



## ¿Por qué el draguismo Sí es Arte? Una reflexión desde Costa Rica

Diego A. Morales Rodríguez

Universidad Estatal a Distancia (UNED) de Costa Rica  

<https://dx.doi.org/10.5209/eslg.97309>

Recibido: 22/06/2024 • Revisado: XX/XX/XXXX • Aceptado: 28/10/2024

**ES Resumen.** Este documento es una reflexión sobre las representaciones “drag queen” en Costa Rica, su posicionamiento y comprensión como un arte y a las personas que la realizan como artistas, luego de confirmar que existe muy poca literatura que justifique la performatividad del draguismo como un tipo de arte contemporáneo. En lo metodológico se recurre al estudio de caso de la performance “Street Runway” (2019) del colectivo artístico costarricense “Psycho Drag”, mediante el análisis de archivo de producción audiovisual, imagen fotográfica y texto escrito. Además, se utiliza el caso de las Yeguas del Apocalipsis como referente canónico. En lo teórico-conceptual se recurre a la propuesta de Nathalie Heinich (2015) sobre el paradigma del arte contemporáneo, las reflexiones de Andrea Giunta (2014) sobre los criterios para comprender el arte contemporáneo desde América Latina, la reflexión de Nicolás Bourriaud (2015) sobre el arte como «exforma» para explicar la función histórica y política de la creación artística y el concepto de transgresión en el arte y los tres tipos de defensas de una obra artística que propone Anthony Julius (2002). La pregunta generadora y el estudio realizado permiten confirmar que las representaciones performativas “drag”, en cualquiera de sus variantes, son un arte dentro del campo del arte contemporáneo considerando que su motivación política disidente hacia el sistema cisgénero y heterosexual normativo que impuso el binarismo de género, y el uso de recursos artísticos como la teatralidad y la performance trasgreden los convencionalismos sociales y del arte tradicional institucionalizado y académico.

**Palabras claves:** arte contemporáneo; *drag queen*; espacio público; política; práctica artística.

### EN Why drag queen art Is Art? A reflection from Costa Rica

**EN Abstract.** The research presented is a reflection on drag queen performances in Costa Rica and its positioning as Art and with it, the people who perform it as artists, after confirming a lack of academic analysis on this matter. Methodologically, it was used the case study method of the Costa Rican artistic collective Psycho Drag’s performance Street Runway (2019), through archival analysis of audiovisual production, photographic images and written text. It was used as well the Chilean artistic collective Yeguas del Apocalipsis as canonic reference. The theoretical-conceptual analysis departs from the proposal of Nathalie Heinich (2015) on the paradigm of contemporary art in dialogue with the reflections of Andrea Giunta’s (2014) criteria to understand contemporary art from Latin America, the reflection of Nicolas Bourriaud (2015) about the metaphor of art as an *exform* for explaining the historical and political function of artistic creation, the concept of transgression in art and the three types of defenses proposed by Anthony Julius (2002). The generating question and the study developed allows to confirm that drag performance representations, in any of their variants, are part of contemporary art, considering that their dissident political motivation towards gender binarism imposed by the cisgender and heterosexual normative system and the use of artistic resources such as theatricality and performance, transgress social conventions and traditional institutionalized academic art.

**Keywords:** artistic practice; contemporary art; drag queen; public space; politics.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. El arte contemporáneo como paradigma y herramienta política de resistencia, transgresión y disidencia. 2.1. La performance artística en el arte drag. 2.2. El draguismo y la performatividad del género. 3. El análisis de archivo como recurso metodológico. 4. Resultados. 4.1. Las Yeguas del Apocalipsis como referente canónico. 5. Discusión y conclusiones. 6. Referencias citadas.

**Cómo citar:** Morales Rodríguez, D. A. (2024). ¿Por qué el draguismo Sí es Arte? Una reflexión desde Costa Rica, en *Estudios LGBTIQ+ Comunicación y Cultura*, 4(2), pp. 39-52.

## 1. Introducción

La investigación que se presenta es una exploración sobre las representaciones “drag queen” en Costa Rica y su posicionamiento dentro de la categoría de arte. Para efectos de este trabajo cuando se hace referencia al arte “drag” se incluyen todas sus variantes, en cambio, cuando se menciona «draguismo» se hace alusión exclusiva a la performatividad drag queen de interés para esta investigación. Se parte de la necesidad de responder a la pregunta «¿por qué el arte drag sí es arte?» para posicionarla como una manifestación cultural creadora de arte al igual que el teatro, la danza, la música y la performance de las cuales el draguismo se influencia y utiliza como recursos discursivos; con ello se pretende además visibilizar a las personas que le realizan como artistas, a quienes en América Latina también se les denomina «dragas».

Lo anterior surge luego de realizar búsqueda bibliográfica y de investigaciones sobre el tema, lo que permitió constatar que existe poca literatura que justifique la performatividad artística del draguismo como un tipo de arte, por más obvia o tautológica que pueda parecer la enunciación de la categoría arte drag queen.

Además, el estudio se ubica en el contexto latinoamericano atravesado por desigualdades y tensiones sociales, económicas, políticas, étnico-raciales, medioambientales y geográficas, entre las que se suman las propias entre la disidencia y el sistema cisgénero y heterosexual normativo dominante, las cuales atraviesan la producción del arte drag en la región al ser una herramienta política y artística de uso común por la disidencia sexo-genérica en la enunciación de sus discursos alternativos y subversivos y su mirada contrahegemónica. En este análisis se utiliza el concepto «disidencia sexo-genérica» para identificar a las personas miembros del colectivo LGBTIQA+, con el propósito de resaltar la motivación política disidente de las personas con una identidad de género y orientación sexual distintas a la sociedad cisgénero y heterosexual.

Asimismo se utiliza el concepto «cuir» en español a partir de la derivación fonética del concepto “queer” del inglés, como una forma de desobediencia epistémica y de significado geopolítico desde lo decolonial contra los sistemas de enunciación hegemónica y de crítica a la sociedad en su construcción de categorías absolutas como lo masculino-femenino y heterosexual-homosexual. (Valencia, 2015)

Para efectos de este trabajo se prioriza al draguismo por ser la representación artística que en la actualidad tiene mayor trascendencia y visibilidad en Costa Rica, entre otras razones por cambios sociales de los últimos diez años a favor de los derechos humanos de la disidencia sexo-genérica del país, sin obviar las tensiones y conflictos que permanecen con el sistema cisheteronormativo dominante en el país, además de una mayor cobertura por parte de los medios de comunicación y propaganda masiva.

Como metodología se utiliza el estudio de caso desde un análisis de archivo de producción audiovisual, imagen fotográfica y texto escrito, donde se demuestra la sinergia del arte con el activismo político «artivismo» en intervenciones y posicionamientos artísticos-políticos de los grupos mencionados en distintos espacios abiertos y públicos. Se recurre además a un marco teórico que permite explicar la defensa del draguismo como arte contemporáneo e interpretarlo como mirada y discurso estratégicos de resistencia y subversión tanto del campo artístico formal como del sistema cisheteronormativo dominante en el país.

## 2. El arte contemporáneo como paradigma y herramienta política de resistencia, transgresión y disidencia

El arte contemporáneo en términos generales supera la ruptura estética del arte moderno y el clásico. Ocurre una nueva relación entre el arte y la realidad desde una mirada más liberada, en el sentido de emancipación de los cánones artísticos de expresión, armonía, belleza e imitación de la realidad -la naturaleza-, para producir obras e imágenes -objetos- a partir de las experiencias y creaciones de las personas artistas que manifiesten un sentido de singularización. (Verlaine, 2012, pp. 533-534)

Partiendo de esta generalidad, Heinich (2015, p.47) propone comprender al arte contemporáneo como un paradigma, definido como una base cognitiva compartida en un momento específico respecto a un área de la dinámica humana. Su propuesta tiene influencia del concepto que utiliza Kuhn (1962, p.10) hacia las revoluciones científicas como procesos no lineales que surgen de tensiones y conflictos epistemológicos y ontológicos, por lo que implica una transgresión cognitiva.

En este sentido, el arte contemporáneo como paradigma se formó a partir de la segunda mitad del siglo XX e implicó además de la ruptura y transgresión ontológica de los límites del arte moderno y clásico, la resolución de problemas artísticos previos y el surgimiento de nuevos que invitaban a la búsqueda de soluciones (Heinich, 2015, p. 53), por ejemplo la relación con el público y la recepción de las obras. Sin embargo, esa ruptura paradigmática no supuso la desaparición de los paradigmas anteriores, sino la coexistencia, producto de la pluralidad de visiones que permite el desarrollo y la recepción del arte entendida como producto cultural de la dinámica social. (Heinich, 2015, p. 55)

En ese orden de ideas, Giunta (2014) amplía al considerar que lo contemporáneo en el arte puede ser definido no de manera cronológica sino a partir de la irrupción del mundo real en la creación artística; así «objetos, cuerpos reales, sudor, fluidos, basura, sonidos de la cotidianidad, restos de otros mundos bi-dimensionales (el diario, las fotografías, las imágenes reproducidas) ingresan en el formato de la obra y la excede» (Giunta, 2014, p. 10). De esta manera se quiebra la idea de autonomía del lenguaje artístico con la incorporación de materiales de la cotidianidad entre las expresiones artísticas.

Por otra parte, la solución a la problemática de la relación con el público y la recepción de la obra se logró conforme el desarrollo de algunas manifestaciones artísticas contemporáneas como la performance, principal recurso del draguismo, el happening, las instalaciones y el uso de la tecnología para producir experiencias artísticas inmersivas donde se involucra a las personas receptoras del arte en calidad de miembros activos en los procesos de producción artística, a la vez que se busca producir impacto y reflexión.

Aquí se inserta la defensa del alejamiento que propone Julius (2002) al insistir en que la creación artística ocurre para generar efectos en las personas, incluyendo a las que son espectadoras. Desde esta perspectiva, el arte tiene la obligación de impactar de manera que permita descubrir una verdad sobre las personas, el mundo o el propio arte, mediante el alejamiento de las ideas preconcebidas haciendo que lo familiar se vuelva extraño y lo que no se cuestiona, problemático. (Julius 2002, p.26)

Por lo anterior, los límites superados en el arte contemporáneo abarcan además de las convenciones académicas y de expresividad de la persona artista, las limitaciones que establecen lo jurídico y moral que sostienen valores occidentales como la decencia y la dignidad humana; asimismo, los límites de lo estético para caer en el juego con el asco que trasgrede la belleza comprendida también como un valor moral (Heinich, 2015, pp. 60-66). Lo importante para el paradigma del arte contemporáneo es la generación de sensaciones y emociones actuando como un medio catalizador.

De manera similar Julius (2002, p. 21) comprende la transgresión en el arte al desafiar las leyes de lo ético, moral, religioso y civil para caer en los límites de la ilegalidad que permitan la invención y nuevos descubrimientos. En este sentido la defensa formalista que el autor propone de la obra artística contemporánea está definida precisamente por esa capacidad transgresora-liberadora, al ser la competencia natural del arte producir la liberación de la persona de los límites establecidos por las convenciones sociales que trascienden al campo artístico.

Otra transgresión de límites en el arte contemporáneo comprende la autenticidad de la persona artista y de la obra artística en sí misma Heinich (2015, pp. 70-71). Así, se propone un distanciamiento entre la persona artista y la obra, para darle vida o sentido mediante lo simbólico, por lo que la obra se convierte en un significativo y no tanto el reflejo de la intencionalidad de quien la crea. Para ello se recurre a herramientas como la broma, la burla, el cinismo, la ironía y la falta de seriedad que permitan cierta despersonalización de la obra artística, los cuales son recursos constantes en la performatividad drag.

Lo que se pretende, en lo que se refiere a la persona artista, es romper con las expectativas de autonomía, desapego, modestia, pretensiones estéticas, de sentido e interpretabilidad para priorizar el «régimen de la singularidad» como lo interpreta Heinich (2015, pp. 76-80) el cual implica originalidad, innovación, incluir lo abyecto, el asco, lo raro, siniestro y de mal gusto, es decir, dar cabida a la fealdad como valor y categoría estética dentro del discurso transgresor que mueve al arte contemporáneo. (Martín Gordillo, 2015, p.158)

Esta singularidad que propicia la despersonalización de la obra artística contemporánea produce al menos dos posibilidades. La primera, la producción en masa de obras y productos como ocurrió con Andy Warhol (1928-1987), Jeff Koons (1955-) y Tom of Finland (1920-1991) exponentes del Arte Pop, por ejemplo, quienes no temieron por tener éxito comercial al crear sus obras. Esta posibilidad permite utilizar la copia o la referencia para generar una nueva y la repetición como valor e intensidad reivindicativa de una propuesta.

Lo anterior se relaciona con la defensa canónica del arte contemporáneo que propone Julius (2002, p. 42) la cual establece que toda obra artística por más transgresora que sea es sucesora de una obra anterior y, por lo tanto, interrelacionada con tendencias que le sirvieron de inspiración para transgredirlas, entonces, rechazar una obra por las razones que sean implica de alguna manera rechazar las obras anteriores. En resumen, «toda obra contemporánea remite a otra» (Giunta, 2014, p. 14).

De manera similar se puede comprender que el arte contemporáneo apuesta más por las alegorías que por «las virtudes totalizadoras del símbolo (Escobar, 2004, p.147)». Heinich (2015) es clara al afirmar:

préstamos de predecesores, delegación, mecanización, estandarización y colaboración: otros tantos caminos abiertos a la despersonalización de la creación artística, en flagrante oposición a las normas estéticas, axiológicas y jurídicas que rigen en el paradigma moderno. (Heinich, 2015, pp. 75-76).

La segunda posibilidad que permite el régimen de la singularidad es la capacidad de renovación propia de la persona artista al ser su propia referencia y la profundización de una actitud crítica que implique un compromiso político, rechazo de las instituciones y solidaridad con las personas dominadas (Heinich, 2015, pp. 77-80). Al respecto, Kingman Goetschel (2011) considera que los cambios en el arte contemporáneo se alimentan de los procesos sociales de reconocimiento y promoción de los derechos ciudadanos y culturales que promueven la politización del arte y la participación civil (Kingman Goetschel (2011, p. 192). Así que, las formas dejaron de evolucionar para concretar la relación directa del arte con la política mediante «la acción directa, el activismo, la vinculación con los movimientos de estudiantes, con la lucha obrera, con los sindicatos, con el feminismo» (Giunta, 2020, p. 36).

Pero también el arte contemporáneo es un reflejo de la misma sociedad, como lo hace el Arte Pop y las estéticas “kitsch” y “camp” que en términos generales hacen alusión al mal gusto, lo sobrecargado y exagerado (Cuardic, 2022, p. 42), a las que se recurre con frecuencia en el arte drag. Además, el hiperrealismo, el arte virtual, el arte algorítmico, entre otras manifestaciones artísticas resaltan el exceso, hedonismo, consumo masivo, la ostentación y la superficialidad de la sociedad de los siglos XX y XXI, lo cual desde la exageración o el simplismo, mal gusto, repulsión, ironía, burla y sátira plantean una crítica a la sociedad moderna-capitalista.

En este sentido se inserta la metáfora de la «exforma» de Bourriaud (2015) para analizar en la sociedad capitalista y patriarcal aquellas formas como objetos, imágenes, sonoridades y cuerpos en el arte contem-

poráneo que transitan entre los procesos de exclusión e inclusión, entendidos como sinónimos de disidencia y poder. Para este autor el «residuo» juega un papel trascendental y como el «lazo orgánico entre la estética y la política» (Bourriaud, 2015, p. 11) donde ocurre un intercambio constante entre el significante -el producto- y lo insignificante -el residuo- en el arte, y, entre ideologías antagonizadas por la biopolítica y el gobierno del cuerpo como ocurre con el patriarcado, el feminismo y lo cuir, de importancia para este trabajo de investigación.

Desde esta perspectiva, el residuo es el punto de inicio de lo exformal al funcionar como su motivación generadora; atraviesa el inconsciente, la ideología, la historia y el arte para mostrar el vacío y la precariedad en los cuerpos de quienes han vivido la exclusión del sistema capitalista y han sido desprovistos de su potencial de acción en el mundo. En un sentido artístico, reconocer esa precariedad y ver al sistema como una «frágil instalación, un espectáculo o un artefacto» Bourriaud (2015, p. 72-73) es lo que permite encontrar el impulso creativo, situarse en el espacio político y escoger un relato histórico en el cual posicionarse y desplegar una obra transgresora, es decir, la exforma.

Con lo anterior, el arte contemporáneo puede actuar sobre la realidad y producir versiones alternativas, reapropiaciones y resignificaciones que asumen una tarea política de denuncia del hecho político de la exclusión e incita la naturaleza residual en las personas para mantener viva la capacidad de intervención en el mundo y extender el potencial creativo humano. (Bourriaud, 2015, pp. 72-73)

A partir de esta idea política del arte contemporáneo, Giunta (2014) reflexiona y confirma la noción patriarcal del sistema capitalista en la que el feminismo, los estudios de género y cuir han producido cambios sustantivos en los parámetros y las formas de representación del arte. (Giunta, 2014, p. 82)

Desde una misión crítica y decolonial para el caso latinoamericano y que tomó fuerza en los sesenta del siglo anterior, emergen nuevos repertorios iconográficos, lenguajes, materiales y formas de expresión que repercutieron en las representaciones de los cuerpos que tradicionalmente habían sido codificados en el binarismo femenino-masculino, para transformarlos y dar paso a la diversidad de representaciones. Giunta (2014) explica:

Cuerpos desmarcados de las categorías binarias hombre-mujer, cuerpos travestidos, cuerpos otros. No solo se trató de imágenes, generadas sobre todo a partir del registro de performances; también se representaron y exploraron los fluidos (la saliva, la sangre, el semen) y las cavidades internas del cuerpo. (Giunta, 2014, p. 82)

Con lo anterior se constata la transgresión de los límites que ha realizado el arte contemporáneo y que supera las ideas, formas y estéticas tradicionales y canónicas que propusieron el arte clásico y el moderno en su momento, reproductoras de convencionalismos sociales del sistema dominante capitalista-moderno, que es a su vez patriarcal, blanco, cisgénero y heterosexual. Con esta idea, se puede comprender que el arte contemporáneo como paradigma, permite la inclusión de lo residual al dar capacidad de enunciación a un discurso disidente y productor de una mirada contrahegemónica, tal y como ocurre con las representaciones cuir en las que el draguismo ocupa un rol fundamental.

Desde esta perspectiva y considerando a Soto Rodríguez (2024), el arte contemporáneo tiene la posibilidad de convertirse en una estrategia de resistencia política cuir porque permite utilizar la referencia y la copia de símbolos e íconos para colocarlos en lugares distintos a los que tradicionalmente fueron establecidos; asimismo, permite la generación de nuevas formas e iconografías que representan oportunidades de rupturas y alejamientos, puntos de fuga cuir que subvierten y descolocan los patrones tradicionales cisheteronormativos dominantes aún en el arte, para generar alternativas en las formas de vida y de lucha desde las disidencia sexo-genérica. (Soto Rodríguez, 2024, p. 224)

En fin, con el arte contemporáneo es posible poner a dialogar estéticas del arte tradicional con formas de expresión alternativas como el draguismo y el transformismo y crear nuevos espacios que permitan romper las barreras de los convencionalismos sociales. Además, buscar audiencias más diversas y provocarlas «a través del morbo, la curiosidad y la incomodidad con el fin de denunciar las ausencias que aún lastiman a diversos sectores de la sociedad» (López, 2024, p.47).

## 2.1. La performance artística en el arte drag

Una de las expresiones artísticas que más se utilizan en el arte drag es la performance. También conocido como arte vivo o arte en acción, consiste en la utilización del cuerpo como el medio para dar vida a ideas y conceptos y los gestos se utilizan para romper con las convencionalidades artísticas establecidas. Uno de sus fines es producir la reflexión del público sobre su propio concepto de arte y su relación con la cultura (Fernández Consuegra, 2014, p. 189 y Galé Sánchez, 2021, p. 12). Se considera un tipo de arte público disidente del sistema formal artístico de la institucionalidad, el museo y la academia que habita el espacio público como su territorio vital. (Andrade Cambronero, 2022, p. 145)

Este tipo de arte tiene como una de sus influencias la idea de la fenomenología del cuerpo de Merleau-Ponty (1985) la cual propone que el cuerpo es la base de la experiencia perceptual y cognoscitiva y no un simple objeto físico entre otros en el mundo (Merleau-Ponty, 1993, p. 107), por lo que funciona como el eje central interpretativo de la realidad, lo que expone infinitas posibilidades en lo que se refiere a ver, conocer e interpretar las corporalidades e identidades existentes. (Giunta, 2014, p. 13)

Para Sequeira Cabrera (2020) la performance es uno de los principales medios de expresión escénicos, corporales y políticos, lo cual lo hace además de actual, una herramienta cercana a las necesidades de expresión, comunicación y subjetivación de artistas y activistas (Sequeira Cabrera, 2020, p. 18). Pero también



es un fenómeno esencial para la supervivencia de tradiciones culturales, demandas políticas y visibilización de opresiones y la transferencia de memoria y saberes corporizados. (Solís Bautista, 2018, p. 134)

Por arte público se comprende aquella producción artística dirigida a la comunidad que se rehúsa a la posesión privada y la contemplación íntima. Subordina la contemplación estética para formar parte de un acto de comunicación en la cual las personas espectadoras tienen un rol imprescindible (Montalvo, 2010, p. 139). Sin embargo, es necesario aclarar que en el caso del arte drag la performance además de desarrollarse en espacios públicos como ocurrió con el caso de estudio, también se desarrolla en espacios privados como teatros, discotecas, bares, casas de habitación y otros espacios de entretenimiento con público. Sin ninguna duda es parte de las libertades que permite el arte contemporáneo al no limitar los espacios de producción artística.

Como intervención urbana, de acuerdo con Rosas (2015) y de importancia para esta investigación, este tipo de arte se nutre precisamente del espacio público al recurrir al comportamiento humano y a la práctica corporal como parte de su esencia para accionar. En este sentido, la intervención urbana se puede comprender como un acción discursiva multimodal realizada en el espacio público para tomar parte en un conflicto y convertirse en una herramienta que incita a la toma de conciencia. (Rosas, 2015, p. 110)

En América Latina, la preeminencia de la ideología patriarcal-cisgénero-heterosexual se ha visto sostenida por eventos políticos y sociales de trascendencia. Así, las dictaduras militares, los golpes de Estado, la inestabilidad política y social y el recrudecimiento de la desigualdad social, como reflejo del contexto de Guerra Fría que caracterizó la segunda mitad del siglo XX, le confirieron características propias al arte performático que permitieron un desarrollo particular en cada país vinculadas a necesidades del contexto, manteniéndose cercana al espacio público, al activismo y a los movimientos sociales. (Sequeira Cabrera, 2020, p. 19)

Por estas razones se afirma que la performance en América Latina surgió en contextos de emergencia, como acto de intervención y denuncia, pero sobre todo como práctica corporal que intentaba visibilizar, denunciar e incidir (Solís Bautista 2018, p. 134). De esta manera «el performance latinoamericano se distingue por su compromiso fundamental con un pensamiento político anti-colonialista, anti-imperialista, anticapitalista y a favor de los movimientos estudiantiles y populares» (Prieto Stambaugh, 2009, p. 23).

Bajo ese contexto se logra comprender las razones por las cuales la performance constituye uno de los principales recursos artísticos en el draguismo y que para efectos del caso de estudio, funciona como herramienta para llamar a la reflexión en las personas espectadoras sobre la tensión latente entre la mirada hegemónica reproducida por los convencionalismos sociales sobre el género y la mirada contrahegemónica que presenta el arte drag queen en este caso realizado como una intervención urbana.

Asimismo, el draguismo recurre a la teatralidad entendida como la unión de elementos utilizados para desarrollar un personaje, en este caso femenino; es decir, indumentaria, maquillaje y accesorios recargados como signos representativos, artificios sensoriales, gestos, tonos de voz y en muchos casos luces y escenografía. Pero también se realizan estudios previos que permiten construir el perfil psicológico y axiológico de un personaje. (Barthes, 1999, p. 41)

La mayoría de las veces recurre a las estéticas kitsch y camp y para el caso de América Latina se recurre también a lo neobarroco como estética, producto de la mezcla entre las culturas africana, europea e indígena del proceso colonial vivido entre los siglos XV y XVII y como un «ethos» que permite desarrollar el sentido humorístico y cínico sobre la tragedia y otras experiencias de la vida cotidiana. (Morales Rodríguez, 2024, p. 140)

Entonces, la estética camp, kitsch y el ethos neobarroco convierten la performance del draguismo en una manera de reivindicar la disidencia sexo-genérica por medio de la burla al estigma, la deconstrucción de los roles de género binarios tradicionales y la autodefensa desde el ingenio y la ironía. Estos recursos teatrales, estilísticos y actitudinales son utilizados para desarrollar la performance artística que fusionada con la performatividad de género proveen los recursos necesario para el desarrollo de sus performances.

## 2.2. El draguismo y la performatividad del género

Primero, es necesario aclarar que el draguismo, transformismo y travestismo son manifestaciones distintas dentro de lo que se conoce como prácticas transformistas –“cross dressing” (Barbé i Serra, 2017) en inglés. En este sentido, Gonzaga Jayme (2010) argumenta:

Las travestis expresan que son mujeres y viven esa femineidad cotidianamente, vistiendo su cuerpo con indumentaria, maquillaje, pelucas y usando ademanes femeninos o aplicándose hormonas femeninas e incluso manteniendo su órgano sexual masculino, en cambio para los transformistas el tiempo define lo masculino y lo femenino... yo soy hombre de día y mujer de noche... modifica su cuerpo con maquillaje, ropa y espuma para hacerse senos y caderas. Ante un transformista montado no es posible saber si se trata de hombre, mujer, travesti o transexual. La transformación pretende ocultar completamente lo masculino; mientras las drag queens no tienen la preocupación de los transformistas en parecer mujer. El maquillaje recargado, la ropa exagerada, con altas plataformas, cabellos de colores, etc. (Gonzaga Jayme, 2010, pp. 169-170)

Resulta importante la aclaración con el propósito de aclarar la diferenciación entre una draga y transformista, así como explicar el uso de los conceptos draga en un sentido tropicalizado y contextualizado en el ámbito latinoamericano y drag queen, para comprenderlo desde la dinámica capitalista global en la que está inmersa este tipo de arte en la actualidad y como una de las razones por las cuales se ha expandido su realización y aceptación en la sociedad.

Hecha la aclaración se puede indicar que el arte drag queen tiene como misión subvertir y resignificar los códigos sociales establecidos en el binomio de género masculino-femenino propio de la matriz heterosexual, que de acuerdo con Butler (1999), se caracteriza por la relación directa del género a partir del sexo biológico de una persona y la priorización de esa concepción idealizada del ser como eterno e inmutable (Butler, 1999, p. 33). Esta esencia del género es lo que se toma como base en el arte drag queen para burlarse y criticar los gestos, roles y emociones que han sido asociados a lo femenino, pero no a la mujer como persona.

En este sentido se puede comprender la performatividad del género como una propuesta de la teoría queer que propone eliminar la idea de lo eterno e inmutable de las identidades y entiende «identidad, sexo y género» como inestables y fluidos en la deconstrucción del sujeto considerado como un ente político. Mediante la desesencialización de las identidades la orientación sexual, la identidad y el género pueden ser experimentados como transitivos, discontinuos y valorados desde contextos y prácticas sociales particulares.

Propone que tanto el sexo y el género trascienden los contextos de manera infinita y ocurren de diferentes maneras al carecer de una esencia y naturaleza. Entonces, la performatividad del género deviene entonces en su sentido y en su repetición infinita en diferentes contextos y no por una esencia inmutable. Además, el cuerpo no guarda una identidad, sino que se hace en función al contexto histórico y cultural que le rodea. Por lo tanto, el género no existe en la persona, sino que es producido por el lenguaje como fenómeno social y el cuerpo se convierte en el medio con el que se relacionan de forma externa un conjunto de significados culturales, sociales e históricos en distintos contextos. (Galé Sánchez, 2021, p.8.)

Entonces, el draguismo funciona como un espejo que refleja al público espectador su propio travestismo, su propia ilusión estética, considerada una construcción -conscientes o no- al igual que lo es el arte drag queen, solo que este arte siempre es un acto consciente de construcción que enuncia estética, discurso, ilusión y mirada que pretende provocar reflexión.

La anterior se relaciona con la idea de Arendt (2005) del rechazo de la visión del poder como dominación y violencia en una relación de mando-obediencia, para trasladarlo a la persona y la colectividad en la consecución de un fin común (Arendt, 2005, pp. 48-50), esto es el empoderamiento. Esta comprensión alternativa del poder permite tanto a la persona como a colectividades retener su poder de agencia en una determinada estructura a pesar de su condición de subordinación o dominados (Allen, 1999, p. 126), lo que da posibilidades de transformación de la realidad en la que están insertas.

En este sentido y considerando que la performatividad del género de la teoría queer ocurre en una dinámica social de tensión con la matriz heteronormativa es que se pueden comprender las posibilidades de cambios en la construcción de símbolos, significados y valores en la sociedad a partir de la mirada contrahegemónica que proporciona el draguismo y su alternativa de deconstrucción del género binario, en mucho por el poder de agencia que poseen las personas que performatizan este arte. De ahí que la performatividad del género se potencie con los recursos que ofrece la performance como expresión artística contemporánea.

### 3. El análisis de archivo como recurso metodológico

En esta propuesta se recurre al análisis del discurso y del contenido dispuesto en la producción audiovisual de la performance «Street Runway» de la plataforma artística costarricense Psycho Drag en San José, ciudad capital de Costa Rica, el 08 de diciembre de 2019. Asimismo, se recurre a la imagen fotográfica utilizada en la red social Facebook de este colectivo.

Ambos recursos actúan en calidad de archivo de la imagen, el discurso y el repertorio artístico que funciona como herramienta analítica. Para efectos de este estudio, el archivo se utiliza como artefacto cultural que pretende rehumanizar, repolitizar y descolonizar los cuerpos de las personas artistas del draguismo que performatizaron en la obra mencionada Gómez Peña (2007, p. 352). Mientras que, el repertorio, está muy bien posicionado desde la performance como manifestación artística para accionar un discurso subversivo y disidente en el espacio público.

De acuerdo con González Cueto (2019, p. 69) las prácticas y acciones de memoria de la comunidad LGBTIQ+, en las que están insertas las dragas, se inscriben en una dinámica poética-política reflejada en los cuerpos y que son parte del sistema de archivo, en el sentido del enunciado, de la acción discursiva, la pulsión y la acción-creación de la performance. Marquet (2019, pp. 23-24) amplía al considerar una necesidad de unión entre el escenario drag y la documentación académica mediante entrevistas, crónicas, fotografías y videos, como medio para preservar la misión política del draguismo.

Con respecto a la imagen en la producción audiovisual, González Cueto (2019, pp. 72-73) comprende su potencial en representar, comunicar y reivindicar el sentido simbólico al permitir expresar los acontecimientos y las circunstancias que rodearon a la persona que activa la acción discursiva.

De ahí la importancia de la contextualización de la imagen para revelar e interpretar su sentido. En el caso de estudio, interpretar la imagen desde el contexto específico de su realización en el espacio público como intervención urbana es necesario para reproducir el sentido político de reclamo, disconformidad y visión contrahegemónica que motivaron la creación de la performance y el sentido artístico como manifestación que rompe con los límites tradicionales del arte, tanto del espacio como de la creación artística mediante la acción y el uso del cuerpo como obra.

Lo anterior se complementa con la visión de Guerrero Soto (2019, p. 413) sobre la fotografía, porque, cuando la imagen se convierte en documento -texto y discurso- en un determinado contexto, su principal característica es la evidencia al registrar una realidad. Para Giunta (2014, p. 28) la persona artista contemporánea

interpela a imágenes que sobreviven del pasado, están atravesadas por un sentido enigmático, y aunque no están en salas de museos y han perdido visibilidad, en el presente son depósitos de sentidos y tramas que permanecen activas. Asimismo, Fontcuberta (2016, p. 8) indica que una de las funciones de la fotografía es ayudar en la memoria, ya que se fotografía tanto para recordar como para olvidar, lo que provee a la imagen fotográfica la característica de evidencia parcial.

Con lo anterior se puede indicar que el estudio de archivo como recurso metodológico, permite realizar un análisis del discurso y de contenido que posibilita la visibilización e interpretación de los significados que subyacen en la interacción social mediante el discurso entre actores en distintos contextos (Keller, 2010 y van Dijk, 2011). El estudio de los significados facilita la comprensión de los campos de conocimiento y las dinámicas sociales alrededor del poder, el saber, el orden simbólico y material de las prácticas sociales y sus efectos históricos y sociales. (Keller, 2010, pp. 9-11)

El archivo en este caso presenta una multimodalidad del discurso producto de cambios sociales y culturales, que en el siglo XXI tiene un mayor estímulo principalmente por los avances en las tecnologías de la información y en los medios de comunicación masiva, de ahí que la producción audiovisual adquiera un rol importante como medio difusor de conocimiento, al mismo nivel que lo hace lo oral, lo escrito, la imagen y el cuerpo mediante los gestos, la mirada, la postura, entre otros (Bateman, 2008; Kress, 2010; Gladic Miralles y Cautín-Epifani, 2016), esto último relevante para la performance del arte drag.

Todos estos recursos semióticos son constantemente producidos, alterados, modificados, actualizados y resignificados en la sociedad a través de sus prácticas y en lugares históricos y geográficos específicos, es decir, contextos, lo que le da una relación compleja con la sociedad, la ideología y la cultura (Bateman, 2008 y Keller, 2010). Esta perspectiva facilita la comprensión de las personas con sus recursos sociales, culturales, cognitivos e históricos con una capacidad creadora y de agencia que combinado con la porosidad de los significados, permite la resignificación y generación de las ideologías que actúan, de acuerdo con Moxey (1994), como la base de las representaciones sociales compartidas por personas de un grupo para interpretar su realidad y organizar sus creencias, lo cual da la posibilidad al mismo tiempo de producir narrativas alternativas a aquellas consideradas como dominantes.

De esta manera se insertan las performatividades de la disidencia sexo-genérica a través de discursos multimodales que actúan como narrativas alternativas al sistema cisheteronormativo dominante, en el caso de estudio, las narrativas que ofrece el draguismo a través de su performance, se generan con el objetivo de producir cambios sociales, culturales y políticos de las representaciones binarias del género y con ello en la construcción de los cuerpos y las identidades, a la vez que, desarrollan el discurso-acción artístico de línea activista presente en el arte contemporáneo.

## 4. Resultados

### 4.1. Las Yeguas del Apocalipsis como referente canónico

Las Yeguas del Apocalipsis es el nombre del colectivo artístico conformado en Chile entre los años 1987 y 1993 por los artistas chilenos Pedro Mardones Lemebel (1952-2015) y Francisco Casas Silva (1959-). Nace a partir de los últimos años de la dictadura militar de Augusto Pinochet con la intención de visibilizar problemáticas alrededor del cuerpo como la violencia de la dictadura, la discriminación, la precarización de la vida, la crisis del VIH/sida, entre otros. En la segunda mitad de los noventa se reunieron para hacer intervenciones puntuales fuera de Chile.

Su nombre buscaba provocar impacto en la sociedad chilena de la época mediante la referencia al apocalipsis bíblico como sinónimo de catástrofe y profecía, relacionada para el caso chileno con la dictadura militar de Pinochet y la crisis del VIH/sida. Por su parte la palabra yegua se usó con la intención de resignificar la concepción peyorativa con la que se definía en la sociedad chilena al hombre afeminado o gay, para darle un sentido de fuerza y con poder de agencia. (Mateo del Pino, 2013, pp. 354-357)

Su intención principal era ocupar e irrumpir el espacio público como terreno de símbolos y significados lo que denota su intencionalidad política, así como resistir y confrontar la violencia y discriminación contra las identidades y cuerpos disidentes del sistema cisgénero y heteronormativa ejercida por la dictadura militar del momento. Algunas de las performances como intervenciones urbanas relacionadas con problemas de la comunidad cuir están *Bajo el puente* (1988), *Estrellada San Camilo* (1989), *Lo que el sida se llevó* (1989), *La última cena* (1989), *Cuerpos contingentes*, *Estrellada II* (1990), entre otras. Se puede destacar la performance *La última cena* (1989) realizada en paralelo al videoarte de Gloria Camiruaga, *Casa Particular*, que llevaba el nombre de un prostíbulo travesti ubicado en la calle San Camilo de Santiago, Chile.

El carácter performático de sus intervenciones y su desplazamiento hacia el espacio público y fuera de la institucionalidad del arte, permiten interpretar su trabajo desde las propuestas conceptuales de la performance (Navarro Gaviño, 2023). De esta manera, se buscaba poner en el espacio el cuerpo marica o cuir como se denominaría en la actualidad, de la mano con otros grupos opositores a la dictadura y el campo no oficial del arte. En este sentido, sus trabajos dialogaban con otras demandas de la sociedad civil, en especial, con grupos como las asociaciones de personas detenidas y desaparecidas, las organizaciones feministas, estudiantiles, obreras, campesinas e indígenas y el movimiento de liberación homosexual (Solís Bautista, 2018, pp. 137-138).

Las Yeguas del Apocalipsis sostuvieron siempre una postura crítica y desconfiada frente al sistema de legitimidad propio de la institución artística. Criticaban las «formas de exhibición tradicionales del campo artístico y se distanciaron de manera crítica de los espacios oficiales de circulación como los museos. Dicha



estrategia táctica les permitió trabajar en las fronteras entre el arte y la sociedad» (Yeguas del Apocalipsis, 2018).

El valor de sus obras se centra en la puesta en escena de imaginarios disidentes, los que articulaban denuncias puntuales con críticas a las relaciones jerárquicas de poder, de ahí la selección de los espacios que invadían y tomaban en fechas simbólicas de su contexto, así como en diferentes contingencias políticas. Este punto demuestra la noción de la performatividad del género dentro de la teoría queer y su articulación con la motivación activista de la performance como expresividad artística.

Frente al espacio público como campo privilegiado de intervención del Estado que lo delimitaba, definía y regulaba, este colectivo lo intervenía para liberarlo porque «en el espacio público las categorías de clase, raza, género y sexualidad cobran sentido y donde es necesario deshacerlas y transformarlas» (Solís Bautista, 2018, p.139). Entonces, al tomar el espacio público, hicieron evidente que el hecho de ocuparlo y normarlo era un acto deliberado, «no natural» que al igual que la dictadura, Las Yeguas del Apocalipsis propusieron un imaginario para que fuera visto. Lo que ponía en evidencia con respecto al ejercicio del poder la capacidad de transformar el «estado de las cosas» (Solís Bautista, 2018, p.139).

Si bien Las Yeguas del Apocalipsis no pueden considerarse drag queens sino transformistas, ambas se relacionan al igual que el travestismo en el sentido de prácticas transformistas. Sus intervenciones artísticas sirven de referencia canónica para reflexionar sobre otros trabajos, tanto por su sentido artístico y activista –artivismo– como por sus alcances fuera de Chile e influencias en los trabajos de intervenciones urbanas en América Latina. Dadas estas razones a continuación se analizará la performance Street Runway del colectivo costarricense Psycho Drag como plataforma artística con una misión de activismo político.

#### 4.2. Psycho Drag y la performance Street Runway

Psycho Drag es un colectivo artístico que actúa como plataforma para visibilizar y potenciar el draguismo en Costa Rica. Fue creada en 2019, de acuerdo con la cuenta oficial del colectivo en la red social Facebook, con el apoyo del proyecto artístico Prótesis 20/20: Cuerpo Diverso-Cuerpo Roto de la Fundación La Memoria de las Artes Escénicas (LaMAE), con el fin de crear plataformas de exposición creativa para el arte drag y transformista de Costa Rica, que resalten su valor sociocultural y el discurso político del draguismo.

Este colectivo busca al igual que lo hizo Las Yeguas del Apocalipsis, irrumpir y asaltar espacios públicos excluyentes donde el arte drag y transformista ha permanecido oculto y subestimado por la concepción urbana hegemónica cisheterosexual. Por medio de sus intervenciones performáticas y metodologías alternativas como herramientas de transformación social, aspiran replantear el uso y la dinámica de los territorios urbanos. (López, 2024, p. 49)

Desde entonces, ha realizado diferentes intervenciones urbanas en espacios públicos e institucionales en San José, ciudad capital de Costa Rica, entre ellas *Street Runway* (2019), *Comunión Carnavalesca* (2020), *Bajo el límpido azul de tu cielo* (2022), *Second Round* (2022), *Somos TRANS*, *Somos Fuego* (2023), *Dis-Ruptivas* (2023), esta última realizada en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC), entre otras. (Psycho Drag, 2023)

Para efectos de este estudio se escogió la performance Street Runway (2019), precisamente por su mensaje directo de carácter político hacia el sistema cisheteronormativo dominante y la institucionalidad del arte, lo cual se respalda con los mensajes promocionales «¡Alcemos la voz, hagámonos visibles. Luchemos por nuestros ideales y eduquemos a la sociedad! 🏳️‍🌈 Besos de parte de Psycho Drag 🏳️‍🌈» y «Para todo el que quiera participar, presenciar o registrar!! 🏳️‍🌈» (Psycho Drag, 2019), los cuales acompañan las imágenes promocionales del evento, tal y como se muestra en la figura 1 que aparece a continuación:

**Figura 1.** Imagen de presentación de la performance Street Runway del colectivo artístico Psycho Drag.



Fuente: Psycho Drag, 2019, Facebook <https://www.facebook.com/photo/?fbid=139915574089967&set=a.123637009051157>

En este sentido Álvaro López y Daniel Astorga, integrantes de la organización del colectivo confirmaron la intención artística y política en la entrevista que aparece en el video que registró la performance:



Buscamos hacer una crítica de la sociedad y la política en estos tiempo convulsos (...) darle a la sociedad a entender que lo que están haciendo es un arte y defenderlo y llevarlo a la calle y exponerlo (...) además entender que lo hacemos en el espacio público, fuera, normalmente este arte ha estado recluso a espacios de bares (...) lo que queremos es sacarlo, que la gente en la calle a plena luz del día pueda vivirlo, pueda sentirlo. También que se quiten esas imágenes que tienen, que piensan que las transformistas pues lo hacen por nada más lucirse, lo hacen por una figura sexual o sensual, sino que lo vean como un arte. (Joy el Creativo, 2019)

Por su parte las figuras 2, 3, 4 y 5 que se muestran a continuación corresponden a fotografías de las distintas intervenciones performativas producidas en lugares públicos de importancia cultural y política para la sociedad costarricense, lo cual confirma la motivación artista del colectivo en su intervención. En las imágenes aparecen las artistas dragas Brenna Swann, Elle Kidd, Caride Almullah, Nav, Nina Aryk, Kaposi Moon y Amanda Graham<sup>1</sup>.

**Figura 2.** Fotografía de la performance Street Runway frente al Castillo Azul de la Asamblea Legislativa de Costa Rica.



Fuente. Daniel Astorga para Psycho Drag, 2019, Facebook <https://www.facebook.com/PsychoDrag>

**Figura 3.** Fotografía de la performance Street Runway frente Museo del Jade en Costa Rica



Fuente: Fotografía de Daniel Astorga para Psycho Drag, 2019, Facebook <https://www.facebook.com/PsychoDrag>

**Figura 4.** Fotografía de la performance Street Runway frente en la Plaza de la Libertad Electoral en Costa Rica



Fotografía de Daniel Astorga para Psycho Drag, 2019, Facebook <https://www.facebook.com/PsychoDrag>

<sup>1</sup> En caso de interés, se pueden seguir en sus redes sociales @brennasw, @ellekiddcr, @caridee\_almullah, @navi.rainbow, @ninaaryk\_labeijawork, @kaposi\_moonn y @amandagrahamcr.

**Figura 5.** Fotografía de la performance Street Runway en el Parque Nacional en San José, Costa Rica



Fotografía de Daniel Astorga para Psycho Drag, 2019, Facebook <https://www.facebook.com/PsychoDrag>

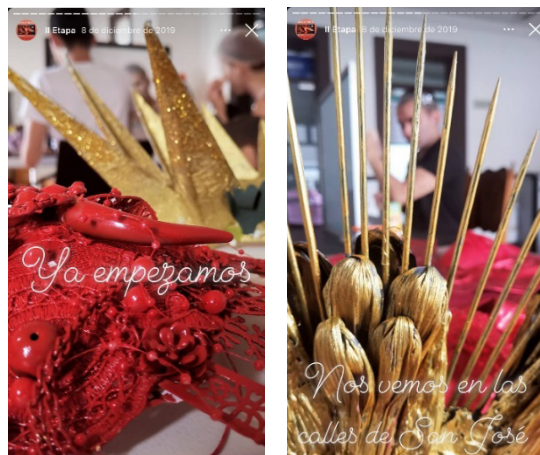
Sobre la teatralidad que se comentó anteriormente, las figuras 6, 7, 8 y 9 dan una muestra del proceso de preparación y puesta en acción de una draga, así como elementos que revelan las estéticas camp y neobaroque con motivación religiosa utilizadas en la performance en estudio.

**Figuras 6 y 7.** Fotografías del proceso de preparación y montaje de la draga Brenna Swann



Fotografías de Daniel Astorga para Psycho Drag, 2019, Facebook <https://www.facebook.com/PsychoDrag>

**Figuras 8 y 9.** Fotografías de elementos utilizados para la preparación de los personajes.



Fuente: Psycho Drag, 2019, Instagram @psychodragcr

Con respecto a la obra como tal, consistió en la realización de una caminata iniciada en el edificio de La Alhambra, ubicado entre la Avenida Central y Segunda, San José ciudad capital, con estaciones nombradas por el colectivo como “strike a pose” (frente al Edificio La Alhambra), “drag barrier” (Boulevard Europa- Avenida 4), “runway” (Avenida Central cerca de la Plaza de la Cultura), “power pose” (frente al Castillo Azul-Asamblea Legislativa), “dispossession” (Plaza de la Libertad Electoral-frente al Tribunal Supremo de Elecciones), “lipsync” (Monumento de la Música-Parque Morazán) y “carnaval” (frente al edificio principal de Correos de Costa Rica) para dar un sentido metafórico a la performance a partir de la pasarela que se hace en desfiles de moda.

Las estaciones duraron un tiempo aproximado de 20 minutos cada una, con el fin de realizar actuaciones performáticas y relacionarse con las personas transeúntes. Entre algunas de las acciones realizadas están



la puesta en escena de una pasarela similar a las que ocurren en los desfiles de moda solo que en este caso ocurrió en la Avenida Central de San José; asimismo, la realización de un “lipsync” -sincronización de labios en español- el cual es un recurso muy utilizado en las performances de las dragas. Esta acción ocurrió en el Templo de la Música, ubicado en el Parque Morazán.

En esta producción audiovisual se muestran además los momentos previos de preparación, imágenes de las dragas realizando su acción artística o bien posando para la cámara que le está grabando, lo cual denota la intencionalidad de archivar esta manifestación cuir.

Esta intención se apoya en los discursos que aparecen en la producción audiovisual donde se recoge la opinión de distintas personas transeúntes que presenciaron la performance, quienes muestran su identidad en el video. Los discursos enunciados se tratan de respuestas a dos preguntas, la primera sobre la opinión en general de la performance de las dragas como arte y la segunda acerca de la opinión sobre lo que socialmente se considera como un hombre, utilice enaguas en el espacio público.

Resulta de interés que a la segunda pregunta, las personas autoidentificadas como mujeres cisgénero que contestaron indicaron no tener problemas con el uso de una enagua por parte de un hombre, ya que ellas autoidentificadas como mujeres cisgénero utilizaban pantalones. Lo descrito anteriormente revela la utilización por parte del sistema cisheteronormativo de la vestimenta como una tecnología de género que afecta la construcción de las subjetividades, pero también revela la consciencia aparente de las personas sobre las posibilidades de resignificación y producción de cambios sociales a partir de usos alternativos de esa tecnología. Este concepto se utiliza para comprender los dispositivos y las herramientas que construyen y mantienen las normas de género por medio de mecanismos y estrategias de poder, control, y normativización de los cuerpos en el sistema binario masculino/femenino (de Lauretis, 1989, p.15).

Sobre la opinión en general sobre el arte drag y el transformismo, a pesar de que las personas entrevistadas dieron una opinión positiva, afirmaron que en Costa Rica aún permanecen estereotipos y comprensión conservadora de las identidades de género y las orientaciones sexuales manifestados en discursos y acciones homo-lesbo-bi-transfóbicas, lo cual se puede comprender que son producto de los imaginarios sociales y la esencialización de las identidades establecidas por el sistema cisheteronormativo dominante.

Por su parte, la opinión de las dragas con respecto a la recepción de las personas transeúntes, en términos generales indicaron que se produjo un apoyo manifiesto en el respeto y disposición a interactuar con ellas, aunque también ocurrieron algunas manifestaciones verbales de descortesía. Al respecto, la draga Nina Aryk (2019) expresó en el video de consulta que la reacción de la gente, en términos generales, fue de aceptación, de trato amable y cordial, con algunas excepciones de comentarios o tratamientos negativos (Joy el Creativo, 2019). Mientras que, la draga Brenna Swann (2019), confirmó:

El drag ha estado muy metido como en el ambiente nocturno, solo en los bares...la gente, los niños, los ancianos, los adultos no saben qué es una drag, entonces, estar acá en pleno San José, en mediodía, diciéndole a la gente...la atención de la gente ha sido demasiado, los comentarios positivos han sido demasiados y eso es lo lindo, que la gente vea que el drag existe y que aquí estamos haciendo esto con mucho amor y mucha pasión. (Joy el Creativo, 2019)

Los discursos y contenidos analizados confirman las intenciones transgresoras y de crítica social y artística de la performance y permiten justificar al draguismo como un tipo de arte que se revela y resiste a los controles que puedan ejercer tanto el Estado en los espacios públicos como los convencionalismos sociales mediante la esencialización de las identidades, por medio de los imaginarios sociales que reproducen estereotipos sobre la disidencia sexo-genérica y la clandestinidad que significa la noche, esto mediante la realización-acción de la obra artística en el centro de San José (calles y avenidas públicas), en sitios de dominio público e institucional y durante el día.

## 5. Discusión y conclusiones

El estudio del caso anterior brinda herramientas suficientes para responder a la pregunta que originó este estudio. De esta manera contestar «¿por qué el arte drag sí es arte?» se podría articular de la siguiente forma:

Como primer punto es necesario aclarar que aunque la pregunta resulte tautológica es necesario plantearla de esta manera, ya que al considerar «arte drag» como categoría de análisis se deja clara la intención de afirmar que este tipo de expresión de las identidades se hace utilizando herramientas que provee el arte, en este caso el arte contemporáneo, lo cual se confirma mediante la redundancia de la afirmación «sí es arte» que finaliza la pregunta. Es una pregunta llena de subjetividad, claro que lo es, pero los elementos demostrados ayudan en la objetivación de los resultados.

Lo anterior permite también considerar y reflexionar una respuesta negativa a la misma pregunta, pero esta no es el propósito de esta investigación, por lo que queda expuesta la posibilidad de debatir al respecto. Además, es posible incluir en el debate acerca de cuándo una obra es y no es arte, y en este sentido Giunta (2014) y Heinich (2015) brindan una guía al respecto a partir de la comprensión de la importancia del presente y la coexistencia con el pasado para reflexionar, al menos en el arte contemporáneo, sobre las tensiones artísticas que genera la constante transgresión de lo contemporáneo con los estándares tradicionales para clasificar alguna obra como arte.

En este sentido, la investigación demuestra la manera en que la producción de las dragas utiliza la performance como recurso para la expresión de sus intenciones y la producción de su obra -su cuerpo-. Al respecto López (2024) una de las personas organizadoras de Psycho Drag confirma al indicar que las performances drag trascienden las fronteras de las disciplinas tradicionales al fusionar elementos del teatro, las

artes visuales y la arquitectura, inclusive, donde el cuerpo es el centro de todo el acto discursivo, a lo que se añaden los elementos políticos de la exploración y sátira de los roles de género establecidos por el sistema binario cisheteronormativo. A esto se debe añadir la realización de la performance estudiada en el espacio público en calidad de intervención urbana, lo cual rompe evidentemente con el arte institucionalizado de la perspectiva académica y museística moderna.

Con lo anterior y tomando de referencia a Julius (2012) se puede indicar que el arte drag y específicamente el draguismo, por ser el objeto de estudio de esta investigación, tiene una capacidad transgresora-liberadora de los límites establecidos por las convenciones sociales, lo que incluye las formas y la lógica de la perspectiva tradicional del arte que han sido asumidas primero, para luego ser transgredidas-defensa formalista-.

Además, queda en evidencia el respaldo que ha recibido el colectivo estudiado por medio de la incorporación de la performance e instalación *Dis-Ruptivas* en el programa del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) durante el 2023, lo cual le da legitimidad institucional al draguismo en el campo del arte contemporáneo en Costa Rica.

Por otra parte, la performance drag genera además efectos en las personas, tanto en quien crea como en quien recibe la obra; impacta al convertirse en el espejo que refleja el transformismo diario de cada persona cuando performatiza su propio género y problematiza aquello que quizás nunca había sido cuestionado -la propia identidad-. Lo hace mediante el alejamiento -defensa del alejamiento- que logra de las ideas preconcebidas y hechas cuerpo mediante los procesos de socialización y esencialización de las identidades que despliega el sistema cisheteronormativo dominante.

Por otra parte y tomando como referencia el caso de las Yeguas del Apocalipsis, es posible encontrar similitudes entre la performance estudiada y el trabajo hecho por el colectivo chileno a finales del siglo anterior. A pesar de los contextos -espacio y tiempo- distintos y las temáticas abordadas por cada performance, fue posible evidenciar la motivación política contestataria de ambos colectivos hacia la cancelación por parte del Estado en los territorios públicos de las identidades distintas al binarismo; a su vez, la necesidad de romper con el espacio asignado a lo excluido y trasladado por años a la clandestinidad de la noche actuó como motivación suficiente para estimular el impulso creativo, tomar una posición en el espacio político, escoger un relato histórico en el cual posicionarse y desplegar un discurso disidente a partir de una obra transgresora, es decir, crear desde el sentido de vacío y la precariedad que ha producido la exclusión, lo cual se relaciona con la propuesta de Bourriaud (2015) sobre la exforma y el residuo.

Con lo anterior se puede afirmar que las motivaciones, estéticas, rutas, gestos e indumentarias de la performance *Street Runway* pueden ser analizados a partir del trabajo de las Yeguas del Apocalipsis, en mucho por esa realidad de opresión que ambos colectivos denuncian, a pesar de tener treinta años de diferencia y que los escenarios públicos sean muy diferentes, la dictadura militar de Pinochet y la crisis del VIH/sida para el caso del colectivo artístico chileno y el ostracismo sistémico al cual sigue sometida la disidencia sexo-genérica en Costa Rica. Las Yeguas del Apocalipsis en este sentido funcionan como el mejor referente latinoamericano para utilizar la defensa canónica que propone Julius (2012) y aplicarla a las propuestas de las performances del colectivo *Psycho Drag* en Costa Rica.

Además, es necesario mencionar en el contexto latinoamericano del siglo XXI otras representaciones de lo drag y el transformismo que también dialogan con el discurso disidente y la mirada contrahegemónica de las Las Yeguas del Apocalipsis y *Psycho Drag*, por ejemplo el Museo Travesti del Perú creado en el 2003 por Giuseppe Campuzano (1969-2013) con el propósito de realizar una revisión crítica de la historia colonial de su país donde las posiciones e identidades disidentes a lo cisgénero y heteronormativo actúan como eje central en la construcción histórica. Asimismo, y con el auge de las tecnologías y medios masivos de la información y comunicación se han producido programas de televisión donde lo drag y el transformismo son medulares como por ejemplo "Drag Race" México y Brasil (2023...), los cuales son parte de la franquicia del programa de telerrealidad sobre competencia entre drag queens "RuPaul's Drag Race" de EE. UU. (2009-...); Desde Gayola (2002-2013) y La Más Draga en México (2018-...), "The Switch" en Chile (2015-2016), El Reventonazo de la Chola en Perú (2015-...), entre otros.

Por último, queda en la discusión si pueden considerarse arte las propuestas del draguismo producido cotidianamente en las noches y en espacios privados como bares, discotecas y fiestas privadas como propuestas de entretenimiento. Claramente en Costa Rica y en América Latina esos son los lugares donde las personas artistas del draguismo han encontrado sus espacios seguros para producir arte y expresar sus identidades -cuerpo y subjetividad-, producto de la violencia y discriminación de la sociedad cisheteronormativa dominante.

Por todo lo anterior, mi respuesta a la pregunta generadora de este análisis es que el draguismo se realiza con una intencionalidad de disidencia hacia el binarismo de género, performatiza alternativas de género e identidades, muestra otras realidades que son posibles vivir por medio de formas y lógicas que trasgreden los convencionalismos sociales y del arte tradicional, por lo tanto, su esencia es la motivación política interconectada a las motivaciones y justificaciones que dieron origen al paradigma del arte contemporáneo y por esas razones se pueden considerar arte.

## 6. Referencias citadas

- Allen, A. (1999). *The Power of Feminist Theory: Domination, Resistance, Solidarity*. Colorado: Westview Press.
- Andrade Cambroner, G. M. (2022). La Disidencia en la ciudad como toma de posición ideológica: Análisis semiótico de Banksy. *Revistarquis*, 12(1)144-67. <https://doi.org/10.15517/ra.v12i1.51563>.



- Arendt, H. (2005). *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza.
- Barbé i Serra, A. (2017). *Cross-dressing. Más allá de las calificaciones*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Barthes, R. (1999) *Mitologías*. Traducción de Héctor Shmucler. México: Editores Siglo XXI.
- Bateman, J. (2008). *Multimodality and Genre. A Foundation for the Systematic Analysis of Multimodal Documents*. Nueva York: Palgrave Macmillan. DOI 10.1007/978-0-230-58232-3
- Bourriaud, N. (2015). *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores.
- Butler, J. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Londres: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203824979>
- Cuvaric García, D. (2022). Las articulaciones del kitsch con la estética camp. *Káñina Revista de Artes y Letras* 46, 41-67. <https://doi.org/10.15517/rk.v46i1.50413>
- de Lauretis, T. (1989.) *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, London, Macmillan Press.
- Joy el Creativo. (2019, 25 de enero). "¿Drags en las calles de San José? Psycho Drag". Video. YouTube. <https://youtu.be/R4RPk4hR4d4?si=ogmz00aTEi3thRBi>
- Escobar, T. (2004). *El arte fuera de sí*. Asunción: FONDEC-CAV/Museo del Barro.
- Fernández Consuegra, C. B. (2014). Arte conceptual en movimiento: "Performance Art" en sus acepciones de "Body Art" y "Behavior Art". *Anales de Historia del Arte* (24), 183-200. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ANHA.2014.v24.47184](https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2014.v24.47184)
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Galé Sánchez, C. (2021). *La representación de la performatividad en el arte: los espectáculos de Drag King como método de cuestionamiento y resistencia al binarismo de género*. [Tesis de grado, Universidad de La Laguna]. <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/24866>
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación arteBA.
- Giunta, A. (2020). *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gladic Miralles, J. y Cautín-Epifani, V. (2016). Una mirada a los modelos multimodales de comprensión y aprendizaje a partir del texto. *Literatura y lingüística*, (34), 357-380. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112016000200017>
- Gómez Peña, G. (2007). Culturas-In-Extremis: Performing Against the Cultural Backdrop of the Mainstream Bizarre. En H. Bial (ed.) *The Performance Studies Reader*. Londres: Routledge.
- Gonzaga Jayme, J. (2010). Travestis, transformistas, drag queens, transexuais: montando corpo, pessoa, identidade e gênero. En A. L. de Castro (org.) *Cultura contemporânea, identidades e sociabilidades: olhares sobre corpo, mídia e novas tecnologias* (pp. 167-196). São Paulo: Editora UNESP. <https://bit.ly/3YpUmKW>
- González Cueto, D. A. (2019). *Memoria y representación audiovisual de las prácticas travestis, transformistas y drag queens, de los carnavales de Barranquilla, Baranoa, Puerto Colombia y Santo Tomás en el Caribe colombiano*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. <https://bit.ly/40rmmlQ>
- Guerrero Soto, E. (2019). Una perspectiva semiótica del proceso de interpretación-representación-interpretación en la fotografía. En J. Horta, G. Paulín de Siade y G. Flores (eds.) *Sociosemiótica y cultura. Principios de semiótica y modelos de análisis*. (1era ed, 395-424). México: Instituto de Investigaciones Sociales. 2019.
- Heinich, N. (2015). *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística*. Madrid: Casimiro Libros.
- Julius, A. (2012). *Transgresiones. El arte como provocación*. Barcelona: Destino.
- Keller, R. (2010). El análisis del discurso basado en la sociología del conocimiento (ADSC). Un programa de investigación para el análisis de relaciones sociales y políticas de conocimiento. *Forum: Qualitative Social Research* 11 (3), Art. 5. <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1494/3016>
- Kingman Goetschel, M. (2011). *Lo contemporáneo y lo popular: prácticas artísticas de apropiación en Quito 1990-2009*. [Tesis de maestría, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-Sede Ecuador]. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/4375>
- Kress, G. (2010). *Multimodality. A social semiotic approach to contemporary communication*. Abingdon: Routledge.
- Kuhn, T. (1962). *La Estructura de las revoluciones científicas*. The University of Chicago Press.
- López, A. (2024). Rompiendo barreras: Arte drag como instrumento de transformación social". *Orgullo* 11 (11), 45-49.
- Marquet, A. (2019). *Dragas en Rebeldía*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Martín Gordillo, E. (2015). *El arte transgresor de finales del siglo XX: de la provocación artística como última utopía*. [Tesis doctoral, Universidad de Málaga]. <http://hdl.handle.net/10630/10152>
- Mateo del Pino, Á. (2013). Performatividad Homoborracha: Las Yeguas del Apocalipsis. En Á. Maraqueros (ed.) *Trazos neobaroc-ch-os en las poéticas latinoamericana* (337-385). Buenos Aires: Ediciones Katatay.
- Merleau-Ponty, M. (1993) *Fenomenología de la Percepción*. Barcelona: Planeta de Agostini.
- Montalvo, B. (s.f) *¿Qué es el Arte Electrónico? Manual para principiantes*. Editorial Académica Española.
- Morales Rodríguez, D. A. (2024). Una mirada del arte drag queen en Costa Rica desde la transculturación y el barroco americano. *Revista Rupturas* 14 (1), 123-44. <https://doi.org/10.22458/rr.v14i1.5182>
- Moxey, K. (1994). *Ideology. The practice of theory*. London: Cornell University Press.
- Navarro Gaviño, Álvaro (2023). Tratando a los cuerpos como se merecen. Poder, enunciación y disfrute colectivo en la performance contemporánea de Latinoamérica. En Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García (Eds.). *Arte en colectivo. Autoría y agrupación, promoción y relato de la creación contemporánea*. (pp.319-335). Biblioteca de Historia del Arte. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

- Prieto Stambaugh, A. (2009). ¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance. En D. Adame (ed.), *Actualidad de las artes escénicas: Perspectiva latinoamericana* (pp. 116-143). Xalapa: Universidad Veracruzana. <https://archivoarte.uclm.es/textos/lucha-libre-actuaciones-de-teatralidad-y-performance/>
- Psycho Drag. (2019, 06 de diciembre). *San José se llenó del arte Drag y Queer...*. Facebook. <https://www.facebook.com/share/zufewnNkUP25m8a1/>
- Psycho Drag [@psychodragcr]. (2019, 08 de diciembre). *II Etapa*. [Fotografías]. Instagram. <https://www.instagram.com/psychodragcr/>
- Rosas, S. E. (2015). La Performance como elemento de la intervención urbana para la toma de conciencia en el marco de un discurso latinoamericano. *Cuaderno de Historia del Arte*, (25), 107-137. <https://www.flacsoandes.edu.ec/buscar/Record/uncu-15202>
- Sequeira Cabrera, M. (2020). *Encuentro con el ombligo amorfo. Lo ¿“queer”? y los discursos de la performance en el Centro de América*. [Tesis de maestría, Universidad Miguel Hernández]. <https://193.147.134.18/handle/11000/7823>
- Solís Bautista, A. (2018). Las Yeguas Del Apocalipsis: El Cuerpo como estrategia de resistencia. *Kaypunku*, 4 (1), 115-60.
- Soto Rodríguez, M.A. (2024). En defensa de la revolución de Fabián Cháirez". *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 46 (124), 197-224. <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2024.124.2855>
- Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En D. Taylor y M. Fuentes (eds.) *Estudios avanzados de performance* (7-30). México D.F.: FCE.
- Valencia, S. (2015). Del queer al cuir: ostranénie geopolítica y epistémica desde el sur glocal. En Fernando R. Lanuza y Raúl M. Carrasco (eds.) *Queer & Cuir. Políticas de lo irreal* (pp.19-37). México D.F.: Fontamara.
- van Dijk, T. (2011). *El contexto y la cultura. Sociedad y discurso*. Barcelona: Gedisa.
- van Dijk, T. (1999). *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- Verlaine, Julie. *Les Galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*. Paris : Publications de la Sorbonne.
- Yeguas del Apocalipsis. Pedro Lemebel y Francisco Casas (2018). Yeguas del Apocalipsis. Recuperado de <https://www.yeguasdelapocalipsis.cl/inicio/>