

La retórica ambivalente de la performance drag king: estereotipos y parodia de la masculinidad en un contexto anglosajón

Maite Escudero Alías*
Universidad de Zaragoza

*Dirección para correspondencia (Correspondence address): Maite Escudero Alías
Departamento de Filología Inglesa y Alemana. Edificio Torres Quevedo. Campus Río Ebro. C/ María de
Luna s/n. Universidad de Zaragoza. 50018. Zaragoza. (España). e-mail: mescuder@unizar.es

Abstract

Most studies on the drag king phenomenon agree on signaling the subversive component of drag kings' performances of masculinity simply because they dislodge the notion of masculinity from the domain of biological men, thus disrupting the "sex/gender binary" traditionally in force in most spheres of academic research, culture and society. Although such a gender disruption may be defined as subversive *per se*, my point of departure here is that drag kings' acts cannot be univocally read as subversive, for they can also be seen as the reinforcement of hegemonic masculinity. This may be so because of the inherent ideological instability and ambivalence of many of the strategies they use, such as stereotypes, camp aesthetics, drag performance or parody. Moreover, the present essay puts forward that the latter interpretation mainly originates when the queer codes and signs through which drag kings' masculinities are enacted fail to be read as such. Then, in order to fully assess whether drag kings' performances are politically effective or not, a careful consideration will be given not only to the content but also to the context in which these queer performances emerge and to a brief theoretical discussion of the above-mentioned strategies.

Key words

masculinity, queer, drag performance, camp, stereotype, parody.

Resumen

La mayoría de los estudios sobre el fenómeno drag king coinciden en señalar el componente subversivo de sus actos simplemente porque las *performances* de la masculinidad que realizan las drag kings desplazan la noción de masculinidad del sexo biológico varón, perturbando así el binomio "sexo/género" tradicionalmente vigente en gran parte de la investigación académica, en la cultura y en la sociedad. Aunque esta desestabilización del género se puede considerar subversiva en sí misma, mi punto de partida es que los actos performativos de las drag kings no pueden ser interpretados unívocamente como subversivos, ya que también se pueden ver como una consolidación de la masculinidad hegemónica. Esto es así debido a la inestabilidad y ambivalencia ideológica de muchas de las estrategias que utilizan, como pueden ser el uso de estereotipos, una estética *camp*, la *drag performance* o la parodia. De este modo, el presente trabajo propone que esta última interpretación se produce cuando los códigos y signos queer de las masculinidades de las drag kings fallan y no son leídos como tales. Para valorar si estas *performances* de la masculinidad son políticamente efectivas o no, se atenderá no sólo al contenido sino también al contexto específico en el que estas *performances queer* emergen.

Palabras Clave:

masculinidad, *queer*, drag performance, *camp*, estereotipo, parodia.

La retórica ambivalente de la performance drag king: estereotipos y parodia de la masculinidad en un contexto anglosajón¹

Los pocos estudios que han examinado el fenómeno drag king minuciosamente coinciden en argumentar que “cualquier *performance* drag king es por sí misma subversiva, independientemente de que la *performer*² lo reconozca como intención suya o no” (Troka *et al* 2002: 280)³. Si bien podría admitirse que, mediante la separación de la masculinidad del terreno de la biología, las *performances* de las drag kings constituyen un desafío para los marcos existentes de la identidad de género, la presente contribución subrayará, además, que las representaciones de género de las drag kings no pueden leerse unívocamente como subversivas, ya que muchas de ellas pueden dar lugar a interpretaciones ambiguas que, lejos de dinamitar la ortodoxia de la identidad de género, la pueden reforzar sin ningún tipo de cuestionamiento. Tal ambigüedad se debe a la propia inestabilidad y ambivalencia ideológica inherente a muchas de las estrategias que utilizan, como por ejemplo el uso de estereotipos de masculinidad, el concepto de parodia y el de *drag*. Como se argumentará en este trabajo, cuando los códigos y signos de representación *queer*, en los que se basan las masculinidades de las drag kings, fallan y no son leídos o reconocidos como tales, las *performances* de distintos tipos de masculinidades, como por ejemplo la del rapero o la del proxeneta afro-americano, pueden además ser interpretadas como repeticiones meramente peyorativas o lúdicas de un tipo de masculinidad heteronormativa.

Considerando estas ideas preliminares, el primer hecho que debería resaltarse y que en gran medida explica la emergencia de las *performances* de masculinidad innovadoras de las drag kings es la época en la que éstas nacieron, culturalmente hablando. No por casualidad el fenómeno drag king surgió en Estados Unidos en contextos *queer* y de lesbianas⁴, justo cuando la teoría *queer* alcanzó su época dorada y otros discursos disidentes como el feminismo postmoderno, la teoría postcolonial y los estudios culturales contribuyeron a la inclusión de voces no-canónicas dentro de la academia. Así, el fenómeno drag king encontró en la teoría *queer* el *locus* y catalizador académico para ser visibles no sólo dentro sino también fuera de los estudios *queer*. Si las drag kings hicieron suyo el término *queer* es porque lleva implícito una contestación de género. Si *queer* es políticamente subversivo es en parte porque se ha convertido en una estrategia

de auto-expresión y auto-representación, y es precisamente esta apropiación autoconsciente de la identidad de género la que define las performances drag king como *queer*. Por otro lado, como se ha señalado anteriormente, habría que analizar cada *performance* drag king en particular para valorar el grado de subversión de género que supuestamente llevan a cabo.

Existen otros elementos contextuales que propulsaron el nacimiento drag king dentro de los estudios de género y *queer*. Uno de ellos tiene que ver con la actitud menos lesbófoba de los estudios feministas, en especial hacia el estereotipo de la lesbiana *butch*. Con la excepción de unos pocos estudios, la *butch* ha sido la figura estigmatizada o/y olvidada dentro de los estudios de género durante décadas. Por otro lado, en los años 90 también nos encontramos con otra transformación estructural que afectó a la noción de masculinidad y que ha tenido conexiones directas con un mercado cada vez más consumista. Claramente, estamos ante un consumo no estéril de la masculinidad y del cuerpo masculino; los cuerpos masculinos se encuentran más disponibles para la fantasía sexual y la admiración estética. O, como dice Steven Neal en su análisis del espectáculo de la masculinidad, “el cuerpo masculino puede ser ahora el objeto erótico de la mirada, quizá de un modo más explícito que en décadas anteriores” (1993: 2-20). Así pues, la objetualización cada vez mayor del cuerpo masculino – a veces por el incremento de productos dirigidos a la salud, cosmética y moda masculina – ha contribuido a poder interpretar la masculinidad como un artefacto cultural o incluso como un espectáculo.

Además, la denominada “crisis de la masculinidad hegemónica” (Connell 1995) sentó las bases para adquirir una mayor conciencia de que la masculinidad puede someterse a variaciones históricas, sociales, étnicas o sexuales, permitiendo así la construcción de masculinidades no hegemónicas encarnadas por varones. Sin embargo, no es hasta la aparición del discurso postestructuralista y *queer* que el concepto de la masculinidad comienza a disociarse del sexo biológico del varón. Por último, cabe señalar que la disponibilidad de la masculinidad para ser parodiada y deconstruida también se debe en parte al modelo de fetichismo lesbiano desarrollado por Teresa de Lauretis (1994). Según de Lauretis, la lesbiana *butch* o masculina puede tomar los signos de masculinidad como fetiches, a veces de forma paródica, para así cuestionar la heterosexualización del deseo por el cual la masculinidad representa el deseo sexual por el cuerpo femenino. Este modelo abrió nuevos

territorios culturales y psicoanalíticos para la re-elaboración de la masculinidad como objeto construido de deseo, ahora también accesible a las mujeres lesbianas. Así, el término “drag king” se ha convertido en otra categoría de identidad para muchas lesbianas, operando como un poderoso significante de lo *queer* – o de la *queerness* – y permitiéndoles definirse dentro de nuevos paradigmas de la identidad de género.

Según Judith Halberstam, una de las pioneras teóricas del fenómeno drag king, una drag king se puede definir como “una persona con sexo femenino que se viste con un disfraz reconocido como masculino y que actúa (*performs*) con ese atuendo de forma teatral” (Halberstam 1998: 232). A diferencia de otros términos, como el de *male impersonator* o *passing women*⁵ entre las que se encuentran mujeres travestidas a lo largo de la historia, la drag king no se limita a vestirse de hombre o producir una *performance* de la masculinidad, sino que incorpora el elemento de parodia en su *performance* y expone la teatralidad de su acto de forma consciente y exagerada. De este modo, esta persona revela la condición construida de la masculinidad a la vez que justifica formas alternativas contemporáneas de la identidad de género. El reconocimiento y el análisis del elemento *queer* (de la *queerness*) como significante que representa las masculinidades de las drag kings son llevados a cabo de forma bastante significativa a través de mecanismos auto-conscientes cuyo fin es exponer la artificialidad de la masculinidad. Además, los conceptos de *drag*, *performance* y parodia son elementos clave para entender qué es una drag king, principalmente debido a su potencial para deconstruir representaciones esencialistas de la masculinidad. El concepto de *performance* en *drag* es una práctica que sirve para desdibujar las normas de género y para crear una ambigüedad textual y semántica a través de la cual se cuestiona el género. Aunque en el siglo XX el concepto de *drag* ha sido un producto de la cultura gay, también es de gran utilidad para exponer la artificialidad de la masculinidad *queer* construida por mujeres. De este modo, la elección de drag para mostrar representaciones irónicas de la masculinidad es importante por dos razones: en primer lugar porque los conceptos de “*drag* y *camp* son los símbolos más representativos de la homosexualidad en la cultura anglosajona” (Newton 1979: 100) y, en segundo lugar, porque drag rompe la ilusión de qué es el género, subvirtiendo así la distinción entre un yo interior y otro exterior. Admisiblemente, al apropiarse el término *drag*, las *performers* lesbianas han extendido las connotaciones culturales y semánticas de la *drag performance*, ya que ahora puede significar la

puesta en escena de la masculinidad, además de la de la feminidad, a la que *drag* ha estado normalmente vinculada.

Desde mi punto de vista, la noción de *drag* puede afirmar dos definiciones conflictivas con respecto al sistema binario de género/sexo. Por un lado, *drag* presenta una oposición entre un género “real” y otro “ficticio” o entre un yo interior (como masculino o femenino) y un yo social (como femenino o masculino). Esta visión ha sido principalmente mantenida por los drag queens quienes tradicionalmente han afirmado que su apariencia exterior cuando están en *drag* es femenina, mientras que su cuerpo – su interior – es masculino (Newton 1979: 103). Al mismo tiempo, *drag* simboliza la inversión opuesta: “mi apariencia exterior [mi cuerpo, mi género] es masculino pero mi esencia [mi yo] es femenina” (Newton 1979: 103). Esta oposición ha llevado a la convicción de que la homosexualidad es un comportamiento no natural, convirtiéndose en un estigma tanto para homosexuales como para heterosexuales⁶. En este sentido es importante resaltar que, a diferencia de la mayor parte de drag queens, la separación entre un género interior esencial y otro distinto exterior no ha sido heredado por el fenómeno drag king. En lugar de centrarse en el desequilibrio que se produce entre un género “real” y otro “ficticio”, la mayoría de las drag kings enfatizan que la noción de *drag* puede desestabilizar el sistema binario “género/sexo” al mismo tiempo que simboliza el carácter *performativo* de la masculinidad. Esta interpretación – quizá más sutil – de *drag* como estrategia potencial para deconstruir cualquier sedimentación de la identidad de género procede de un análisis *queer* de las categorías del género, el sexo y la sexualidad. Esta lectura de *drag* recuerda al rechazo de la noción de un género original que defiende Judith Butler; en sus palabras: “la noción de una identidad original es a menudo parodiada dentro de las prácticas culturales de lo drag [...] Al imitar el género, lo drag revela implícitamente la estructura imitativa del género en sí mismo – además de su contingencia” (Butler 1990: 52, 137). Así, la parodia del género a través de lo *drag* revela que la identidad supuestamente natural y original es en sí misma una imitación sin ningún origen ontológico. Es precisamente la contingencia de género de la que habla Butler la que permite a las drag kings resignificar los significados tradicionales de la masculinidad – i.e. como una característica natural que identifica sólo a los varones cuando nacen.

Bajo el prisma de la teoría *queer*, la política de visibilidad drag king puede verse como un despliegue de disrupciones e interrupciones en el sistema dominante de género y sexo. Más aún, sus *performances*

pueden interpretarse como subversivas por sí mismas porque retan la existencia de un género coherente detrás de su sexo correlativo. Por ejemplo, la llamada “*redneck masculinity*” (la encarnada por varones blancos que normalmente habitan las zonas más reaccionarias y de clase social baja de Estados Unidos), al igual que los términos *queer* o incluso *nigger* se pueden utilizar bien con orgullo, bien peyorativamente, dependiendo del contexto en el que se emite el enunciado. De este modo, cuando *redneck* es utilizado por miembros pertenecientes a ese grupo, entonces es signo de orgullo, ya que rechazan o se resisten a una asimilación por parte de la cultura dominante. Las drag kings que representan el estereotipo del *redneck* lo reinventan de forma interesante: no sólo se visten con la indumentaria habitual – sombrero y ropa vaquera básicamente – sino que suelen acompañar sus *performances* con rifles o escopetas, mostrando o luciendo musculatura, disociando así el vínculo tradicional entre tener grandes músculos y ser varón. El uso de rifles sugiere también que, a menudo, la descripción de la exhibición de poder masculino se encuentra asociado a significantes que representan la autoridad, fuerza y agresividad masculina a la vez que entraña una crítica aguda al uso de la violencia. Sin embargo, para que el concepto de *drag* pueda leerse como una estrategia teatral autoconsciente que enfatiza la construcción ficticia del género y de la masculinidad es importante considerar la audiencia que participa en estas transformaciones de género.

Los espectadores y/o lectores son constituidos según su clase social, género, raza, sexualidad, etc. y por ello la formación de su identidad es fundamental a la hora de leer o interpretar representaciones visuales. El crítico cultural británico Stuart Hall ya señaló en los años 80 que la cultura no está dotada de un significado único, sino que puede ser leída de forma diferente por gente distinta. Para Hall, los parámetros identitarios de las personas pueden generar diferentes interpretaciones, por lo que cada lectura o visión es un proceso de negociación constante entre el lector y el texto cultural. Así, si la audiencia o el lector no interpretan – o simplemente no están familiarizados con – los códigos ideológicos, semióticos y culturales que utiliza la drag king para su construcción de la masculinidad, entonces, todo su acto en sí no se percibirá como una *performance* paródica de la masculinidad imperante, sino como una imitación banal y frívola de esa masculinidad. Como Butler nos ha recordado, los actos performativos sólo pueden tener éxito si han acumulado “la fuerza de una autoridad a través de la repetición o citación de un conjunto de prácticas autorizadas previas” (1993: 227). Lo que

esto significa es que las normas a través de las cuales funciona la performatividad deben tener una historia y ser reconocidas. Mediante el *cross-dressing*, las *performances* de las drag kings involucran a una audiencia familiarizada con los códigos de la representación del género y receptiva a la subversión del mismo dentro de “una comunidad con un amplio abanico de historias, realidades, significados y fantasías que reconoce, valida y celebra el acto drag king” (Troka et al 2002: 27-28). Como consecuencia, esta relación importantísima de complicidad entre la audiencia y las drag kings debería tenerse en cuenta a la hora de valorar o examinar el grado de subversión de género de sus *performances* de masculinidad.

Dicho esto, habría que destacar que las representaciones de la masculinidad *redneck* han sido objeto de una ardua crítica, sobre todo porque sólo resaltan rasgos negativos como la agresividad, la misoginia, la homofobia, la falta de higiene, etc., ofendiendo a muchos hombres y mujeres. Se puede afirmar que estas masculinidades son muy representadas por las drag kings, hasta el punto de verse como “tediosamente repetitivas, agarrándose, rascándose y acariciándose la entrepierna, lo cual no dice nada político” (Troka et al 2002: 288). En este sentido, Judith Butler ha manifestado que “aunque los significados de género usados en lo *drag* son parte de la cultura hegemónica y misógina, pueden asimismo ser desnaturalizados y movilizados a través de su recontextualización paródica” (1990: 138). Por ello, la configuración de nuevos significados de género entraña un proceso ambivalente de recontextualización cultural y semántica. Por un lado, no podemos escapar a los significados actuales hegemónicos establecidos que configuran las categorías de género. Sin embargo, por otro lado, precisamente porque esos significados hegemónicos de género pueden redefinirse como parte de una estrategia autoconsciente con la que reinventar la política de identidad, es posible encontrar una lectura de contestación al estereotipo negativo de masculinidad *redneck* que realizan las drag kings. Más que reforzar las características negativas de esta masculinidad, las drag kings subvertirían los significados tradicionales asociados a la misma.

Otra de las formas de masculinidad más imitadas y adoradas por las drag kings es la del ídolo norteamericano Elvis Presley. Elvis “es a las drag kings lo que Liza Minelli a los drag Queens” (Volcano y Halberstam 1999: 59). Así, la drag king “Elvis Herselvis” fue la primera en representar “la provocativa dejadez, la gomina, la dureza y el lenguaje grosero” (Troka et al 2002: 19) que han definido en

parte la masculinidad de Elvis. Sin embargo, antes de que “Elvis Herselvis” se convirtiera en una figura de culto para la cultura drag king, su *performer* Leigh Crow fue expulsada de una conferencia nacional organizada en Nueva York en 1996 alrededor de la mítica figura de Elvis y a la que *performers* masculinos de todo el mundo fueron invitados para imitar la masculinidad del rey del rock. Leigh recuerda que cuando los organizadores supieron que una “Elvis mujer” iba a subir al escenario, se molestaron tanto que “Elvis Herselvis fue simplemente expulsada de la conferencia” (Volcano y Halberstam 1999: 59). Esta reacción muestra la resistencia social y cultural a admitir que la masculinidad en general, y la de Elvis en particular, no es una expresión original y natural del género, sino una construcción cultural que no debería restringirse a ningún sexo o género en particular. También refleja que la realización de *performances* de masculinidades hechas por mujeres no tiene el mismo efecto en una audiencia no-queer que puede estar menos dispuesta a ver la masculinidad de Elvis deconstruida y expuesta a la *performance queer*.

Por otra parte, puede argumentarse que para una audiencia *queer*, la *performance* de Elvis Herselvis puede invocar una estética homoerótica porque la *performer* es una lesbiana *butch*, y esto ofrece la posibilidad de desplegar un cierto erotismo *butch* y una lectura *queer* de la propia sexualidad de Elvis. Sea como fuere, como señala Halberstam, la masculinidad de Elvis puede ser el producto de “movimientos repetidos y preparados de antemano pero enfatiza cómo los modelos y las copias de la masculinidad son un ideal imposible que nunca se puede replicar” (Halberstam 2005: 135). La *performance* de Elvis Herselvis cuestiona explícitamente la masculinidad “real” de Elvis ya que ésta fue de hecho una construcción performativa que también imitó otros significantes de la masculinidad y que fue mantenida gracias a una apropiación de símbolos de otras masculinidades no-blancas, reproducidos por Elvis como parte natural de su masculinidad caucásica. En gran medida, Elvis se convirtió en el “rey del rock ‘n’ roll” gracias a su habilidad para asimilar la música negra – el blues, soul, rhythm and blues, gospel – y llevarla a la perfección como parte de su trabajo. Las *performances* de la masculinidad de Elvis no sólo se basan en la denominada masculinidad blanca sino que revelan que tales poses, gestos y atuendos masculinos son signos arbitrarios descodificados como tales para deconstruir el concepto de una masculinidad norteamericana auténtica, blanca y encarnada sólo por varones.

De igual modo se puede interpretar la representación de masculinidades no blancas tal y como las encarna MiLDred, la primera drag king haitiana-americana en representar una masculinidad negra. A diferencia de otras drag kings, MiLDred no sólo imita en el escenario distintos tipos de masculinidades – y feminidades –, sino que combina con una gran maestría todo un corpus teórico sobre la subversión de género, cultura e historia negra y otras estrategias de representación y de deconstrucción de la identidad como el humor *camp*, la enseñanza y la superación de diversos traumas identitarios a través de la *performance*, produciendo así una excelente retórica de la performance drag king. Entre otras representaciones, MiLDred muestra unas interesantes resignificaciones del estereotipo del *McDaddy* o *Pimp* (proxeneta), lo cual le ha ayudado a empatizar con los roles masculinos de algunos hombres afro-americanos y a darse cuenta de la discriminación que éstos sufren: por ejemplo, MiLDred recuerda que cuando se viste como un *McDaddy* y se pasea por las calles de Nueva York por la noche, encuentra muy difícil coger un taxi por su condición de “hombre negro” vestido con cierta indumentaria. Frecuentemente las *performances* de MiLDred se basan en un determinado tipo de negritud masculina representada en la cultura y en la sociedad; una que es altamente representativa del hombre afro-americano desde la década de 1970 y que todavía hoy en día perdura en el cine y en la televisión: me refiero a la masculinidad del *McDaddy* o proxeneta afro-americano, y cuyo origen se encuentra en el cine *blaxploitation* de los años 70⁷. La elección de este estereotipo, además de la masculinidad de otros iconos de la música negra como el rapero Puff Daddy, es deliberada y bastante significativa. MiLDred desea mandar un mensaje elocuente acerca del estatus construido de estos estereotipos masculinos negros tal y como se perciben por la cultura blanca; es decir, sus *performances* juegan con estereotipos que “se basan en las comunidades afroamericanas que ya están en el más absoluto ostracismo: i.e. la generación hip-hop de jóvenes en riesgo u hombres que se prostituyen con personas de ambos sexos para sobrevivir” (Neal 2005: 3), alertándonos así del peligro de encasillar a la masculinidad negra como modelo de dominio, violencia y agresión. Aunque las imágenes de *McDaddies* y proxenetes han constituido una fuente fundamental de identificación cultural para varias generaciones de hombres y jóvenes negros, la incorporación de perspectivas *queer* o la *queerización* de estas masculinidades pueden ayudar a crear fugas culturales en la representación de la negritud.

Una crítica importante lanzada sobre las representaciones

hegemónicas de la negritud norteamericana es la misoginia y homofobia latente en la comunidad afroamericana. Lo que puede verse como un objeto abyecto y patético por una sociedad homófona y misógina, MilDred lo transforma en un espectáculo glamuroso e incluso sexy. Si no fuera por la recontextualización explícita del acto drag king de MilDred dentro de la cultura *queer*, la mayoría de los espectadores o lectores la confundirían con una persona del sexo y género opuesto. Ella misma habla de la confusión de género que sus *performances* han causado en alguna ocasión; por ejemplo cuando algunas personas creen que MilDred es un transexual/transgénero de hombre a mujer que lleva barba y que simplemente se ha puesto unos pechos postizos. Parte del proyecto didáctico de MilDred en este sentido es el de enseñar a la audiencia que “no hay nada malo en una persona, hombre o mujer, que tiene la cabeza afeitada o viste una falda llevando barba” (en *D.R.E.D.*). También son interesantes las estrategias utilizadas para deconstruir las connotaciones semánticas atribuidas a los estereotipos masculinos que representa: como si fuera un himno que reivindica la tarea de ser una mujer negra fuerte, MilDred transforma parte de su nombre “Dred” en *Daring Reality Every Day* (desafiando a la realidad cada día), así como también juega con el estereotipo del *pimp* (proxeneta en inglés) y lo define como *P.I.M.P. (Power In My Pussy - el poder en mi coño)*, afirmando su identidad como una mujer lesbiana negra.



↑MilDred en D.R.E.D. (Daring Reality Every Day)

Central a las *performances* de MiLDred es el concepto de lo “real” y cómo cualquier signo de “realidad” o autenticidad se cuestiona constantemente por medio de la parodia. El acto drag king de MiLDred revisa las asociaciones conectadas a los códigos de esta masculinidad negra, además de mostrar la artificialidad de esos códigos o gestos. De este modo, y a diferencia de la mayoría de las drag kings, MiLDred apuesta por explorar la construcción de la feminidad en el propio acto drag king. Basándose en el himno musical de Aretha Franklin “You Make Me Feel Like a Natural Woman”, MiLDred encarna una estética camp como estrategia queer para desnaturalizar los conceptos binarios de la identidad de género. Así, en un solo instante, MiLDred pasa de mostrar la artificialidad de la masculinidad del *McDaddy* afro-americano a representar cómo una drag king se convierte en un drag queen. El concepto *camp* es clave para esta transformación extrema. Al igual que *drag*, *camp* ha estado tradicionalmente asociado a una estética homosexual practicada por gays blancos, por lo que la apropiación de este concepto por una lesbiana negra es ya en sí subversivo⁸. Además de referirse a una representación teatral y llena de humor sobre un aspecto de la identidad, la estética camp depende del “ojo del que mira” (Newton 1979); es decir, *camp* puede significar cosas diferentes para gente distinta y, como sucede con *drag*, una representación de la masculinidad puede ser muy *camp* y no ser percibida como tal. Una vez más, el papel de la persona receptora y el contexto en el que el acto paródico o *camp* se produce es altamente instrumental para medir la efectividad política de estas estrategias de deconstrucción del género. La relación entre la *performer* y la audiencia o el lector constituye el elemento fundamental de la estrategia *camp*. Debido a este vínculo estructural, los discursos *camp* siempre necesitan un público cómplice como objeto de esa carga política.



↑ Drag King MiLDred como Drag Queen

Además de subrayar la teatralidad de la masculinidad, el mecanismo *camp* sirve para transformar el pathos en risa: cuando MilDred se pone una peluca y una boa rosa sobre el cuello con un pequeño ventilador en sus manos, el público no para de reír. Es la incongruencia quizá de ver unos objetos tradicionalmente femeninos en el cuerpo de un *pimp* o *MacDaddy*; es la substitución de un arma en manos del proxeneta por un ventilador de juguete en manos de un drag queen; en definitiva, es la recontextualización paródica de la que habla Butler (1990: 138) la que permite la reconfiguración de un discurso racista, misógino y lleno de fobias. Por todo ello, MilDred da prioridad en sus *performances* al elemento pedagógico y didáctico de las mismas. Usando la palabra y una gran agilidad verbal, MilDred hace un llamamiento al poder de la performance drag king para ayudar a todas las personas marginadas por su género, raza o sexualidad. En sus propias palabras: “Me lo paso muy bien en mis *performances* y me gusta hacer pensar a la gente sobre su propia sexualidad y género. Este sentimiento es poderoso para mí, sobre todo como mujer negra lesbiana. Es muy importante para las mujeres no tener miedo y sentirse libres para hacer lo que quieran hacer” (Troka et al 2002: 233). MilDred utiliza su biografía personal para demostrar cómo la abyección social puede convertirse en aclamo personal; a través de otras estrategias más espirituales como el yoga o la música *new age* también nos acerca a su proyecto didáctico de vivir respetando la diferencia. No en vano, su pieza teatral más conocida, *D.R.E.D.*, cierra con MilDred cantando en directo su propio himno a la vida: “Who I Am”. El poder de la música como lenguaje universal que puede conectar a gente de todo el mundo se ensalza aquí como símbolo de paz, amor y solidaridad por medio del ritmo de los tambores afro-caribeños que evocan el mantra *P.L.U.R.* (Peace, Love, Union, Respect) de las *queer raves*.

Para concluir, mientras puede decirse que la representación de la masculinidad reflejada en los actos de las drag kings ofrecen un modelo de cómo las categorías del género pueden ser rearticuladas a través de estrategias como la parodia y lo *drag*, esto no significa que necesariamente sus *performances* sean subversivas por sí mismas, ya que éstas reflejan a menudo una repetición de las normas de género como “uno de los mecanismos subyacentes en las agresivas defensas contemporáneas de la masculinidad hegemónica” (Connell 1995: 83). De hecho, tan importante es redefinir los parámetros tradicionales de la identidad de género como considerar el contexto socio-cultural en el que estas *performances* tienen lugar para que la audiencia pueda participar en una dinámica

de negociación semántica y reconocimiento cultural con el que contestar los significados hegemónicos de la masculinidad. Lo que esto significa es que el cuerpo (masculino) es reflejado y producido por ciertos estereotipos que aparecen en nuestra cultura. Los estereotipos no sólo dominan, sino que también naturalizan las imágenes culturales. El rol de la representación en la creación y mantenimiento de ideas culturales acerca de la masculinidad es entonces esencial para la sedimentación de ciertos significados. Así, los textos culturales no siempre son leídos ni interpretados de manera uniforme, ya que la propia interpretación es un proceso en curso de adoptar o rechazar un conjunto de significados. De este modo, mientras la representación de ciertos cuerpos e identidades sólo tiene sentido, es decir, obtiene legitimidad y legibilidad social y cultural, en la interacción entre la audiencia y el artefacto cultural, las *performances* drag king también plantean una fractura entre lo visual y lo epistemológico, problematizando todas las asunciones culturales y sociales que tienen que ver con una configuración ortodoxa de las categorías de la identidad.

Notas

- 1 La investigación llevada a cabo para la elaboración de este trabajo ha sido financiada por el Ministerio de Ciencia y Tecnología y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (MICYT DGI/FEDER, HUM2007-61035FILO).
- 2 A lo largo de este artículo se dará preferencia al uso del artículo femenino "la" (*performer*) o "las" drag kings porque, a excepción de algunas personas transgénero que prefieren ser nombradas en masculino y cuya presencia se

haría explícita, las que aquí aparecen se identifican con el género femenino fuera del escenario.

- 3 Todas las citas procedentes de fuentes anglosajonas han sido traducidas por la autora.
- 4 Aunque *Del LaGrace Volcano* data en el año 1985 la primera vez que “vió un acto drag king en San Francisco” (Volcano y Halberstam 1999: 10), no es hasta mediados de los años 90 cuando el fenómeno drag king se normaliza entre el ambiente de lesbianas y queer y se hace cultural y lingüísticamente visible.
- 5 Estos términos existían con anterioridad a la acuñación de “drag king”, y a menudo se confunden y se malinterpretan. Parece que desde que existe el concepto “drag king”, cualquier tipo de masculinidad llevada a cabo por mujeres se denomina con el neologismo. Así, Santiago Fouz-Hernández describe a Madonna en algunas de sus actuaciones como “drag king” (2005), algo que dista bastante de los parámetros *queer* con los que las drag kings se identifican.
- 6 Los típicos argumentos referidos a este comportamiento inapropiado suelen ser “soy físicamente anormal”, “no lo puedo evitar, nací con el balance hormonal equivocado” o “realmente soy una mujer pero nací con el cuerpo y el equipamiento erróneo” (Newton 1979: 103). Estas afirmaciones son similares a las utilizadas por las personas transexuales, enfatizando así la patología de las identidades no normativas e ignorando la fuerza subversiva del uso de *drag*.
- 7 El término *blaxploitation* se refiere a un género cinematográfico que emergió a principios de la década de 1970 y cuya premisa era un cine hecho por, para y con personas negras, mayoritariamente afro-americanas. Una de las características más prominentes de este cine fue la representación de grandes dosis de violencia, drogas y sexo; es más, por primera vez en la historia de la comunidad afro-americana, los proxenetes y prostitutas fueron retratados como auténticos héroes y heroínas. Así, en la década de 1990 se produjo una reinención del estereotipo del *McDaddy* o *pimp* con ciertos toques de nacionalismo negro extremo en la cultura hip-hop. Por otro lado, también hay que señalar que este tipo de películas han sido altamente criticadas por el uso abusivo que hacen de estereotipos afro-americanos.
- 8 El concepto *camp* ha sido ampliamente teorizado y analizado desde diferentes posiciones. Desde el polémico ensayo defendido por Susan Sontag (“Notes on Camp”, 1966) hasta el libro de Esther Newton *Mother Camp: Female Impersonators in America* (1979), parece unánime que la noción de *camp* aparece asociada a “incongruencia, teatralidad y humor” (Newton 1979: 106). Sin embargo, cuando este concepto se vincula a prácticas realizadas por drag kings la unanimidad no está tan clara (veáse Judith Halberstam 1998, 2005). Para un estudio de *camp* desarticulado de la raza blanca, veáse Dyer (1997), Muñoz (1999), o Robertson (2002).

Referencias

- Butler, J.** (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. London, New York: Routledge.
- , (1993). *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of 'Sex'*. London, New York: Routledge.
- Connell, R. W.** (1995). *Masculinities*. Sydney: Allen and Unwin.
- De Lauretis, T.** (1994). *The Practice of Love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Bloomington and Indianapolis: Indiana U.P.
- Dyer, R.** (1997). *White*. London, New York: Routledge.
- Fouz-Hernández, S.** (2005). "Re-inventing the Phallus: Madonna and Female Masculinity". En Actas del 28th Congreso de AEDEAN, Universidad de Valencia. http://www.liv.ac.uk/music/downloads/FJI%20research/AEDEAN_28_Proceedings.pdf
- Gerestant, Mildred.** (2002). *D.R.E.D.: "Daring Reality Every Day"*. The Path of a Multi-Spirited Haitian-American, Gender-Illusionist Wo-Man! – And Then Some! USA.
- Halberstam, J.** (1998). *Female Masculinity*. Durham, London: Duke UP.
- , (2005). *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York, London: New York UP.
- Hall, S.** (1997). *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: The Open U.
- Muñoz, E. J.** (1999). *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: U. of Minnesota P.
- Neal, S.** (1993). "Masculinity as Spectacle: Reflections on men and mainstream cinema". En Steven Cohan y Ina Rae Hark (eds). *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema* (pp.9-20). London, New York: Routledge.
- Neal, M. A.** (2005). *New Black Man*. London, New York: Routledge.
- Newton, E.** (1979). *Mother Camp. Female Impersonators in America*. Chicago and London: The U. of Chicago P.
- Robertson, W. P.** (2002). "Mae West's Maids: Race, 'Authenticity', and the Discourse of Camp". En H. Jenkins, T. McPherson, y J. Shattuc (eds.). *Hop on Pop. The Politics and the Pleasures of Popular Culture* (pp. 287-299). Durham and London: Duke UP.
- Sontag, S.** (1966). *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Dell.
- Troka, Donna, Kathleen Lebesco and Jean Noble (eds.)**. (2002). *The Drag King Anthology*. New York, London, Oxford: The Haworth Press.
- Volcano, D. and Halberstam, J.** (1999). *The Drag King Book*. London: Serpent's Tail.