

Sociocriticism

XXXV-1 | 2020

Politiques des identités et des représentations queer/cuir. Performa(r)tivité et ar(t)chive

Nadia Granados y el Drag King Gore

Nadia Granados et le Drag King Gore

Nadia Granados and the Drag King Gore

Nadia Granados y el Drag King Gore

Sayak Valencia Triana

🔗 <http://interfas.univ-tlse2.fr/sociocriticism/2517>

Référence électronique

Sayak Valencia Triana, « Nadia Granados y el Drag King Gore », *Sociocriticism* [En ligne], XXXV-1 | 2020, mis en ligne le 01 avril 2020, consulté le 12 mai 2023. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/sociocriticism/2517>

Nadia Granados y el Drag King Gore

Nadia Granados et le Drag King Gore

Nadia Granados and the Drag King Gore

Nadia Granados y el Drag King Gore

Sayak Valencia Triana

PLAN

Al principio era el *Drag*

Nadia Granados y el Drag King Gore en América latina

Conclusiones

TEXTE

Al principio era el *Drag*

- 1 La masculinidad, entendida como un artificio cultural y político construido simbólicamente y económicamente para gestionar el género de manera biopolítica y binaria, ha sido interrogada de manera explícita desde los feminismos desde mediados del siglo XX (De Beauvoir [1949] 1981; Millet, 1970) y, especialmente, desde la década de los años 90, por la teoría queer y sus gramáticas que han hecho posible una lectura desbinarizante y anti-esencialista del género y la sexualidad, produciendo dispositivos de subversión del género vinculados con el uso artivista de la performatividad del género y mostrando su cristalización como performance (Butler, 1990).
- 2 Uno de estos dispositivos paródicos y des-esencializantes del género masculino lo encontramos en la reapropiación de sus características estéticas realizadas por las lesbianas masculinas (*butchness*) y aquellas personas que utilizan la performance Drag King para cuestionar la supuesta originalidad del cuerpo masculino como irreproducible e irrepresentable, construido como tal en detrimento de la feminidad.
- 3 Por ello, en un gesto de hackeo transfeminista de los textos “sagrados” que nos anuncian que al inicio fue “el verbo” (en donde el pronombre él significa, verbo, carne, deidad, es decir, cuerpo original, cuerpo masculino) se propone la performance *Drag King* para discutir

la dimensión ficcional y política que acompaña al género y en el caso que nos ocupa a la masculinidad producida como original.

- 4 El Drag King entonces, como performance de género masculino, reapropia la ficción política (Preciado, 2014) producida por el régimen de género binario y heterosexual que atribuye veracidad y privilegio al cuerpo codificado como masculino. Sin embargo, este cuerpo produce un régimen escópico (Jay, 2003) y un régimen de verdad que se intersecan con la dimensión geopolítica de Latinoamérica para crear unas coordenadas de lectura que nos llevarán a analizar el concepto de Drag King como un dispositivo de subversión artista que no responde únicamente a criterios estéticos sino que denuncia conflictos sociales producidos por una forma de economía voraz alimentada por una forma de gobierno necropolítica (Mbembe, 2011).
- 5 En este sentido es necesario apuntar que:

[...] la masculinidad como categoría de género se produce culturalmente, no sólo como una entidad percibible, sino también como un dispositivo de percepción; es un instrumento por medio del cual podemos conocer las peculiaridades de la cultura de una nación (Domínguez, 2013, p. 11).

- 6 Es decir, que el performance Drag King en contextos altamente violentos como el mexicano o el colombiano no es sólo un despliegue hiperbólico y espectacular de la masculinidad machista para el entretenimiento de un público que asiste a un espectáculo travesti sino que su dimensión crítica se extiende hacia el cuestionamiento de estructuras políticas, imaginarios sociales y procesos de significación de los cuerpos en los espacios de representación donde la virilidad es un capital social dentro del entramado de los bienes sociales.
- 7 De esta manera el performance Drag King en ciertas geopolíticas del sur nos muestran “[...] [l]a estructura jerárquica del patriarcado, desde su distribución de valores y fobias, una sistematización simbólica que establece correspondencia entre estructura de género y estructura social” (Domínguez, 2013, p. 13). Por ello, Paul B. Preciado apunta sobre la masculinidad del Drag King:

[L]a masculinidad no es sino un *ready-made* político camuflado de naturaleza: el efecto de la manipulación intertextual de una multipli-

cidad de convenciones de estilo. La diferencia entre la masculinidad de un machito español y la de un sofisticado drag king no reside en el carácter de artificio de esta última, sino en el grado de conciencia performativa. El drag king se sabe artificio mientras que el machito prefiere seguir ignorando los procesos teatrales y políticos que producen su consistencia cultural. Dicho de otro modo, el machito español es una identidad kitsch, mientras que el drag king es camp (Preciado, 2009).

- 8 En este sentido, la performance Drag King funciona como una interferencia visual que cuestiona el supuesto *copyright* de los varones sobre la masculinidad; aún más pone de relieve que el género es un dispositivo de percepción socio-histórico-cultural y económico, una máquina de significaciones que pueden ser modificadas, reinterpretadas y situadas geopolíticamente. Pero, ¿de dónde viene el Drag King?, ¿cuál es su historia política en las disidencias de género y sexuales? Hablamos de la cartografía del Drag. Esta palabra se asocia regularmente a la representación de una feminidad espectacular e histriónica realizada por varones para entretener a un público a través de un show Drag Queen o Show travesti.
- 9 La etimología de la palabra no está muy clara y algunas versiones la asocian con el teatro isabelino en el cual las mujeres no tenían permitido actuar y los personajes femeninos debía ser interpretados por varones que “parecieran” chicas: *Dress Resembling A Girl* (D.R.A.G). En otras versiones se hace alusión a “arrastrar” (to drag) los vestidos femeninos usados por hombres. En los estudios de género y sexualidad se habla de una genealogía del Drag como espectáculo muy popular en Europa durante la segunda mitad del siglo XIX en contraofensiva a la moral victoriana de la época, en esta genealogía se destaca la popularidad de ciertos Drag Kings, mujeres vestidas virilmente que cantaban y bailaban interpretando paródicamente a la masculinidad.
- 10 Este tipo de reapropiación de la masculinidad la vemos también en artistas y escritoras del siglo XIX quienes encarnaban la figura del dandy, como una forma de desobediencia de género y en oposición a “[...] todos los requisitos que una buena mujer burguesa habría de poseer: humildad, delicadeza, sumisión, virtud, habilidad, recato” (Durán, 2009, p. 195). Las dandis cuestionaban así el binarismo sexual

y realizando una iteración de género que se vincula con la performatividad de género desplegada a través del travestismo.

- 11 La asociación entre el Drag como travestismo es fundamental dado que, como argumenta Héctor Domínguez Ruvalcaba, en los imagos de nación éste es fundamental para fundar narrativas sociales y valores culturales:

Las expresiones nacionales pueden interpretarse a partir del travestismo. En efecto, esto también significa que lo nacional consiste en la imposición de vestidos; está construido para y por la apariencia. Lo que empieza como una lectura de la degeneración o desviación de las reglas del género patriarcales que valoran la virilidad termina como una reconfiguración de la nación que no es otra cosa que una vestimenta; por lo tanto, género y nación no son otra cosa que un espectáculo (Domínguez, 2013, p. 56-57).

- 12 Es importante destacar entonces que el vestido como artefacto cultural se une al cuerpo como recurso corpo-político en la performance Drag King, que despliega una serie de narraciones nacionales a través de la puesta en escena que explicitan que tanto género como nación son teatralizaciones histórica y geopolíticamente mutables, es decir artificialmente naturalizadas (Bourdieu, 2000), las cuales se legitiman a través de su iteración espectacular y su sobre exposición que se intersecan con las narrativas regionales para dar apariencia de credibilidad e inmutabilidad a las coreografías del género (Valencia, 2016b) y de la sexualidad del binarismo cis-heterosexual.
- 13 A pesar de que el concepto de Drag King no es extrapolable a todas las geopolíticas, es necesario destacar que no es propiedad de Europa ni de la blanquitud, por el contrario, su despliegue a inicios del siglo XX en países como los Estados Unidos fue mayoritariamente racializado, sobre todo desplegado por mujeres afroamericanas como Gladys Bentley, cantante de Blues quien participó activamente en el movimiento contracultural llamado *Renacimiento del Harlem* durante los años 20. Aunque el dispositivo del Drag King no puede ser usado de manera descontextualizada, gracias a diversxs investigadorxs feministas podemos rastrear una genealogía de esta práctica travesti también en América Latina ya en la Edad Media con personajes como Catalina de Erauso, la Monja Alférez (1585-1650) (Zinni, 2013); o en el

contexto del Perú precolombino como nos muestra el filósofo y artista Guissepe Campuzano en su libro *Museo Travesti del Perú* (2008), que abarca tanto el período precolombino como el virreynal. O en el caso de Cuba a través de la figura de Enriqueta/Enrique Favez, quien en pleno siglo XIX fue reconocido como un eminente cirujano que en realidad fue una cirujana que vivió como hombre por ir vestida como tal (González, 2009).

- 14 En México también pueden rastrearse disidencias de género vinculadas con prácticas travestis tal es el caso de Amelio Robles, coronel del Ejército revolucionario, de quien la historiadora Gabriela Cano (2009) lo narra como un hombre visible y respetado. En el contexto actual, y ya con una caja de herramientas conceptuales desarrolladas por la teoría queer y el transfeminismo, algunos de estos casos podrían leerse más como transiciones de género que como travestismos o parodias de género; aún así nos ayudan a trazar una cartografía de disidencias de género, sexuales, de clase e incluso raciales que el Drag King como dispositivo estético-prostético ha acompañado.
- 15 La genealogía contemporánea más difundida sobre el Drag King como “metodología feminista de investigación encarnada” (Pons, 2018) es atribuida a la performer Diane Torr quien los implementó en la ciudad de Nueva York hacia 1990. En estos talleres Torr pretendía que las talleristas *pasaran* por hombres “[...] a través de la enseñanza de diversas técnicas y usando cierta metodología teatral para representar masculinidades” (Pons, 2018, p. 59), lo cual les permitiría “[...] experimentar la autoridad del hombre, su territorio y sus derechos” (Halberstam, 2008, p. 280). Es también muy conocida la labor reflexiva en torno al tema del teóricx queer Jack Halberstam y del fotografx Del La Grace Volcano quienes plasmaron estos saberes en torno a la escena Drag King estadounidense de la década de los 90 en el famoso libro: *The Drag King Book* (1999).
- 16 Dado que el tema es extenso y regularmente se inscribe en una performance crítica que pone en crisis los estereotipos de la hipermasculinidad, nos preguntamos: ¿puede haber usos disidentes del dispositivo Drag King que renueven y reinterpreten su función fuera de los talleres y los shows?
- 17 Justamente ese uso disruptivo, barroco, pospornográfico y desde el sur es el tema de análisis de este trabajo. En el presente texto refle-

xionaremos sobre el trabajo de la artista colombiana Nadia Granados (La Fulminante) quien a través del uso pospornográfico y transfeminista del Drag King, no sólo parodia la masculinidad hegemónica (Connell, 2010) sino que pone de manifiesto la complejidad de sus contextos atravesados por la violencia del narcotráfico, el machismo recalcitrante y la doble moral, usándolo como elemento para la crítica social y política que no se limita al contexto de la disidencia sexual sino que incluye las relaciones de poder entre los sistemas de género, raza, clase y geopolítica.

Nadia Granados y el Drag King Gore en América latina

- 18 Nadia Granados (Bogotá, 1978) es una artista de performance colombiana, quien reapropia la imagen de “latina sexy y ardiente” □ un remanente de la *colonialidad del ver* (Barriendos, 2010) hacia las mujeres racializadas – y lo mestiza con un lenguaje político y erótico. Como artista de performance su soporte principal es el cuerpo que combina con diversas tecnologías multimedia con las que explora críticamente las relaciones de poder en el contexto colombiano vinculadas con la violencia estatal, el poder de los *mass media*, la pornografía *mainstream* (que erotiza y difunde la pornomiseria), el machismo institucional y las violencias contra las mujeres y los grupos minoritarios.
- 19 En su show en vivo *El Cabaret de La Fulminante*, Granados emplea un alter ego llamado *La Fulminante* con el que parodia sardónicamente el estereotipo que pesa sobre las mujeres latinas racializadas al ser concebidas desde las crónicas medievales hasta la publicidad contemporánea como “excesivamente sexuales y lascivas”. Otra característica importante del personaje es que habla en un lenguaje desconocido, que el espectador vincula con una lengua originaria de Colombia, este idioma inventado por la artista se traduce al español y se proyecta como subtítulos hiper-políticos que acompañan a sus videos, creando una disonancia cognitiva entre lo pornográfico y sus críticas políticas vinculadas con la izquierda y el transfeminismo.
- 20 Es importante destacar que la estrategia visual de Granados es altamente efectiva, ya que aprovecha la atención que genera su cuerpo voluptuoso y semidesnudo para cuestionar los estereotipos en torno

al género, la sexualidad y la política en Colombia e invita al espectador a desnaturalizar la auto representación y las imágenes pornográficas, al tiempo que expone estrategias de manipulación de los medios de comunicación pop-culturales y promueve abiertamente el rechazo de los valores neoliberales e imperialistas.

- 21 En este sentido, el uso desinhibido y sexualizado de su cuerpo como herramienta artística inscribe a Nadia dentro del movimiento de posporno² feminista, en el cual existe una conexión directa entre la reapropiación de los códigos de la visualidad y la reivindicación de prácticas sexuales alternativas que tienen en su núcleo las transversales de raza, clase y decolonialismo.
- 22 Recapitulando, podemos decir que en el trabajo de Nadia Granados la pospornografía no es únicamente un modo de representación de la sexualidad con intención de excitar, sino una estrategia política que pretende dar cuenta de problemas sociales como: la estigmatización de comunidades sexuales que se salen de la norma hetero-sexo-corporal-racial, dando voz a estas denuncias desde el terreno del arte contemporáneo y desde el *artivismo*, mediante dos dispositivos fundamentales: la performance y el video.
- 23 Cabe señalar que la capacidad de modificación corporal de la artista es encomiable pues pasó de ser una figura hiper-feminizada a tener un *passing* perfecto como joven sicario, lo cual nos muestra el largo alcance del performance y las posibilidades de transformación radical de la artista al interpretar el Cabaret Político Multimedia que ella titula: “Colombianización”.
- 24 Este Cabaret es una obra en proceso, estrenado el 3 de julio de 2018 en la Ciudad de México en el Bar El Vicio, está compuesto por 10 episodios con una duración de 45 minutos³: 1) *Performance uno: Más plata o más plomo. Más Hijueputas*⁴, 2) *Video uno: El Realismo Mágico Nació en Colombia*, 3) *Video dos: Narcorealidades*, 4) *Performance dos: somos sanguinarios, nos gusta matar*, 5) *Performance tres: Entrevista a Broy Banderas el sicario más famoso de las redes*, 6) *Video tres: Quien no conoce su historia está condenada a repetirla + fragmento de video Masacre de El Salado*, 7) *Performance cuatro: Capitalismo Gore*, 8) *Performance cinco: We Need To Kill Them*, 9) *Performance seis: No basta un pedazo de tierra*, 10) *Performance siete: Por nuestros muertos ni un minuto de silencio*.

- 25 La puesta en escena es interesante en varios niveles ya que crea un espacio de hibridación entre la performance en vivo y la *mise en abyme* generado a través de la proyección de distintos videos. En esta puesta en abismo se cuestiona la separación entre la mediación de la realidad y la capacidad de influenciarse y (re)construirse mutuamente. Utilizando técnicas como la producción de videoperformance en vivo, el circuito cerrado, el *mash up* y la intervención crítica a través de ciertas interferencias a la narración dentro del *found footage-collage* en las que intercala su voz con la voz de la publicidad hecha por el gobierno colombiano para incentivar el turismo hacia el país, al mismo tiempo que hackea las imágenes “bellas” con la aparición de coches bomba en Colombia y con la figura de Pablo Escobar.
- 26 Aquí Escobar se muestra desde su lectura mainstream, creada por las narconovelas y las narcoseries, donde éste se convierte en un hombre exitoso que inspira y produce un ideal de héroe necroempoderado que cristaliza la dimensión aspiracional de la masculinidad triunfadora. La figura de Escobar reafirma también que para triunfar es necesario volverse un experto en el uso efectivo de ciertas técnicas de violencia como formas de control del territorio, de tener un trabajo asalariado y conseguir reafirmación viril. Estos ideales masculinos se inscriben dentro de lo que podríamos denominar como Drag King Gore, es decir un uso ultrabarroco, crítico y politizado de este dispositivo de hackeo feminista sobre la masculinidad que además despliega una hipervirilidad violenta, que nos muestra que la identificación con el trabajo de muerte (como una forma de adquirir prestigio social y ascensión económica) es parte fundamental del espectáculo capitalista. En palabras de Nadia Granados el objeto de estudio de esta obra:

Se enfoca en la colombianidad representada en el género televisivo llamado *narcotelenovelas*, realizadas entre el 2006 y 2017, que desde entonces vienen fungiendo como una fuente de mitologías que generan identidad nacional. Material histórico y ficcional tipo exportación que tiende a producir una visión deformada de un momento histórico, utilizando el formato melodramático con todos sus artificios y el enorme alcance de los medios de comunicación masivos (Granados, 2019a).

- 27 Así, el relato de la Colombianización se puede asociar a lugares comunes sobre Colombia: estereotipos inspirados en el mundo del nar-

costráfico. El proyecto surge como una pregunta sobre la manera en que se ha conformado una visión de realidad política de Colombia desde los medios y la propaganda que construyen un imaginario cultural en torno a la definición de lo colombiano no sólo como una geopolítica, sino como: “una serie de violencias confusas propiciadas por las élites políticas, que transformaron las estructuras económicas, sociales y culturales y que son representadas en una gran cantidad de productos audiovisuales con marcadas intenciones ideológicas” (Granados, 2019a).

- 28 Por un lado encontramos productos publicitarios creados en la oficina de prensa gubernamental para atraer la inversión extranjera y el turismo, en los que se vende a Colombia como una marca y, por otro, las narcotelenovelas que pretenden contar la historia reciente del Conflicto Armado (1985-2018) por medio de ficciones protagonizadas por sicarios, narcotraficantes o paramilitares; hombres que se destacaron por obtener beneficios económicos de actos de corrupción y crímenes, y que afectaron con su violencia a un grueso de la población colombiana en calidad de victimarios. Este tipo de hombre será la inspiración para crear el personaje protagonista del Cabaret.
- 29 Con esta apropiación del performance Drag King, la artista pretende abrir una reflexión sobre las dinámicas de normalización de la impunidad y la violencia como resultado de una larga guerra propiciada por las élites en Colombia que heredaron el control político como si se tratara de un trono en una monarquía, guerra necropolítica en la que se transformaron las estructuras sociales y culturales por medio de la intimidación, del terror sobre la población y que ha reconfigurado la situación geopolítica de la región en beneficio de grandes latifundistas y cuya narración oficial sólo justifica las atrocidades y beneficia simbólica y económicamente a los victimarios.
- 30 En ese contexto, Nadia explora la relación entre esa guerra y los hombres que para fortalecer su masculinidad deciden participar en ella y toma como eje central para analizar este tipo de masculinidades el término: “*sujetos endriagos*” (Valencia, 2010), que se definen como subjetividades capitalísticas, recolonizadas por la economía y representadas por los criminales y narcotraficantes mexicanos. Si bien el endriago es una categoría para definir la relación entre colonialismo, neoliberalismo y necro-masculinidad en el contexto del crimen orga-

nizado en México, su definición es extrapolable a lo que sucede en Colombia, dado que los endriagos comparten una axiología de virilidad desafiante y consideran el trabajo de muerte y la espectacularización como una forma de ascensión social y sobre todo son las máquinas de guerra de un Estado necropolítico que tiene sus raíces en la historia colonial que caracteriza al continente.

- 31 En el episodio que abre “Colombianización”, titulado: *Más plata o más plomo*. Más Hijueputas aparece un joven sicario que canta un *trap*, con look deportivo relajado, vinculado a una estética de barrios periféricos cuya aspiración principal es escapar del subconsumo (Lipovetsky, 2007) y ver cristalizada su legitimidad de género a través de la moda, el donjuanismo, el hiperconsumo, uniformado en sus deseos y aspiraciones a una obediencia de género masculina orientada a cumplir vicariamente las reglas del juego capitalista, conformando así un ejército indirecto del precariado gore (Valencia, 2010) basado en la necro-masculinidad.

Imagen 1: Video e interpretación de *trap* en vivo



Cortesía de la artista

- 32 En la letra, compuesta e interpretada en escena por Nadia Granados, podemos confirmar esta axiología necroliberal que exige que la violencia sea una forma de trabajo, restitución masculina y excitación exhibicionista:

Aquí estoy, Lleno de sangre caliente/ ambición es gasolina para mi mente/ Tú sabes, me siento duro/ Aprendiendo de los grandes, de los más rudos/ Si hay que matar por plata no importa/ Lo importante es la *money* que reporta/ Competencia en la guerra en la vida es normal/ Se normaliza la muerte, el trabajo de matar/ Papi. Esto no es para débiles, para incapaces,/ Esto es para los aventaos para los audaces/ No nos tiembla nada, somos peligrosos/ Somos rapaces, invencibles míticos mafiosos/ Como aves carroñeras, comemos de los muertos/ Somos los más duros, somos los más ciertos/ Los rivales en el suelo con sus cráneos abiertos/ Depredando cuerpos somos los expertos/ La relación de la violencia con el capital/ Trabajar por el dinero es una cosa normal/ Asesinar por plata situación laboral/ Cuerpo máquina de guerra, máquina mortal/ Sobrevive el más fuerte es lo natural/ Siento la fuerza adentro poderosa y letal/ Alucinando con mi ignorancia radical/ Una mezcla delirante entre ficción y realidad/ No es una ficción, somos más que un mito/ Si no lo ves tampoco te lo explico/ Un bicho malo, un poeta maldito/ Traficantes de experiencia, puro estereotipo/ Plata o plomo como el Patrón del mal/ El carismático señor don Pablo Escobar/ De un pueblo sangui-nario orgullo internacional/ Ejemplo de progreso, espíritu empresarial/ Respeto se merece quien tiene un dineral/ Este mundo se mueve por cosa material Quien gana es quien muestra su brutalidad/ El combate se termina en tu funeral/ PLATA O PLOMO esa es la cuestión/ Filosofía de la de la vida mía es mi profesión/ Obediencia y balas más que una ficción/ El que mata y reza empata, es mi religión/ Súper estrella en película de acción/ Mafia carburante de la destrucción/ Adrenalina pura como una erección/ Es mi vida, es mi parche, es mi convicción/ Obedeciendo voy ascendiendo/ Mañas sanguinarias que voy aprendiendo/ En la fila masacrando cuerpos destruyendo/ En un gánster poderoso que me voy convirtiendo/ Machismo que me mata, que te mata, que los mata/ Plomo plomo, plomo, todo por la plata (Granados, 2019b).

- 33 Por medio del uso del Drag King Gore, es decir, de la representación de una masculinidad tremendamente machista, homófoba y sanguinaria, se enuncian una serie de postulados alrededor del crimen

como vehículo para acceder al poder. Usando la exageración como una forma escénica que permite evidenciar el absurdo de ciertos comportamientos masculinos como el uso excesivo de la fuerza o el despliegue de violencia de alta intensidad como parte del montaje de género que post-produce la masculinidad en relación a los gestos largamente presentados por la cultura del entretenimiento y los medios de comunicación, que iteran una versión de lo viril vinculada con el desafío y la temeridad.

- 34 Nadia pone en escena al sicario como personaje, apropiándose del estereotipo que mezcla con elementos de carácter crítico frente a esa misma situación, re-codificando el cliché para generar preguntas, a través de la retórica visual y la des-esencialización de la masculinidad como cuerpo en *display*, que puedan generar reflexión en torno a la problemática de los hombres que se involucran en el necroemprendedurismo (Valencia, 2010).
- 35 En el segundo performance *Somos Sanguinarios, no gusta matar*, Granados disloca el Drag King pues usa elementos Drag tanto femeninos como masculinos; vuelve a la escena convertida en una quimera barroca: vestida de la cintura para arriba con una camiseta del equipo nacional de fútbol colombiano y de la cintura hacia abajo semidesnuda, usando solo uno tacones altos, brillantes (en concordancia con la estética Drag Queen) y un *strap-on* que en lugar de un dildo sostiene un afilado y largo cuchillo que emula un pene terrorífico en su capacidad de ocasionar daño y muerte. Así en esta transición de género y escena deja atrás al cantante de *trap* con su *passing* absolutamente creíble y lo va desmontando en una especie de *strip tease* anticlimático en el cual se genera una disonancia cognitiva a nivel visual porque su *passing* de King sigue siendo incuestionable, pero aparecen elementos que desmontan la masculinidad como original.

Imagen 2: Fotografía del video performance *Somos Sanguinarios Nos Gusta Matar*



Cortesía de la artista

- 36 Al ritmo de un narcocorrido alterado mexicano titulado como el performance, la artista realiza una proyección en circuito cerrado de sus caderas que se agitan y su cuerpo en presencia real se ubica en la entrepierna de las imágenes como si intentara penetrar con un cuchillo el cuerpo en video.
- 37 Los dos cuerpos están allí presentes en una danza grotesca de imágenes de violación, penetración, nacimiento y muerte. En el mismo cuerpo, se recrean las relaciones de poder heteropatriarcales donde el cuerpo femenino es violentado y el masculino es el cuerpo violentador.
- 38 En el performance titulado *Capitalismo Gore*, conformado por audio, actuación en vivo, sangre falsa, estallidos y descripciones de asesinatos, se expone el acto de matar como un espectáculo gore, es decir,

con el derramamiento de sangre gratuito y aterrador, relacionando la visibilidad ficcional de los asesinos a sueldo en contraste con la desaparición de los cuerpos y de las luchas de los asesinados por causas políticas en Colombia.

Imagen 3: Fotografía del performance *Capitalismo Gore*



Cortesía de la artista

- 39 Un elemento muy significativo de este performance es que los estallidos de sangre sólo manchan al king endriago que lo está ejecutando porque los globos con sangre que revienta Nadia sobre su cuerpo y su rostro están atrapados dentro de una bolsa plástica gigante adherida a su cuerpo; esta bolsa transparente resulta una metáfora de la distancia asegurada por la pantalla, pues genera una especie de alejamiento entre el espectador y el actor en el cual el único que se mancha es aquel que ejecuta la acción, brindándonos elementos de reflexión sobre el proceso de espectralización de la violencia televisada o hiper-mediada por la redes sociales virtuales y los productos cultura-

les y sus consecuencias que producen una desensibilización ante la atrocidad de la violencia y generan así una anestesia social que desresponsabiliza a los espectadores.

- 40 Nadia muestra y denuncia al mismo tiempo que este consumo de la violencia gore se normaliza y pierde su impacto y su capacidad de denuncia y de procuración de justicia. Sin embargo, la capacidad de denuncia no es desactivada, dado que la conjuga con correlatos de sentido que apuestan por un diálogo intergeneracional y opositivo al imperialismo del proyecto necroliberal.
- 41 En los performances seis: *No basta un pedazo de tierra* y siete: *Por nuestros muertos ni un minuto de silencio*, la artista se encuentra ya completamente desnuda sobre el escenario y pronuncia potentes y lapidarias palabras de denuncia en su lengua inventada mientras aparecen los subtítulos. Nos muestra la estrategia de denuncia que crea un correlato de sentido con los espectadores, pues logra atrapar su atención porque su cuerpo desnudo pasa a segundo plano y la centralidad de la pieza es ver como la artista unge su cuerpo con tierra y la traga puños. Este espectáculo resulta difícil porque quien observa no puede ignorar que lo que hace Nadia no se trata de la puesta en escena de un fetiche, sino que el elemento tierra nos remite al desplazamiento forzado y su relación con el paramilitarismo en Colombia.
- 42 En el performance siete, la artista se encuentra de pie en el escenario y con el puño izquierdo en alto hace un pase de lista de los desaparecidos en el conflicto colombiano, mientras la música que la acompaña es una canción punk que ella misma escribió y grabó y donde nos dice que pese a la represión el pueblo colombiano en resistencia sigue en lucha.
- 43 Lejos de ser un cliché de reivindicaciones, el trabajo tanto visual como escénico de Granados se despliega ante nosotrxs como una herramienta artivista que logra crear correlatos de sentido intergeneracionales y transnacionales, puesto que nos brinda pistas de cómo construir fugas encarnadas y potentes ante el sistema de representación de las imágenes re-victimizantes. Nadia Granados, a través de este Drag King Gore, logra torcer las narrativas y los códigos de lectura de este tipo de espectáculos para dignificar las luchas, porque lo personal sigue siendo político.

- 44 En el caso de Granados no hay ningún elemento al azar, es una artista meticulosa, prolija y altamente reflexiva como podemos ver sus piezas, así en el Drag King Gore de Nadia encontramos tanto una crítica contra una realidad voraz que extermina, desplaza y oprime a las poblaciones de los territorios latinoamericanos como un compromiso personal, porque no sólo performa la hipermasculinidad para desestabilizarla sino que propone en contraofensiva ciertos tipos de cuerpos y masculinidades insurgentes que son parte de comunidades de luchadores sociales que se oponen a ser borradas y criminalizadas bajo el parangón de la virilidad necropolítica del sujeto endriago diseñado por los Estado necroliberales.
- 45 Esta puesta en escena del Drag King que se realiza a modo de *strip tease* político nos deja ver un cuerpo que vuelve a encarnarse en dos sentidos, 1) en tanto signo de producción de alteridad: masculinidad racializada como cartografía necropolítica y 2) masculinidad torcida o crítica que deviene mujer frente a esta usurpación de la complejidad de las multitudes latinoamericanas por parte del neoliberalismo.

Conclusiones

- 46 Utilizando el Drag King como elemento para la crítica social y política, Granados muestra que en Latinoamérica, las estrategias cuir (Valencia, 2014, 2015) no se limitan al contexto de la disidencia sexual y/o de género sino que el activismo transfeminista, como un marco de análisis crítico no binario, es performativo en realidades altamente violentas puesto que no responde únicamente a criterios estéticos sino que denuncia conflictos sociales y necropolíticos (Mbembe, 2011) vinculados con el desplazamiento forzado, los falsos positivos y el extractivismo en Colombia. Este performance Drag King desplaza el significante queer hacia cuir (Valencia, 2014, 2015) y enlaza la performatividad de género propuesta por Butler (1990) hacia la precariedad y la vulnerabilidad del género (Butler, 2006) al añadir el pliegue gore de la masculinidad del endriago (Valencia, 2010) que lo vincula con la violencia como tecnología nacional de gobierno.
- 47 Importa destacar que las performances Drag King desplegadas por Nadia Granados no sólo parodian la masculinidad hegemónica (Connell, 2010) sino que muestran un amplio abanico de masculinidades vinculadas a intersecciones de clase, raza y localización, manifiestan-

do la complejidad del conflicto colombiano y sus singularidades atravesadas por la violencia del narcotráfico, del machismo recalcitrante y de la doble moral vinculada al género y la heterosexualidad.

- 48 La dimensión política, crítica, barroca y espectacular del dispositivo Drag King en el contexto colombiano, altamente necropolítico (Mbembe, 2011) y especialmente, en el cabaret político multimedia de Nadia Granados, no se limita a su uso estético, prostético o cosmético sino que intersecta elementos de crítica política y económica así como de denuncia social que no se limitan a la disidencia sexual pero que la incluyen como un dispositivo crítico de desviación del canon que nos permitirá utilizar los dispositivos críticos del andamiaje artista y queer/cuir como lugares de decodificación de nuestras realidades altamente violentas.
- 49 Finalmente, el Drag King de Nadia Granados nos permite pensar en la posibilidad de otras formas de trabajar con la violencia creando “Espectáculos éticos” (Dumcombe, 2006), porque en nuestra era del espectáculo y la cultura de la celebridad, los espectáculos éticos pueden ser un detonante para que una imagen no deje secuestrar su sentido y pueda despertar empatía.
- 50 Así, Granados al presentar la violencia cotidiana en nuestros contextos produce lazos y solidaridades con un ejercicio lúdico crítico que nos hace partícipes de la construcción de su sentido; estimula también a lxs observadorxs para que se conviertan en participantxs activxs que trascienden los viejos modos de representación ocular-céntrica y superan el marco heteropatriarcal y su representación re-victimizante, escudados en la anestesia moral generalizada en la que vivimos g-localmente.

BIBLIOGRAPHIE

Barriendos, Joaquín, “La colonialidad del ver. Visualidad, capitalismo y racismo epistemológico”, VV.AA., *Desenganche. Visualidades y sonoridades otras*, Quito, La Tronkal, 2010, p. 130-156.

Beauvoir, Simone, *El segundo sexo. II. La experiencia vivida*, Buenos Aires, La Pléyade, 1981.

Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.

- Butler, Judith, *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós, 2006.
- Butler, Judith, *Gender Trouble*, New York/London, Routledge, 1990.
- Campuzano, Guisepe, *Museo Travesti del Perú*, Lima, Autoedición, 2008.
- Cano, Gabriela, "Inocultables realidades del deseo. Amelio Robles, masculinidad (transgénero) en la Revolución mexicana", in Gabriela Cano, Mary Kay Vaughan y Jocelyn Olcott (comps.), *Género, poder y política en el México pos-revolucionario*, México, Fondo de Cultura Económica/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2009, p. 61-90.
- Connell, Robert, *Masculinidades*, México, UNAM, 2010.
- Domínguez-Ruvalcaba, Héctor, *De la sensualidad a la violencia de género. La modernidad y la nación en las representaciones de la masculinidad en el México contemporáneo*, CDMX, México, CIESAS/CONACYT, 2013.
- Duncombe, Stephen, *Dream: re-imagining progressive politics in an age of fantasy*. New York/ London, The New Press, 2006.
- Durán, Gloria, *Dandysmo y contragénero. La artista Dandy de entreguerras baronesa Elsa Von Freytag-Loringhoven, Djuna Barnes, Florine Stettheimer, Romaine Brooks* [tesis doctoral], Universitat Politècnica de Valencia, Valencia España, 2009.
- González Pagés, Julio C., *Por andar vestida de hombre*, La Habana, Sube la marea ediciones, 2009.
- Granados, Nadia, Comunicación personal, 9 de abril 2019, 2019a.
- Granados, Nadia, *Colombianización. Cabaret Multimedia. Bar El Vicio*. 3 de julio 2019. Ciudad de México, México, 2019b.
- Halberstam, Jack. & De LaGrace, V., *The Drag King Book*, London, Serpent's Tail Press, 1999.
- Halberstam, Jack, *Masculinidad Femenina*, Madrid, Egales, 2008.
- Jay, Martin, "Regímenes escópicos de la modernidad", in *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- León, Christian, "Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales", *Aisthesis*, nº 51, 2012, p. 109-123.
- Lipovetsky, Gilles, *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad hiperconsumista*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- Millet, Kate, *Sexual Politics*, United Kingdom, Rupert Hart-Davis, 1970.
- Mbembe, Achille, *Necropolítica*, Barcelona, Melusina, 2011.
- Pons Rabasa, Alba, "Los talleres Drag King: una metodología feminista de investigación encarnada", *Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, 9, nº 13, p. 56-79, 2018. [<http://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral> (21.01.20)]
- Preciado, Paul B., "Beatriz Preciado en conversación con Marianne Ponsford en HAY Festival" [archivo de video], 2 de febrero 2014. [<https://www.youtube.com/watch?v=4o13sesqsJo> (21.01.20)]
- Preciado, Paul, B., "Ready-Made Políticos. Paul Preciado. Una genealogía de lo

queer” [mensaje en un blog], 29 de enero 2009. [<http://blog.pucp.edu.pe/blog/latravesiadelfantasma/2009/01/29/ready-made-politicos-beatriz-preciado-una-genealogia-de-lo-queer/> (21.01.20)]

Torr, Diane & Bottom, Stephen J., *Sex, Drag and Sex Roles. Investigating Gender as Performance*, USA, University of Michigan Press, 2010.

Salanova, Marisol, *Pospornografía*, Murcia, Pictografía Ediciones, 2012.

Valencia, Sayak, “Jóvenes: (sobre)vivir y transformarse en la condición neoliberal”, in *Juventud(es) regímenes de sensibilidad y disidencia. Narrativas, estéticas y morfologías disidentes*, Ciudad Juárez, UACJ, 2016a, p. 17-46.

Valencia, Sayak, “Estado, narcocultura y coreografías sociales del género en México”, in *Letras Femeninas*, 42, n° 1, 2016b, p. 22-36.

Valencia, Sayak, *Del Queer al Cuir: ostranienie geopolítica y epistémica desde el sur*, in *Queer & Cuir. Políticas de los irreal*, Querétaro, México, Fontamara / Universidad Autónoma de Querétaro, 2015, p. 19-37.

Valencia, Sayak, “Tijuana Cuir”, in *Queer Geographies. Beirut Tijuana Copenhagen*, Roskilde, Denmark, Museet for Samtidskunst, 2014, p. 90-95.

Valencia, Sayak, *Capitalismo Gore*, Barcelona, Editorial Melusina, 2010.

Zinni, María C., “Cuerpo travestido y autoescritura en la biografía colonial: la monja-Alférez”, in *Prototipos, cuerpo, género y escritura*. Tomo II, Morelia, Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo / Universidad de Guadalajara / Universidad Autónoma de Nuevo León / Secretaría de Cultura / Secretaría de la Mujer / Gobierno del Estado de Michoacán, 2013, p. 77-95.

NOTES

1 <http://www.lafulminante.com/>

2 El término pospornografía se define como un giro feminista en las representaciones sexuales del porno, donde el desplazamiento se centra no en la mirada del consumidor masculino y heterosexual, sino en la visibilización de otras corporalidades, géneros en tránsito, prácticas sexuales no heteronormadas o genitocentradas cuya intención no es necesariamente provocar excitación sexual.

3 Registro en video: <https://vimeo.com/316201107/a19e2992ff>.

4 Nadia Granados cuenta que este título es el slogan de la segunda temporada de la serie *Narcos* de Netflix. La palabra *Hijueputa* usada como un tipo de folclorismo colombiano popularizado gracias a estas series en los que

parece divertido que los sicarios y los venerables narcos la repitan como un mantra.

RÉSUMÉS

Français

Cet article se penche sur l'usage politique et subversif du dispositif Drag King dans le travail de l'artiste colombienne Nadia Granados (La Fulminante¹) qui, dans sa performance vidéo : « Colombianisation : cabaret politique multimédia », examine la relation entre l'État colombien et la construction d'une masculinité nécropolitique (Valencia, 2016a). Dans les dix épisodes que compte la performance, Granados incarne et parodie divers personnages masculins et violents, liés au monde de la mafia et du narcotrafic en Colombie dans le contexte du capitalisme Gore (Valencia, 2010). Autrement dit, dans la version du néolibéralisme le plus sanglant qui fait de la violence une forme de travail et de contrôle masculin de certaines populations, qui ajustent « la colonialité du regard » (Barriendos, 2010) comme récit de l'altérité extrême des populations non blanches.

English

This article makes a reflection on the use of Drag King as a political and subversive device in the work of Colombian artist Nadia Granados (La Fulminante) who in her video performance: “Colombianización: cabaret político multimedia” discusses the relationship between the Colombian State and the construction of a necropolitical masculinity (Valencia, 2016a) In over ten episodes, Granados embodies and parodies various masculine and violent characters related to the underworld of drug trafficking in Colombia in the context of Gore Capitalism (Valencia, 2010), that is, in the version of the bloodiest neoliberalism that makes violence a form of work and masculine verification for certain populations, which adjust to “the coloniality of seeing” (Barriendos, 2010) as a narrative of extreme otherness of non-white populations.

Español

El presente artículo reflexiona sobre el uso político y subversivo del dispositivo Drag King en el trabajo de la artista colombiana Nadia Granados (La Fulminante) quien en su video performance: “Colombianización: cabaret político multimedia” discute la relación entre el Estado colombiano y la construcción de una masculinidad necropolítica (Valencia, 2016a). A lo largo de diez episodios, Granados encarna y parodia diversos personajes masculinos y violentos emparentados con el mundo del hampa y del narcotráfico en Colombia en el contexto del capitalismo gore (Valencia, 2010). Es decir, en la versión del neoliberalismo más sangriento que hace de la violencia una forma de trabajo y de constatación masculina para ciertas poblaciones, que

se ajustan “la colonialidad del ver” (Barriendos, 2010) como narrativa de otredad extrema de las poblaciones no blancas.

INDEX

Mots-clés

Drag King, Queer, Cuir, Amérique latine, Capitalisme Gore, masculinités

Keywords

Drag King, Queer, Cuir, Latin America, Gore Capitalism, masculinities

Palabras claves

Drag King, Queer, Cuir, Latinoamérica, Capitalismo Gore, masculinidades

AUTEUR

Sayak Valencia Triana

Sayak Valencia (Tijuana, BC, México, 1980). Doctora en Filosofía, Teoría y Crítica Feminista, con Mención Europea, por la Universidad Complutense de Madrid. Poeta, ensayista y exhibicionista performática. Profesora Investigadora Titular B en el Departamento de Estudios Culturales del Colegio de la Frontera Norte, Centro de Investigación CONACYT. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel 1. Ha dictado conferencias y seminarios sobre violencia, narcocultura, Capitalismo Gore, transfeminismos, feminismo chicano, feminismo poscolonial, arte y teoría queer en diversas universidades de Europa y el continente americano. Entre sus obras recientes se incluyen: *Gore Capitalism* (Semiotexte /MIT), *Capitalismo Gore* (Paidós, 2016 y Melusina, Barcelona, 2010), *Adrift's Book* (Aristas Martínez, Badajoz, 2012), *El reverso exacto del texto* (Centaurea Nigra Ediciones, Madrid 2007), *Jueves Fausto* (Ediciones de la Esquina / Anortecer, Tijuana 2004), así como una treintena de artículos académicos, capítulos de libros en revistas de España, Alemania, Francia, Polonia, México, Argentina, los Estados Unidos, Colombia, entre otros.