (Consultado el 21 de agosto de 2019)

⁷²Iñaki Estella, “Performatividad”, en *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, eds. R. Lucas Platero, María Rosón y Esther Ortega (Barcelona: Bellaterra, 2017), 332.

⁷³Silvia López, *Los cuerpos que importan en Judith Butler* (Dos Bigotes: Colección Las Imprescindibles, 2019), 101.

expectativas ajenas, y a los desafíos cotidianos con los que confrontamos ideales de masculinidad y feminidad”⁷⁴. Y dentro de este marco entenderá, que ciertos cuerpos producen su género de formas que no son comprendidas o toleradas en el contexto en el que viven. El romper con estas normas provocaría que estos cuerpos sean perseguidos, violentados, criminalizados...⁷⁵

El género no debe considerarse una identidad estable o un sitio donde se funde la capacidad de acción y de donde surgen distintos actos, sino más bien como una identidad débilmente formada en el tiempo, instaurada en un espacio exterior mediante una *reiteración estilizada de actos*. El efecto del género se crea por medio de la estilización del cuerpo y, por consiguiente, debe entenderse como la manera mundana en que los diferentes tipos de gestos, movimientos y estilos corporales crean la ilusión de un yo con género constante⁷⁶.

Es decir, que todos los cuerpos, en base a un marco regulado por normas, prácticas y costumbres en los que el sexo sería el marcador diferencial, reproducen –por medio de la repetición de estas – las nociones normativas vinculadas al sistema de género binario, pero también producen, tienen agencia, siendo este el momento en el que puede originarse una fractura, por ejemplo y como se veía en apartados anteriores, cuando un cuerpo que es leído como “de mujer” adopte aspectos vinculados con la masculinidad. Será en esta fractura en la que situaremos su potencial desestabilizador y desnaturalizador del sistema de género, siendo la hipótesis central de la presente investigación.

(...) actos, gestos y realizaciones –por lo general interpretados– son performativos en el sentido de que pretenden afirmar son *invenciones* fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos. El hecho de que el cuerpo con género sea performativo muestra que no tiene una posición ontológica distinta de los diversos actos que conforman su realidad (...) Si la verdad interna del género es una invención, y si un género verdadero es una fantasía instaurada y circunscrita en la superficie de los cuerpos, entonces parece que los géneros no pueden ser ni verdaderos ni falsos, sino que sólo se crean como los efectos de verdad de un discurso de identidad primaria y estable⁷⁷.

⁷⁴ Silvia López, *Los cuerpos que importan en Judith Butler* (Dos Bigotes: Colección Las Imprescindibles, 2019), 101.

⁷⁵ *Ibíd.*, 102.

⁷⁶ Judith Butler, *El género en disputa* (Barcelona: Paidós, 2007), 241.

⁷⁷ *Ibíd.*, 235.

2.4. Algunos conceptos a aclarar

2.4.1. Cross-dresser y passing

Para poder comprender los aspectos que van a desarrollarse en torno a la subcultura *Drag King* es necesario aclarar una serie de términos, en este caso dos anglicismos: *cross-dresser* y *passing*.

El término *cross-dresser* haría alusión a “la identidad de alguien al cruzar el género que *a priori* ocupa socialmente a través del atuendo. Dentro de este concepto conviven varios términos, como travesti, travestí, transformista, vestida, montada, *drag*, *impersonator* o *gender-fluid*”⁷⁸. Además, “un *cross-dresser* puede serlo puntualmente o 24/7” y los motivos de ello podrían ser o bien que se trate de un evento concreto, como el caso de los espectáculos *drag*, de los que se hablará posteriormente, o lo que denominarán “travestismo puntual”, que se ejercería o en privado o en público, “de manera que la ropa y el maquillaje permiten una identidad temporal”⁷⁹, aunque debido al estigma existente en torno a esta práctica:

(...) está estrechamente vinculado al asociacionismo y a canales de difusión clandestinos. Clubs y asociaciones privados, en casas, locales u okupas, entendidos como lugares seguros donde compartir herramientas y recursos de feminización o realizar talleres *drag king* y que mediante el “boca a boca”, volantes, revistas o foros de internet dan a conocer una red de apoyo⁸⁰.

Por otro lado, estaría el término *passing* o “pasabilidad”, “la práctica por la cual una persona ocupa una categoría social diferente a la que le ha sido asignada. La pasabilidad está atravesada de relaciones desiguales de poder y en el proceso de *pasar por* se posiciona a los sujetos en función de las normas dominantes de cada categoría”⁸¹. Este término estaría en ocasiones ligado al *cross-dresser*, aunque la práctica del *passing* no se reduce exclusivamente al atuendo. “...las lógicas de pasabilidad son trementamente complejas y sus prácticas pueden estar motivadas por múltiples causas”⁸².

Las teorizaciones en torno a este concepto han estado vinculadas en sus orígenes a las prácticas de personas calificadas como “negras” que “pasan por” blancas, en el contexto estadounidense durante el periodo de esclavitud. Así esta práctica estaría

⁷⁸ R. Marcos Mota, “Cross-dresser”, en *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, eds. R. Lucas Platero, María Rosón y Esther Ortega (Barcelona: Bellaterra, 2017): 116.

⁷⁹ *Ibid.*, 117.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Nagore García Fernández, “Passing”, en *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, eds. R. Lucas Platero, María Rosón y Esther Ortega (Barcelona: Bellaterra, 2017): 324.

⁸² *Ibid.*

ligada a la supervivencia, pero a su vez contiene un componente transgresivo, pues es practicada por sujetos cuya presencia en determinados lugares no es aceptada. Como señala Nagore García: “El término se emplea desde los años 20 y se extiende para referirse a las posiciones fronterizas de aquellas categorías que tienden a entenderse como naturales o esenciales como son la raza, la clase, la sexualidad o el género”⁸³. Sin embargo puede observarse como en casos como el del Estado español los debates en torno a la “pasabilidad” están en su mayoría ligados a la pasabilidad de género en las personas trans* y los debates en torno al privilegio que esta puede otorgarles⁸⁴.

(...) resulta interesante que la pasabilidad en el estado español se esté reflexionando en relación al privilegio, cuestionando su posible uso estratégico en relación a las identidades disidentes. Las prácticas de pasabilidad, aunque suponen una transgresión de la distribución de inclusiones/exclusiones de cuerpos en ciertos espacios, sin embargo, no siempre conllevan una transgresión de la norma que establece los ejes de diferenciación, sino que constituye otra estratificación y asimetría, aquella que se da entre los cuerpos que pueden “pasar” y los que no⁸⁵.

⁸³ Nagore García Fernández, “Passing”, en *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, eds. R. Lucas Platero, María Rosón y Esther Ortega (Barcelona: Bellaterra, 2017): 325.

⁸⁴ *Ibíd.*, 329.

⁸⁵ *Ibíd.*, 330.

3. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

3.1. Clasificación de la investigación

El presente trabajo de investigación se enmarca dentro de los Estudios de Género y LGTB. Tiene una finalidad básica, ya que tratará de conocer y comprender un determinado fenómeno social, como es la existencia de múltiples formas de vivir la masculinidad en cuerpos que no son de hombres cisgénero, en concreto, en relatar el recorrido del fenómeno *Drag King* y su posible impacto en el Estado español. Según el alcance de la presente investigación será sincrónica, referida a un momento histórico concreto, el contexto en el que empiezan a florecer los planteamientos y prácticas *queer*, en torno a finales de la década de los 80 y el transcurso de los 90, hasta la actualidad. La amplitud será micro-sociológica, porque los sujetos de estudio formarán parte de lo que se ha denominado “multitudes *queer*”, siguiendo la terminología de Paul B. Preciado; es decir, los sujetos que no se adaptan a los discursos hegemónicos creados en torno a una norma binaria, en este caso, contextualizado en el territorio del Estado español. Así mismo, el paradigma de dicha investigación será interpretativista, porque se extraerán una serie de conclusiones a partir de los datos recogidos en la búsqueda de información, partiendo de los planteamientos expuestos en el marco teórico, siendo por tanto una investigación cualitativa.

3.2. Técnicas de investigación y fuentes empleadas

La técnica empleada en el desarrollo de la presente investigación ha sido la búsqueda, selección y revisión crítica de una serie de fuentes, tanto primarias como secundarias, para su posterior recopilación e interpretación. Las principales fuentes primarias que se han manejado han sido las siguientes:

- Los libros *Masculinidad femenina* de Jack Halberstam y *The Drag King Book*, de Del LaGrace Volcano y Halberstam, que han sido las principales referencias de la investigación, pues son los pocos estudios llevados a cabo en profundidad sobre el tema de la “masculinidad femenina” y los *Drag Kings* en el contexto anglosajón.
- La tesis de Diego Marchante, *Transbutch. Luchas fronterizas de género entre el arte y la política*, y su contra-archivo digital, *Archivo-T*, fundamentales para contextualizar la cuestión de la “masculinidad femenina” en el contexto del

Estado español, extraer una serie de datos relativos al fenómeno *Drag King* y tomar algunas imágenes de su propia creación. De nuevo, una persona que pertenece a la academia y al mismo tiempo encarna y experimenta artísticamente desde su experiencia.

- El trabajo académico de Paul B. Preciado, tanto sus libros *Manifiesto contrasexual* como *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*, empleados para el desarrollo de parte del marco teórico. Como se ha comentado en las otras fuentes, también se trata de la dualidad investigador y experimentador de su trabajo.
- Entrevistas recopiladas en la revista *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, así como las recogidas en videos de Youtube a los principales referentes de los colectivos *queer* del Estado español, que han servido como método de aproximación a la recepción de las prácticas *queer* en nuestro contexto.
- Páginas web de colectivos artísticos, empleadas para la recopilación de lo que se ha hecho en torno al fenómeno *Drag King* en el Estado español.
- Videos y fotografías elaboradas por colectivos artísticos o artistas individuales, que han sido analizados y seleccionados tanto para extraer la información relativa al tema de la investigación como para elaborar el anexo de imágenes.
- La cuenta de Instagram del Colectivo Drag King España, creada recientemente y que ha servido para observar que este fenómeno está empezando a florecer en nuestro contexto.

Respecto a las fuentes secundarias, se han empleado las siguientes:

- Artículos académicos y ponencias de congresos de las principales autoras que han tratado el tema de la “masculinidad femenina” en nuestro contexto, Gracia Trujillo, Lucas Platero y Paul B. Preciado.
- Una de las fuentes principales sobre políticas *queer* en el Estado español, el libro *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, editado por David Córdoba, Javier Sáez y Paco Vidarte. Esta obra recoge las diversas vertientes de análisis que se han producido las políticas *queer* en los últimos años, a partir del curso de enseñanza abierta de la UNED organizado entre los años 2003 y 2005 por Paco Vidarte y Javier Sáez: *Introducción a la teoría queer*.

- Resúmenes de los congresos y talleres que ha organizado en el Estado español en relación al tema de la “masculinidad femenina”.
- Artículos en prensa digital que han hablado sobre colectivos *queer* o prácticas llevadas a cabo en torno al tema de la investigación.

Es importante mencionar además que gran cantidad de las fuentes que han sido empleadas pertenecen a la denominada “literatura gris”. Es decir, las fuentes que no han sido difundidas por los canales ordinarios de publicación comercial, que son difíciles de rastrear y que no han sido creadas para permanecer. Se podrían entender como parte de un archivo efímero, siguiendo el trabajo de José Esteban Muñoz⁸⁶. Gran parte de la producción relativa a las políticas *queer* continúa formando parte de esta “literatura gris”. Dicha metodología ha revelado ser útil, como se verá, a la hora de desvelar qué ausencias y carencias aparecen en este trabajo, y que guían un posible trabajo futuro, como se comentará posteriormente.

La actual fragmentación del saber feminista, queer y trans, la carencia de archivos, la precariedad de la traducción, así como la falta de recursos institucionales y de documentación dedicados a la producción g/local minoritaria, sitúan la tarea de leer o escribir nuestra historia reciente más cerca del cybermanga policiaco que de la investigación historiográfica clásica. Los elementos desaparecidos son más numerosos que los elementos archivados. Incluso ahí donde hay archivo, el criterio de selección y la saturación hermenéutica de las lecturas canónicas parecen imposibilitar una genealogía política que de cuenta (...) de los puntos de fuga, las inflexiones producidas por la crítica en el discurso dominante.⁸⁷

⁸⁶ Lawrence La Fountain-Stokes, “José Esteban Muñoz, *in memoriam*”, *Cuadernos de Literatura* 36, vol. XVIII (2014): 370-373 <http://www.redalyc.org/pdf/4398/439843033026.pdf> (Consultado el 10 de septiembre de 2019).

⁸⁷ Paul B. Preciado, “Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans...”, *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria* 54 (2004): 1 <http://old.arteleku.net/arteleku/publicaciones/zehar/54-la-repolitizacion-del-espacio-sexual/genero-y-performance.-beatriz-preciado> (Consultado el 21 de agosto de 2019).

4. PERFORMANCES DE LA MASCULINIDAD: LA SUBCULTURA DRAG KING⁸⁸

Para el subalterno, hablar no es simplemente resistir a la violencia del performativo hegemónico. Es sobre todo imaginar teatros disidentes en los que sea posible producir otra fuerza performativa (...) Desidentificarse para reconstruir una subjetividad que el performativo dominante ha herido⁸⁹.

Tal y como se remarcaba en la introducción, las diversas manifestaciones de masculinidad encarnadas en cuerpos que no son de hombres cisgénero presentan un espacio problemático y un vacío académico considerable, especialmente en el contexto del Estado español, que puede observarse también al hablar del fenómeno *Drag King*. Según Preciado, “la conceptualización performativa del género, llevada a cabo por Butler a finales de los años 80, depende en gran medida de la figura de la *drag queen* como ejemplo paradigmático de la producción de la feminidad a través de la *repetición ritualizada de performances de género*”⁹⁰. Es decir, que las prácticas y teorías en torno a la noción de performatividad de género se produjeron mediante un diálogo constante con el contexto en el que surgen. La escena *drag queen* haría alusión a una cultura de la performance de la feminidad gay que comenzó a gestarse durante los años 70 y fue estudiada por primera vez desde la perspectiva antropológica por Esther Newton, cuyo trabajo plasmaría en su obra *Mother Camp: Female Impersonators in America* (1972), recientemente traducido al castellano por María José Belbel.

Judith Butler, basándose en las nociones propuestas por Esther Newton, reformulará el concepto de *drag*, comprendiéndolo como un espacio de cuestionamiento de la normatividad:

...la travestida trastoca completamente la división entre espacio psíquico interno y externo, y de hecho se burla del modelo que expresa el género, así como de la idea de una verdadera identidad de género”⁹¹.

⁸⁸ Existe una película-documental en torno al fenómeno *Drag King* de Estados Unidos, *Venus Boyz* (2001), en la que aparecen referentes como Diane Torr o Del Lagrace Volcano <http://www.rtve.es/television/20050131/venus-boyz-universo-drag-king/323071.shtml> (Consultado el 9 de septiembre de 2019).

⁸⁹ Paul B. Preciado, *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce* (Barcelona: Anagrama, 2019), 124.

⁹⁰ Paul B. Preciado, “Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans...”, *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria* 54 (2004): 9 <http://old.arteleku.net/arteleku/publicaciones/zehar/54-la-repolitizacion-del-espacio-sexual/genero-y-performance-beatriz-preciado> (Consultado el 21 de agosto de 2019).

⁹¹ Judith Butler, *El género en disputa* (Barcelona: Paidós, 2007), 236.

Es decir, que las *drag queens*, empleando recursos como el *camp*⁹² y la parodia –y a pesar del rechazo de ciertos sectores por considerarlo una copia de los estereotipos asociados con la “feminidad”, que se verían reforzados– permitirían poner de manifiesto los mecanismos por lo que el género es naturalizado.

...muestra el carácter diferente de los elementos de la experiencia de género que erróneamente se han naturalizado como una unidad mediante la ficción reguladora de la coherencia heterosexual. *Al imitar el género, la travestida manifiesta de forma implícita la estructura imitativa del género en sí, así como su contingencia*⁹³.

Sin embargo, tal como señalarán Halberstam y Preciado, la asunción de la feminidad como performativa no se dio de igual manera al analizar la masculinidad. Mientras que desde la publicación de la obra de Esther Newton comenzaron a florecer los debates en torno a la cuestión, “...la carencia casi total de curiosidad sobre las posibilidades y potencialidades de la performance *drag king* nos da pruebas concluyentes de esta indiferencia tan extendida”⁹⁴. También la propia Newton dejaba constancia de esta ausencia: “También hay mujeres que interpretan a hombres (...) Son una parte reconocida de la profesión, pero hay pocas. (...) La relativa escasez de imitaciones de hombres presenta importantes problemas teóricos”⁹⁵.

Mientras que filósofos y psicoanalistas, desde Lacan hasta Baudrillard pasando por Kristeva, parecían ponerse de acuerdo acerca del carácter de simulacro de la feminidad, habrá que esperar a la emergencia de la cultura *drag king* a mediados de los años 80 para que la masculinidad misma sea interpretada como una parodia, ciertamente de gran efectividad política en términos de producción de poder, pero al fin y al cabo, tan parodia como la más kitsch de las performances *drag queen*.⁹⁶

⁹² “Fenómeno surgido en el seno de la cultura homosexual armarizada previa a los disturbios de Stonewall del 28 de junio de 1969 que se fundamenta en la apropiación irónica, política y transgresora de los discursos ajenos procedentes de la cultura dominante, caracterizados por un marcado carácter de afectación, barroquismo y artificio (...) La asociación entre determinadas formas de exceso estilístico y una sensibilidad homosexual que define la práctica *camp* también apunta al cuestionamiento de determinados arquetipos de género difundidos por la cultura dominante. En principio, el *camp* nace como un determinado procedimiento de lectura y reformulación de discursos pre-existentes, pero acaba evolucionando en forma de sensibilidad estética capaz de producir sus propios enunciados desde una posición de autoconciencia irónica”. Jordi Costa, “Camp”, en *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, eds. R. Lucas Platero, María Rosón y Esther Ortega (Barcelona: Bellaterra, 2017), 65.

⁹³ Judith Butler, *El género en disputa* (Barcelona: Paidós, 2007), 237.

⁹⁴ Jack Halberstam, *Masculinidad femenina* (Barcelona: Egales, 2008), 258.

⁹⁵ Esther Newton citada en *Ibid.*, 257.

⁹⁶ Paul B. Preciado, “Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans...”, *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria* 54 (2004): 9-10 <http://old.arteleku.net/arteleku/publicaciones/zehar/54-la-repolitizacion-del-espacio-sexual/genero-y-performance.-beatriz-preciado> (Consultado el 21 de agosto de 2019).

Los estudios llevados a cabo en torno a la subcultura *Drag King* han sido producidos en su mayoría en el contexto anglosajón, destacando especialmente el trabajo conjunto de Jack Halberstam y Del LaGrace Volcano, *The Drag King Book* (1999), en el que se combina la labor teórica del primero con los trabajos fotográficos de Del LaGrace. Se ha considerado como el primer estudio exhaustivo sobre el tema, a partir de fotografías de los primeros rastros de una cultura *Drag King* emergente, ubicada en San Francisco, Nueva York y Londres, constituyendo un archivo histórico-artístico fundamental⁹⁷. Es reseñable el hecho de que en dicha investigación plantearan la cuestión de estudiar esta cultura en otros puntos geográficos y en diferentes continentes, aunque en su caso sólo pudieron ampliar los focos a Milán, París y Berlín⁹⁸.

En su obra *Masculinidad femenina*, publicada por primera vez un año antes de *The Drag King Book*, Halberstam dedica un extenso apartado a hablar sobre el fenómeno, así como a establecer y diferenciar diversos tipos de performance *drag king*. Actualmente se ha dado un florecimiento de estudios en torno al tema en dicho contexto, aunque debido a la falta de traducciones de la mayor parte de estos y a la dificultad de interpretar muchas de las cuestiones planteadas en un idioma que no resulta cercano, se han tomado los dos trabajos mencionados como referencias principales para el desarrollo de la presente investigación.

For at least one hundred years people have associated some forms of female masculinity with lesbianism, just as they have associated male femininity with being gay. Gay men have turned their alternative forms of femininity into outrageous drag performances, but until recently there has been little evidence to suggest that lesbians have done the same. Drag king, interestingly enough, have not been a major part of lesbian bar cultura between the 50s and the present, and lesbians seem not to have cultivated the same kinds of drag cultures that gay men have (...) because many lesbians are heavily invested in the butch role, any definition of the Drag King is complicated. One need to sort carefully through the relations between being butch and being a Drag King; wearing masculine clothing and dressing up like man; performing a Drag King act and performing butchness⁹⁹.

Para Halberstam un *dragking* es, por lo general, una mujer que se viste con ropa de hombre –aunque afirmará también que puede haber *dragkings* hombres¹⁰⁰– que hace una actuación teatral vestida de ese modo. Sin embargo, hace una distinción entre el *drag king* y la mujer que hace una imitación de un hombre, a lo que denomina “male impersonators”, o “imitadores masculinos”. El *dragking* interpretaría la masculinidad, a

⁹⁷ Alba Pons Rabasa, “Los talleres *Drag King*: Una metodología feminista de investigación encarnada”, *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad* 13 vol.9 (2018): 58-59.

⁹⁸ Del LaGrace Volcano y Jack Halberstam, *The Drag King Book* (Londres: Serpent’s Tail, 1999), 21-22.

⁹⁹ *Ibíd.*, 35-36.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, 36.

menudo de forma paródica, pero el centro de su actuación oscilaría en torno a destacar la teatralidad de la masculinidad, más que a una mera imitación. También distingue ambos fenómenos de lo que denomina “drag butch”, una mujer masculina que viste ropa de hombre como parte de su expresión de género cotidiana. Además, considera que los dos primeros no representan necesariamente roles lesbianos, mientras que la “drag butch” sí¹⁰¹.

A pesar de esta distinción, establecerá los antecedentes de la performance *Drag King* tanto en el teatro como en el ballet clásico, o en el *Harlem Renaissance* de los años 20, pero considera que sólo a partir de la década de los años 80 podría hablarse de una auténtica cultura de la performance de la masculinidad como tal¹⁰². Uno de estos antecedentes lo encontraríamos por ejemplo en el contexto del *burlesque* victoriano, que consistía en una fusión entre el teatro y el circo, con fuertes influencias francesas, surgido de la mano de Elisabeth Vestris en el Londres de 1830. Junto con María Foote, fueron consideradas las primeras “actrices-managers-empresarias” de Inglaterra, ya que compraron un teatro donde representaban y parodiaban obras de la literatura y el teatro, y escenificaciones históricas, que eran ejecutadas en su mayoría por mujeres, siendo una total provocación en la época, ya que en el teatro inglés todos los personajes eran interpretados por hombres¹⁰³. Su gran éxito hizo que estas representaciones fueran evolucionando y se crearan subgéneros, como el *extravaganza* o el *travesty*. El segundo consistía en “una confrontación protofeminista a las estrictas normas sociales victorianas acerca de la indumentaria y el comportamiento de las mujeres”¹⁰⁴.

En una época en que las mujeres debían quedarse en casa y vestir apretados corsés, sin derecho alguno a acceder a las universidades, Vestris y su compañía crean el género teatral *travesty* para parodiar el monopolio masculino en la historia y en las artes: en estas producciones, que eran más modestas que el *extravaganza*, las actrices se vestían y performaban como personajes ilustres masculinos reales o ficticios (*pants role*), parodiándolos. Por lo que, podemos entender el *travesty* como los primeros espectáculos *drag* (king, para el caso).¹⁰⁵

¹⁰¹ Jack Halberstam, *Masculinidad femenina* (Barcelona: Egales, 2008), 258.

¹⁰² Del LaGrace Volcano y Jack Halberstam, *The Drag King Book* (Londres: Serpent's Tail, 1999), 32.

¹⁰³ R. Marcos Mota, “Cross-dresser”, en *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, eds. R. Lucas Platero, María Rosón y Esther Ortega (Barcelona: Bellaterra, 2017), 119-120.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, 120.

¹⁰⁵ *Ibíd.*

Del ya mencionado *Harlem Renaissance*¹⁰⁶ destacaría la figura de Gladys Bentley, una de las más destacadas cantantes de blues de la escena del momento, abiertamente lesbiana y considerada una de las primeras *dragking*, en sus actuaciones aparecía vestida con un frac blanco, sombrero de copa y bastón, interpretaba canciones de un alto contenido sexual, al tiempo que coqueteaba con las mujeres. A veces solía presentarse al público con el nombre de Bobbie Minton¹⁰⁷. También cabe señalar la figura de Stormè DeLarverie¹⁰⁸, que durante la década de los años 60 participó en el considerado primer espectáculo *drag* de la comunidad LGTB estadounidense, el Jewel Box Revue. Estaba formado por once *dragqueens* y DeLarverie, cuyo papel era el de presentador, apareciendo travestida de hombre, por lo que muchas personas la consideran pionera de la escena *drag king*¹⁰⁹. Además, se le considera también una de las iniciadoras de los disturbios del Stonewall Inn del 28 de junio de 1969¹¹⁰.

Un aspecto importante a tener en cuenta es que para Halberstam los *drag kings* “are part of the transgendered spectrum but not everyone who does drag is transgendered or wants to be”¹¹¹. Afirma que hay un pequeño porcentaje que reconocen que sus *drag kings* son más que un personaje, y un porcentaje aún más pequeño que participó en la escena *Drag King* y ahora se identifica como transgénero, transexual, intersexual o género fluido¹¹². Lo que puede entreverse en estas palabras es que para muchos sujetos el haber formado parte en esta escena les ha abierto un horizonte mucho más amplio en el que poder experimentar con su género sin las presiones de los discursos normativos.

It is quite difficult in fact to determine what the stakes of the drag performance might be for the various performers. Some drag kings are simply trying to ride a wave of publicity into the public eye. Others are exposing their own quotidian masculinities to the full glare of public scrutiny. Others still are reinventing themselves and trying out personae in order that they may

¹⁰⁶ Iker Seisdedos, “Cuando Harlem era una fiesta”, *El País* 5/02/15 https://elpais.com/cultura/2015/02/04/babelia/1423070723_925711.html (Consultado el 5 de septiembre de 2019).

¹⁰⁷ Estefanía Camacho, “Gladys Bentley, drag king de la era de la prohibición”, *GATOPARDO* 12/08/19 <https://gatopardo.com/perfil/gladys-bentley-drag-blues-lgbt/>; Carlos Bouza, “Gladys Bentley: Cien kilos de queer blues con doble de picante”, *Pikara Magazine* 26/02/17 <https://www.pikaramagazine.com/2017/02/gladys-bentley/> (Consultado el 4 de septiembre de 2019).

¹⁰⁸ Consultar figuras 1, 2, 3 y 4 del Anexo de imágenes.

¹⁰⁹ Irantzu Monteano, “Stormè DeLarverie, la activista que inspiró el orgullo”, *MIRALES* 26/06/14 <http://www.mirales.es/storme-delarverie-la-activista-que-inspiro-el-orgullo/> (Consultado el 29 de agosto de 2019).

¹¹⁰ Elyssa Goodman, “Drag Herstory: A Drag King’s Journey From Cabaret Legend to Iconic Activist”, *them.* 29/03/18 <https://www.them.us/story/drag-king-cabaret-legend-activist-storme-delarverie> (Consultado el 29 de agosto de 2019).

¹¹¹ Del LaGrace Volcano y Jack Halberstam, *The Drag King Book* (Londres: Serpent’s Tail, 1999), 27.

¹¹² *Ibid.*

take the drag act for beyond the stage and out onto the streets, where their safety may depend upon the success of their performance¹¹³.

En palabras de Preciado, las *performances Drag King* de la masculinidad son una práctica que emerge en multitud de puntos geográficos, se inicia en los locales de ambiente y acaba trasladándose a las asociaciones y espacios políticos, para más tardíamente acabar entrando en las salas de exposiciones¹¹⁴, por lo que no se ha tratado de establecer un punto concreto de origen ni una figura concreta, aunque los principales focos donde comenzó a emerger serían San Francisco, Nueva York y Londres. Nos encontramos a mediados de la década de los años 80, y no será hasta inicios de los años 90 cuando el término “drag king” comience a ser utilizado. Halberstam establece lo siguiente: “Conozco al menos tres personas que afirman ser *ellas*, y sólo ellas, quienes acuñaron el término *drag king*. Pero lo cierto es que, según íbamos conociendo la expresión *drag queen*, el drag king era un concepto que tenía que aparecer”¹¹⁵.

Preciado establece el año 1985 como fecha paradigmática, ya que el club lesbiano Bur/LEZK de San Francisco había contratado a la artista de *performance* estadounidense Shelley Mars para hacer un *strip-tease* femenino para mujeres, pero se da cuenta de que el público no se siente atraído por esta puesta en escena de la feminidad vinculada a la mirada masculina hegemónica. En reacción a esto, Shelley Mars decide invertir la lógica de la pornografía tradicional llevando a cabo un *strip-tease* interpretando a Martin, un *drag* masculino, generando así una suerte de masculinidad lesbiana¹¹⁶.

Martin es un cliente borracho y torpe, que vestido de traje de chaqueta y corbata, baila al ritmo de una música de strip-tease, para acabar ofreciendo un plátano que saca de su bragueta al eufórico público bollero que lo devora mientras ríe a carcajadas. (...) Shelley Mars parodia en Martin al cliente de los clubes porno y declina una forma de masculinidad lesbiana, generando una estética de la seducción King que interpela al mismo tiempo varias identidades, ninguna de las cuales tiene como referente aquello que creemos ver¹¹⁷.

¹¹³ Del LaGrace Volcano y Jack Halberstam, *The Drag King Book* (Londres: Serpent's Tail, 1999), 131.

¹¹⁴Paul B. Preciado, “Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans...”, *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria* 54 (2004): 10 <http://old.arteleku.net/arteleku/publicaciones/zehar/54-la-repolitizacion-del-espacio-sexual/genero-y-performance.-beatriz-preciado> (Consultado el 21 de agosto de 2019).

¹¹⁵ Jack Halberstam, *Masculinidad femenina* (Barcelona: Egales, 2008), 259.

¹¹⁶ Consultar figuras 5 y 6 del Anexo de imágenes.

¹¹⁷Paul B. Preciado, “Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans...”, *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria* 54 (2004): 10 <http://old.arteleku.net/arteleku/publicaciones/zehar/54-la-repolitizacion-del-espacio-sexual/genero-y-performance.-beatriz-preciado> (Consultado el 21 de agosto de 2019).

Halberstam considerará que en la década de 1990, la cultura *drag king* se habría convertido en una especie de fenómeno subcultural y que en muchas de las grandes ciudades estadounidenses existían clubes *queer* en los que se desarrollaban espectáculos *drag king*, como el Club Casanova en Nueva York, o el Club Confidential de San Francisco. En este último se organizó, en 1994, el primer concurso *drag king*, y un año después se publicó un calendario con algunos de los mejores *drag kings* del concurso¹¹⁸. En Londres, destacarían clubes como el Club Greezer o el Club Knave. En dicho contexto el primer concurso se celebra en 1995, durante el Festival Internacional de Cine Gay y Lesbiano¹¹⁹. Los *drag kings* que mayor popularidad alcanzaron en la escena del momento en los tres focos estudiados por Halberstam y Del Lagrace serían: Jewels en Londres, Elvis Herselvis¹²⁰ en San Francisco y Mo B. Dick¹²¹ en Nueva York¹²².

Reflexionará además sobre una serie de cuestiones más teóricas, sobre si se pueden considerar *camp* las performances de la masculinidad o no. Considerará que existen múltiples variables que diferencian la performance *drag queen* de la *drag king*, por lo que va a proponer el término “*kinging*” como diferente a lo *camp* y específico de estas últimas. Todo ello siempre vinculado con esa dificultad, mencionada en apartados anteriores, para parodiar la masculinidad hegemónica. Va a cuestionar también uno de los planteamientos desarrollados por Butler en torno

Las performances de la masculinidad parecen exigir un tipo diferente de humor y de performance. Es difícil hacer de la masculinidad el objetivo de lo *camp* precisamente porque, como ya hemos señalado, la masculinidad suele presentarse como no performativa. (...) quizá sería más correcto decir que sólo las performances lesbianas de la feminidad pueden ser *camp*, porque lo *camp* trata siempre sobre la feminidad¹²³.

Para ello, decide desglosar el teatro *Drag King* en sus múltiples performances y sentidos, diferenciando los espectáculos de los concursos¹²⁴, además de contemplar una serie de variables en cuanto a la raza, la clase o el lugar en el que se producen, pues la

¹¹⁸ Jack Halberstam, *Masculinidad femenina* (Barcelona: Egales, 2008), 258.

¹¹⁹ Beatriz Preciado, “Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans...”, *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria* 54 (2004): 11 <http://old.arteleku.net/arteleku/publicaciones/zehar/54-la-repolitizacion-del-espacio-sexual/genero-y-performance.-beatriz-preciado> (Consultado el 21 de agosto de 2019).

¹²⁰ Consultar figuras 7 y 8 en el Anexo de imágenes.

¹²¹ Consultar figura 9.

¹²² Del LaGrace Volcano y Jack Halberstam, *The Drag King Book* (Londres: Serpent’s Tail, 1999), 7-8.

¹²³ Jack Halberstam, *Masculinidad femenina* (Barcelona: Egales, 2008), 265.

¹²⁴ *Ibíd.*, 269.

capacidad performativa de estos actos dependerá de esta multiplicidad de variables y de cada contexto.

En los concursos observamos una falta de performatividad dentro de las presentaciones drag king que puede ser debida al hecho de que la masculinidad dominante de los hombres suele presentarse a sí misma en el registro de lo real, evitando lo performativo y lo artificial. Por esta razón, el desafío de la performance drag king es mostrar el artificio de la masculinidad dominante; esto se logra, a menudo, poniendo de relieve los trucos y los elementos del sexismo en que se basa la masculinidad de los hombres. Las masculinidades minoritarias surgen de las performances drag king como articulaciones múltiples de diversas relaciones entre el teatro y los cuerpos marcados por el género y la raza¹²⁵.

En cambio comprende los espectáculos *Drag King* como espacios en los que “utilizan diversas técnicas para parodiar, imitar, apropiarse y rehacer la masculinidad de los hombres”¹²⁶. Elaborará una serie de taxonomías para poder evaluar cada caso estudiado, aunque este texto no profundizará en dicha cuestión, pues lo que nos interesa es por un lado, mostrar que a través de la *performance Drag King* se pone de relieve la construcción de la masculinidad dominante, “al hacerla teatral y al repetir el repertorio de roles y tipologías de las que depende dicha masculinidad”¹²⁷, así como resaltar que estas prácticas han posibilitado espacios propios de encuentro, de deseo, y un imaginario visual que contemple la multiplicidad de experiencias de los sujetos que componen esta comunidad.

4.1. Del LaGrace Volcano y Catherine Opie: construyendo un imaginario *King*

Del LaGrace Volcano¹²⁸ es unx artista, performer y activista, definidx como persona intersexual, trans* y *genderqueer*. Es reconocidx por su trabajo artístico y activista en torno a estas cuestiones, que ha tratado sobre todo a través de la fotografía y la performance. Además de crear todo un imaginario en torno a las corporalidades no normativas en el contexto anglosajón, ha participado en primera persona en esta subcultura *Drag King* junto a Halberstam. En un principio, durante la década de los años 80, se mueve en el entorno *butch-femme* y lesbiano S&M de Londres, y comienza

¹²⁵ Jack Halberstam, *Masculinidad femenina* (Barcelona: Egales, 2008), 293.

¹²⁶ *Ibíd.*

¹²⁷ *Ibíd.*, 266.

¹²⁸ Para más información acerca de este personaje consultar su página web <http://mrmobdick.com/about/> (Consultado el 2 de septiembre de 2019).

a fotografiar estas realidades, especialmente en el contexto del club *Chain Reaction*¹²⁹. Esta labor dará lugar al primer monográfico de fotografía sobre las sexualidades lesbianas, *Love Bites* (1991)¹³⁰. En 1995, durante la celebración del primer concurso *Drag King* de Londres conoce a Halberstam. De esta relación surgirá el proyecto que posteriormente sería plasmado en *The Drag King Book*¹³¹ (1999).

A finales de los 70 cuando empecé a fotografiar, era difícil encontrar imágenes de lesbianas y las pocas que había estaban completamente desexualizadas. En aquellos momentos era becario en el Instituto de Arte de San Francisco y me sentía completamente alienado por la clase media blanca dominante. Entonces comencé a frecuentar el Bar Scotts, en un barrio de clase obrera donde se encontraban los gays de clase obrera y donde conocí a una inglesa con la que me fui a Londres hacia el 1982. En 1987 me enrolé en el Chain Reaction (cadena de reacción), un colectivo de lesbianas que producíamos actuaciones sexuales una vez al mes. Más que fotografiar lo que sucedía, nos dedicamos a crear situaciones, así que salíamos a la calle y subíamos a los edificios más altos que encontrábamos para representar allí nuestras actuaciones lésbicas, para nuestro propio placer, para la posteridad y como vía para reclamar un espacio para nosotrxs¹³².

Tal y como se observa en las propias palabras de Del LaGrace, la principal voluntad era crear un imaginario de deseo y de identificación, dentro de un sistema que había omitido cualquier imagen relacionada con el deseo entre mujeres, o de cualquier tipo de manifestación de masculinidad femenina, por lo que su se enmarca dentro de las prácticas artísticas de las “multitudes *queer*”. Respecto al trabajo fotográfico sobre la subcultura *Drag King*, llama la atención que en la entrevista, realizada diez años después de la publicación del libro, Del LaGrace afirmase que no se había llevado a cabo ningún otro trabajo sobre el tema hasta la fecha¹³³.

Por otro lado encontraríamos a la artista Catherine Opie, fotógrafa estadounidense que durante los años 90 llevo a cabo una serie de retratos fotográficos de la comunidad LGTB de Los Ángeles, empleando un estilo tradicional de retrato cuyos protagonistas rompían cualquier esquema relacionado con los sujetos que normalmente eran retratados en fotografía. En el caso que nos atañe destacarán especialmente sus series

¹²⁹Paul B. Preciado, “Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans...”, *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria* 54 (2004): 11 <http://old.arteleku.net/arteleku/publicaciones/zehar/54-la-repolitizacion-del-espacio-sexual/genero-y-performance-beatriz-preciado> (Consultado el 21 de agosto de 2019).

¹³⁰ Ver figura 10 del Anexo de imágenes.

¹³¹ Ver figuras 11, 12, 13 y 14.

¹³²Parole de Queer, “De charla con Del LaGrace Volcano” 05/09 <http://paroledequeer.blogspot.com/2013/05/de-charla-con-del-lagrace-volcano.html> (Consultado el 29 de agosto de 2019).

¹³³ *Ibíd.*

*Being and Having*¹³⁴ (1991) y *Portraits* (1993-97)¹³⁵. La primera serie está compuesta por trece retratos en primer plano de mujeres o cuerpos leídos como “de mujer” con bigotes falsos, tatuajes y otros accesorios estereotípicos asociados a la masculinidad hegemónica.

Opie uses the conventional genre of portraiture to present alternatives to gender, ultimately promoting a protean understanding of identity. Both embracing and pushing against the portrait tradition, Opie turns what we assume about portraiture on its head while effectively historicizing the contemporary portrait. A mixture of documentary and conceptual photography, this series is a complex comment, at once personal and political, on the artifice of gender, the social constructions of power and questions surrounding individual identities and constructions of community¹³⁶.

4.2. Diane Torr y los talleres *Drag King*¹³⁷

Durante la misma época en la que este fenómeno comienza a florecer, e influenciada por esta escena *Drag King* pero con una intencionalidad que no es exactamente sobre la que se fundamentaría esta subcultura, encontramos a Diane Torr. Esta artista canadiense de performance, instalación, vídeo y cine, reconocida sobre todo por su proyecto “Drag-King-for-a-Day Workshop”¹³⁸, es considerado el germen de los talleres *Drag King*. Su interés habría estado motivado en la “toma de conciencia del carácter performativo del género y el re-aprendizaje corporal de la masculinidad”¹³⁹. Torr estaba especialmente interesada en la relación entre el cuerpo y las construcciones sociales del género.

Experimentó en sus propias carnes lo que implicaba una transformación como la del *drag* en el espacio público, a diferencia de las primeras *performance Drag King*, que tenían lugar en espacios cerrados, destinados a un público concreto. Los efectos emocionales, corporales y subjetivos de dicha experiencia le animaron a continuar

¹³⁴ Consultar figuras 15, 16 y 17.

¹³⁵ Museo Guggenheim, Catherine Opie <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/catherine-opie> (Consultado el 30 de agosto de 2019).

¹³⁶ Anamaria C. Ramey, “Portrait Paradox: Complicating Identity in Catherine Opie’s *Being and Having*” (Tesis, University of California, 2014), 3.

¹³⁷ Existe un documental, *Man for a Day*, en el que se relata la experiencia de uno de los talleres impartidos por Torr en Berlín <https://www.filmaffinity.com/es/film905210.html> (Consultado el 8 de septiembre de 2019).

¹³⁸ Consultar figuras 18, 19 y 20 del Anexo de imágenes.

¹³⁹ Paul B. Preciado, “Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans...”, *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria* 54 (2004): 11 <http://old.arteleku.net/arteleku/publicaciones/zehar/54-la-repolitizacion-del-espacio-sexual/genero-y-performance.-beatriz-preciado> (Consultado el 21 de agosto de 2019).

investigando sobre la cuestión¹⁴⁰, y comenzó a impartir talleres en los que poder compartir esta experiencia con otras mujeres¹⁴¹, los primeros en la ciudad de Nueva York, para posteriormente realizarlos en numerosos puntos geográficos¹⁴².

Su trabajo ha sido fundamental a la hora de visibilizar y favorecer la expansión del fenómeno *Drag King* al contexto internacional, aunque para autorxs como Halberstam existe una diferencia e intencionalidad considerable entre las *performances Drag King* (espectáculos y concursos) y los talleres. En las taxonomías que llevaría a cabo y sobre las que se hablaba en líneas anteriores, situará estos talleres en la categoría que va a denominar como “mimetismo de hombre”¹⁴³. En palabras de Halberstam, en esta categoría el *dragking* “adopta una forma de masculinidad de hombre claramente identificable e intenta reproducirla, a veces con un giro irónico y otras sin él”¹⁴⁴.

Además, mencionará que muchos artículos de la prensa atribuyeron el origen de la cultura *Drag King* de Nueva York a Torr –también la propia artista se considera iniciadora del fenómeno– e incluso algunos *dragkings* la consideran una inspiración para comenzar a realizar *performances*¹⁴⁵. A pesar de ello, Halberstam no está de todo de acuerdo, porque comprende que la intencionalidad de los talleres difiere de sus planteamientos en torno a estas prácticas. “Para mí, el Taller Drag King profundiza la diferencia que hay entre una fascinación por la masculinidad de los hombres y sus prerrogativas, y un interés en producir masculinidades alternativas”¹⁴⁶. Es decir, que comprende los talleres como una práctica de “autoconciencia feminista” más que un espacio donde llevar a cabo una práctica performativa de desnaturalización del género.

I think that the Drag-King-for-a-Day Workshop does indeed give some women the opportunities to gain some perspective on gender and in this way it certainly can be an incredibly useful experience, but there are also very limited applications for the workshop and it works for only a particular group of women. Torr interprets gender theory (and here she mentioned Judith Butler’s work) to mean that gender is a series of stylized gestures that can be unlearned and relearned and so on. This conveys the sense that gender is a voluntary enterprise and that a little reconditioning may be all that most people (woman in particular) need in order to throw off the gender habits which oppress them¹⁴⁷.

¹⁴⁰ Para más información sobre su experiencia como *Drag King* ver Diane Torr, “Man for a day, woman for a day”, TEDxStGeorg https://www.youtube.com/watch?v=paBsyBY_-dA (Consultado el 2 de septiembre de 2019).

¹⁴¹ Alba Pons Rabasa, “Los talleres *Drag King*: Una metodología feminista de investigación encarnada”, *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad* 13 vol.9 (2018): 58-59.

¹⁴² Diane Torr Workshops <http://dianetorr.com/workshops/man-for-a-day-workshop/> (Consultado el 2 de septiembre de 2019).

¹⁴³ Jack Halberstam, *Masculinidad femenina* (Barcelona: Egales, 2008), 277.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*, 278.

¹⁴⁶ *Ibid.*, 280.

¹⁴⁷ Del LaGrace Volcano y Jack Halberstam, *The Drag King Book* (Londres: Serpent’s Tail, 1999), 83.

4.3. La recepción de la subcultura *Drag King* en el Estado español

Una vez planteadas las principales cuestiones en torno a la subcultura *Drag King* y a su reformulación como herramienta de “autoconciencia feminista” a través de los talleres iniciados por Torr, y partiendo de los planteamientos de Donna Haraway en torno a los “conocimientos situados”¹⁴⁸, la voluntad principal de las presentes líneas será analizar cómo ha sido la recepción de este fenómeno en nuestro contexto, el del Estado español y de las prácticas artísticas *queer* que van a florecer en la época de los años 90 también en nuestro territorio y que van a emplear lo *King* como herramienta. Retomando a Haraway, entendemos que ningún conocimiento puede desligarse de su contexto ni de la subjetividad de la persona que lo investiga, y por tanto este texto reivindica la necesidad de estudiar el fenómeno *Drag King* a través de la perspectiva parcial.

(...) la alternativa al relativismo no es totalización y visión única, que es siempre finalmente la categoría no marcada cuyo poder depende de una estrechez y oscurecimiento sistemáticos. La alternativa al relativismo son los conocimientos parciales, localizables y críticos, que admiten la posibilidad de conexiones compartidas en epistemología (...) Por lo tanto yo, con otras muchas feministas, quiero luchar por una doctrina y una práctica de la objetividad que favorezca la contestación, la deconstrucción, la construcción apasionada, las conexiones entrelazadas y que trate de transformar los sistemas de conocimiento y las maneras de mirar¹⁴⁹.

Por ello, se ha decidido no profundizar en exceso en la cuestión *Drag King* del contexto anglosajón, sino que simplemente se han mencionado una serie de cuestiones principales para poder comprender en qué consiste el fenómeno en términos generales, ya que existen numerosas variables políticas, culturales y sociales, que generan diversas formas de recepción de lo *King*, puesto que si entendemos que las *performances* de la masculinidad hegemónica funcionan tomando los estereotipos más característicos de la masculinidad tradicional para parodiarlos y ponerlos en cuestión, los referentes existentes en torno a esta masculinidad varían notablemente dependiendo del contexto.

¹⁴⁸ Donna Haraway, “Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial” en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1995), 313.

¹⁴⁹Ibíd., 329.

4.3.1 La irrupción de las “multitudes *queer*” en el Estado español a través del “artivismo”¹⁵⁰

Decíamos no a un movimiento feminista heterocentrado, la igualdad y la diferencia y vuelta a empezar, que nos invisibilizaba y excluía más que otra cosa. A un feminismo lesbiano en el que no nos veíamos, con aquellos discursos y representaciones temerosas, ancladas en los años ochenta (...) Y decíamos no, también a un movimiento “gay”, centrado en la interlocución con las instituciones políticas a vueltas con la Ley de parejas de hecho, en el que las lesbianas (y lxs trans) brillaban por su ausencia.¹⁵¹

Para llevar a cabo una contextualización de la recepción de la subcultura *Drag King* en el contexto del Estado español es necesario, en primer lugar, tratar de comprender cómo se fueron generando y transmitiendo los planteamientos y prácticas *queer*. En el caso de nuestro contexto, debido a sus especificidades, la fragmentación del sujeto político no comenzó a darse por una cuestión racial, sino por las diferencias surgidas en torno a una serie de sujetos englobados en las filas del movimiento feminista y LGTB. En una línea semejante a lo que sucedería en contextos como el estadounidense, dichos sujetos ni se encontraban representados en las principales demandas de estos movimientos, ni su pretensión era la normalización dentro del sistema existente, siendo una parte de las feministas lesbianas las que comenzarían a poner en cuestión estos hechos. Según Gracia Trujillo, “el estallido de las *diferencias* se produjo más tarde que en Estados Unidos”¹⁵², situándolo a finales de la década de los años 80, siendo la sexualidad el “vector de opresión” que canalizaría las fracturas de estos colectivos.

Estos feminismos disidentes se hacen visibles a partir de los años ochenta cuando, en sucesivas oleadas críticas, los sujetos excluidos por el feminismo biempensante comienzan a criticar los procesos de purificación y la represión de sus proyectos revolucionarios que han conducido hasta un feminismo gris, normativo y puritano que ve en las diferencias culturales, sexuales o políticas amenazas a su ideal heterosexual y eurocéntrico de mujer¹⁵³.

¹⁵⁰ Para más información acerca de estos colectivos y las acciones llevadas a cabo ver el vídeo “20 retratos de activistas queer de la Radical gai, LSD y RQTR en el Madrid de los noventa” <https://www.youtube.com/watch?v=z-JrvnRwL44> (Consultado el 4 de septiembre de 2019).

¹⁵¹ Gracia Trujillo, “Escritas en el cuerpo: genealogías políticas, afectivas y teóricas”, en *Feminismos lesbianos y queer. Representación, visibilidad y políticas*, ed. Beatriz Suárez Briones (Madrid: Plaza y Valdés, 2014), 129.

¹⁵² Gracia Trujillo Barbadillo, “Identidades, estrategias, resistencias”, Ponencia presentada en las Jornadas Feministas de Granada, *Mesa redonda (Des) Identidades sexuales y de género*, 5 de diciembre de 2009, 2 http://www.feministas.org/IMG/pdf/Gracia_Trujillo.pdf (Consultado el 3 de septiembre de 2019).

¹⁵³ Paul B. Preciado, “Mujeres en los márgenes”, *El País* 13/01/17 https://elpais.com/diario/2007/01/13/babelia/1168648750_850215.html (Consultado el 3 de septiembre de 2019).

Uno de los principales métodos represivos del tardofranquismo que sirvió para aunar en un primer momento a gran parte de las minorías sexuales bajo una lucha común – tanto del movimiento feminista como LGTB – fue la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (LPRS), uno de los mecanismos fundamentales de estandarización y represión de los individuos que no se adaptaban a la norma. En 1979 se eliminó de la LPRS la homosexualidad, aunque la ley como tal no fue derogada hasta 1995¹⁵⁴, dando lugar a un aplacamiento de los movimientos más vinculados con las reclamas relacionadas con las identidades y libertades sexuales.

Los sujetos que protagonizaron estas fracturas tenían un eje común, el cuestionamiento de la categoría “sexo” a través de propuestas novedosas dentro del contexto estatal, destacando el uso del cuerpo en el espacio público como estrategia política de afirmación y visibilización. Sus antecedentes podemos encontrarlos en las primeras movilizaciones de la década de los 70, siendo una de las prácticas que caracterizarán los movimientos *queer* estatales¹⁵⁵. Como ya se mencionaba, un sector del feminismo lesbiano tuvo un papel fundamental en la irrupción de lo *queer* en el Estado español.

En este sentido, la crítica de las lesbianas a su exclusión en los colectivos «gays» fue crucial en el surgimiento del movimiento *queer*; a ésta hay que añadir los conflictos ideológicos y organizativos entre las propias lesbianas, y la incapacidad del movimiento de gays y lesbianas de hacer frente a la crisis del SIDA¹⁵⁶.

Esto, sumado a una nueva generación de teóricas y activistas que tuvieron la posibilidad de establecer contactos con los idearios planteados en el extranjero dio lugar a una renovación en los discursos y planteamientos en torno a sus demandas¹⁵⁷. Las prácticas de una serie de grupos estadounidenses que comenzaron a florecer a finales de los años 80 y que posteriormente se fueron extendiendo por Europa, como *Lesbian Avengers*¹⁵⁸,

¹⁵⁴Lucía Egaña Rojas, *Atrinchadas en la carne. Lecturas en torno a las prácticas postpornográficas* (Barcelona: Edicions Bellaterra, 2017), 116-117.

¹⁵⁵ *Ibíd.*, 112-115.

¹⁵⁶Gracia Trujillo, “Desde los márgenes. Prácticas y representaciones de los grupos *queer* en el Estado español” en *El eje del mal es heterosexual*, ed. Grupo de Trabajo Queer (Madrid: Traficantes de Sueños, 2005), 32.

¹⁵⁷Gracia Trujillo, “Del sujeto político *la Mujer* a la agencia de *las (otras) mujeres*: el impacto de la crítica *queer* en el feminismo del Estado español”, *Política y Sociedad* 46, vol. 1-2 (2009): 167-168.

¹⁵⁸ Para más información sobre estos colectivos consultar <http://www.lesbianavengers.com/> para *Lesbian Avengers*, <https://actupny.org/> para ACT UP (en Nueva York, aunque este grupo se extendió por numerosos territorios), <https://queernationny.org/history> para *Queer Nation*, (Consultados el 3 de septiembre de 2019).

ACT UP¹⁵⁹ o *QueerNation* fueron fundamentales a la hora de comprender el florecimiento de los planteamientos y prácticas *queer* de nuestro contexto.

ACT UP surge como reacción contra el silenciamiento y la indiferencia frente a la crisis sanitaria provocada por el SIDA, desde comienzo de los años ochenta en Estados Unidos (...) rompía con la línea respetuosa y asimilacionista de muchos grupos de derechos civiles tradicionales, que abogaban por una integración en el orden social normalizado negociando cuotas de poder; por el contrario, ACT UP introduce la rabia, la denuncia directa y explícita, las acciones ilegales (robos en supermercados para financiar medicamentos o conseguir comida para los enfermos, por ejemplo), boicots en actos públicos, intervenciones en iglesias y ministerios, es decir, desafía el orden social y político con un discurso radical¹⁶⁰.

En palabras de Gracia Trujillo, “En el Estado español, surgen casi de manera contemporánea en la primera mitad de los años noventa dos de los grupos más significativos del activismo *queer*: LSD (Lesbianas sin Duda) y la Radical Gai, que establecen conexiones con estos grupos en Estados Unidos, Inglaterra y Francia”¹⁶¹. Estos grupos emplearán estrategias semejantes a las de los colectivos mencionados, como la acción directa y el *subvertising* (“contrapublicidad”), difundirán sus proclamas mediante revistas, como *De un plumazo* –publicada por La Radical –o fanzines como *Non Grata*, de LSD. Podemos observar como estos grupos representan un buen ejemplo del empleo de las prácticas artísticas *queer* como herramienta de subversión y denuncia. También emplearán micropolíticas como las mencionadas por Preciado en torno a las “multitudes *queer*”, como las identificaciones estratégicas o el recurso hiperidentitario –tal y como puede observarse en una de las páginas del fanzine *Non Grata*¹⁶². También se reapropiarán del insulto o la injuria para reformularla, en el caso de la Radical puede observarse en el nombre de su revista, *De Un Plumazo*¹⁶³.

LSD presenta aquí una mirada propia cargada de subversión en torno a los deseos y placeres lesbianos, que transgrede las representaciones previas del lesbianismo feminista (homogeneizadoras y no sexualmente explícitas) y las dirigidas a un público heterosexual masculino (lesbianas hipersexuales con *looks* muy femeninos). Las imágenes *queer* suponen un giro radical: son esa irrupción de cuerpos con múltiples deseos, sujetos y sexualidades invisibles que interpelan a esas otras miradas y discursos sobre sí mismos¹⁶⁴.

¹⁶⁰ Pablo Pérez Navarro, “Activismo y disidencias *queer*”, *Cuadernos del Ateneo* 26 (2009): 76.

¹⁶¹ Gracia Trujillo, “Desde los márgenes. Prácticas y representaciones de los grupos *queer* en el Estado español” en *El eje del mal es heterosexual*, ed. Grupo de Trabajo Queer (Madrid: Traficantes de Sueños, 2005), 33.

¹⁶² Ver figura 21 del Anexo de imágenes.

¹⁶³ Ver figura 22.

¹⁶⁴ Gracia Trujillo, “Desde los márgenes. Prácticas y representaciones de los grupos *queer* en el Estado español” en *El eje del mal es heterosexual*, ed. Grupo de Trabajo Queer (Madrid: Traficantes de Sueños, 2005), 34.

Tal y como señala Fefa Vila, una de las impulsoras de LSD, “establecimos alianzas en Francia, con grupos como Act Up (...) También tuvimos contactos con el mundo anglosajón, con las Lesbian Avengers, WAC y las Queer Nation”¹⁶⁵. La movilización contra la crisis del SIDA¹⁶⁶ fue también algo característico de estos grupos, que además facilitó el establecimiento de alianzas, tanto entre los propios grupos activistas como con otras minorías afectadas por el estigma, “los entonces denominados «grupos de riesgo» como las prostitutas, y los yonkis, aparecen junto a los maricas (y las bolleras)”¹⁶⁷. LSD y La Radical llevaron a cabo además numerosas acciones conjuntas en el espacio público, entre ellas *performances*, utilizando así el cuerpo como lugar de reivindicación¹⁶⁸.

Pero no sólo son los cuerpos los que están en ese momento en primera línea, sino también los afectos y las alianzas políticosexuales entre maricas, bolleras, transexuales, trabajadoras del sexo y otros grupos de estas «multitudes». En este contexto, LSD y la Radical Gai llevaron a cabo una estrategia de alianzas y acciones puntuales¹⁶⁹.

En relación a la presente investigación nos interesa especialmente la labor llevada a cabo por LSD, pues como bien cuenta Fefa Vila en una de las entrevistas, fue gracias al trabajo de difusión – especialmente mediante el fanzine *Non Grata* – que realizaron durante la década de los 90, que comenzaron a darse a conocer referentes foráneos fundamentales como Judith Butler, que hasta entonces era desconocida en nuestro contexto, así como los trabajos artísticos de figuras como Barbara Kruger, Barbara Hammer, Del LaGrace Volcano...¹⁷⁰

Estos grupos abrieron paso a todo un abanico de colectivos y prácticas *queer* y transfeministas¹⁷¹ que florecerán a partir de la década de los 90 en adelante en multitud

¹⁶⁵ Gracia Trujillo y Marcelo Expósito, “Entrevista a Fefa Vila: LSD”, *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* 1 (2004): 161.

¹⁶⁶ Ver figuras 25 y 26 del Anexo de imágenes.

¹⁶⁷ *Ibid.* 36.

¹⁶⁸ Ver figuras 23 y 24 del Anexo de imágenes.

¹⁶⁹ Gracia Trujillo, “Desde los márgenes. Prácticas y representaciones de los grupos *queer* en el Estado español” en *El eje del mal es heterosexual*, ed. Grupo de Trabajo Queer (Madrid: Traficantes de Sueños, 2005), 36.

¹⁷⁰ “LSD (Entrevista a Fefa Vila-Marcelo Expósito) El arte después de los feminismos PEI” https://www.youtube.com/watch?v=14w_W9QyghQ&t=6s (Consultado el 21 de agosto de 2019).

¹⁷¹ El transfeminismo, cuya eclosión se produce en las Jornadas Feministas Estatales de Granada en 2009, alude a “una corriente del feminismo que amplía los sujetos del mismo a otras personas, que también están oprimidas por el patriarcado pero que no necesariamente han de identificarse como mujeres. En este sentido, el término “trans” alude a la transversalización de una perspectiva que pone el foco en los orígenes comunes de todas las opresiones sexuales y de género. En su desarrollo, es clave el protagonismo y la influencia del activismo trans, LGBI y la teoría *queer/cuir* (...) No obstante, su significado varía según el tiempo y el lugar, de modo que, en algunas geografías, su uso se limita a nombrar la inclusión de la realidad “trans” dentro del movimiento feminista.” Sandra Fernández-Garrido

de puntos geográficos del Estado español, como Erreakzioa-Reacción, Grupo de Trabajo Queer-GtQ, RQTR, Mambo, Girlswholikeporno, Zona de Intensitat, Post Op, Colectivo O.R.G.I.A., Corpus Delicti, Maribolheras Precarias, Asamblea Transmaricabollo, Orgullo Indignado, Medeak, Guerrilla Travolaka...¹⁷²

Los activismos *queer* suponen una potente herramienta para articular las disidencias sexuales con otras cuestiones sociales y políticas. Además, conforman una red abierta que trabaja muchos temas: talleres *drag king*, la regulación del trabajo sexual, la posibilidad de otra pornografía, un nuevo feminismo no lesbóforo y no transfóbico, la inmigración, el racismo, el capitalismo, las nuevas masculinidades (...) cómo se construyen el sexo y el género, los protocolos médicos que mutilan a bebés intersexuales, nuevas realidades trans*, el arte *queer*...¹⁷³

4.3.2. “Masculinidades femeninas” situadas y la recepción de lo *King* en el Estado español

Ya se habló en la introducción de la problemática existente en nuestro contexto en torno a la masculinidad femenina y la falta de estudios que lo documenten. Los principales referentes que han tratado el tema en nuestro contexto desde un ámbito más académico son Paul B. Preciado¹⁷⁴, Lucas Platero¹⁷⁵ o Gracia Trujillo¹⁷⁶. En el ámbito de las

y Aitzole Araneta, “Transfeminismo”, en *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, eds. R. Lucas Platero, María Rosón y Esther Ortega (Barcelona: Edicions Bellaterra, 2017), 416.

¹⁷² Javier Sáez, “Queer”, en *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, eds. R. Lucas Platero, María Rosón y Esther Ortega (Barcelona: Edicions Bellaterra, 2017), 385.

¹⁷³ *Ibíd.*, 384.

¹⁷⁴ Paul B. Preciado, “Retóricas del género. Performance, performatividad y prótesis”, *Seminario retóricas del género/Políticas de Identidad*, Sevilla: UNIA arteypensamiento (2004) http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=425 (Consultado el 15 de agosto de 2019); “Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans...”, *Zehar revista de Arteleku-ko aldizkaria* 54 (2004): 20-27; “Llegan los Reyes de la cultura King”, *Zero* 62 (2004): 72-74.

¹⁷⁵ Lucas Platero, “Las lesbianas en los medios de comunicación: madres, folclóricas y masculinas”, en *Lesbianas: Discursos y representaciones*, ed. Lucas Platero (Barcelona: Melusina, 2008), 307-338; “Hablando del cuerpo del delito: represión franquista y masculinidad femenina”, *Jornadas Estatales Feministas de Granada, Mesa Redonda: Cuerpos, sexualidades y políticas feministas* (2009) http://www.feministas.org/IMG/pdf/Mesa_memoria_franquismo- R-platero.pdf (Consultado el 15 de agosto de 2019); “La masculinidad de las biomujeres: marimachos, chicas, camioneras y otras disidentes”, *Coordinadora Estatal de Organizaciones Feministas (CEOF), Jornadas Feministas Estatales. Granada, 30 años después: Aquí y ahora* (2010): 405-411 https://www.caladona.org/grups/uploads/2014/05/jornadas_estatales_granada_30_anos_despues_aqui_y_ahora.pdf (Consultado el 15 de agosto de 2019); “Lesboerotismo y masculinidad de las mujeres en la España franquista”, *Bagoas* 3 (2009): 15-38 https://www.caladona.org/grups/uploads/2011/06/pdf_7_platero_2008_lesboerotismo_y_masculinidad_d_e_las_mujeres_en_la_espana_franquista.pdf (Consultado el 15 de agosto de 2019).

¹⁷⁶ Gracia Trujillo, “Sujetos y miradas inapropiables/adas: el discurso de las lesbianas queer”, en *Lesbianas: Discursos y representaciones*, ed. Lucas Platero (Barcelona: Melusina, 2008), 107-118; “Archivos incompletos. Un análisis de la ausencia de representaciones de masculinidad femenina en el contexto español (1979-1995)”, en eds. Rafael Mérida y José Luis Peralta, *Las masculinidades en la Transición* (Madrid: Egales, 2015), 39-60.

prácticas artísticas, y en consonancia con el camino allanado por los primeros colectivos *queer* de los que se hablaba anteriormente, destacará el trabajo de Cabello/Carceller, Toxic Lesbian, O.R.G.I.A., o Genderhacker entre otros, que trabajarán el tema de las masculinidades femeninas a través de diversas propuestas y proyectos.

Desde el ámbito artístico más institucional, las primeras exposiciones que se llevan a cabo en torno a la cuestión parten de los referentes foráneos mencionados anteriormente. En las exposiciones *Identidad múltiple* (1996) y *El rostro velado, Travestismo e identidad en el arte* (1996) se exponen algunas imágenes de Catherine Opie, mientras que el trabajo de Del Lagrace es mostrado por primera vez en *Héroes caídos. Masculinidad y representación* (2002)¹⁷⁷. Sin embargo, resulta complicado establecer el impacto e influencia que estas imágenes pudieron tener en nuestro contexto sin acudir a entrevistas.

Al mismo tiempo, las artistas Helena Cabello y Ana Carceller –que formaron parte durante un tiempo del colectivo LSD –comienzan a trabajar las masculinidades femeninas en una serie de trabajos en los que cuestionarán la construcción social de género y la performance de la masculinidad. Conocidas como Cabello/Carceller, iniciaron su andadura en 1992, comenzando a desarrollar un proyecto artístico cuyo eje fundamental sería la crítica a la cultura visual hegemónica a través de planteamientos feministas, *queer* y decoloniales. Uno de los aspectos más interesantes de su trabajo es que han dado voz a las minorías, excluidas de los relatos y del imaginario visual hegemónico, otorgándoles un espacio en el que poder nombrarse, construir relatos propios y producir nuevos lenguajes artísticos mediante la mutua colaboración. Son uno de los referentes del arte contemporáneo actual y han tenido una enorme proyección internacional. Su trabajo es enormemente enriquecedor, especialmente en el contexto del tema del imaginario lesbiano y las masculinidades femeninas, cuestiones que han trabajado en muchos de sus proyectos.

Destaca por ejemplo su trabajo *Casting: James Dean (Rebelde sin causa)* (2004)¹⁷⁸, en el que dieciséis mujeres interpretan a James Dean en un casting. Al llevar a cabo su interpretación, cada una de ellas se vale de diversos mecanismos para hacer visible la masculinidad, por lo que “El casting se convierte aquí en un laboratorio idóneo para la investigación de las pautas que construyen imágenes de alto poder

¹⁷⁷ Diego Marchante Hueso, “Transbutch. Luchas fronterizas de género entre el arte y la política” (Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2016), 185.

¹⁷⁸ Consultar figuras 27 y 28 del Anexo de imágenes.

normativo”¹⁷⁹. En esta misma línea, encontramos su trabajo *Ejercicios de poder. Casos Liam Neeson (La lista de Schindler), Fred MacMurray, Jack Lemmon (El Apartamento)* (2005), compuesto por un vídeo y una serie fotográfica que indaga en la exhibición del poder, de cómo se repiten sus estrategias y de cómo se construye la apariencia de dicho poder, de qué tipo de estrategias emplea el género masculino para imponerse en los escenarios de la toma de decisiones. De esta forma, pondrían en cuestión el cine de Hollywood, que consideran que ha sido “la escuela del comportamiento más importante del siglo XX”, y que consiguió universalizar arquetipos de género exportados desde el mundo anglosajón al resto de puntos geográficos, produciendo una serie de modelos muy limitados de masculinidad y feminidad.¹⁸⁰

Cabe señalar también el proyecto iniciado en 2007 y que continúa en proceso de elaboración, *Archivo: Drag modelos*¹⁸¹, que:

...se presenta como una galería de retratos realizados en diferentes países europeos, a través de los cuales rastrear las huellas de la influencia cinematográfica en la representación de masculinidades alternativas. Se trata de un retrato colectivo que muestra las preferencias en la selección de modelos estéticos y de comportamiento de una parte de la comunidad de bio-mujeres que ha optado por repolitizar y/o transgredir la limitada oferta de asignación de género que se nos ofrece¹⁸².

La artista Virginia Villaplana realizará el vídeo-documental *Escenario doble* (2004)¹⁸³, en el que refleja los testimonios de Marco, un hombre trans que habla sobre su cirugía de reasignación, y de la performer *Drag King* francesa Myriam Marzouk¹⁸⁴. Destaca también el trabajo del colectivo O.R.G.I.A., activo desde 2001 y que también ha trabajado en torno a estas cuestiones, destacando por ejemplo su *Serie Verde* (2004-2005)¹⁸⁵, una serie fotográfica en la que tratan de re-construir y representar la masculinidad en clave de parodia, utilizando la figura del *Drag King* como herramienta

¹⁷⁹Cabello/Carceller, Proyectos, *Casting: James Dean (Rebelde sin causa)* <http://www.cabellocarceller.info/cast/index.php?/proyectos/microcinema-actos-13/#1> (Consultado el 5 de septiembre de 2019).

¹⁸⁰ Cabello/Carceller, “Ejercicios de poder”, *EXIT 72 Masculinidades* (2018): 104-106.

¹⁸¹ Ver figuras 29 y 30.

¹⁸²Cabello/Carceller, Proyectos, *Archivo: Drag modelos* <http://www.cabellocarceller.info/cast/index.php?/proyectos/archivo-drag-modelos/> (Consultado el 5 de septiembre de 2019).

¹⁸³ Ver figuras 31y 32 del Anexo de imágenes.

¹⁸⁴Virginia Villaplana, *Escenario doble* (2004), HAMACA Plataforma de audiovisual experimental <https://www.hamacaonline.net/titles/escenario-doble/> (Consultado el 5 de septiembre de 2019).

¹⁸⁵ Ver figuras 33, 34 y 35.

metodológica, “no como un fin en sí mismo, sino como una mecánica para desenmascarar la lógica de la potestad masculina”¹⁸⁶.

Lo más interesante de este trabajo es que, al contrario que en el caso de Cabello/Carceller, cuyos referentes masculinos propensos a parodiar forman parte del imaginario cultural perteneciente a un contexto más internacional, tomarán como referente los clichés y estereotipos propios de la masculinidad hegemónica fomentada por el franquismo, produciendo así un imaginario *king* propio, más cercano a la realidad del Estado español. Esto puede apreciarse de manera más clara en su pieza *P.N.B. (Producto Nacional Bruto)* (2005)¹⁸⁷, mezcla de video-creación y documental que

(...) invita a re- visar la herramienta con la que se erigieron la práctica totalidad de los estereotipos y modelos de conducta masculinos durante la dictadura franquista. Dicha compilación, compuesta por una secuencia no lineal de imágenes fijas y en movimiento - procedentes de la publicidad y del cine institucional del tardofranquismo-, y acompañadas por sonidos familiares (canción ligera y ye-ye) y grafismos que señalan lo habitual y por ello difícilmente perceptible, pretende resumir la sintomatología patriarcal del aparato de propaganda fascista¹⁸⁸.

El proyecto artístico Toxic Lesbian, iniciado en 2005 por artista Elena Tóxica, también abarcó una investigación en torno a las masculinidades no normativas, bajo el título *Tomboys, Marimachas, Trans, Bedesemeras. Versiones de la masculinidad femenina* (2011-2015)¹⁸⁹. El resultado de la investigación fue plasmado en una videocreación documental de carácter experimental, en el que se narran diferentes visiones de la masculinidad basadas en testimonios reales. “Visualmente integra pintura y fotografía animadas así como videocreación, y para los títulos de crédito se realizó la performance que configura la imagen principal de la película. La música que los acompaña es una creación de Viruta, transgénero FTM”¹⁹⁰.

También es reseñable el trabajo de Genderhacker (Diego Marchante), del que se destacará su proyecto de investigación y tesis doctoral *Transbutch. Luchas fronterizas de género entre el arte y la política*, iniciado en 2008, que dio lugar además a la

¹⁸⁶ O.R.G.I.A., *Serie Verde* <http://www.orgiaprojects.org/serie-verde/> (Consultado el 5 de septiembre de 2019).

¹⁸⁷ Ver figuras 36 y 37.

¹⁸⁸ O.R.G.I.A. *Producto Nacional Bruto* <http://www.orgiaprojects.org/serie-verde/> (Consultado el 6 de septiembre de 2019).

¹⁸⁹ Abraham Rivera, “Toxic Lesbian, la artista que da voz a ‘marimachas’ y ‘camioneras’”, *El Diario* 03/11/16 https://www.eldiario.es/cultura/toxic-lesbian-marimachas-camioneras_0_576042957.html (Consultado el 8 de septiembre de 2019).

¹⁹⁰ Toxic Lesbian, *Tomboys, Marimachas, Trans, Bedesemeras* <http://toxiclesbian.org/pintura-animada/tomboys/> (Consultado el 5 de septiembre de 2019). Ver figuras 38, 39 y 40 del Anexo de imágenes.

creación de un contra-archivo, *Archivo-T*¹⁹¹, cuyo objetivo sería “dotar de un contexto a aquellos sujetos con aspecto masculino que fueron asignados “mujer” al nacer y que despliegan diferentes formas de masculinidad”¹⁹². Uno de los aspectos más interesantes de este contra-archivo es que elabora toda una genealogía de estas diversas formas de vivir la masculinidad fuera de la norma. Además, llevará a cabo una serie de trabajos artísticos de gran interés, como la reformulación de la obra *Aberración del D.N.I.* (2004)¹⁹³ realizada por el Grupo de Trabajo Queer-GtQ, en la que se denunciaba la problemática que un objeto tan simple como un documento de identidad puede generar toda una serie de violencias y de imposiciones categóricas para los sujetos.

Esta acción-representación denuncia con acidez cómo una pequeña tarjeta de plástico como el DNI produce y controla, al tiempo que refuerza las múltiples divisiones entre legales e ilegales, nacionales y extranjeros, hombres y mujeres, masculino y femenino, etc. Divisiones que conforman una identidad fija que no permite ninguna ambigüedad a los sujetos, y que no es modificable¹⁹⁴.

Genderhacker parte de esta pieza para elaborar el fotomontaje *D.N.I. (Dragging No Identificado)* (2008)¹⁹⁵, mediante la elaboración de ocho carnets plastificados emulando el Documento Nacional de Identidad español, representando en cada uno de ellos diferentes versiones de ellx mismx performando diversas identidades *Drag King*¹⁹⁶.

Lo que puede observarse hasta el momento es que, a falta de investigaciones equiparables a la llevada a cabo por Halberstam y Del LaGrace sobre la subcultura *Drag King* emergente en su contexto, hay una dificultad a la hora de establecer hasta qué punto se ha producido un fenómeno semejante en el Estado español en relación a la espacios donde se produzcan espectáculos *Drag King*. Aunque sí podemos observar que ha sido un recurso utilizado en una serie de prácticas artísticas *queer*, especialmente como estrategia de desnaturalización del género. Además, muchos de estos grupos se valdrán también de la reformulación de este fenómeno en talleres, siguiendo la estela de Diane Torr. Estos talleres se han producido tanto desde un ámbito más institucional

¹⁹¹ Archivo-T <http://archivo-t.net/> (Consultado el 26 de agosto de 2019).

¹⁹² Genderhacker, Portfolio <http://genderhacker.net/?portfolio=transbutch> (Consultado el 5 de septiembre de 2019).

¹⁹³ Ver figura 41 del Anexo de imágenes.

¹⁹⁴ Gracia Trujillo, “Desde los márgenes. Prácticas y representaciones de los grupos *queer* en el Estado español” en *El eje del mal es heterosexual*, ed. Grupo de Trabajo Queer (Madrid: Traficantes de Sueños, 2005), 39-40.

¹⁹⁵ Ver figura 42 del Anexo de imágenes.

¹⁹⁶ Genderhacker, Portfolio <http://genderhacker.net/?portfolio=d-n-i> (Consultado el 5 de septiembre de 2019).

como en espacios autogestionados. Es importante tener en cuenta además que algunos de los colectivos que utilizan los talleres como herramienta se moverán entre ambos espacios.

Desde el ámbito más institucional los primeros talleres *Drag King* se produjeron de la mano de Preciado, primero durante la celebración del seminario *Retóricas del género. Políticas de identidad: performance, performatividad y prótesis* (2003), en la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA), en Sevilla. Cabe señalar además que este seminario contó con la participación de Halberstam, que impartiría la conferencia *Nuevas subculturas performativas: dykes, transgéneros, drag kings, etc.*¹⁹⁷ Un año más tarde se llevó a cabo un taller-seminario, organizado también por Preciado, bajo el título *Tecnologías del género. Identidades minoritarias y sus representaciones críticas*, en el MACBA de Barcelona.

A pesar de que no se llevara a cabo un taller *Drag King* en concreto, este seminario destacó por trabajar la cuestión de la performatividad y los principales discursos surgidos de los planteamientos y prácticas *queer*. Contó de nuevo con la presencia de Del LaGrace, que volvió a realizar una conferencia-performance, y de otros referentes fundamentales como Cecilia Barriga, María José Belbel, Javier Sáez, Helena Torres o Paco Vidarte entre otros¹⁹⁸. En el año 2006 en Madrid, con motivo del Festival Escena Contemporánea se celebró un show *Drag King* en la discoteca El Perro de la Parte de Atrás del Coche, en el que tomarían parte referentes foráneos fundamentales de la escena como Diane Torr, que un año más tarde volvería a visitar la ciudad en la Sala Pradillo durante el ciclo *Sui Generis. Identidad, Género, Performance*¹⁹⁹.

Alejados del contexto más institucional, comenzaron a organizarse talleres en espacios autogestionados y en un ámbito más festivo, de la mano de colectivos *queer* y

¹⁹⁷ UNIA arteypensamiento, Resúmenes de las sesiones de trabajo y de las conferencias del seminario *Retóricas del género* http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=422 (Consultado el 6 de septiembre de 2019).

¹⁹⁸ MACBA, Actividades talleres *Tecnologías del género* <https://www.macba.cat/es/tecnologias-del-genero#tab-general> (Consultado el 6 de septiembre de 2019).

¹⁹⁹ Laura Corcuera, “La representación de la diversidad. La experiencia escénica LGTB (Q)”, *Primer Acto. Cuadernos de investigación escénica* (2009), 114 <http://archivoartea.uclm.es/wp-content/uploads/2019/03/Henriquez-Jose-representacion-diversidad.pdf> (Consultado el 6 de septiembre de 2019); Virginia Collera, “Reyes por un día”, *El País* 09/07/07 https://elpais.com/diario/2007/07/09/madrid/1183980262_850215.html (Consultado el 6 de septiembre de 2019).

transfeministas como el celebrado por LesFATALeS²⁰⁰ en Barcelona en 2003, o el del Grupo de Trabajo Queer-GtQ en la Eskalera Karakola en 2004, de los cuales las únicas referencias que encontramos son un cartel²⁰¹, en el caso del primero, y una fotografía publicada en uno de los libros editados por GtQ²⁰². O.R.G.I.A. llevará también a cabo uno en el año 2005 en Valencia, bajo el título *Taller de Reyes. Bastos, Copas Oros, Espadas y Dildos. Los Reyes de la Baraja Española*²⁰³, con una metodología muy trabajada, en la misma línea que lo planteado en la serie fotográfica antes mencionada en torno a la deconstrucción de la masculinidad fomentada por el franquismo. Tal y como lo plantean ellas mismas:

...lo que aquí se pretende no es sino el destape de los engranajes de la masculinidad, aunque de una muy concreta, aquella que sufrimos *in situ*, por lo que nos serviremos de nuestros propios reyes (bastos, oros, copas, espadas) para poner en evidencia la argucia de la norma heterosexista y apostar por la proliferación de géneros²⁰⁴.

Además el taller se complementaba con la proyección de la pieza antes mencionada, *P.N.B. (Producto Nacional Bruto)*, al inicio de este, para comprender con mayor facilidad el tema que se quería trabajar.

Uno de los grupos más prolíficos en estas cuestiones parece ser el colectivo vasco Medeak²⁰⁵. Celebraron un taller en el año 2006, durante la acampada organizada por el colectivo EHGM²⁰⁶ el 9 de septiembre²⁰⁷. Tal y como afirman en su página web,

²⁰⁰Colectivo barcelonés de mujeres djs y vjs relacionadas con la música electrónica <https://lesfatalesbcn.wordpress.com/> (Consultado el 6 de septiembre de 2019).

²⁰¹ O.R.G.I.A., “Bastos, copas, oros, espadas y dildos. Los reyes de la baraja española”, en eds. Cano, Capliure y Lozano, *Fugas subversivas. Reflexiones híbrida(s) sobre la(s) identidad(es)* (Valencia: Universidad de Valencia, 2005), 84-95 https://www.academia.edu/29188119/O.R.G.I.A_2005_Bastos_copas_oros_espadas_y_dildos._Los_reyes_de_la_baraja_espa%C3%B1ola_pp._84-95._EN_Cano_Capliure_y_Lozano_eds._Fugas_subversivas._Reflexiones_h%C3%ADbrida_s_sobre_la_s_identidad_es_Universidad_de_Valencia_cast_val_engl (Consultado el 6 de septiembre de 2019).

²⁰² Gracia Trujillo, “Desde los márgenes. Prácticas y representaciones de los grupos *queer* en el Estado español” en *El eje del mal es heterosexual*, ed. Grupo de Trabajo Queer (Madrid: Traficantes de Sueños, 2005), 38.

²⁰³ Ver figuras 43 y 44 del Anexo de imágenes.

²⁰⁴ O.R.G.I.A., “Bastos, copas, oros, espadas y dildos. Los reyes de la baraja española”, en eds. Cano, Capliure y Lozano, *Fugas subversivas. Reflexiones híbrida(s) sobre la(s) identidad(es)* (Valencia: Universidad de Valencia, 2005), 87-88 https://www.academia.edu/29188119/O.R.G.I.A_2005_Bastos_copas_oros_espadas_y_dildos._Los_reyes_de_la_baraja_espa%C3%B1ola_pp._84-95._EN_Cano_Capliure_y_Lozano_eds._Fugas_subversivas._Reflexiones_h%C3%ADbrida_s_sobre_la_s_identidad_es_Universidad_de_Valencia_cast_val_engl (Consultado el 6 de septiembre de 2019).

²⁰⁵ Ver figura 45 del Anexo de imágenes.

²⁰⁶ Colectivo de Gays y lesbianas de Euskal Herria <https://ehgam.eus/es/> (Consultado el 9 de septiembre de 2019).

²⁰⁷ Ver figuras 46 y 47.

llevaban dos años llevando a cabo esta acción.²⁰⁸ En el contexto de las IV Jornadas Feministas de Euskal Herria del año 2008 tuvieron la intención de llevar a cabo uno, aunque debido a la afluencia de gente “sustituyeron el taller por una charla en la que, mientras una explicaba los fundamentos de la teoría *queer* y de la práctica *drag king*, otra se iba travistiendo”²⁰⁹. Además, llevaron a cabo una performance *Drag King* por las calles de Portugalete²¹⁰ durante la manifestación celebrada con motivo de estas jornadas²¹¹. Han continuado realizando talleres *Drag King*, también en otros puntos geográficos, como el del CSOA La Teixidora de Barcelona²¹², del que de nuevo a penas se tienen referencias.

Genderhacker también llevó a cabo un proyecto-taller *Genderhacking. Inversió performativa i subversió de la masculinitat* (2012)²¹³ en el que de nuevo se plantea lo *King* como espacio de experimentación del género²¹⁴. Pikara Magazine también ha organizado talleres en esta línea, aunque con un carácter más festivo, el primero en Bilbao en el año 2011²¹⁵, y el segundo un año más tarde en Madrid, en El Gallinero de Lavapiés²¹⁶. Destacará además su labor de difusión del fenómeno *King*, en esta línea han publicado artículos explicando en qué consiste y subrayando su potencial transgresor.

En un taller drag king se explican las técnicas necesarias para performar la masculinidad. Desde la apariencia a la forma de hablar, de ocupar el espacio, o la expresión corporal. Después se ponen en práctica y (punto fundamental) se sale a la calle para experimentar el mundo desde este lugar. No se trata de un ejercicio teatral, sino de una práctica política en la

²⁰⁸ Medeak 11/10/06 <https://medeak.wordpress.com/2006/10/11/797/> (Consultado el 9 de septiembre de 2019).

²⁰⁹ June Fernández, “Perras que leen a Butler”, *Diagonal* 01/12/11 <https://www.diagonalperiodico.net/movimientos/perras-leen-butler.html> (Consultado el 6 de septiembre de 2019).

²¹⁰ Ver figura 48.

²¹¹ Caroline Betemps y June Fernández, “Medeak: *El feminismo clásico tiende a hablar de ‘las otras’, pero sin ellas*”, *Pikara Magazine* 11/12/11 <https://www.pikaramagazine.com/2011/12/medeak-el-feminismo-clasico-tiende-a-hablar-de-las-otras-pero-sin-ellas/> (Consultado el 6 de septiembre de 2019).

²¹² Diego Marchante Hueso, “Transbutch. Luchas fronterizas de género entre el arte y la política” (Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2016), 133. Ver figura 49.

²¹³ Ver figura 50 del Anexo de imágenes.

²¹⁴ Genderhacker, *Genderhacking* <https://genderhacker.net/?portfolio=genderhacking> (Consultado el 6 de septiembre de 2019).

²¹⁵ Pikara Magazine, “Pikara Magazine presenta...¡Taller drag king en Bilbao con M en Conflicto!” 14/10/11 <https://www.pikaramagazine.com/2011/10/pikara-magazine-presenta-%c2%a1taller-drag-king-en-bilbao-con-m-en-conflicto/> (Consultado el 8 de septiembre de 2019).

²¹⁶ Pikara Magazine, “El próximo sábado las pikaras nos convertiremos en los reyes del mambo” 16/04/12 <https://www.pikaramagazine.com/2012/04/el-proximo-sabado-las-pikaras-nos-converteremos-en-los-reyes-del-mambo-taller-y-fiesta-drag-king-en-madrid-te-apuntas/> (Consultado el 8 de septiembre de 2019).

que cuerpos diagnosticados como mujeres al nacer se apropian de una masculinidad prohibida²¹⁷.

En 2017 el colectivo Lannas organizó un taller en Zaragoza²¹⁸, en 2018 en la Quimera de Lavapiés²¹⁹ se realizó una fiesta-taller, que contó con la presencia de Elena Tóxica, que impartió una charla introductoria al fenómeno *Drag King*.

Dicha conferencia se planteó como una introducción teórica a un taller Drag King, el cual consistió en la encarnación de masculinidades diversas por parte de lxs participantes a través de un evento lúdico-festivo. Con el taller se realizó una reflexión colectiva acerca de la construcción social del género y se cuestionó hasta qué punto se asume inconscientemente por parte de los sujetos una expresión de género normativa impuesta por el sistema cisheteropatriarcal. La actividad finalizó con la performativización de los roles adquiridos en una procesión subversiva a través del barrio de Lavapiés hasta visitar un bar castizo²²⁰.

El presente año 2019 se celebró otro en el contexto de las *I Jornadas Bollofeministas. Historias bollo desde el cuerpo* en La Neomudéjar de Madrid, de la mano de M en Conflicto²²¹.

Por otro lado, se han encontrado una serie de artículos que tratan el tema de la escena *Drag King* referida a un contexto más lúdico, vinculado al mundo del espectáculo y el ocio, aunque simplemente nos dan unas pequeñas pinceladas de esta escena, aparentemente emergente, ya que han sido publicados este mismo año²²². Se hace referencia a una cuestión interesante, la creación de una plataforma, *Colectivo Drag King España*²²³, creada por una estudiante, Sara Rodríguez, como parte de su proyecto de fin de carrera, con el objetivo de visibilizar al colectivo. Tal y como lo expresa ella misma:

²¹⁷M en Conflicto, “¡El rey está desnudo!”, *Pikara Magazine* 21/12/10 <https://www.pikaramagazine.com/2010/12/%c2%a1el-rey-esta-desnudoel-drag-king-permite-a-las-mujeres-apropiarse-de-una-masculinidad-prohibida-y-desnaturalizar-los-mandatos-de-genero/> (Consultado el 8 de septiembre de 2019).

²¹⁸Lannas, “El hombre que tengo dentro. Experiencia taller Drag King” <https://www.lannas.org/el-hombre-que-tengo-dentro-experiencia-taller-drag-king/> (Consultado el 8 de septiembre de 2019).

²¹⁹Ver figuras 51 y 52.

²²⁰Margenes del Arte, “Relato de Drag King + (Ponencia + taller + performance)” <https://margenesdelarte.org/productions/relato-de-drag-king-ponencia-taller-performance/> (Consultado el 8 de septiembre de 2019).

²²¹La Neomudéjar, *I Jornadas Bollofeministas: Historias bollo desde el cuerpo* <https://www.laneomudejar.com/i-jornadas-bollofeministas-historias-bollos-desde-el-cuerpo/> (Consultado el 8 de septiembre de 2019). Ver figura 53 del Anexo de imágenes.

²²²Inés Monteagudo, “Visibilidrag”, *Código Público* 27/06/19 <https://codigopublico.com/especial/alter-ego-escena-drag/> (Consultado el 8 de septiembre de 2019); Benjamín Santiago, “Tengo que contarte un secreto”, *Código Público* 28/06/10 <https://codigopublico.com/especial/orgullo-lgtbi/tengo-que-contarte-un-secreto/> (Consultado el 8 de septiembre de 2019).

²²³Ver figuras 54, 55 y 56 del Anexo de imágenes.

Estaba un día volviendo de la universidad cuando vi una publicación que decía algo así como “*Los 5 Drag Kings más importantes del mundo*”, empecé a investigar y descubrí que en España no había casi presencia de este tipo de arte. Al buscar “*Drag Kings españoles*”, conseguí ponerme en contacto con *Nico Elsker* y *Johnny Bitter*. Ellos me ayudaron desde el primer momento a ver cuál era su realidad. Al ver que estaban totalmente en la sombra decidí dos cosas: realizar mi proyecto fin de carrera sobre este tipo de arte y crear el colectivo de *Drag Kings de España*, ya que la unión hace la fuerza. A partir de este momento todo han sido buenas noticias, pero el trabajo que queda por hacer y toda la visibilidad que queda por conseguir sigue siendo infinita²²⁴.

Llegados a este punto, lo poco que podemos afirmar es que parece que el fenómeno *Drag King* en el Estado español comenzó a florecer a principios de los 2000, de la mano de los colectivos y artistas que se han ido mencionando en el presente apartado, y que aparentemente no ha alcanzado la visibilidad de otros contextos como el anglosajón, aunque este tipo de iniciativas nos hacen pensar en que el camino está comenzando a allanarse²²⁵. Sin embargo, las carencias en cuanto a estudios que traten el tema son evidentes, y se precisa de un estudio en profundidad que contemple los testimonios de las personas que se han ido citando a lo largo de estas líneas para poder dar respuesta a estas cuestiones.

²²⁴ Blog de Sexo de Pepita la Nuit, “Bienvenidxs Drag Kings”, Cosmopolitan TV España <https://www.cosmopolitantv.es/blogdesexopepitalanuit/sin-categoria/bienvenidx-drag-kings> (Consultado el 8 de septiembre de 2019).

²²⁵ Como parte del proyecto de Sara Rodríguez y la creación del Colectivo *Drag King* se ha creado una cuenta de Instagram en la que se pretende visibilizar a los *Drag Kings* de nuestro contexto <https://www.instagram.com/colectivodragking/?hl=es> (Consultado el 8 de septiembre de 2019).

5. CONCLUSIONES

En base a lo planteado en la presente investigación, podemos observar una serie de cuestiones. Por un lado, y siguiendo a Preciado, que el objeto central de la política y la gobernabilidad de los sistemas de dominación actuales se establecería mediante el control del sexo de los sujetos, mediante diversas técnicas y discursos, estableciendo así la línea entre lo “normal” y lo “patológico”. Sin embargo, los sujetos que habitan los márgenes de la sociedad – a los que Preciado denominará “multitudes *queer*” –no serían meros agentes pasivos, sino que tendrían agencia, y por tanto capacidad de hacerles frente mediante diversas estrategias, entre las que destacará el cuestionamiento de las políticas identitarias promovidas tanto por los discursos hegemónicos como por los principales movimientos sociales. Así, se reapropiarán del insulto, de la injuria, para empezar a nombrarse, y por tanto, a existir, generando una serie de fracturas que serán clave para comprender la irrupción de las políticas *queer*, tanto en el contexto anglosajón como en el del Estado español.

En esta línea, hemos ubicado en estas “multitudes *queer*” a los sujetos que se identificarían dentro del espectro de lo que Jack Halberstam denomina “masculinidad femenina”, un “continuum de masculinidades” en el que se situarían, entre otras, algunas lesbianas *queer* y personas trans*, o cualquier sujeto asignado mujer al nacer y manifiesta diferentes formas de masculinidad. Pero se trataría de un espacio controvertido, pues este tipo de vivencias de la masculinidad han sido tradicionalmente perseguidas, omitidas y rechazadas, consideradas meras copias de la masculinidad dominante, pues la masculinidad es un espacio únicamente reservado a los hombres cisgénero. Además, esta masculinidad hegemónica no podría existir sin la exclusión de cualquier otro tipo de masculinidad que se aleje del discurso dominante.

Lo expuesto hasta el momento tendría además una estrecha vinculación con el cuerpo, pues sobre este se inscriben todas las marcas de la “diferencia”, siendo uno de los focos principales sobre los que se han situado tanto las reclamas feministas como las planteadas por las “multitudes *queer*”. También ha sido uno de los soportes fundamentales de las prácticas artísticas contemporáneas, con la *performance* como manifestación primordial. De las numerosas formulaciones en torno a esta práctica artística, destacará su empleo desde la década de los años 70, como estrategia de denuncia y movilización social

En el plano teórico, también funcionó como fundamento para las concepciones en torno a la “performatividad”, especialmente por el interés en la repetición ritualizada de ciertos aspectos, que reproducidos en la *performance*, sirven para poner de manifiesto que estos, por mucho que traten de legitimarse naturalizándolos, no son más que el producto de un marco de regulación producido por la lógica del poder. De estas teorizaciones destacará, en el caso que nos atañe, el concepto de “performatividad de género” propuesto por Judith Butler en la década de los años 90.

Su “giro performativo” sería crucial para desnaturalizar los discursos generados en torno a la diferencia sexual, afirmando que los cuerpos, a través de un marco regulado por normas, prácticas y costumbres, reproducen y a la vez producen las nociones de dicho marco normativo. De esta forma, algo aparentemente tan mundano como los gestos, movimientos y estilos corporales servirían de pretexto para establecer esta diferencia. Sin embargo, en el acto de reproducirlos se podría generar un espacio de ruptura.

Este espacio de ruptura vendría ejemplificado por las *performances drag queen* de la feminidad, que comenzaron a florecer en la década de los 70, alcanzando una notable popularidad a lo largo de las décadas siguientes. Lo interesante de estas *performances* será el potencial cuestionador de la feminidad hegemónica que estas prácticas pueden generar, mediante la parodia y exageración de los estereotipos vinculados a esta, e interpretados por cuerpos leídos como “de hombre”.

El trabajo de investigación emprendido por Esther Newton en torno al tema generó amplios debates en torno a esta cuestión. Sin embargo, no sucedió lo mismo con la masculinidad, que seguía siendo un espacio inalterable e incuestionable. Las *performances* de la masculinidad, materializadas en el fenómeno *Drag King* comenzaron a surgir de forma más tardía, hacia finales de los años 80, en el contexto de los clubs de las principales urbes del contexto anglosajón, y no generarían la misma repercusión. Si tenemos constancia de este fenómeno es especialmente gracias a la labor de Del LaGrace Volcano y Jack Halberstam, que llevaron a cabo un profundo trabajo de campo, siendo además sujetos activos en estas comunidades.

En este sentido, la labor emprendida por la artista Diane Torr sería también fundamental a la hora de popularizar y divulgar este tipo de prácticas, tanto en el contexto estadounidense como en otros puntos geográficos, gracias a la reformulación de estas *performances* en talleres. Torr vio en la *performance Drag King* y su manifestación en el espacio público una potente herramienta de concienciación

feminista. Las mujeres que participaban en sus talleres se travestían y salían al espacio público performando diferentes tipos de masculinidad, experimentando en sus propias carnes lo que esto implicaba.

Sin embargo, el interés principal de la presente investigación ha sido observar cómo se ha desarrollado este fenómeno en el Estado español. Por un lado, se ha querido resaltar la labor de los dos principales grupos que, en la década de los años 90, y en consonancia con los colectivos anglosajones, sirvieron como puente de transmisión de los planteamientos y políticas *queer* que estaban gestándose en otros puntos geográficos – LSD y La Radical Gai. En el caso de LSD se ha podido observar, gracias a las entrevistas realizadas a una de sus componentes, Fefa Vila, que mediante recursos como el fanzine comenzaron a introducir un imaginario lesbiano *queer* que hasta entonces era desconocido en nuestro contexto, así como cuestiones más teóricas en torno a autoras como Judith Butler. También emplearon la *performance* para llevar a cabo sus reclamas, y especialmente sus denuncias en torno al problema del Sida. Aunque lo que más destacará de estos grupos será su predisposición a crear alianzas con otros colectivos y grupos.

Se ha querido ver en estos grupos el germen de los colectivos que han empleado las prácticas artísticas *queer* como herramienta. De todos los que irán surgiendo, se han seleccionado los trabajos de una serie de grupos o artistas individuales que han trabajado el tema de la “masculinidad femenina” y en algunas ocasiones, el recurso del *Drag King*. Llegados a este punto es importante señalar que estos trabajos han sido las principales referencias que hemos podido obtener en torno a la cuestión, ya que no existen investigaciones académicas en el Estado español que hayan tratado el tema *Drag King* en particular. Por otro lado, hemos podido extraer también cierta información de noticias de la prensa digital, y de las páginas web de estos colectivos o artistas.

De esta forma, nos encontramos con que la poca información existente en torno al tema pertenece, tal y como se señalaba en la metodología, a la llamada “literatura gris”. En la línea de lo que planteaba José Esteban Muñoz, las prácticas *queer* no están pensadas para ser archivadas, sino que son entendidas como algo efímero, y por tanto, susceptible de archivar, pues no podemos olvidar que este acto, el de seleccionar que es lo que va a perdurar, ha estado siempre en manos del poder. Esta ha sido por tanto la principal limitación a la hora de desarrollar la investigación, pero también ha sido una de las principales razones que ha motivado la elección y el desarrollo del tema.

Las pocas interpretaciones que podemos extraer respecto a la información recopilada es que, aparentemente, las cuestiones vinculadas al fenómeno *King* en nuestro contexto han sido fundamentalmente trabajadas por una serie de colectivos artísticos y activistas *queer* a través de proyectos artísticos y talleres – comprendidos también como prácticas artísticas – llevados a cabo tanto en un contexto vinculado a instituciones culturales o museísticas, como en lugares con un carácter más informal, espacios autogestionados, centros sociales, etc.

Además, hemos podido comprobar que este mismo año 2019, una estudiante ha fundado el *Colectivo Drag King España* como proyecto de Trabajo de Fin de Grado. Su objetivo es crear una plataforma en la que los *drag kings* de nuestro contexto puedan visibilizarse y promocionarse. En este sentido, sería interesante profundizar en la cuestión de la diferencia generacional y de referentes que pudiera existir entre los primeros colectivos y sujetos que comenzaron a trabajar en el tema y las personas que están tratando de visibilizarse hoy en día. Si parten de los mismos referentes, si tienen la misma intencionalidad política, etc. También es interesante señalar que esta es una de las pocas referencias que hemos encontrado en torno a una escena *Drag King* más relacionada con el mundo del ocio y del espectáculo.

Por ello, el principal desafío que planteamos en estas últimas líneas es que esta humilde investigación sirva como punto de partida de un trabajo mucho más amplio, que profundice en las diferentes cuestiones mencionadas, para poder darles respuesta y para tratar de solventar la carencia académica existente en torno a este tema. En este sentido, y en la línea de una posible investigación futura se propone: el desarrollo de entrevistas a los agentes que han organizado y participado en este tipo de prácticas, así como la observación participante de los sujetos que desempeñen la investigación. Finalmente, se plantean también una serie de interrogantes: ¿Cuál ha sido el impacto del fenómeno *Drag King* en nuestro contexto? ¿Han sido influyentes las visitas de Diane Torr al Estado español? ¿Cuáles han sido los referentes de los colectivos que han trabajado el fenómeno? ¿Tienen este tipo de prácticas un potencial desestabilizador del sistema de género? ¿Pueden funcionar como herramienta de transformación y concienciación?

**MASCULINIDAD
+
PARODIA
+
REIVINDICACIÓN**

@COLECTIVODRAGKING

**LARGA VIDA AL
DRAG**



@COLECTIVODRAGKING

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aliaga, Juan Vicente. *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*. San Sebastián: Nerea, 2004.
- “La elocuencia política del cuerpo” <https://dostopias.files.wordpress.com/2016/02/la-elocuencia-politica-del-cuerpo-juan-vicente-aliaga.pdf> (Consultado el 21 de agosto de 2019).
- Butler, Judith. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós, 2007.
- *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- Cabello/Carceller. *Borrador para una trama en curso*. Madrid: CA2M, 2017.
- Casado Aparicio, Elena. “A vueltas con el sujeto del feminismo”. *Política y Sociedad* 30 (1999): 73-91.
- Corcuera, Laura. “La representación de la diversidad. La experiencia escénica LGTB (Q)”. *Primer Acto. Cuadernos de investigación escénica* (2009): 113-140 <http://archivoarte.uclm.es/wp-content/uploads/2019/03/Henriquez-Jose-representacion-diversidad.pdf> (Consultado el 6 de septiembre de 2019).
- Córdoba, David, Javier Sáez y Paco Vidarte. *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Barcelona: Egales, 2005.
- Del Lagrace Volcano y Jack Halberstam. *The Drag King Book*. Londres: Serpenter’s Tail, 1999.
- Egaña Rojas, Lucía. *Atrincheradas en la carne. Lecturas en torno a las prácticas postpornográficas*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2017.
- Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.
- Halberstam, Jack. *Masculinidad femenina*. Madrid: Editorial Egales, 2008.
- López, Silvia. *Nuevos feminismos: sentidos comunes en la dispersión. Una historia de trayectorias y rupturas en el Estado español*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2011.
- *Los cuerpos que importan en Judith Butler*. DosBigotes: Colección Las Imprescindibles, 2019.
- López, Clara ed. “Masculinidad/Masculinity”. *EXIT 72*. Madrid: Producciones de Arte y Pensamiento, 2018.
- Marchante Hueso, Diego. “Transbutch. Luchas fronterizas de género entre el arte y la política”. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona. 2016.
- Navarrete, Carmen, María Ruido y Fefa Vila. “Trastornos para devenir: entre artes políticas y feministas queer en el Estado Español”. *Desacuerdos. Sobre arte, política y esfera pública en el Estado Español* vol 1, (2015): 70-99.
- Ramey, Anamaria C. “Portrait Paradox: Complicating Identity in Catherine Opie’s *Being and Having*”. Tesis. University of California. 2014 <https://escholarship.org/uc/item/3tf6v1xq> (Consultado el 26 de agosto de 2019).
- O.R.G.I.A. “Bastos, copas, oros, espadas y dildos. Los reyes de la baraja española”. En eds. Cano, Caplliure y Lozano. *Fugas subversivas. Reflexiones híbrida(s) sobre*

- la(s) identidad(es). Valencia: Universidad de Valencia, 2005), 84-95
https://www.academia.edu/29188119/O.R.G.I.A_2005_Bastos_copas_oros_espadas_y_dildos_Los_reyes_de_la_baraja_espa%C3%B1ola_pp_84-95. EN Cano Capliure y Lozano eds. Fugas subversivas. Reflexiones h%C3%ADbridas sobre la s identidad es Universidad de Valencia cast_val engl (Consultado el 6 de septiembre de 2019).
- Pérez Navarro, Pablo. “Activismo y disidencias queer”. *Cuadernos del Ateneo* 26 (2009): 75-82.
- Platero, Lucas. “Las lesbianas en los medios de comunicación: madres, folclóricas y masculinas. En *Lesbianas: Discursos y representaciones*, ed. Lucas Platero. Barcelona: Melusina (2008): 307-338.
- “Hablando del cuerpo del delito: represión franquista y masculinidad femenina”. Jornadas Estatales Feministas de Granada. Mesa Redonda: *Cuerpos, sexualidades y políticas feministas* (2009)
http://www.feministas.org/IMG/pdf/Mesa_memoria_franquismo-R-platero.pdf
 (Consultado el 15 de agosto de 2019).
- “La masculinidad de las biomujeres: marimachos, chicanos, camioneras y otras disidentes”. Jornadas Estatales Feministas de Granada, Mesa Redonda: *Cuerpos, sexualidades y políticas feministas*, 6 de diciembre de 2009
http://www.feministas.org/IMG/pdf/La_masculinidad_de_las_biomujeresPlatero.pdf (Consultado el 9 de agosto de 2019).
- “Lesboerotismo y masculinidad de las mujeres en la España franquista”, *Bagoas* 3 (2009): 15-38
https://www.caladona.org/grups/uploads/2011/06/pdf_7_platero_2008_lesboerotismo_y_masculinidad_de_las_mujeres_en_la_espana_franquista.pdf (Consultado el 15 de agosto de 2019).
- ed. *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2012.
- , María Rosón y Esther Ortega eds. *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2017.
- Pons Rabasa. “Los talleres *Drag King*: Una metodología feminista de investigación encarnada”. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad* 13 vol.9 (2018): 57-79
<http://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2555/4436> (Consultado el 21 de agosto de 2019).
- Preciado, Paul B. “Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans...”, *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria* 54 (2004)
<http://old.arteleku.net/arteleku/publicaciones/zehar/54-la-repolitizacion-del-espacio-sexual/genero-y-performance.-beatriz-preciado> (Consultado el 21 de agosto de 2019).
- “Llegan los Reyes de la cultura King”. *Zero* 62 (2004): 72-74.
- “Multitudes queer. Notas para una política de los *anormales*”, *Nombres Revista de Filosofía* 19 (2005)

- <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2338> (Consultado el 9 de agosto de 2019).
- *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama, 2011.
 - "Teoría *queer*: Notas para una política de lo anormal o contra-historia de la sexualidad", *Revista Observaciones Filosóficas* 15 (2012-2013) <http://www.observacionesfilosoficas.net/queer-teoria.htm> (Consultado el 17 de agosto de 2019).
 - *Testo Yonki*. Barcelona: Espasa Libros, 2017.
 - *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama, 2019.
 - Ortega Cruz, Concepción. "Aportaciones del pensamiento *queer* a una teoría de la transformación social". *Cuadernos del Ateneo* 26 (2009): 43-56.
 - Sanz Merino, Noemí. "Donna Haraway. La redefinición del feminismo a través de los estudios sociales sobre ciencia y tecnología". *Eikasia. Revista de filosofía* 39 (2011): 39-73.
 - Senabre Llabata, Carmen. "Claude Cahun: el tercer sexo o la/s identidad/es al desnudo", *Dossiers Feministas* 18 (2014): 79-92.
 - Solá, Miriam. "La re-politización del feminismo, activismo y microdiscursos posidentitarios". *Desacuerdos* 7 (2012): 264-276.
 - Trujillo Barbadillo, Gracia. "Desde los márgenes. Prácticas y representaciones de los grupos *queer* en el Estado español". En *El eje del mal es heterosexual*. Ed. Grupo de Trabajo Queer. Madrid: Traficantes de Sueños (2005): 29-44.
 - "Archivos incompletos. Un análisis de la ausencia de representaciones de masculinidades femeninas en el contexto español (1970-1995)". En *Masculinidades en la Transición*. Eds. Rafael Mérida Jiménez y Jorge Luis Peralta. Madrid/Barcelona: Egales (2005): 39-60.
 - "Del sujeto político *la Mujer* a la agencia de *las (otras) mujeres*: el impacto de la crítica *queer* en el feminismo del Estado español". *Política y Sociedad* 46, no. 1-2 (2009): 161-172.
 - "Identidades, estrategias, resistencias". Ponencia presentada en las Jornadas Feministas de Granada. *Mesa redonda (Des) Identidades sexuales y de género*. 5 de diciembre de 2009 http://www.feministas.org/IMG/pdf/Gracia_Trujillo.pdf (Consultado el 3 de septiembre de 2019).
 - y Marcelo Expósito. "Entrevista a Fefa Vila: LSD". *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* 1 (2004): 161-166.
 - Torres, Diana J. *Pornoterrorismo*. Tafalla: Txalaparta, 2011.
 - VV.AA. *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.
 - Wittig, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales, 2006.

7. ANEXOS

Anexo 1: imágenes



Gladys Bentley, [Florida International University African Diaspora Identities](https://www.floridainternational.edu/african-diaspora-identities), early 1930s
Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Gladys_Bentley

Figura 2



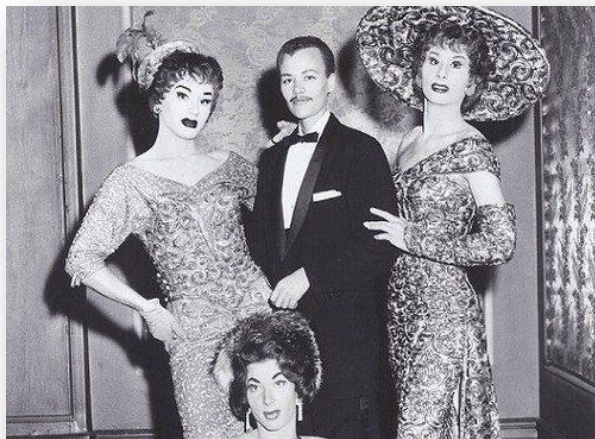
Bentley in performance garb at the Ubangi Club in Harlem, early 1930s (Sterling Paige)
Fuente: <https://timeline.com/queer-harlem-star-married-a-woman-then-disavowed-her-9f7483c89cb4>

Figura 3



Stormé DeLarverie, Schomburg Center for Research in Black Culture, The New York Public Library
Fuente: <https://www.gq.com/story/storme-delarverie-suiting>

Figura 4



Jewel Box Revue, Schomburg Center for Research in Black Culture, The New York Public Library
Fuente: <https://www.gq.com/story/storme-delarverie-suiting>

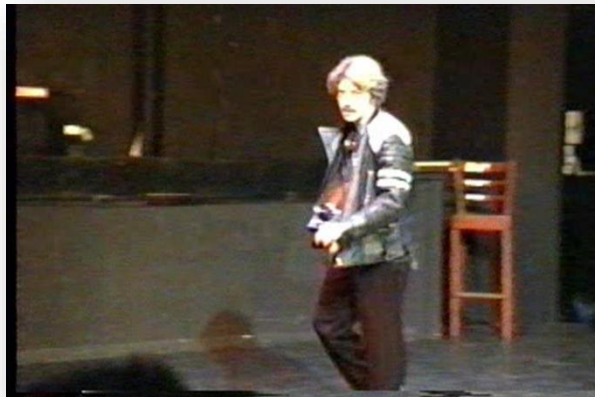
Figura 5



Fotograma de la película *Die Jungfrauen Maschine* (*Virgin Machine*), 1988 — dir. Monika Treut

Fuente: <http://shellymars.net/drag-king>

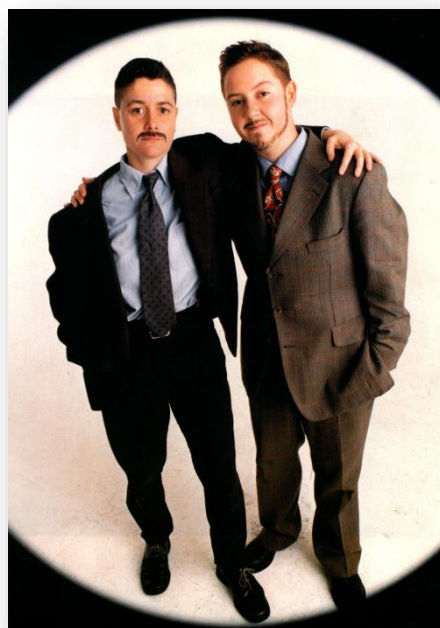
Figura 6



Invasion from Mars, The Kitchen, NYC, 1995

Fuente: <http://shellymars.net/drag-king>

Figura 7



Jack & Jewels. Best Buds, Del Lagrace Volcano, London 1996.

Fuente: Portada del libro *Arte y cuestiones de género* (2004), Juan Vicente Aliaga

Figura 8



Elvis Herselvis & Harriet Dodge, Del Lagrace Volcano, San Francisco 1998

Fuente: <https://bajoelsignodelibra.blogspot.com/2007/08/del-lagrace-volcano.html?m=1>

Figura 9



Drag King Mo B. Dick

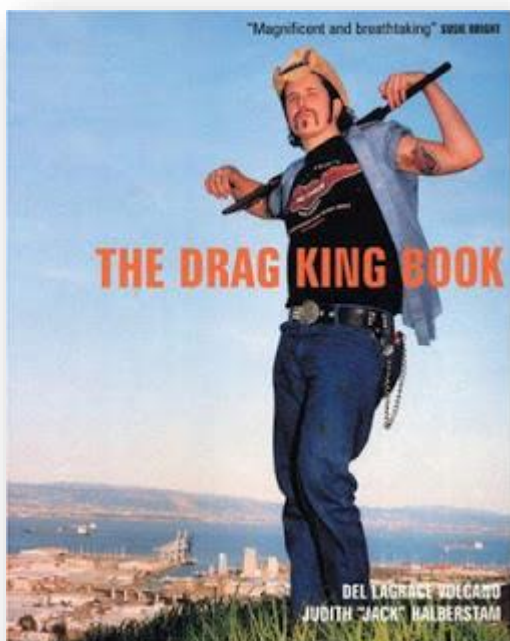
Fuente: <http://mrmobdick.com/about/>

Figura 10



Serie Scott's Bar, Del LaGrace Volcano, Love Bites
Fuente: <http://paroledequeer.blogspot.com/2013/05/de-charla-con-del-lagrace-volcano.html>

Figura 11



Portada *The Drag King Book* (1999), Del LaGrace Volcano y Jack Halberstam
Fuente: <http://paroledequeer.blogspot.com/2013/05/de-charla-con-del-lagrace-volcano.html>

Figura 12



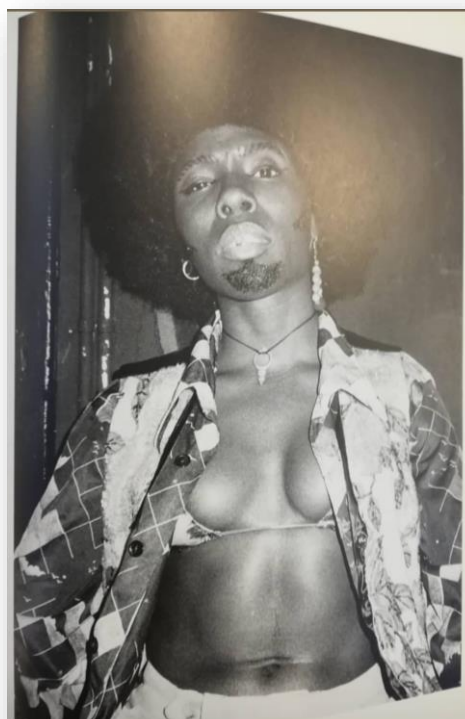
Trailer Pack Trash, Harry Dodge & Annie Toone, Del LaGrace Volcano, San Francisco, 1997
Fuente: *The Drag King Book* (1999)

Figura 13



Elwood & Buck, Naive, Del Lagrace Volcano, London, 1995
Fuente: *The Drag King Book* (1999)

Figura 14



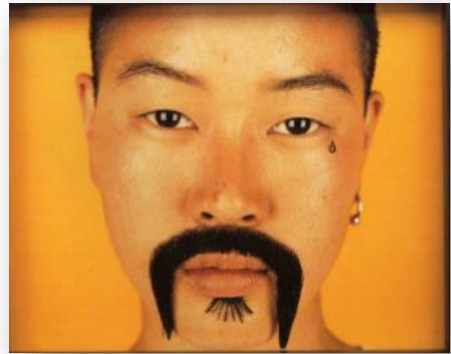
Dread, Del LaGrace Volcano, Club Casanova, New York City, 1997
Fuente: *The Drag King Book* (1999)

Figura 15



Luigi, Serie Being and Having (1991), Catherine Opie
Fuente: <https://escholarship.org/uc/item/3tf6v1xq>

Figura 16



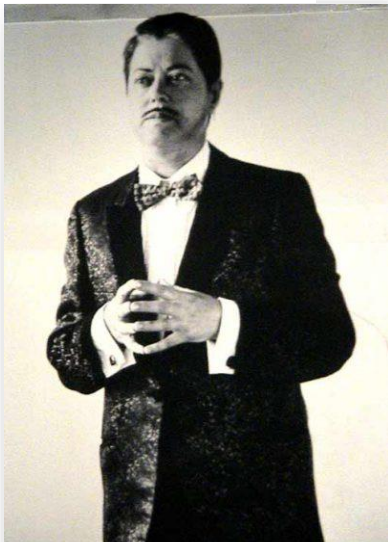
Chicken, Serie Being and Having (1991), Catherine Opie
Fuente: <https://escholarship.org/uc/item/3tf6v1xq>

Figura 17



Chief, Serie Being and Having (1991), Catherine Opie
Fuente: <https://escholarship.org/uc/item/3tf6v1xq>

Figura 18



*Diane Torr as her alpha male alter ego
Danny King*
Fuente: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/jun/29/diane-torr-obituary>

Figura 19



Eric
Fuente: <http://dianetorr.com/workshops/man-for-a->

Figura 20



New York Workshop Group – Before and After
Fuente: <http://dianetorr.com/workshops/man-for-a-day-workshop/>

Figura 21



LSD, fanzine *Non Grata*, 1992
Fuente: https://marceloexposito.net/pdf/exposito_lsd.pdf

Figura 22



Portada de la revista *De un plumazo* no.666, 1993, La Radical Gai.

Fuente: <http://archivo-t.net/transbutch/archivos-contrahistoricos/el-eje-del-mal-es-heterosexual/>

Figura 23



Intervención de La Radical Gai y LSD el 1 de dic. 1996
Día Internacional de la Lucha contra el Sida, frente al
Ministerio de Sanidad, Madrid

Fuente: <http://archivo-t.net/transbutch/archivos-contrahistoricos/el-eje-del-mal-es-heterosexual/>

Figura 24

Pancarta “Somos tu mejor sueño y su peor pesadilla.
Activismo lesbiano”, 1993, LSD, Madrid

Fuente: <http://archivo-t.net/transbutch/archivos-contrahistoricos/el-eje-del-mal-es-heterosexual/>



Figura 25



Pancarta “Somos tu mejor sueño y su peor pesadilla.
Activismo lesbiano”, 1993, LSD, Madrid

Fuente: <http://archivo-t.net/transbutch/archivos-contrahistoricos/el-eje-del-mal-es-heterosexual/>

Figura 26



Cartel “¡Así es la vida! Protege tu amor del sida” (Alguien tendrá que hacer la prevención)”, 1993, La Radical Gai

Fuente: <http://archivo-t.net/transbutch/archivos-contrahistoricos/el-eje-del-mal-es-heterosexual/>

Figura 27



Fotogramas Casting: James Dean (*Rebelde sin causa*), 2004, Cabello/Carceller

Fuente:

<http://www.cabellocarceller.info/cast/index.php?proyectos/microcinema->

Figura 28



Fotogramas Casting: James Dean (*Rebelde sin causa*), 2004, Cabello/Carceller

Fuente:

<http://www.cabellocarceller.info/cast/index.php?proyectos/microcinema->

Figura 29



Antu como Marlon Brando, Archivo Drag Modelos (2007-en proceso), Cabello/Carceller
Fuente:
<http://www.cabellocarceller.info/cast/index.php?/proyectos/archivo-drag-modelos/>

Figura 30



Agata como Brad Pitt, Archivo Drag Modelos (2007-en proceso), Cabello/Carceller
Fuente:
<http://www.cabellocarceller.info/cast/index.php?/proyectos/archivo-drag-modelos/>

Figura 31



Fotograma Mario, video-documental *Escenario Doble* (2004), Virginia Villaplana
Fuente:
<https://www.hamacaonline.net/titles/escenario-doble/>

Figura 32

Fotograma Myriam Marzouk, video-documental *Escenario Doble* (2004), Virginia Villaplana
Fuente:
<https://www.hamacaonline.net/titles/escenario-doble/>



Figura 33



Serie Verde_#3 (2004-2005), O.R.G.I.A.
Fuente: <http://www.orgiaprojects.org/serie-verde/>

Figura 34



Serie Verde_#4 (2004-2005), O.R.G.I.A.
Fuente: <http://www.orgiaprojects.org/serie-verde/>

Figura 35



Serie Verde_#2 (2004-2005), O.R.G.I.A.
Fuente: <http://www.orgiaprojects.org/serie-verde/>

Figura 36



Fotograma P.N.B. (*Producto Nacional Bruto*) (2005), O.R.G.I.A.
Fuente: <http://www.orgiaprojects.org/serie-verde/>

Figura 37



Secuencias P.N.B. (*Producto Nacional Bruto*) (2005), O.R.G.I.A.
Fuente: <http://www.orgiaprojects.org/serie-verde/>

Figura 38



Vista de la estación de Sol con el cartel sobre Leticia, Proyecto Tomboys, Marimachas, Trans, Bedesemeras (2007-actualidad), Toxic Lesbian
Fuente: <http://toxiclesbian.org/proyectos-de-arte-publico-y-ciberfeminismo/tomboys-marimachas-trans-bedesemeras/>

Figura 39

MATA- DERO MADRID

CENTRO DE CREACIÓN
CONTEMPORÁNEA

MATADERO MADRID
INSTITUCIONES
PROGRAMACIÓN
INFORMACIÓN ÚTIL

RESIDENCIAS
ARCHIVO DE CREADORES
GRUPOS DE INVESTIGACIÓN
NEWSLETTER
HORARIOS Y VISITAS
CONVOCATORIAS

english

MADRID

Programación por ESPACIO ▾ Programación por CATEGORÍA COMPLETA

CULTURA TOMBOYS, MARIMACHAS, TRANS, BEDESEMERAS

Toxic Lesbian

30 de septiembre 2016, de 18 a 22 h.

Institución: **INTERMEDIAE**

Espacio: Intermediae

La masculinidad femenina adopta múltiples versiones y crea una cultura de visibilización que está ya en la calle. Trascendiendo la teorización, el ser tomboy o camionera, integrar la masculinidad desde lo trans, etiquetarse de marimacha, performar la masculinidad femenina en las prácticas BDSM con perspectiva feminista, son sólo algunas muestras de cómo se toma posesión de este aspecto negado tradicionalmente al cuerpo de las mujeres de cualquier orientación sexual.

El próximo viernes 30 de septiembre realizaremos una manifestación que muestra parte de esta cultura creada en la

Pantalla de la presentación de *Cultura Tomboys, Marimachas, Trans, Bedesemerás* en Matadero Madrid (2016), Toxic Lesbian

Fuente: <http://toxiclesbian.org/proyectos-de-arte-publico-y-ciberfeminismo/tomboys-marimachas-trans-bedesemerás/>

Figura 40

Esto no es pornografía. Tampoco provocación.

La violencia ejercida contra el cuerpo de la mujer ha sido denunciada por Organizaciones feministas y pro Derechos Humanos. Muchas no pueden ni elegir a su pareja. Otras mujeres ejercen su libertad decidiendo sobre su sexualidad. Ellas quieren hacerte pensar.

CONECTA

www.toxiclesbian.org

Es un proyecto Toxic Lesbian, CC BY-NC 2013

MADRID

El presente proyecto ha sido realizado con el apoyo de los fondos europeos de la Unión Europea. El Ayuntamiento de Madrid ha financiado este proyecto. El Ayuntamiento de Madrid ha financiado este proyecto. El Ayuntamiento de Madrid ha financiado este proyecto.

Pieza sobre Dita, practicante BDSM feminista, Proyecto *Tomboys, Marimachas, Trans, Bedesemerás* (2007-actualidad), Toxic Lesbian

Fuente: <http://toxiclesbian.org/proyectos-de-arte-publico-y-ciberfeminismo/tomboys-marimachas-trans-bedesemerás/>

Figura 41



Aberración del DNI (2005), Grupo de Trabajo Queer

Fuente: <http://archivo-t.net/portfolio/2004-%C2%B7-aberracion-del-dni/>

Figura 42



D.N.I. Dragking No Identificado (2008), Genderhacker

Fuente: <http://archivo-t.net/transbutch/no-es-el/nombrarse/>

Figura 43



Taller de Reyes. Bastos, Copas Oros, Espadas y Dildos. Los Reyes de la Baraja Española, taller de travestismo (drag-king), (2005), O.R.G.I.A., Centro Cultural de la Petxina, Valencia

Fuente: <http://www.orgiaprojects.org/serie-verde/>

Figura 44



Taller de Reyes. Bastos, Copas Oros, Espadas y Dildos. Los Reyes de la Baraja Española, taller de travestismo (drag-king), (2005), O.R.G.I.A., Centro Cultural de la Petxina, Valencia

Fuente: <http://www.orgiaprojects.org/serie-verde/>

Figura 45



Taller Drag King Feministaldia, Medeak, 2007

Fuente:

<https://medeak.wordpress.com/2007/01/08/foto>

Figura 46



Taller Drag King acampada EHGAM, Medeak, Oiartzun, 2006

Fuente: <https://medeak.wordpress.com/2006/10/11/797/>



Figura 47



Taller Drag King acampada EHGAM, Medeak, Oiartzun, 2006

Fuente: <https://medeak.wordpress.com/2006/10/11/797/>

Figura 48



Medeak en la manifestación de las IV Jornadas Feministas de Euskal Herria, Portugalete, 2008
Fuente:

<https://www.pikaramagazine.com/2011/12/me-deak-el-feminismo-clasico-tiende-a-hablar-de-las-otras-pero-sin-ellas/>

Figura 49

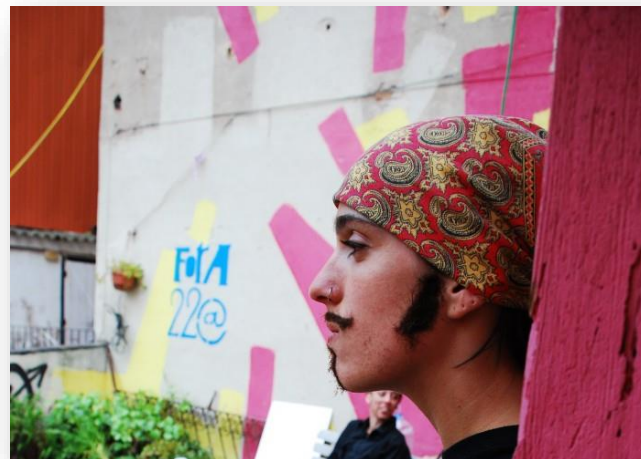
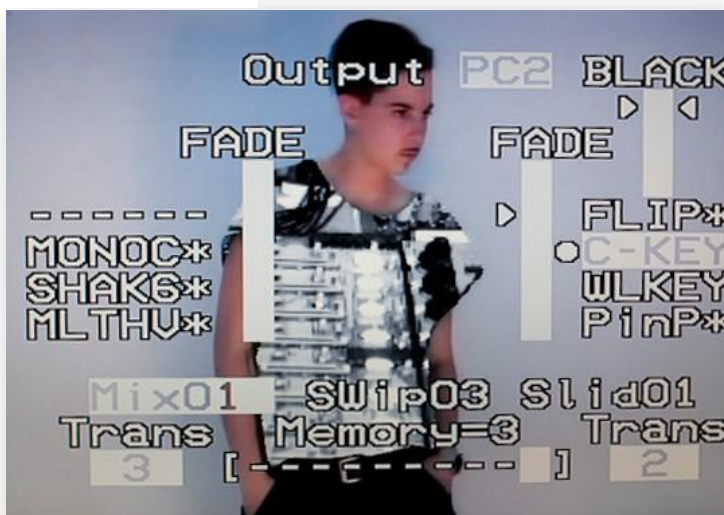


Imagen de unx de lxs participantes en el taller *Drag King* de Medeak, CSO La Teixidora, Barcelona, 2010

Fuente: <http://archivo-t.net/transbutch/archivos-contrahistoricos/la-virgen-del-rocio-es-un-tio/>

Figura 50



Taller *Genderhacking* en SummerLAB 2011, Genderhacker, La Laboral, Gijón

Fuente: <http://archivo-t.net/transbutch/archivos-contrahistoricos/la-virgen-del-rocio-es-un-tio/>

Figura 51



Taller Drag King La Quimera de Lavapiés,
Madrid, 2008

Fuente:

<https://margenesdelarte.org/productions/relato-de-drag-king-ponencia-taller-performance/>

Figura 52



Taller Drag King La Quimera de Lavapiés,
Madrid, 2008

Fuente:

<https://margenesdelarte.org/productions/relato-de-drag-king-ponencia-taller-performance/>

Figura 53



Taller Drag King impartido por M en
Conflicto, I Jornadas Bolleras
Feministas, La Neomudéjar, Madrid,
2019

Fuente:

<https://www.instagram.com/p/Bzc5ZlDIOBy/>

Figura 54



Espectáculo Drag King Sala Apolo, Madrid, 2019

Fuente:

https://www.instagram.com/p/By5IIIncl_8l/

Figura 55



Drag King Marcus Massalami, La Clandestina,
Madrid, 2019

Fuente:

<https://www.instagram.com/p/Byc6kdsCL4w/>

Figura 56



Drag King Jhony Pistolas

Fuente:

<https://www.instagram.com/p/Bv3y3TtBzDO/>