

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Comunicación**

Maestría en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

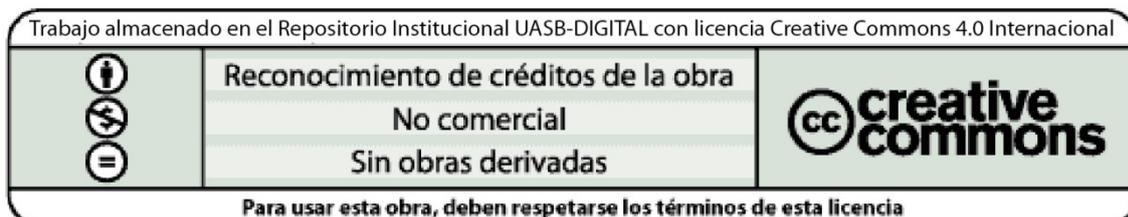
**MissTela Dedé y Nina Donatella Ambrosía**

**La estética *drag queen* en la construcción de su identidad cultural en Quito**

Marcos Vinicio Campoverde Robles

Tutor: Ángel Hernán Reyes Aguinaga

Quito, 2025





## Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Marcos Vinicio Campoverde Robles, autor del trabajo intitulado “MissTela Dedé y Nina Donatella Ambrosía: La estética *drag queen* en la construcción de su identidad cultural en Quito”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Comunicación, Mención en Visualidad y Diversidades en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que, en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

7 de julio de 2025

Firma:  \_\_\_\_\_



## Resumen

La identidad es un tema complejo que aún requiere un análisis profundo, especialmente en la relación con el cuerpo y sus manifestaciones. En esta investigación, abordo el caso de MissTela Dedé y Nina Donatella Ambrosía, dos personajes *drag queens* tras los cuales se encuentran dos personas que han enfrentado procesos de migración interna y aceptación de su sexualidad. En este sentido, el acompañamiento, a través de una metodología de observación participativa, ha sido fundamental para analizar sus procesos de construcción identitaria, atravesados por la subjetividad de sus creadores, quienes inciden en debates sobre sexo, género y etnicidad dentro del contexto cultural de Quito. Así mismo, se examina la construcción, presentación y representación de sus estéticas y performances.

Palabras clave: transformismo, cuerpo, representación, travesti, sexogenérica



A mis amigas trans, marikas, travestis, no binaries y a toda la colectividad que me sostiene. A pesar de los conflictos y discriminaciones que también atraviesan los espacios diversos, han construido junto a mí entornos seguros, como una gran familia.



## Agradecimientos

Agradezco principalmente a mi madre por ser mi mayor apoyo en este proceso de estudio e investigación. Su atención y cuidados han sido fundamentales para sobrellevar esta etapa.

También agradezco la confianza, el apoyo y el cariño incondicional de Byron y Derly: Byron, quien se ha convertido en uno de mis mejores amigos, y Derly, parte esencial de mi vida, con quien he explorado nuevas experiencias artísticas y activistas dentro de las diversidades.

A Vero y Víctor, por su respaldo laboral durante mi proceso de estudio, y a Natali, por motivarme constantemente a asumir nuevos retos. A Angie y Vero, por estar siempre atentas a mi bienestar emocional.

Así también, agradezco a mi tutor, Hernán Reyes, cuya guía y propuesta bibliográfica ayudaron a enriquecer este proyecto. Pero, sobre todo, a mis lectores Alicia Ortega y Edgar Vega, quienes me hicieron comprender que escribir también puede ser un ejercicio más libre y personal. Gracias a sus aportes, logré estructurar esta investigación como parte de un proceso más íntimo de exploración y reflexión.

Espero que esta investigación sirva como referencia para futuros estudios sobre identidad y transformismo. Más allá del ámbito académico, es fundamental construir un mundo más habitable, superando los miedos y prejuicios que nos hacen sentir como el “otro” de la historia, cuando en realidad es desde la otredad donde cada persona encuentra su autenticidad.



## Tabla de contenidos

|   |    |
|---|----|
| Introducción.....   | 13 |
| Capítulo primero: La primera piel: Del silencio al grito de identidad.....          | 17 |
| 1. Nombrarse, buscarse, decirse: Palabras que antes dolían.....                     | 23 |
| 2. Entre categorías que no alcanzan.....  | 29 |
| 3. <i>Sorminatrix</i> : Entre la cruz y el colmillo, identidades en conflicto. .... | 33 |
| Capítulo segundo: La segunda piel: Lo sensible, lo mutable, lo encarnado.....       | 45 |
| 1. Cartografía <i>drag</i> : Cuerpos que habitan, espacios que se transforman ..... | 52 |
| 2. <i>Fiesta Popular</i> : Disidencias que marchan con tacones y memoria.....       | 62 |
| Conclusiones.....   | 73 |
| Lista de referencias .....  | 79 |
| Anexos .....  | 83 |



## Introducción

Las sociedades tienden a etiquetar y clasificar la identidad de las personas en categorías rígidas, dejando poco o ningún espacio para las medias tintas. Sin embargo, tras diversos activismos y luchas por los derechos, se han abierto posibilidades para superar esos binarismos delimitantes, permitiendo la libertad de autoubicarse y transitar por territorios identitarios distintos a los hegemónicamente aceptados. Pero ¿qué sucede si decides habitar la frontera, no solo como un punto de tránsito entre identidades, sino como una realidad legítima en sí misma, un lugar válido para reconocerse, habitar y reivindicar?

MissTela Dedé y Nina Donatella Ambrosía son dos personajes *drag queens* creados por Derly, de origen montubio, y Byron, de origen indígena. Ambos han asumido de forma distinta su vida en la ciudad de Quito, un territorio atravesado por un mestizaje cultural histórico, donde sus identidades siguen transformándose a partir de sus subjetividades y de la interacción colectiva con el entorno urbano. Un espacio donde también la noción de lo *drag* ha mutado: desde los años de la despenalización de la homosexualidad en Ecuador, en los años noventa, hasta las nuevas expresiones estéticas y políticas que emergen en las últimas décadas, evidenciando cómo los procesos de activismo y arte se entrelazan y reformulan.

Para MissTela y Nina, cuestionar la forma de comprender sus identidades ha sido un proceso significativo, especialmente al asumir la genealogía propia como punto de partida y al desear construir sus propias realidades sociales. Esta construcción, atravesada por la identidad sexual, se expresa en sus personajes *drag queens* como medio de exploración estética, enunciación política y sanación personal.

En esta suerte de catarsis generada desde el arte *drag queen*, me he involucrado como amigo, investigador y hermana transformista junto a ellas, compartiendo escenario y reflexiones dentro de la agrupación transformista *Hermanidad Delta*, que cuenta con más de quince años de trayectoria artística, activista y performática en Quito. Esta hermandad ha sido una escuela de vida, una plataforma donde, a través de nuestros personajes, nos hemos pensado, narrado y deconstruido.

En este sentido, presento esta investigación como una travesía tanto personal como colectiva, guiada por una metodología que se ha ido revelando en el camino: una autoetnografía afectiva, encarnada, que me ha permitido descifrar no solo las experiencias

de otros, sino también reconfigurar mis propias certezas. En este proceso, las historias de mis hermanas *drag queen* han sido faros que iluminan la complejidad del ser. Gracias a ellas he comprendido que la identidad no es un contorno definido, sino un territorio en constante transformación, donde muchas veces el lenguaje nos queda corto. Nos faltaría el abecedario para nombrar todas esas existencias que habitan las fronteras, esos bordes donde, como dice Gloria Anzaldúa (2016, 42) emergen sujetos que pertenecen a varios mundos a la vez, y que, al traspasar sus límites, configuran una tercera cultura de frontera.

Bajo este enfoque, desarrollé una metodología de acción participativa junto a Derly y Byron, con quienes compartí procesos de creación, diálogo y memoria a través de sus personajes *drag*. El acompañamiento cercano con ellos fue esencial para adentrarme en sus perspectivas, en sus búsquedas estéticas pasadas, sus exploraciones actuales y en las potencias performáticas que despliegan con sus cuerpos e imaginarios. A partir de ello, decidí centrarme en dos experiencias fundamentales que hemos construido en conjunto: la obra de teatro *Sorminatrix: monjas, lesbianas y vampirezas* y los recorridos turísticos organizados por el colectivo *MissTela Drag Tour*. Estas experiencias me han permitido desarrollar, a lo largo de los dos capítulos que componen esta investigación, una reflexión sobre la identidad, el transformismo y la potencia política del arte *drag queen*.

En el primer capítulo busco situar a las personas. Presento quiénes somos y desde dónde partimos antes de crear nuestros personajes *drag*. Nos ubico en esa etapa previa, cuando aún no teníamos nombres escénicos, pero ya habitábamos la incomodidad de lo normado. Es allí donde empieza nuestra aventura, al reconocernos como identidades diversas con el deseo legítimo de existir fuera del molde.

Apoyado en Stuart Hall (2010), exploro el descentramiento de la identidad y la necesidad de los procesos de identificación como claves para entender cómo nos construimos. A esto se suman los aportes de Anzaldúa (2016), quien profundiza en la noción de los “habitantes de frontera”, esas existencias que transitan entre mundos distintos, antes y después del transformismo. Presento entonces esas zonas de inestabilidad que emergen cuando no encajamos en las normas sociales. El capítulo culmina con la obra *Sorminatrix: monjas, lesbianas y vampirezas*, que expone nuestras luchas internas y las barreras simbólicas que enfrentamos al romper con lo impuesto y nombrarnos en libertad.

En el segundo capítulo abordo la exposición del personaje. MissTela y Nina cruzan hacia el otro lado de la frontera y es en ese cruce donde sus cuerpos comienzan a

hablar. La calle se convierte en escenario. Las estéticas que crean se vuelven discurso. El cuerpo aparece como herramienta de acción, como gesto político y presencia que incomoda.

En esta exploración performática, retomo el concepto de “sensibilidad” en Anzaldúa (2016), los estudios del performance de Richard Schechner (2012), y la propuesta de Silvia Rivera Cusicanqui (2015) sobre la descolonización de la mirada. Todo esto se manifiesta con fuerza en las rutas turísticas de *MissTela Drag Tour*, recorridos que resignifican el Centro Histórico de Quito y colocan sobre la escena pública identidades antes silenciadas. No se trata solo de visibilizar, sino de recordar que toda sociedad es diversa y que cada persona tiene derecho a construir comunidad desde su diferencia.

Ambos capítulos se enriquecen con otros aportes clave. Judith Butler (2007) con su enfoque performativo sobre el género; Villanueva (2014) y su definición sobre los *dragqueenismos*; Ugalde y Benavides (2019) con sus estudios sobre las diversidades en las culturas precolombinas; Liset Coba (2010) con el análisis de los “cuerpos rebeldes” en las fiestas de fin de año; entre otros autores que complementan el tema de la ambivalencia, flujos y constante transformación de la identidad.

Comprender a Quito como un territorio de tránsito constante ha sido clave para reconocer las tensiones entre movilidad, arraigo y transformación identitaria. En ese vaivén, Derly y Byron despliegan sus personajes *drag* como formas vivas de afirmación, trayendo consigo memorias ancestrales y deseos contemporáneos. MissTela y Nina no solo se muestran: irrumpen, se encarnan y resisten desde la escena pública, desbordando las estéticas normadas para reconfigurar el derecho a ser.

Así, esta investigación es también una bitácora afectiva, un gesto de cercanía con quienes se atreven a habitar los bordes. Dicho esto, propongo una apertura: una invitación a leer estas páginas como un territorio compartido donde la identidad no se encierra, sino que fluye, se transforma y se reconoce en el espejo de otros. Porque en ese devenir, a veces incierto, a veces festivo, hay potencia, hay comunidad, y sobre todo, hay verdad.



## Capítulo primero

### La primera piel: Del silencio al grito de identidad

Hace catorce años me encontraba en una famosa discoteca de Quito. Era de las primeras veces que salía a lugares de “ambiente”, como los llamaban entonces. Recuerdo que, tras el miedo inicial de ser visto por alguien conocido al ingresar, me situé en un extremo del lugar, junto a una pequeña barra que lindaba con una pared oscura. En el centro del espacio había una tarima, y en ella, una barra vertical para pole dance. De pronto, anunciaron la presentación de una *drag queen* muy reconocida. Aún extasiado por la adrenalina, casi erótica, que me provocaba estar en medio de todas esas personas, quedé paralizado, casi hipnotizado, cuando apareció interpretando *Only Girl (In the World)* de Rihanna. La vista contrapicada, la luz centrada sobre su figura... fue un espectáculo que quedó grabado en mi memoria. Sentí que ese evento me seducía incluso antes de saber de qué se trataba.

Había escuchado sobre artistas *drag* en el pasado pero nunca había compartido directamente con una, de hecho, tenía una leve pero clara idea de que si bien se trataba de hombres vestidos de mujer, no se trataba de una identidad transexual, más bien, que en su mayoría eran hombres que realizaban grandes y extravagantes espectáculos que al solo imaginarme me llenaban de emoción y me resultaba increíble poder ser parte de un evento así, quería estar en esa tarima con esa luz, con todas esas personas rodeándome desde abajo, quería envolverme en un un amplio vestido repleto de vuelos grandes pero sutiles con el cual pueda realizar un vaiven constante con todo mi cuerpo y gritarle con mi presencia al mundo entero que soy maravilloso por ser diferente.

Poco tiempo después navegaba en Facebook y entre todas las publicaciones me apareció otro evento *drag*, se trataba de Shirley Stonyrock. Llevaba una peluca roja intensa y un traje de cuero negro que delineaba su figura con provocación. Estaba enmarcada en una publicidad que mezclaba los colores vibrantes de la bandera LGBTI con unas llamas ardientes que parecían salir del fondo mismo del deseo. En su perfil estaba acompañada de otras *drag queens*, cada imagen que veía me resultaba más irreverente, seductora y fuerte. Había algo en esas presencias incendiarias que me llamaban, que me atrapaban.

Al igual que muchas infancias diversas crecí explorando entre telas, accesorios y tacones de mi madre o mis hermanas, con pelucas falsas improvisadas con una camiseta o una toalla, inventando historias de amores ilusorios desplegados en escenarios eróticos o dramáticos sacados de telenovelas o cuentos de hadas, pero al mismo tiempo, atemorizado por las historias de travestis que habitaban en las calles, prostituyéndose, robando, violando o persiguiendo a hombres. Historias inventadas en el pánico popular y promovidas por los noticieros sensacionalistas en los canales de señal abierta.

Bien lo menciona Niklas Luhmann (2007, 1), que lo que hoy conocemos como sociedad es producto de los contenidos que producen y difunden los medios de comunicación de masas, y los que circulan en los campos de la publicidad y el entretenimiento, porque son los medios los que han generado una gran cantidad de estereotipos hacia la población LGBTIQ+, encasillándola en una identidad exclusiva especialmente en el caso de los hombres gay, quienes han sido tomados como referencia para presentar la homosexualidad.

En las noticias, predominaban titulares sensacionalistas. Tal es el caso de algunos medios impresos, como diario *El Comercio* en noviembre de 1997 con su titular “El TC falló a favor de los gays”; o diario *Ultimas Noticias* en agosto del mismo año, con el titular “Se rebela el tercer sexo”. Así también ocurría en medios audiovisuales, en programas de entretenimiento como *Ni en vivo Ni en directo*, transmitido por el canal *TC televisión*, junto a otros programas que reforzaban el estereotipo de hombre gay feminizado, encasillando a las diversidades bajo esa única categoría o explorando otras connotaciones extrañas que provocaban burla y rechazo hacia las personas LGBTIQ+.

Carolina Páez (2010, 109) señala que, la prensa retrataba la imagen de la travesti, a quien se la alejaba de su cuerpo, empujándola a la calle y destinándola al trabajo sexual o a laborar en salones de belleza. Sin embargo, no se trataba solo de la travesti, sino de todas las identidades diversas a quienes se las ha tratado de empujar hacia las periferias, hacia esos márgenes que no los reconocen en figuras estereotipadas de hombre o mujer, sino más bien, como extraños, convirtiéndolos en personajes a quienes es más fácil controlar, se trata de una forma simbólica de quitarles su humanidad e integridad.

Las identidades más visibles son también las más expuestas al estigma. Asumir expresiones feminizadas, no binarias, racializadas o marginales, aquello que escapa a la norma heterosexual y patriarcal, implica un desafío al orden establecido. Como advierte Anzaldúa (2016, 59), “las mujeres se encuentran en la parte más baja de la escalera, solo un peldaño por encima de los aberrantes y desviados”. Se refiere a esas identidades

feminizadas y transgresoras, como las identidades trans, travestis o queer, que el sistema deshumaniza y relega a los márgenes.

Claramente mi infancia no fue el mejor momento para revelar mis intereses y gustos, ni siquiera yo mismo conocía o entendía toda la dimensión cultural en la que me encontraba, pero al mismo tiempo me insistía en la interrogante de saber ¿quién soy?, ¿con quién existo? y ¿Quién quiero llegar a ser?, esto acompañado de un sinnúmero de factores tanto emocionales como físicos que me interpelaron y orientaron hacia un devenir que aunque ambicioso no tenía la menor idea de todas las experiencias crudas que me impartió la vida en el camino de la aceptación de una identidad diversa.

Ver a Shirley en una publicidad en redes sociales fue, de algún modo, una invitación de la vida para cruzar la frontera de la clandestinidad. Al instante, su imagen me sacudió: ¡era ella!, la *drag* que había visto en aquella discoteca. No lo supe hasta ese momento, pero al verla allí, en ese anuncio, todo encajó. Decidí contactarla porque, justo entonces, debía hacer una investigación para la universidad. Cuando nos reunimos, entre tantas cosas, le conté sobre aquella presentación; no recordaba con exactitud a cuál me refería. Aun así, ese encuentro marcó el inicio de una nueva etapa: me abrió la posibilidad de compartir con identidades diversas que, desde entonces, se volvieron más reales y legítimas para mí.

Ese momento junto a ella fue el primer paso para ingresar a su espacio, un entorno en el que pude construir comunidad con otras personas y compartir “sentidos comunes”, tal como lo plantea Tomás Austin (2000, 8). Así, empecé a encontrar un verdadero sentido de pertenencia e identidad. A través de ella también conocí a otras personas, como Kruz Veneno, con quien inicié una amistad que me llevó a experimentar, por primera vez, mi transformación en *drag queen*.

Las primeras reuniones con el grupo *drag* fueron simplemente mágicas: la pasarela improvisada, los trajes deslumbrantes, la creación de un nombre artístico, la planificación del lugar para nuestras presentaciones... todo estaba envuelto en risas, soltura y esa libertad deliciosa de “mujerear” al otro, como decían mis compañeras *drag*. Esa complicidad no necesitaba explicarse: ellas, más experimentadas que yo, compartían conmigo la misma ilusión ardiente de brillar y dejar nuestra huella como únicas, irreverentes y deslumbrantes reinas de la noche.

Sin embargo, no fue sino hasta varios años después, al conocer a Byron y Derly y unirme a la *Hermandad Delta* de la que eran parte, que finalmente pude concebirme como una verdadera *drag queen*. Al compartir con ellos, descubrí que nuestras vidas habían

seguido trayectorias paralelas: fuimos contemporáneos y vivimos experiencias semejantes. Me resultó fascinante notar, además, que aunque mi madre también proviene de otra provincia y se radicó en Quito, al igual que las suyas; a diferencia de mí, ellos cuentan con una pertenencia étnica ancestral claramente definida: Derly tiene raíces montubias y Byron, indígenas.

En primera instancia sentí una fuerte conexión, como si nuestra experiencia compartida de vivir y aceptar libremente nuestra sexualidad e identidad de género diversa nos uniera profundamente. Creía que, por ser homosexuales, ya compartíamos un espacio común. Sin embargo, pronto comprendí que no basta con reconocernos en ese cruce; cada uno está atravesado por múltiples dimensiones que lo definen. En su caso, además de la identidad sexual, enfrentaban también la complejidad de asumir sus raíces étnicas, un aspecto que no siempre es visible ni fácil de integrar.

No se trataba solo de ser homosexuales, entendido desde una perspectiva general, sino de ser personas cuya identidad se construye a partir de diversas aristas que conviven y dialogan entre sí. Esta comprensión me llevó a valorar el planteamiento de Stuart Hall (2010, 340–41) sobre el descentramiento de la identidad: la idea de que ésta no es algo fijo ni normativo, sino una construcción dinámica, múltiple y en constante relación con el otro, con el inconsciente, con la lengua y con los sentidos que damos a los significados.

En ese marco, Hall (342) también introduce un cuarto descentramiento que relativiza el pensamiento occidental tradicional al cuestionar las jerarquías impuestas en las identidades colectivas hegemónicas, desestabilizando la idea de un único sentido de pertenencia. Reconoce así que las identidades son múltiples y fluctuantes, moldeadas por procesos como la globalización y la migración, que amplían las formas de ser y existir más allá de categorías fijas y excluyentes.

Tanto Derly como Byron afrontaron una niñez marcada por realidades conflictivas en relación con la aceptación de su identidad. Ser “montubio” e “indio”, respectivamente, era socialmente sinónimo de ignorancia, pobreza y falta de clase. Sus familias estaban más acopladas a procesos de mestizaje debido a sus vidas en la ciudad. Sin embargo, aunque hoy vivimos en sociedades más diversas, los estereotipos por el tono de piel han afectado la percepción que cada persona asume frente al resto, ser blanco sigue siendo un ideal de superioridad frente a las demás identidades que quedan relegadas y exotizadas, más aún cuando se suman las ideas de desarrollo y progreso, provocando una potenciada discriminación que sobrepasa el color de piel.

Bolívar Echeverría (2010, 58) afirma que la modernidad capitalista impone una “blanquitud” como ideal civilizatorio, estableciendo un modelo de ser humano adecuado al estilo de vida moderno. Esta lógica jerarquiza estéticas y formas de vida, excluyendo a quienes no acceden a los bienes que definen ese ideal. En los años noventa y dos mil, como muchas familias ecuatorianas, no tuvimos acceso a tecnologías de punta, lo que nos alejaba del imaginario de una sociedad “civilizada” regida por el deber ser social, el consumismo y la competencia, donde la vida resulta más dura para quienes no encajan.

A su vez, el proyecto local de modernidad mantuvo prácticas discriminatorias y continuó con el uso de términos despectivos como “indio”, “marica”, “negra” o “puta”, cargados de desprecio y exclusión, utilizados para degradar y atacar a quienes se consideran diferentes, “raros” o poco civilizados. En este contexto general, las familias de Derly y Byron no fueron ajenas a estas tensiones: sus tradiciones identitarias comenzaron a debilitarse a medida que se insertaban en un entorno atravesado por tecnologías globales y un consumismo cada vez más acentuado, que orientaba su atención hacia un mundo más estandarizado y moderno.

A pesar de las diferencias en nuestros orígenes étnicos, formábamos parte de esos cuerpos racializados, con una conciencia clara de que no éramos niños blancos, de ojos y cabellos claros, estudiando en escuelas prestigiosas o privadas. Además, en lo personal, compartí con Derly la experiencia de ser nombrado como el “niño maricón”, el blanco de burlas en la clase, acosado por otros niños que, como lo menciona Richard Schechner (2012, 59), son preparados mediante el entrenamiento y el ensayo para desempeñar el papel protagónico que la sociedad les asignará como hombres o mujeres en el futuro.

Aunque Byron no afrontó procesos de travestismos en su niñez y en su caso particular la convivencia con sus compañeros de clase no fue tan conflictiva, su familia si trataba de mejorar su situación, de hecho, su madre perteneció a la primera generación familiar en establecerse en la capital, fuera del mundo rural indígena donde creció, y lo hizo en busca de nuevas oportunidades. Por su parte, la familia de Derly había salido del campo para vivir en Quevedo, una ciudad de la costa del país; y varios de sus familiares viajaron a Europa para alcanzar sus objetivos en una sociedad más “próspera y desarrollada”.

Mientras nuestras vidas transcurrían y ya en la adolescencia se nos presentaban diferentes problemáticas que afrontar al desarrollarnos en un ambiente heteronormado que condena a la homosexualidad y las identidades diversas, pero sobre todo a ellos quienes además de asumir su sexualidad ya se enfrentaban a conflictos en sus

concepciones étnicas familiares, al comprender y admitir que son parte de lo montubio y lo indígena.

Byron creció en Quito, mientras que Derly llegó a la capital luego de terminar el colegio para comenzar su carrera universitaria. Los dos se conocieron estudiando teatro en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, justo en el tiempo en que yo atravesaba la universidad investigando sobre las diversidades y tratando de legitimar mi identidad sexual frente al resto. Fue también entonces cuando conocí a Shirley.

Byron, aunque desde una búsqueda distinta a la mía y con otro grupo, se encontraba en un proceso de exploración personal, atravesando la barrera de una vida marcada por la rutina del trabajo y las obligaciones familiares. Por su parte, Derly comenzaba a vincularse con actividades artísticas que le permitían expresar sus intereses y conectar con la dimensión cultural que lo acompañaba desde su vida en Quevedo hasta su nueva experiencia en la capital. Ambos, en paralelo, iban descubriendo nuevos espacios espirituales, artísticos y sociales que les abrían la posibilidad de vivir con mayor libertad, reconectarse con sus raíces y afirmarse en su sexualidad.

En poco tiempo, surgirían dos personajes cruciales en sus vidas: MissTela y Nina, concebidas desde sus experiencias, deseos, frustraciones y anhelos. Eran una respuesta performativa frente a la hegemonía patriarcal y colonialista que había controlado sus conductas y de la cual ansiaban liberarse, y de esta forma enfrentar miedos y prejuicios. Se trataba de una posibilidad de comenzar a construir su propia identidad, en un nuevo espacio y con una perspectiva más crítica sobre sus vidas.

Yo también atravesaba un proceso similar: aunque ya formaba parte del mundo *drag*, todavía no había definido del todo mi personaje. En ese tránsito, el humor se convirtió en una herramienta para ensayar posibilidades. Recuerdo que, en una conversación con Kruz en una cafetería de la zona rosa, propuse en broma llamarme “la Inombrable”. Nos reímos mucho, pero esa expresión encapsulaba, sin querer, una sensación real: la dificultad de nombrarse, de decir quién se es, cuando la identidad aún se está gestando.

Desde ese lugar ambiguo, donde lo emocional se entrelaza con el juego y la risa, comenzamos a explorar otras formas de habitarlos. Allí, en ese umbral movedizo entre lo que hemos sido y lo que apenas empezamos a vislumbrar, se abría la posibilidad de una transformación. Nos convertimos en seres de frontera, como lo señala Anzaldúa (2016, 42), atravesando lo que se ha considerado “normal”, cuestionando sus límites

desde una corporalidad en tránsito. Habitábamos ese espacio de transición, donde lo incierto no era vacío, sino territorio fértil para imaginarnos de otro modo.

### **1. Nombrarse, buscarse, decirse: Palabras que antes dolían**

Nombrarse nunca fue un proceso inocente. Junto a Derly coincidimos en haber sido violentados verbalmente durante nuestra niñez y adolescencia con palabras como “niño maricón”, “mariquita” o “mariposón”, que nuestros propios compañeros de clase pronunciaban con facilidad. Aquellas palabras, lanzadas como piedras, dejaron marcas que aún pesan sobre nuestras identidades. Muchas veces, sin quererlo, nos reconocimos en esos insultos, nos interrogamos: ¿Soy el único a quien llaman así? Si alguien grita esa palabra, ¿a quién más podría referirse sino a mí?.

Esa violencia, ejercida incluso desde el silencio, cuando se nos niega un nombre propio y se nos inventan pronombres o etiquetas sin consentimiento, configura un dolor cotidiano. Nombrarse, entonces, es también un gesto de resistencia: porque aunque hayamos aprendido desde la herida, también hemos comprendido que existen múltiples formas de reconocerse, que no hay un solo lado, ni una sola palabra, ni una sola identidad que nos contenga. Habitar el margen es duro, pero desde allí también se abren grietas para decirnos con nuestras propias voces.

Estas experiencias vividas nos llevan a asumir distintas posturas, tanto físicas como ideológicas, que van transformando nuestras identidades. Las transiciones que atravesamos forman parte del ciclo vital: son procesos continuos de cambio, donde incluso lo que creemos más estable, como el nombre, puede mutar. Nombrarse es también transitar, y lo *trans* no solo remite a lo corporal, sino también al paso del tiempo, a las formas en que nos hemos desplazado dentro y fuera de los márgenes.

Charles Taylor (1996, 13) señala que podemos participar y negociar las relaciones con nuestro entorno, así como la definición de nuestra identidad. Sin embargo, no tenemos el control total sobre ella, y es ahí donde el reconocimiento surge como una necesidad de legitimación. Esto se debe a que, según Fernando García (2012, 302) “el sistema central de valores no constituye la totalidad de valores y creencias observadas en la sociedad”; es decir, somos diferentes incluso dentro de una misma cultura que nos contiene o compagina.

En este sentido, puedo argumentar que gran parte del tiempo nos movemos en fronteras identitarias. Por más que creamos tener una identidad bien definida, es importante comprender que siempre está en conflicto. Coincido con Hall (2003, 15) en

que no se trata solo de la base de un reconocimiento, sino de atravesar un proceso de “identificación” en construcción y constante cambio, que puede asumirse, perderse, sostenerse o incluso abandonarse.

Esto se vuelve evidente cuando intentamos encontrar un concepto que no solo nos nombre, sino también que nos defina. Porque no se trata únicamente de cómo nos llaman, sino de cómo elegimos ser entendidos. Nombrarse es un acto, pero definirse implica cargar ese nombre de sentido, de historia y de vivencia propia. Siempre nos estamos definiendo discursivamente, incluso en aspectos efímeros como “estoy cansado”, “estoy preocupado”, “estoy enamorado”, o en otros más estables como “soy amigo de tal”, “soy ingeniero”, “soy estudiante”, “soy homosexual”, “soy migrante”; palabras que, en su uso cotidiano, nos permiten describirnos y, al mismo tiempo, constituirnos.

No obstante, creer tener una identidad bien definida suele provocar desconcierto cuando otras personas usan palabras que no reconocemos para describirnos. He visto entrevistas callejeras donde, al preguntar si alguien es heterosexual, muchos dudan o no se identifican con esa etiqueta, aun si lo son. O se nombran blancos, incluso sin tener rasgos europeos. Como señala Butler (2009, 21), “la existencia social del cuerpo se hace posible gracias a su interpelación en términos del lenguaje”, y cuando no comprendemos esas interpelaciones, sentimos que nos nombran desde la extrañeza, desde un lugar que nos incomoda y desestabiliza.

Butler (162) sostiene que desde centros de poder como el Estado o la ley se ha construido un discurso que legitima la dominación racial y sexista, muchas veces disfrazado de políticas que aparentan promover la equidad o la diversidad. En este marco, el sistema patriarcal actúa de forma panóptica: vigila y regula no solo los cuerpos, sino también las identidades, sus nombres y significados, sin necesidad de ejercer una violencia física directa. Impone como norma un modelo de ciudadanía blanco, heterosexual, cisgénero y capitalista, que se refuerza tanto visual como discursivamente.

Este control opera a través del lenguaje: no basta con ver, también se nombra, se clasifica, se fija. Lo que no se nombra parece no existir, y lo que se nombra desde el poder se convierte en verdad. Así, términos como “blanco” no solo describen una tonalidad de piel, sino que funcionan como categorías políticas de privilegio, legitimadas incluso en censos, formularios o políticas públicas. Es allí donde se revela que el sistema no solo regula la visibilidad, sino también el decir: decide qué palabras existen y cuáles no, qué identidades son legibles y cuáles quedan fuera de la gramática del reconocimiento. Por

eso muchas personas heterosexuales, blancas o cisgénero no se nombran como tales: porque habitan la norma, el lugar desde el cual se nombra, pero que rara vez es nombrado.

Así también, Butler (2007, 228) apoyada en Monique Wittig, señala que el sexo es una construcción política y cultural del cuerpo, ya que, según Wittig, ha sido designado a través del lenguaje exclusivamente a la mujer para su dominación, mientras que el hombre no es considerado como un término relacionado al sexo porque su construcción se hace desde el poder no desde la particularidad. Incluso, como advierte Marisol Cárdenas (2009, 18), “se asocia género a mujeres por antonomasia”, ignorando la pluralidad de géneros, tanto tradicionales como emergentes, que siguen mutando, reconfigurando una identidad profundamente plástica.

La disputa por el lenguaje, por nombrar y ser nombrado, ha sido liderada históricamente por las mujeres, como respuesta al silenciamiento que impuso el masculino genérico. Sin embargo, las luchas de identidades disidentes también han forzado a repensar qué entendemos por género y quiénes lo encarnan, porque la significación sobre las diversidades sexuales, como gays, lesbianas, bisexuales, trans, entre otras, también quedan atrapadas en esta diferenciación porque se las posiciona como inferiores frente al sistema lingüístico heteronormativo. En ese proceso, se ha ido legitimando la existencia de otras corporalidades, otras formas de estar y nombrarse en el mundo.

Desde ahí, lo queer se levanta como una invitación a desmontar las categorías fijas de género e identidad. Aunque no se limita a la homosexualidad, ha sido asociado al movimiento LGBTIQ+ como una de sus formas de disidencia. Lo paradójico es que, si bien busca romper con etiquetas, el cuerpo LGBTIQ+ ha sido nombrado y visibilizado gracias a ellas. Las siglas, entonces, no sólo organizan luchas: también han sido necesarias para existir, para ocupar espacios y exigir reconocimiento.

Sin embargo, la legitimación lingüística de ciertos grupos resulta poderosa porque genera miedo y vergüenza en quienes quedan fuera de esa existencia hegemónica. Para Derly y Byron, quienes crecieron rodeados de prejuicios hacia lo “indio” o “montubio”, aceptar esas etiquetas fue complicado, especialmente en medio de procesos de mestizaje, incluso familiar. Esta búsqueda constante de una identidad idealizada se ve frustrada porque por la presión de las burlas o del rechazo, negamos reconocer al menos un cimiento real de quiénes somos y de dónde venimos.

En este contexto, comparto con ellos el hecho de que, en nuestro caso, solamente cuando tomamos la determinación de salir del closet y empezar a cuestionar nuestros

propios estilos de vida, atravesamos ese proceso de “identificación” que propone Hall y al que Butler (2007, 281) representa como un acto que desafía la concepción tradicional de identidad, que reconoce a las personas dentro de un marco discursivo regido por normas sociales inscritas en actos significativos y generalizados de la vida lingüística.

Asumir, además, una construcción *drag queen* fue para nosotros un acto revelador. Comenzamos a preguntarnos cómo queríamos nombrarnos, configurando rasgos que dijeran algo de nosotros al ser pronunciados. Byron, por ejemplo, investigó su pasado familiar y encontró en la visión femenina de su abuela un punto de partida para diseñar un personaje que encarnara las percepciones e idealizaciones que deseaba integrar en su proceso de autorreconocimiento. Fue entonces cuando decidió llamarse Nina, que en Kichwa significa fuego.

Ese nombre no solo le devolvía un significado indígena a su vida, sino que también le permitió conectar con una feminidad que había estado reprimida. Tal como sostiene Anzaldúa (2016, 65), la cultura machista ha convencido a la mujer de que la *india* que lleva dentro la traiciona, por lo que intenta reprimirla. Esta idea también puede aplicarse a la experiencia de hombres racializados, cuya identidad indígena o mestiza suele ser negada o silenciada. En este caso, fue a través del *drag* y de la elección de un nombre ancestral que Byron comenzó a reconciliarse con esa figura materna encarnada en su abuela, única portadora visible de esa herencia. Lejos de traicionarlo, esa “india mestiza” encendía en silencio una llama, atizando el fuego hasta guiarlo de vuelta a su corazón mestizo y a su rebeldía femenina.

Para Byron, el fuego en la cosmovisión andina simboliza las pasiones alojadas en el pecho, y se traduce como “todo lo consume, todo lo transforma”. Personificar a Nina significaba, entonces, reconocer su genealogía indígena, asumir sus deseos y pasiones íntimas, y abrazar su libertad identitaria.

Por otro lado, Derly sabía que, comenzando por su propio nombre, este era ambiguo, no quedaba claro si pertenecía a un hombre o a una mujer. Podría tratarse de uno de esos nombres comunes en la cultura costeña, que las familias dan a sus hijos sin especificar género. Sin embargo, esa ambigüedad se volvió una oportunidad para identificarse y enunciarse desde su propia frontera identitaria, un espacio donde puede camuflarse y ser nombrado tanto en masculino como en femenino al mismo tiempo. Aunque su personaje *drag queen* no llevó ese nombre, ha sido muy significativo en su proceso de reconocimiento.

Relacionar una cultura con solo escuchar un nombre puede ser muy revelador. Cuando Derly me cuenta sobre las cosas “típicas” de la costa, no solo lo hace desde el contenido, sino también desde su forma de hablar: un tono alegre y fuerte, en el que se come ciertas letras y acentúa sílabas de manera muy característica. Es gracioso porque, sin proponérselo, su identidad se manifiesta en cada palabra. Justamente, en su primera transformación, aunque aún no estaba bien definida estéticamente, ya encarnaba a una mujer de piel canela y grandes atributos, a quien presentó en escena cantando una canción *rockolera* ecuatoriana, propia de la cultura popular que había escuchado en su infancia y que, además, le recordaba a su padre.

Sin embargo, Derly anhelaba un nombre más complejo. Uno que no solo evocara su raíz montubia, sino que también condensara todos los hilos que lo tejen: su historia étnica, sus cruces identitarios, las cicatrices heredadas del mestizaje. Sabía que habitaba un cuerpo atravesado por memorias y deseos contradictorios. De ese anhelo nació MissTela, su personaje protagónico, una figura que no se construye desde una sola voz, sino desde la pluralidad que habita en él.

El nombre encierra múltiples significados: *Miss*, como señorita o título de distinción; “tela”, por la abundancia de prendas en su vestuario, pero también como superficie sensible, como piel que cubre, oculta y revela; y “mistela”, por la bebida alcohólica de frutas, pero sobre todo por los caramelos tradicionales quiteños que esconden licor en su interior y estallan al contacto con la boca.

Esta última imagen, la del caramelo que encierra un secreto, le permitió dar forma a una rebeldía femenina reprimida, como la que también sentía Byron. Derly reconocía una fuerte e irreverente presencia femenina en su familia. Las mistelas, entonces, se volvían símbolo de aquellas mujeres que, incluso en tiempos coloniales, desafiaban el deber ser social al consumir licor camuflado en dulces aparentemente inocentes. Así como las mistelas esconden licor en su dulzura, MissTela oculta y revela deseos, rebeldías e historias ocultas en su propia piel.

A esto sumó la invención de un segundo nombre, Dedé, en alusión a los nombres cortos adoptados por algunas mujeres de alta alcurnia a finales de la colonia e inicios de la república, como una afirmación cotidiana y afectiva dentro del populismo de la época.

Sin embargo, mientras MissTela incrementaba la madurez de su personaje, Nina comenzó a cuestionar su caracterización. Se sintió limitada hacia otras posibilidades estéticas que le llamaban la atención y decidió generar una segunda personalidad llamada

Donatella. Esta nueva personificación admitió un proceso de mestizaje y le concedió ciertos respiros con respecto a la construcción física de Nina.

Donatella es la versión más idealizada y ornamentada de Nina, una feminización que juega con lo exagerado y lo decorativo sin culpa. No se trata solo de un cambio estético, sino de una transformación discursiva: como sostiene Luz Castillo (2022, 162), el mestizaje como categoría académica se construye desde el lenguaje, donde se generan sentidos y formas de conocer. Así, el nombre Donatella encarna esa dimensión mestiza de Nina, una forma de adaptarse epistemológicamente a su entorno atravesado por tensiones sociales y consumos populares. En ella, lo indígena y lo glamouroso no se contradicen, sino que se entrelazan para habitar una identidad compleja, situada y profundamente performativa.

En esta línea, Silvia Rivera (2010, 69), nos invita a pensar el concepto *ch'ixi*, que reconoce la coexistencia de diversas identidades y orígenes que no se mezclan en uno solo, sino que conviven tensionando y complementándose, como esa idea aymara de algo que “es y no es a la vez”. Esta perspectiva abre paso a una comprensión del lenguaje y de la identidad como tejidos múltiples, donde por ejemplo: lo latinoamericano, lo indígena, lo afrodescendiente y otros se entrelazan sin perder sus singularidades. Es esta complejidad cultural y lingüística la que se refleja en las identidades *drag*, travesti, trans y otras formas de expresión que desafían categorizaciones fijas y que se despliegan en múltiples lenguajes performativos.

Nina, siguió explorando y se volvió aún más irreverente al concebir una tercera versión *drag queen*, a quien nombró Ambrosía, un elixir que le permitió descubrir su lado más erótico y provocativo. Ambrosía es una figura emancipada de los tabúes, un ser que, aunque se presenta con una apariencia estereotípicamente femenina, no se encasilla en ningún molde; es ambigua y atrevida, como su nombre, que puede evocar placer pero también transformarse en veneno. Es ella quien finalmente desborda todo el fuego violento que arde en Nina. Así, reinventarnos también es un acto de resistencia.

Cada nombre que se van adjudicando es una búsqueda incesante, acompañada de cada descubrimiento que realizan sobre sí mismos. Es como sentir que uno puede encajar en un nombre, pero al mismo tiempo necesitar algo más que ese nombre: tal vez unir, mezclar, o incluso descansar del peso de ser nombrados. Cuando busqué mi nombre *drag*, no tenía idea de por dónde comenzar. Solo sabía que mi feminidad reprimida debía salir a la luz, pero no precisamente a través de la imagen de una mujer, sino a través de mi

propia imagen de hombre. Como si intentara expresar, incluso en mi personaje, que soy un hombre femenino, que se permite sentir y aceptar todas las partes que lo conforman.

Así como MissTela y Nina nombraron lo que ardía dentro de ellas, yo también me nombré Venus. Fue un intento por decirme que estoy aquí, que existo, y que ser yo también puede ser un acto de belleza, de disidencia y de amor. En ese gesto, también evocaba aquella idea cultural tan difundida que dice que las mujeres son de Venus; porque quizá yo también vengo de allí, o de algún lugar parecido. Nombrarme fue, entonces, una forma de habitar el lenguaje desde otro lugar: uno donde la identidad no se reduce a una categoría fija, sino que se despliega como posibilidad, deseo y resistencia.

## 2. Entre categorías que no alcanzan

Tomando en cuenta estas consideraciones, podemos comprender que asumir un nombre o una definición nos sitúa en una posición que puede parecer clara, pero que también despierta muchas dudas en quienes la observan desde fuera. Porque, ¿quién diría que ser una *drag queen* puede llegar a ser tan complejo? Muchas personas aún piensan que las *drag queens* son solo hombres vestidos de mujer, pero detrás hay una construcción mucho más profunda, no solo estética, sino también discursiva. Esa mezcla de códigos: culturales, identitarios, simbólicos, es una forma de leer el mundo y de decir: “yo existo entre todo esto, y lo expreso así”. Si bien lo *drag* puede tener una definición base, eso no significa que no pueda ser, al mismo tiempo, profundamente compleja.

Amanajás (2014, 21) señala que la *drag queen* es una artista camaleónica con una función social y escénica, ya sea de entretenimiento o política. Puede variar estilos, lenguajes y contenidos, adaptándose a las constantes transformaciones del mundo contemporáneo. De este modo, no solo tiene responsabilidad sobre su arte, sino también hacia la sociedad, al ser una voz y creadora de ideas.

Dicho esto, si bien las identidades ofrecen un sentido de pertenencia colectivo, también instauran una necesidad de crear un espacio personal. Villanueva (2017, 100) utiliza el término “dragqueenismo” para referirse a las prácticas y dinámicas que se generan en las representaciones de las *drag queen*, tomando en cuenta que no se las puede limitar a conceptos únicos sacados de diccionarios, por el contrario, se debe tomar en cuenta las prácticas que las propias *drag queen* generan y las concepciones que tienen sobre sí mismas para poder saber quiénes son y de qué hablan.

Es así que, al comenzar este tema, me referí a lo trans no solo como algo corporal sino también como un transitar en el tiempo, porque hay que reconocer que, con el tiempo,

el propio concepto *drag* y todo lo que lo rodea continúa transformándose. Amanajás (2014, 22) concibe a la *drag queen* como un territorio fértil que se reinventa a sí misma, con su discurso honesto e irreverente junto a su estética imponente que genera una gran espectacularidad en un continuo desarrollo que rompe barreras y desafía sentidos.

Esas transformaciones, que implican nuevas reinenciones, son las que según Villanueva (2017, 105), llevan a los draqueenismos a buscar su propio significado, más allá de las concepciones sociales que previamente los vinculaban directamente con otras prácticas transgenéricas. Estas asociaciones, en muchos casos, generan confusión social y provocan tensiones dentro de la propia población LGBTIQ+, especialmente cuando no se sienten representados por conceptos que pueden distorsionar o incluso invalidar su imagen. Este intento de distanciamiento, según Villanueva (115), responde a la búsqueda de una identidad que escape de lo abyecto, un espacio al que también se enfrentan debido a la imposición social heteronormativa de la que, a su vez, forman parte.

Durante un debate sobre lo que significa ser una *drag queen* y los cuestionamientos que surgían al comparar esta identidad con otras expresiones transformistas en Quito, Gledys Macías, fundador de la *Hermandad Delta*, argumentaba que no se pueden separar inexorablemente ambos conceptos, ya que las *drags* forman parte del mundo transformista. Además, sostiene que lo *drag* es una forma de transformismo que permite explorar múltiples dimensiones, no solo vinculadas al género, sino también a lo cyber, lo gore, lo otaku, entre otras posibilidades que enriquecen la expresión de la identidad.

El problema es que estos distanciamientos suelen surgir desde el temor o la repulsión hacia lo que se considera estigmatizante, como ocurre con el travestismo. Muchas veces se toma distancia del término por su supuesta carga negativa para la imagen pública, como lo menciona Giuseppe Campuzano (2008, 89), acercándose más a conceptos académicos ligados a la partícula “trans” que no han hecho más que acoplarse a un binarismo de género permanente, mientras que el travesti ha asumido la carga social de su término cuestionando las normas de género sobre lo femenino y masculino exclusivo.

De esta forma, también hay quienes adoptan la definición de travestismo como un activismo de resistencia y rechazo al sistema dominante. Expresiones como “furia travesti” se han convertido en estrategias políticas y comunitarias para reclamar espacios, derechos y reconocimiento en una sociedad que históricamente ha marginado a estas identidades.

Sin embargo, todo depende del contexto. La concepción de éste y otros términos varía significativamente, no es lo mismo ser nombrada travesti en Ecuador que en Argentina o México, por ejemplo. También el tiempo influye en estas concepciones. Según un estudio realizado en Cuba a finales de los años noventa realizado por Mesa Janet y Hernández Diley (2004), ya existía una noción bien marcada sobre lo que significa ser transformista, travesti y transexual. En Ecuador durante ese mismo período, cuando se dio la despenalización de la homosexualidad, aunque se tenía una noción de lo trans, aún se utilizaba el término maricón para referirse en general a hombres vestidos de mujer, incluso dentro de la propia población LGBTIQ+.

Pablo Gallegos, una de las primeras *drag queen* de la ciudad, manifiesta que no se tenía la noción del concepto *drag queen*. Las transformaciones existían desde los años ochenta, cuando, según diversas historias, se realizaban de manera clandestina imitaciones de artistas famosas en algunas viviendas de la ciudad. Además, en Halloween también se abría otra posibilidad de interpretar personajes y salir a la calle. Sin embargo, el concepto y las técnicas específicas no eran de conocimiento general.

En todo caso, considero que el cuestionamiento hacia la partícula “trans” no se fundamenta en la idea de que esta implique un privilegio lingüístico o social, pues autodefinirse como trans difícilmente otorga algún tipo de superioridad, incluso existe también la frase “furia trans”, más bien puede ser en el grado de aceptación institucional y académica que ha adquirido dicho término. En muchos espacios, “trans” se percibe como una categoría más digerible, incluso científica, susceptible de ser investigada con cierta formalidad.

En contraste, “travesti” sigue cargando con connotaciones históricas que la vinculan con la burla, la transgresión y la incomodidad. Para Campuzano (2008), esa incomodidad no debe ser borrada, sino reivindicada: el ruido que genera lo travesti es una forma de asumir y devolver el insulto, transformándolo en una herramienta de resistencia para identidades y prácticas que han sido doblemente relegadas.

En el caso del término *drag* proviene de un vocablo inglés que significa “arrastrar” y originalmente hacía referencia a los largos vestidos que usaban actores en el siglo XIX. Con la popularización del cine y la televisión, y la presencia de mujeres en los escenarios, el significado cambió: según Amanajás (2014, 14), hombres homosexuales atraídos por el glamour y la moda comenzaron a desarrollar una subcultura del entretenimiento vinculada al *drag*.

Macías, en tanto, destaca que el *drag* también debe entenderse como una expresión política y de género, más allá del espectáculo. Esto se relaciona con la revuelta de Stonewall en los años 60 y la crisis del VIH/SIDA en los 80, cuando el *drag* se asoció con la homosexualidad y emergieron nuevas formas de activismo, especialmente de personas trans y el movimiento queer. Así, el concepto ha sido objeto de resignificación constante, debido a la mutabilidad del lenguaje y los cambios socioculturales que lo atraviesan.

Ese dilema entre conceptos dentro del mundo *drag queen* en la ciudad, fue aminorando en la última década. Precisamente Macías organizó en el año 2017 la primera ceremonia de iniciación llamada *HETRA* (Hermandad Transformista), llevada a cabo en el Centro de Arte Contemporáneo, donde, desde una perspectiva simbólica, se promovió la unión de estas artistas, replanteando la idea de que todas convergen en prácticas transformistas.

Progresivamente más colectivos y artistas independientes fueron sumándose a los encuentros que se realizaron por parte de la *HETRA*, popularizándose también más espacios artísticos y culturales en donde se abrieron distintos talleres sobre transformismos y *drag queen*. Por otra parte, con la migración externa fueron llegando nuevas propuestas a la ciudad, incrementando notablemente la oferta *drag* y sus formas de representación.

A su vez, se fueron conformando hermandades y “casas” *drag*, que unían en su mayoría a hombres gay interesados en ser partícipes de estas agrupaciones atraídos por el mundo de la moda y el arte, además de formar parte de un colectivo que les pudiera brindar un espacio amigable con un sentido de validación y pertenencia. Tal es el caso de la *Hermandad Delta* de la cual no solo MissTela y Nina son parte, sino otras integrantes que exploran distintas formas de expresar sus draqueenismos.

Si al hablar del concepto *drag* ya se evidencia una clara transformación de significados según el contexto y el momento histórico en que se ha utilizado, es posible intuir que otros términos, como *transformismo* o incluso la propia *identidad*, han atravesado aún mayores variaciones y complejidades a lo largo del tiempo y en distintas partes del mundo. Por ello, aunque palabras como “travesti” puedan resultar estigmatizantes para algunas *drag queens*, esto no significa que ser una *drag queen* no pueda incluir también este y otros tipos de prácticas o identidades.

En mis conversaciones con Derly y Byron, esa búsqueda de identidad se hace tangible. A través de sus personajes *drag*, han descubierto nuevas maneras de habitarse y

reconocerse, transitando con naturalidad entre lo masculino y lo femenino. En nuestra *Hermandad Delta*, nos llamamos con artículos femeninos: “la Marcos”, “la Byron”, “la Derly”. Al principio puede parecer un juego, pero hay algo muy real en esos nombramientos: ahí se cuele el deseo de ser vistos y nombrados desde un lugar más libre y honesto.

Además, la Hermandad está conformada por una gran diversidad de identidades y estilos, ya que lo *drag* no se reduce únicamente a las figuras del *drag queen* o *drag king*, sino que se ramifica en múltiples expresiones como: *drag monster*, *faux queen*, *tranimal queen*, *transdrag queen*, *androgyny queen*, *goth queen*, entre otras variantes (Dragička 2022). En todo caso, la mayoría de nosotras nos identificamos como *drag queens*, aunque cada una adapta su performance a sus propios “dragqueenismos”, creándolos desde distintas vivencias e identidades. Nos conformamos y nos definimos como colectivo desde lo trans, travesti, afro, bisexual, indígena, montubio, fluido, entre muchas otras diversidades. Byron y Derly, de hecho, han asumido también una identidad no binaria.

A lo largo de nuestras vivencias, ha quedado claro que los conceptos ligados a la identidad rara vez tienen un solo significado. *Drag*, trans, travesti, no binarie... cada palabra carga con historias, matices y contradicciones que cambian según el contexto, el territorio y el cuerpo que la habita. Aunque a veces parezcan categorías cerradas, en realidad se entrelazan, se solapan, se transforman. Y aunque muchas de nosotras quisiéramos dejar de nombrarnos desde etiquetas impuestas, también sabemos que, sin esas palabras, muchas veces no hay forma de existir socialmente. Hay identidades que habitan un “entre”, un espacio sin nombre fijo, fuera de los márgenes binarios. Pero hasta ese “entre” necesita, a veces, una palabra para sostenerse.

Y es ahí donde el lenguaje se vuelve urgente. Said Medina (2022, 79) plantea que las personas no binarias enfrentan una violencia silenciosa: la del no-nombramiento. Al no caber dentro del binarismo hegemónico, su existencia se vuelve difusa, casi inexistente en lo cotidiano. Por eso, antes de hablar de deconstrucción, hace falta comprender a fondo las heridas que deja un lenguaje que excluye. Porque al no nombrar, también se borra. Y lo que no se nombra, no se deja existir. Ser nombrades es, en muchos casos, el primer acto de resistencia.

### **3. *Sorminatrix*: Entre la cruz y el colmillo, identidades en conflicto.**

Explorar a través del teatro nos permitió comprender que el discurso no solo nombra, sino también delimita: define lo visible, esconde lo incómodo y rechaza lo

disidente. En este dragqueenismo que aparece en escena, dialogamos con lo abyecto, lo excluido, transformando lo marginal en expresión política y estética. *Sorminatrix: monjas, lesbianas, vampirezas* es una obra creada por la *Escuelita de Arte Popular* junto con la *Hermandad Delta*. Narra la historia de tres monjas que se convierten en vampiras como acto de fuga frente al control moralista que la religión ha ejercido sobre sus cuerpos, sus mentes y sus deseos.

MissTela personifica a la Abadesa, quien, con severidad, lidera la orden monástica consagrada a los votos religiosos, detrás de los cuales oculta una personalidad ambiciosa y llena de intereses ocultos. Conoce además el secreto de la hermana Ambrosía, interpretada por Nina, una vampireza de más de 200 años entregada a los placeres carnales, que difunde el vampirismo como una aparente promesa de liberación, aunque encubierta bajo control y sumisión. Entre las hermanas afectadas se encuentra mi personaje, Venus.

Ver a Nina y a MissTela en escena fue impactante, porque ya no se trataba únicamente de personajes *drag queens*, sino de figuras que, al asumir los nombres de la Abadesa y la hermana Ambrosía, atravesaban nuevos niveles de interpretación. Este juego de identidades resulta fascinante: se yuxtaponen unas sobre otras, creando capas narrativas que exploran el deseo, el poder y la opresión desde lugares no convencionales. En este contexto, ambos personajes se enuncian desde lo religioso, dentro de un escenario donde lo cristiano y lo pagano conviven en tensión constante.

Justamente Anzaldúa (2016, 85) resalta esa dualidad paradójica. La religión ha hecho que sus rituales sean los únicos aceptados, mientras que se tilda de brujería cualquier otra creencia, se da prioridad a la razón y se olvida del cuerpo como espacio de percepción y sentimiento. La recuperación simbólica de la brujería en la obra resulta fundamental, pues permite reactivar visualidades históricamente rechazadas por la moralidad social dominante, y las convierte en recursos para resignificar el deseo, el dolor y la propia identidad.

En el caso de Nina, aunque interpreta a una vampira, su personaje también remite a la figura de la bruja: hechizante y transformadora. Esta identidad, inspirada en su abuela y en ritualidades indígenas, resignifica estigmas asociados a su origen étnico y orientación sexual. En el pasado, mujeres como ella fueron perseguidas por prácticas ancestrales, como el uso de hierbas. Encarnar esta figura le ha permitido afirmar su identidad y, al mismo tiempo, otorgar valor a otras identidades marginadas, esos “cuerpos que importan”, como señala Butler (2002, 60), que resisten desde la exclusión.

Como plantea Anzaldúa (2016, 85), el pensamiento blanco ha intentado negar sistemáticamente el mundo espiritual, despreciando aquello que escapa a su lógica racional. Sin embargo, lo espiritual se ha mantenido como un lugar de fuerza y memoria para muchas identidades racializadas. En el caso de Nina, lo sobrenatural no es solo una estética performativa, sino una forma de conexión con sus ancestros y de resistencia frente a un sistema que históricamente ha intentado silenciar ese linaje.

Bajo esta perspectiva, debo resaltar que todas las visualidades forjadas dentro de la estética vampírica, aunque de alguna forma parecen atacar y convertir, también pretenden devolver humanidad a esos seres extraños que han sido vistos como salvajes desde una mirada ajena. Esto remite a la “colonialidad del ver” que señala Barriendos (2010), donde se ejercía dominación visual y discursiva sobre identidades consideradas peligrosas, como ocurrió con la figura del caníbal, popularizada durante la invasión española para sembrar miedo y justificar la degradación de las culturas originarias.

En esta puesta en escena, las vampiras no son monstruos que roban vida, sino presencias que resisten al olvido, figuras liminales que, al atravesar el umbral entre la muerte y el deseo, subvierten los dispositivos que históricamente han condenado lo distinto. Así, los personajes *drag queens*, que para muchos resultan perturbadores o caricaturescos, aparecen en escena con fuerza ritual y política, rompiendo los mecanismos de control que los quisieran silenciar. Son identidades que se sostienen entre la penumbra y el resplandor, encarnando lo que no debía ser visto, pero que, sin embargo, se ofrece con belleza y furia al ojo público.

De hecho, Byron y Derly comenzaron tambaleando inestablemente en esos nuevos territorios, abrumados por las expectativas del comportamiento social, ya que, al asumir una estética *drag queen* y exponerse socialmente ya sea en un escenario o más aún en el espacio público, implicaba un posible riesgo, ya sea por miedo al rechazo, a las burlas o por no lograr construir físicamente una imagen femenina que cumpla con lo que debe ser una *drag queen*,

Yo mismo experimenté esos temores, sobre todo al habitar espacios LGBTIQ+. Es una sensación de persecución que se lleva impregnada en la piel, como una huella dejada por un pasado de violencia que aún persiste de múltiples formas. Es un estado del que queremos huir, pero que también nos lleva a refugiarnos en normas sociales que, aunque no nos protejan realmente, parecen ofrecer una falsa seguridad por lo comunes y naturalizadas que están. En ese ir y venir, entre la necesidad de ser vistos y la urgencia de

protegernos, se dibuja la complejidad de habitar identidades que se reinventan en medio del conflicto.

La construcción de nuestros personajes *drag queens* implicaba aceptar aspectos de la vida que no habíamos podido habitar antes, como la feminidad que compartíamos. Pero para Byron y Derly el reto fue mayor: además enfrentaban el peso de sus etnias familiares. Aunque tenían la decisión de integrarlas, el miedo persistía. Un miedo que también era mío: el de quedar atrapados del lado del personaje. Como dice Anzaldúa (2016, 61), creemos que si mostramos lo inadaptado, la cultura madre nos rechazará, y por eso ocultamos a la “Bestia-Sombra” en el silencio.

Tratar de obtener aceptación a través de la heterosexualidad o el mestizaje tampoco garantizaba la inclusión social, porque al final esa Bestia-Sombra seguía oculta y la alimentábamos con miedo, convirtiéndola en un monstruo. Al intentar llenar las expectativas sociales no logramos un proceso de sanación que nos permita, como dice Anzaldúa (61), “desvelar la mentira y encontrar ternura en su mirada”, refiriéndose a abrazar los aspectos más profundos de nuestras experiencias humanas.

La Abadesa y la hermana Ambrosía se presentan desde esos tintes religiosos que históricamente han impuesto comportamientos moralistas, generando culpa y castigo hacia lo mundano o lo prohibido. Pero eso mundano también nos conforma como seres humanos, y ellas, como tales, se permiten sentir y conocer el pecado. Son monjas lesbianas que habitan lo femenino desde la insurgencia y la rebeldía. Aunque son *drag queens* interpretando papeles femeninos, asumen sus sensibilidades con honestidad, y lo hacen con la exageración propia del *drag*, presentándose imponentes y disruptivas.

Estas monjas *drag* no esconden a la Bestia-Sombra: la dramatizan, la visten, la sacralizan y la convierten en espectáculo. Son parte del miedo y del rechazo, pero también lo afrontan, transformando esos aspectos oscuros en una experiencia sanadora y liberadora desde el relato bizarro. La Abadesa y la hermana Ambrosía están conscientes de su posible papel como villanas, pero no hay imposición sobre las otras tres monjas que somos convertidas al vampirismo; nuestra entrega al monasterio es, más bien, un acto de convicción.

La personificación de “sorminatrix”, es una forma híbrida e incluso perturbadora, en la combinación de las figuras de una monja y una dominatrix. Esta imagen bizarra, que toma características del mundo religioso y las enlaza con el deseo, la sexualidad y el erotismo, permite un juego de poder y sometimiento. La Abadesa y la hermana Ambrosía instauran una atmósfera de culpa y sacrificio, donde las otras monjas subordinadas

habitamos la frontera entre el celibato y el deseo, entre la sanación espiritual y el control sobre nuestros cuerpos sexuados.

Me permito hacer una referencia con el libro *La Venus de las pieles*, de Leopold von Sacher-Masoch, el vínculo entre Severín y Wanda está también atravesado por el poder, la devoción y el deseo. Severín impulsado por su fetichismo masoquista, rememora su infancia y la fascinación por una figura de Venus que adoraba como si fuera una imagen sagrada. La mezcla entre erotismo y religiosidad se torna evidente cuando besa sus pies y le reza, repitiendo gestos de veneración similares a los dirigidos a Cristo crucificado.

Este tipo de fetichismo se despliega también en nuestra obra, donde la Abadesa y la hermana Ambrosía se asemejan a figuras de santas profanas, a la vez temidas y adoradas. El deseo que circula entre ellas y sus subditas, aunque representado por cuerpos *drag*, evoca formas de lesbianismo simbólico: un deseo entre mujeres, o figuras feminizadas, que se alimenta del poder, la culpa y la devoción. Así se produce una entrega que oscila entre el sufrimiento y el placer, entre la humillación y la satisfacción. Una entrega que se percibe, paradójicamente, como parte del mandato de la fe, como si el castigo fuera su forma más pura de amor y redención.

Sin embargo, en contraposición con *La Venus de las pieles* de Sacher-Masoch, donde la figura femenina es idealizada y adorada, mi personaje, la hermana Venus, una de las tres monjas convertidas por Ambrosía, no representa una deidad del deseo, sino una Venus melancólica y servil. Encarnando una entrega absoluta, se vuelve una figura disponible para ser consumida, como si hubiese aceptado su destino con resignación, cargando un profundo resentimiento por no poder ser como las otras.

La hermana Venus es la primera en ser convertida, y personifica esa culpa persistente que nos paraliza cuando reprimimos partes esenciales de nuestro ser. Es un cuerpo atrapado en el conflicto entre el deseo y la sumisión, en una constante negación de sí misma. Aquí aparece la noción de abyección de Julia Kristeva (1988, 12), quien señala que la abyección alcanza su expresión más profunda cuando el sujeto se asume como abyecto: en ese intento de reconocerse, se desdibuja, pierde sentido de su ser, y cae en un proceso de alienación que le impide identificarse o afirmarse.

En la historia teatral, las monjas sometidas encarnamos pasiones y deseos autorreprimidos, atrapadas en la ilusión de que el encierro religioso nos protege del dolor que viene del mundo exterior. Pero esa entrega también habla de nuestra dificultad para

asumirnos, de esa costumbre de refugiarnos en discursos morales como forma de justificar el miedo a vivir desde el deseo.

En realidad, más que obedecer a la fe, nuestro sometimiento es una forma de resistencia ambigua: nos victimizamos para no afrontar lo que anhelamos. El tabú de la sexualidad, como afirma Georges Bataille (1997, 68), actúa sobre la sensibilidad, no sobre la razón. Y al igual que la violencia, nos perfora desde adentro, dejando en nosotros un conflicto que ni el hábito ni la devoción pueden redimir.

Este conflicto también aparece en las experiencias de vida. En el caso de Byron, cuando decidió contarle a su familia sobre su identidad sexual, su madre actuó de forma violenta al convocar a todos los integrantes del hogar para exponer su condición. Él recuerda que fue una de las pocas veces que experimentó un acto de justicia indígena, en el que la comunidad decide castigar al implicado. Aunque hubo diversas opiniones, la decisión mayoritaria fue llevarlo a terapia psicológica para “curarle” la homosexualidad.

El miedo y la culpa que surgen cuando la identidad sexual no es aceptada pueden ser devastadores. Bataille (1997, 43) señala que, cuando una persona está sometida a la prohibición, ya no se da cuenta de ella, pero atraviesa un sentimiento de inquietud que le hace recordar lo prohibido. Ese sentimiento es el pecado: un deseo cargado de placer y angustia, desde donde se gesta el miedo existencial que la religión tantas veces transforma en condena.

Yo también atravesé una experiencia de violencia en la que me sentí internamente culpado y reprimido por causa del entorno familiar. Recuerdo que, durante mi primera experiencia *drag*, regresé a casa y mi madre vio que aún tenía rastros de maquillaje en mi cuello. No había podido retirarlos por el descuido y la brevedad del momento. Fue entonces cuando me interpeló, cuestionando mi identidad. Me dijo que solo quería tapar lo que “realmente soy”, insinuando que mi vida era una mentira, y que en realidad deseaba ser una travesti o una mujer trans que “anda por las calles prostituyéndose”. Me obligó a apartarme de todo eso.

Era muy joven y no tenía cómo sobrevivir por mi cuenta. Aunque sus suposiciones no eran ciertas, porque lo único que yo quería era vivir el transformismo como una experiencia artística, sentí el juzgamiento, la condena, la penitencia. Me dolió tanto. Sentí la soledad, la incomprensión. Era como si hubieran construido una represa alrededor de mí: una estructura rígida que intentaba contener el cauce de un río profundo y vivo. Pero todo río busca su camino, y cuanto más se le impide fluir, más fuerza acumula. Tarde o temprano, esa represa se resquebraja, y el agua contenida estalla con furia.

En ese silencio obligado, la imposición de un nombre y una identidad “verdadera” me negaba la posibilidad de nombrarme a mí mismo, de construir mi existencia aunque sea desde el lenguaje. Tal como lo plantea Butler (2007, 17), la identidad no es una esencia preexistente, sino una repetición constante de actos y palabras que nos constituyen y habilitan para existir socialmente. Negar ese proceso era negar mi ser mismo.

Y así me sentí: contenido, fragmentado, incompleto. Como el monstruo de *Frankenstein*. No *Frankenstein*, sino “la criatura”, el ser, la cosa, porque en la novela de Mary Shelley, ese cuerpo ensamblado y rechazado nunca recibe un nombre propio. Fue creado por otro y abandonado sin identidad. Y yo, en ese momento, también era Marcos, pero un Marcos nostálgico de algo que nunca pude alcanzar. Buscaba pertenecer: en mi caso, a mi población LGBTIQ+. Anhelaba ser parte, pero fue complicado al comienzo porque esos vínculos estaban vetados por el miedo familiar al rechazo, por los tabúes de una estructura tradicional que nos atraviesa.

Se trataba de ese tabú de la sexualidad que actúa sobre la sensibilidad, como lo dice Bataille. Entiendo hoy que mi madre no quiso lastimarme, sino protegerme, pero ese sistema normativo y tradicional incrustado en nuestras mentes me condujo a ser un ser abyecto e incomprendido, alguien que solo podía existir en los márgenes.

Aunque el *drag queen* sea una construcción performativa, un personaje, para mí significaba mucho más: era la posibilidad de nombrarme, de explorar quién soy y de conectar con otros. Sin embargo, esa posibilidad fue silenciada y reprimida, y con ella, mi potencia. Lo que quedó fue desesperación, violencia y la certeza de que la verdadera lucha era contra un sistema que niega y produce monstruos a quienes no encajan, para luego espantarse de ellos.

Es aquí donde me vuelve a resonar la idea de la Bestia-Sombra que señala Anzaldúa, porque más allá de que nosotros la alimentemos de miedo, es el sistema violento el que produce ese miedo al negar nuestra existencia auténtica. No son monstruos reales, sino reflejos de nuestras represiones internas, las sombras que emergen cuando el deseo y la identidad no pueden fluir libremente. Y aunque el sistema intente expulsarlas o temerlas, esas sombras también son fuente de fuerza y resistencia, pues revelan la verdad de quienes somos bajo las capas de negación.

Todo ese entramado de situaciones tensas se transfigura en la figura de la Abadesa que domina gran parte del escenario. Alta y vistiendo un imponente traje, con una abultada falda y un gran crucifijo, sobre su cabeza lleva un denso tocado repleto de accesorios. En conjunto, su figura evoca un retablo barroco, como sacado del altar de una

iglesia, colmado de simbolismos religiosos y paganos. No solo encarna un personaje, sino que se convierte en objeto estético: su cuerpo sintetiza, como una imagen sacra, los excesos del poder, la moral y la fe.



Figura 1. La Abadesa, obra teatral *Sorminatrix: monjas, lesbianas, vampirezas* (2022)  
Fuente: Imagen de Andrea Romero.

La Abadesa busca la gloria de Dios a través de sus propios logros, solicitando los mejores dones y sabiduría para interactuar con la gente. No obstante, lo que realmente agradece son las donaciones materiales entregadas a la caridad, culminando siempre sus oraciones con “el dinero todo lo puede en Dios”. Su devoción, entonces, revela una dimensión utilitaria: no escucha los sentimientos de sus hermanas, sino que las mide por su servicio y productividad. Lo que la mantiene unida a ellas no es el amor fraterno, sino el beneficio que obtiene de su obediencia.

En una de las escenas finales, la Abadesa le dice a Ambrosía que ha logrado sobrellevar la vida junto a ella, pero no soportará estar al lado de las otras monjas, a quienes considera putrefactas y desprovistas de futuro. Esta frase es crucial, porque la Abadesa representa ese sistema dominante del que he venido hablando, uno que es plenamente consciente de la existencia de identidades disidentes, pero que elige negarlas.

Y cuando ya no puede sostener esa negación, no solo las abandona, sino que las repudia y condena. Su violencia no radica en la ignorancia, sino en la deliberada exclusión de todo aquello que desestabiliza el orden normativo.

Así también, como nos pasó en nuestras experiencias personales, esa actitud de la Abadesa, encarna el sistema que fortalece fronteras sociales que separan a los sujetos aceptados de aquellos estigmatizados y marginados. En este sentido, Alejandro Grimson (2011, 239–40) cuestiona estas separaciones entre “nosotros” y “los otros”, señalando cómo las dinámicas de poder reproducen mecanismos de exclusión y temor. Para superar esta lógica, plantea la necesidad de una autonomía igualitaria que permita a los sujetos definir y redefinir los límites de la cultura y la identidad.

Por otra parte, Ambrosía es un personaje crucial que potencia el fuego, desbordando la sexualidad y el erotismo interno desde una pasión desenfadada y hechizante. Su primera aparición en escena está marcada por un relato perturbador: cuenta la historia de una amiga-hermana muerta, llamada Nina, a quien prácticamente asesina en una metáfora de seducción bajo una luna de sangre que la transforma en vampira. Ambrosía viste un traje blanco y negro con una pequeña corneta sobre la cabeza, muy similar a los tocados tradicionales de las monjas de la caridad. A primera vista, parece una religiosa muy serena y noble; sin embargo, a medida que avanzan las escenas, va despojándose de sus vestiduras hasta quedar en paños menores y tacones, revelando el deseo que su figura contiene y a la vez irradia.

La corneta de hermana de la caridad es sugerente porque insinúa una actitud de servicio hacia las otras monjas, pero en lugar de guiarlas hacia el razonamiento de la conciencia, las conduce a un estado de liberación desinhibida, convirtiéndolas en criaturas ávidas de pasiones inconscientes. Esta ambigüedad se intensifica en las escenas finales, donde Ambrosía realiza una performance aérea sobre una tela, simulando una figura de red arácnida con la que atrapa a sus presas. Como una araña sensual y letal, entreteje deseo, manipulación y poder, encarnando la amenaza que acecha a quienes se permiten sentir más allá de lo permitido.

Esta red simbólica también encierra el terror estructural a la rebeldía de quienes atravesamos procesos de vulneración, porque no siempre sabemos cómo tomar la determinación de afrontar las improntas del sistema. Así como en la obra teatral, las monjas sometidas atravesamos un proceso de alienación. Ocultamos nuestras memorias más íntimas y nos condenamos a una castidad que contradice nuestra identidad, hasta el punto de vernos envueltas, literal y emocionalmente, en los hilos seductores de la hermana

Ambrosía, quien, cual vampira sedienta de sangre, succiona nuestras sensibilidades y razonamientos. Esa figura puede leerse como la imagen oscura que amenaza a quien se aparta de la norma o, como diría Schechner (2012, 59), de quien no logra cumplir el entrenamiento y ensayo de la adecuada conducta social.



Figura 2. Hermana Ambrosía, obra teatral *Sorminatrix: monjas, lesbianas, vampirezas* (2022)  
Fuente: Imagen de Gledys Macías.

Mediante las performances y la actuación teatral, nosotras nos enunciamos desde las periferias sociales y culturales, espacios limítrofes donde nos enfrentamos a la tensión de pertenecer y a la vez ser excluidas. Estas fronteras, marcadas por el temor al “otro” y al estigmatizado, reproducen dinámicas de exclusión que refuerzan la segregación. Sin embargo, desde ese “entre”, desde esa posición liminal, hay una posibilidad de transitar sin miedo entre las identidades normativas y las rechazadas, desafiando así los límites impuestos.

En este sentido, la periferia se convierte en el borde que pretende vulnerarnos, un espacio donde habita la “rareza” o la “herejía”. Anzaldúa (2016, 58) señala que ahí existen dos fuerzas, lo antidivino y lo divino; los instintos y el dios en nosotros. El ser humano teme enfrentarse a estas fuerzas, por ende, la cultura y la religión existen no solo para guiarnos y protegernos, sino también para controlarnos.

Sin embargo, la estética y dramatización exuberante que caracteriza el dragqueenismo de las dos monjas dominantes las convierte en imágenes hiperrealistas de

nuestras concepciones sobre lo que es ser una monja o una mujer. En este punto resulta pertinente recordar que Butler (2007, 269) destaca el acto paródico de la *drag queen* como un gesto que desestabiliza la identidad estable, perdiendo el sentido de normalidad y originalidad sobre el “deber ser” de una persona. En esa fisura, se abre la posibilidad de resignificar y desnaturalizar esas identidades de género esencialistas.

No obstante, esta desestabilización no se limita únicamente al escenario teatral. También la observamos en prácticas culturales cotidianas, como las viudas de fin de año. Según Liset Coba (2007, 120), éstas figuras emergen en la frontera simbólica entre el cierre de un ciclo y el inicio de otro, encarnadas en cuerpos desadaptados cuya denominación resulta incierta, más allá del uso de un nombre que suele pronunciarse como burla a lo extraño. Un gesto similar ocurre con los hombres que asumen el personaje *drag queen*, seres que desafían la normativa patriarcal, erotizan sus cuerpos desde una visión femenina y cuestionan las coordenadas tradicionales del género. Ante el espectador, su presencia puede parecer bizarra, por su extrañeza, pero a la vez provoca interés y fascinación.



Figura 3. La Abadesa, marcha del Orgullo (2022)  
Fuente: Imagen de Ricardo Luna.

El personaje de la Abadesa no se limitó a aparecer en la obra, también se expuso en el espacio público durante la marcha del orgullo LGBTIQ+ de 2022 en Quito. Su presencia en la marcha produjo un gran impacto entre la gente presente. MissTela no era una típica *drag queen* desfilando por la calle; su estética era extraña, habitada por la monja superior, simbolizaba una presencia mística. La gente se acercaba a pedir fotos, a

conversar y a caminar junto a ella. La Abadesa se movía en medio del tumulto de personas, satirizando el discurso conservador y pacato, lanzando bendiciones y reprochando malas conductas.

Esta Abadesa satírica se opone a una Abadesa real, quien representa el mundo religioso ostentoso y el pensamiento conservador “curuchupa”. Su presencia entre la gente refleja precisamente una crítica de fondo a todos los prejuicios y creencias que siguen conectados en la sociedad actual, los mismos dogmas que, incluso dentro de la propia población de las diversidades sexogenéricas, categorizan a los individuos en círculos de poder y discriminación.

A fin de cuentas, MissTela y Nina, a través de los personajes de esta obra, construyen discursos de resistencia desde el propio ámbito religioso. Aunque proponen una perspectiva que interpela la moralidad conservadora, su propósito no es burlarse de las creencias de muchas personas. Por el contrario, su enfoque se convierte en una forma de reconocimiento público de sus propias creencias espirituales y de sus procesos personales de sanación.

En todo caso, si el espectador llegara a reír, esa risa, según Butler (2007, 270), sería el efecto de confrontarse con una copia fallida en el intento de alcanzar el ideal de una identidad original que, en realidad, siempre ha sido una construcción derivada de otras. Además, retomando a Schechner (2012, 61), tanto la Abadesa como la hermana Ambrosía son el resultado de esas constantes repeticiones que nunca llegan a ser exactas, ya que se transforman según las combinaciones contextuales. Así, ni siquiera los clones pueden ser idénticos, pues un acontecimiento no depende únicamente de su materialidad, sino también de su interactividad, lo que hace imposible un significado único. “De forma irónica, las representaciones se resisten a aquello que las produce”.

## Capítulo segundo

### La segunda piel: Lo sensible, lo mutable, lo encarnado

Cuando cumplí 15 años tuve una “sordera súbita”. No sé exactamente si aún deba usar ese término, pero me gusta llamarla así. En aquel entonces no tenía la menor idea de lo que realmente había sucedido; solo sé que durante un viaje en autobús, en medio de la carretera, se me taparon los dos oídos, y tras varios intentos por destaparlos, solo volví a oír con el izquierdo. Los médicos me dijeron que se me habían roto los huesitos del tímpano, pero no explicaban si eso había pasado antes o durante ese viaje. Eso quedó en la incertidumbre. Me diagnosticaron hipoacusia y, desde entonces, tengo un zumbido constante en el oído derecho llamado tinnitus que, aunque dejó de ser molesto hace años, siempre me recuerda que soy un cuerpo fisurado, y que ese ruido se resiste a dejarme amordazado.

Esta “sordera” me hizo recordar otra vez a Hall y comprender que no todo puede ni debe centralizarse. Así como me pasó al conocer a Byron y Derly: no podía asumir que éramos completamente iguales solo por ser homosexuales. Hay muchas otras cosas que nos atraviesan. Sin embargo, esta sordera fue algo encarnado. Me mostró que el lenguaje no se reduce a lo hablado o lo escrito, sino que se expande al cuerpo entero, al afecto, a la materialidad del mundo, a la tecnología, entre tantas otras dimensiones.

La experiencia sensorial es también una forma de comunicación, donde los sentidos no operan de manera aislada. Como señala Mieke Bal (2016, 32), “la visión es en sí intrínsecamente sinestésica”; es decir, ver no es un acto puramente visual, sino una experiencia atravesada por otros sentidos, saberes y formas de percepción. Del mismo modo, el lenguaje, cuando se encarna, se expande a través de todos los sentidos. De esta forma, el cuerpo habla incluso cuando no emite palabras: su estética, su gestualidad, su movimiento, su sonoridad, todo comunica.

Hoy tengo un nombre en lengua de señas, otorgado exclusivamente por una persona sorda. Mi seña es un doble movimiento con los dedos índice y medio sobre mi oreja derecha, justamente la que no escucha y donde llevo dos piercings. Esa seña no solo me nombra: también narra mi historia, inscribe una experiencia corporal única. En este sentido, como señala María Pia López (1997, 23), el cuerpo expresa la existencia total del sujeto y se convierte en el medio principal de apropiación del mundo. Así, mi cuerpo no

es solo el soporte de un nombre, sino también el lugar desde donde se hace visible mi manera de estar en el mundo.

Esta forma de nombrarme con el cuerpo me llevó también a pensar en cómo otros elementos materiales, objetos, espacios, sensaciones, intervienen en la construcción de lo que somos, narrándonos de maneras silenciosas pero potentes.

Considero que la materialidad del mundo genera una cercanía íntima con el cuerpo sensorial, al activar percepciones y sentidos que nos permiten traducir nuestras identidades. Habitamos espacios que nos cuentan historias de experiencias vividas; objetos que alguien alguna vez nos regaló y que, al mirarlos o tocarlos, nos recuerdan cómo era esa persona. También están las acciones que realizamos, algunas aprendidas y otras intencionadas, que nos resultan extrañamente familiares, como si en su repetición nos recordaran algo profundo de lo que somos. Son situaciones que, desde lo tangible, también nos narran. A través de la materialidad de las cosas, el cuerpo se vincula con el tiempo, la memoria y los afectos.

Cuando Derly llegó a Quito a estudiar, recordó lo que su hermana solía decirle: que no olvidara que provienen de una raíz montubia, que lo llevara siempre consigo. Estar lejos de su familia y de su lugar de origen hizo inevitable la nostalgia, una nostalgia que no solo era emocional, sino profundamente corporal. Evocaba a sus tías, quienes, a través de la gastronomía, le transmitían identidad: los olores del refrito, el sabor del maní, las texturas de los platos compartidos. Fue el gusto y el olfato lo que le trajo de vuelta la memoria de ese mundo, como si cada comida en la distancia intentara revivir esa pertenencia primera.

Aunque el viaje a la capital representaba, en los términos impuestos, un “progreso”, también abrió una herida. Derly comenzó a habitar una tensión entre el deseo de avanzar y la necesidad de no perderse. Anzaldúa (2016, 85) señala que quienes han vivido experiencias de marginación desarrollan una sensibilidad aguda frente a dimensiones espirituales y sociales de la vida, capaces de leer estructuras más profundas detrás de lo que parece superficial. Y quizá fue esa sensibilidad la que le permitió comprender que su identidad no solo se tejía en la memoria, sino también en los sentidos, en aquello que el cuerpo recuerda incluso cuando uno ya no quiere recordar.

Ese cuerpo que recuerda, a veces en silencio, otras con rabia o ternura, fue también el que lo confrontó frente al espejo. En ese reflejo, Derly comenzó a reconocer gestos y formas que le devolvían una imagen familiar. Visualizó los rasgos físicos de las mujeres de su familia paterna y comprendió que, cuando era niño, se sentía diferente, no solo por

su orientación, sino también por la forma de su cuerpo, grande y curvilíneo, quizá demasiado femenino para entrar en un canon estereotipadamente masculino. Él se veía mejor reflejado en las siluetas femeninas de sus tías y en sus temperamentos más fuertes y desinhibidos.

Quizá de ahí también nace esa figura de mujer revolucionaria que representa MissTela, porque no surgió solo del deseo de transformación, sino de un linaje encarnado. Derly la tomó de su familia, no solo de esas tías paternas que desbordaban carácter, sino también de su abuela materna, una mujer de temperamento feroz, casi indomable. En tiempos donde la libertad femenina estaba aún más cercada, ella había asumido con firmeza las riendas de su hogar. Fue enviada a trabajar al campo, en un territorio entre la costa y la sierra que le era ajeno, pero no cedió: con determinación, aprendió a dominar ese entorno adverso. Se separó de su esposo, una decisión radical para su época, y emprendió el viaje a la capital, decidida a continuar su vida como una mujer independiente, al frente de su familia. Su fuerza no solo la sostuvo a ella, sino que también dejó una huella, una memoria corporal que, de algún modo, hoy también se expresa en escena.

Esa fuerza heredada, esa mezcla de memorias encarnadas en los gestos de sus tías, en la voz firme de su abuela y en la forma de su propio cuerpo, no solo habitaba el pasado familiar. Estaba también en las huellas más antiguas de su territorio, esperando ser reconocida.

Es así que, una vez estando en Quito, Derly comenzó a obtener más conocimiento debido a sus estudios y su ímpetu educativo que lo llevaron a conocer más detenidamente la imagen de figuras precolombinas de la costa ecuatoriana y descifrando en ellas un parecido físico sorprendente con las mujeres de su familia, algunos amigos y gente de su región. En este aspecto, la sensibilidad que propone Anzaldúa (2016, 86) es una forma de saber que sobrepasa la noción de racionalidad normativa, abordando precisamente las complejidades del sentir y concebir el mestizaje dentro de esos espacios visuales o perceptivos que se encuentran en las fronteras de la identidad cultural.

Fue así como, en medio de este viaje interior, el cuerpo de Derly comenzó a dialogar con otras memorias, no solo familiares, sino también culturales. En los museos y libros donde descubrió las figurillas precolombinas, su mirada ya no era solo la de un investigador o artista, sino la de alguien que reconoce un eco, un reflejo, una pertenencia antigua que se activa en el presente. Como si su propia corporalidad y la de sus ancestras ya hubiera estado ahí, modelada en barro hace siglos, esperando ser reconocida.

Pero lo interesante de esta conexión con las figuras de arcilla que Derly miró y analizó es también revelador porque precisamente, María Ugalde (2021, 32), expresa que las culturas ancestrales no estaban encasilladas en un sistema binario, como lo entenderíamos hoy en día. A través de las figuras de arcilla se representan estéticas particulares de cuerpos y formas de relaciones diversas, por ejemplo, existen personajes con órganos sexuales distintos en un mismo cuerpo, esas figuras fueron realizadas con moldes, lo que da a entender que su difusión era más constante y masiva ya que fueron reproducidas en serie.

Así también, Ugalde y Benavides (2019, 50) resaltan que la concepción del género y la sexualidad tienen una impronta cultural y en figuras de culturas de la Costa ecuatoriana como la Tolita, aparecen parejas en representaciones matrimoniales pero representadas por dos personas del mismo sexo; en la cultura Bahía figuras con características propiamente femeninas o masculinas pero vestidas con prendas del otro género o la cultura Guangala donde hay figurillas con pequeños penes y senos que podrían relacionarse con personas intersexuales.

Aquellas figuras de barro no solo revelaban estéticas disidentes, sino también una comprensión distinta de lo humano: una visión en la que lo múltiple no era anomalía, sino parte del orden natural y espiritual. Esa forma ancestral de leer los cuerpos no buscaba encasillarlos, sino entenderlos desde sus potencias, desde su energía compartida.

Aunque en las culturas originarias existían aproximaciones sobre una dualidad, Adriana Rosales (2010, 26) expresa que son entendidas desde la complementariedad, como en los pueblos *Nahuas* de la antigüedad donde lo masculino y lo femenino eran necesarios para el equilibrio cósmico: lo masculino representaba el día, la sequía y la fuerza descendente, mientras que lo femenino era la noche, la humedad y la fuerza ascendente.

La complementariedad entre lo masculino y lo femenino no implica necesariamente la búsqueda del “otro” como opuesto binario, sino que puede manifestarse dentro de un mismo cuerpo, que alberga posibilidades múltiples de experimentar ambos términos, tanto en lo físico como en lo emocional. Janet Nosedá (2012, 10) señala que muchas personas transgénero podrían estar más alineadas con lógicas cercanas al activismo queer, apropiándose del insulto “ser raro” como forma de resistencia. En este sentido, género y cuerpo son concebidos como entidades “infinitas, plásticas y flexibles”. Aunque muchas de estas personas no hayan completado una transición física, ello no las

aleja del género con el que se identifican. Nosedá (17) recoge, por ejemplo, el testimonio de una mujer transgénero que se acepta como “mujer trans con pene”.

De forma similar, Butler (2007, 205) destaca cómo las personas intersexuales desafían la idea de un sexo biológico unívoco. En muchos casos, la llamada “ambivalencia fatal” de un cuerpo que no encaja en el binarismo tradicional se convierte en fuente de conflicto, sobre todo cuando el discurso jurídico impone la necesidad de definir un único sexo. Esto demuestra cómo el problema no radica en el cuerpo, sino en los marcos normativos que lo interpretan.

En todo caso, acercarse a las múltiples formas de interpretar y asumir las identidades sexogénicas desde cosmovisiones ancestrales o no occidentales supone una afrenta a la visión cultural hegemónica, la cual, según Ugalde y Benavides (2019, 51) “lejos de desaparecer pueden haberse transformado”.

Pensar desde la lógica de la complementariedad resulta fascinante, pues el cuerpo se vincula con el mundo y a la vez se habita a sí mismo, revelando conexiones sensibles y profundas que existen en el interior de cada persona. Un ejemplo de ello es Byron, quien, siendo leído como hombre, encontró en su abuela una referencia esencial para su autocomprensión. En ella reconoció una estética que lo condujo hacia una puerta simbólica de regreso a sus raíces indígenas, un trayecto que recorrió con el cuerpo y los sentidos. En su búsqueda descubrió que su abuela había vivido en varios rincones de la sierra norte, y fue en el pueblo kichwa Cayambi donde encontró la inspiración para dar vida a su personaje.

A través de sus presentaciones, Nina se adentra en la ritualidad indígena que practicaba su abuela, como las limpias y el uso de plantas medicinales. Para ella, esas prácticas no son nada extraño ni místico, sino un conocimiento profundo que nace de la conexión íntima con la naturaleza y sus ciclos. Este vínculo con sus raíces le permitió descubrir una sensibilidad que escapa a la lógica del mestizaje y sus ideales de modernidad. Lo que algunos llaman “mágico” no es sino una cosmovisión donde el cuerpo, el entorno y la memoria se entrelazan, una visión del mundo que nos invita a sentir y pensar más allá de lo estrictamente humano.

En ese sentido, siguiendo reflexiones como las de Elena Gálvez (2023, 36), muchas existencias animales, vegetales y humanas se entrelazan en la memoria de los pueblos indígenas, dando lugar a seres híbridos y formas de vida que desafían el pensamiento occidental y amplían la concepción del ser más allá de lo humano.

Todo este entramado de vivencias, memorias y cuerpos evidencia que la identidad no es algo fijo, sino relacional. Tal como plantea Stuart Hall (2010, 344), el encuentro con la otredad es también un encuentro con nuestra propia identidad, porque “no hay identidad sin la relación dialógica sobre el otro”. En las experiencias de Derly y Byron, sus búsquedas personales están marcadas por vínculos con sus abuelas, con sus territorios y con memorias ancestrales que cuestionan las normas impuestas. Así, sus identidades se construyen en diálogo con lo otro, desde una sensibilidad encarnada y situada.

Este vínculo con sus abuelas a través del *drag queen* cambia el panorama de sus percepciones identitarias, como señala Rivera (2010, 72), mientras los varones suelen concebir la identidad como un territorio, las mujeres la entienden como un tejido que enlaza la interculturalidad. Esta concepción de identidad no solo desafía los binarismos sexogenéricos naturalizados, sino que también pone en evidencia las luchas internas frente a doctrinas impuestas, y la necesidad de aceptar nuestras propias construcciones identitarias personales, reconociendo y performando el cuerpo con autonomía

En este sentido, es importante superar las barreras del sexo, Butler (230) señala que la estructuración social a través de esa categoría, tanto discursiva como perceptual, opera bajo un régimen epistémico que violenta la manera en que se identifican y entienden los cuerpos físicos, asignándoles una identidad interna única, fija y establecida por el sistema dominante. Esta identidad interna, que a menudo se denomina “alma”, no es ni fija ni esencial, sino una construcción social que se manifiesta en la superficie del cuerpo (Butler 2007, 265). Así, el cuerpo se convierte en una escritura viviente, donde se inscriben las marcas del contexto, los deseos, las normas y también las fugas, en un proceso continuo de resignificación.

Desde esa resignificación, se vuelve fundamental pensar nuestra actualidad y el modo en que nos encaminamos hacia un futuro mucho más transgresor. Esto no implica inventar algo totalmente nuevo, muchas formas de entender el cuerpo, el entorno y la vida en común ya habitaban en saberes ancestrales, pero fueron desplazadas o invisibilizadas por sistemas de poder que impusieron una única manera de nombrar el mundo. Lo que hoy parece disidente, antes fue sabiduría compartida. Reconocer esto implica no solo cuestionar las jerarquías impuestas por el androcentrismo, sino también descentrar al ser humano como eje absoluto, replanteando el antropocentrismo mismo que ha separado cuerpo, territorio y espiritualidad como si fueran esferas independientes.

Partiendo de esta apertura hacia nuevas formas de entender el cuerpo y la identidad, es fundamental explorar cómo estas transformaciones se manifiestan en las

prácticas sociales y culturales contemporáneas, así como en los modos en que habitamos nuestros territorios, reales y virtuales.

Rosi Braidotti (2015, 69) nos invita a pensar al sujeto humano como algo nómada, fragmentado y atravesado por múltiples mezclas culturales, con nuevas formas de identidad que rebasan los límites de lo que tradicionalmente entendemos como humano. Esta identidad nómada reconoce su interdependencia con otros seres y sistemas, cuestionando así la idea del “yo” como un ente fijo y cerrado.

Esta mirada posthumana de Braidotti (124) se aleja del humanismo occidental que ha jerarquizado especies y cuerpos, proponiendo en cambio una ética que reflexiona sobre nuestros vínculos afectivos no solo con otros humanos, sino también con criaturas tecnológicas y formas de vida híbridas que habitan nuestro planeta.

Desde esta perspectiva, podemos comprender que los cuerpos y las identidades se transforman y fragmentan en un mundo en constante cambio, donde la tecnología amplía las formas de expresión y existencia más allá de la materialidad física. Hoy, las identidades digitales y los avatares que juegan con rasgos humanos, animales y tecnológicos, nos muestran cómo las fronteras del cuerpo se vuelven difusas, y con ellas, nuestras formas de habitar el mundo.

Vivimos en una era donde, según Richard Schechener (2012, 499), la “pureza cultural” se vuelve un concepto peligroso y excluyente, y donde la globalización desafía esas nociones rígidas. Frente a esto, la sensibilidad afirmativa de Braidotti (2015, 71), nos invita a abrazar la complejidad y la diversidad que nos transforman, no como amenaza, sino como oportunidad para crear nuevas formas de conocimiento y conexión con el mundo, desde una posición abierta, sensible y creativa.

Es importante comprender que esta especie de hibridaciones identitarias no homogeneizan ni suprimen las identidades existentes; más bien, suman alternativas, amplían el abanico de posibilidades y enriquecen la diversidad. Nos dan libertad para reconocernos sin culpa, sin miedo, sin tener que dar explicaciones. Como dice Anzaldúa (2016, 128), hay un espacio fronterizo, un *borderland*, en el que todo se encuentra pero nada termina de definirse del todo. Es un limbo que puede ser incómodo, porque genera conflicto, pero también es un lugar fértil: ahí habita la complejidad de lo humano. Y tal vez todas las identidades: la mía, la de Byron, la de Derly, y la de tantas otras personas, viven ahí, cruzando constantemente de un lado al otro, a veces sintiéndose dentro, a veces quedándose en el borde.

Esto es precisamente lo que Stuart Hall (2003, 17–18) llama un “devenir”: una identidad que no es fija, sino que se va construyendo, abriéndose a otras formas, otros cuerpos, otros deseos, respondiendo a la interrogante de en qué podríamos convertirnos. Y ha sido justamente esta experiencia compartida con Derly y Byron, a través del *drag*, la que nos ha permitido explorar esa transformación.

El arte nos ha revelado pasados olvidados, nos ha ayudado a reconocer deseos y a fluir entre géneros, sensibilidades, memorias. Y no ha sido un juego superficial, como bien aclara Iván Villanueva (2017, 98) el *drag* “no es solo un hombre vestido de mujer”; asumirlo así es reducirlo demasiado. Para nosotros ha sido una práctica cultural, afectiva, artística y política que nos ha cambiado la vida, que nos ha permitido avanzar, mirar distinto, y rearmarnos desde otro lugar.

En ese proceso de ir creando y encarnando nuestros personajes, nos hemos ido construyendo también a nosotros mismos. Porque el *drag* no es una sola cosa, ni sigue un solo camino. Ahí dentro también habitan otras formas de existencia: el *drag monster*, que explora lo sobrenatural y lo monstruoso; la *tranimal queen*, que se mueve entre lo caótico, lo grotesco, lo animal; y la *drag queen* tradicional, que tampoco es una figura cerrada, sino que sigue mutando, experimentando, transformándose.

El cuerpo aparece aquí no como un límite, sino como posibilidad; como un territorio mutante donde se inscriben memorias, afectos, dolores y deseos, y desde el cual podemos seguir habitando lo incierto con libertad.

### **1. Cartografía *drag*: Cuerpos que habitan, espacios que se transforman**

Cuando conocí a Derly, estudiaba turismo y soñaba con realizar recorridos en el Centro Histórico de Quito. Me hablaba con entusiasmo de las historias de la ciudad, de sus calles, edificaciones patrimoniales y personajes de la revolución, entre tantas otras memorias que había investigado. En ese afán, había escrito e idealizado la historia de una mujer colonial que formó parte de las migraciones constantes hacia la capital, donde la diversidad cultural se transforma en un espacio de fusión y reinención. Su propósito era dar vida, a partir de esa mezcla, a una mujer que protagonizara las historias no contadas de la ciudad, con énfasis en aquellas figuras que habitan las calles del centro y que, a través de sus anécdotas, narran realidades situadas.

En su casa, mientras me hablaba, yo observaba las paredes cubiertas por collages que había armado en sus ratos libres: rostros, colores, paisajes, animales, recortes de revistas, fotografías, estampillas, ilustraciones. Todo mezclado en un entramado que

comenzaba en el suelo y trepaba, sin forma fija pero con ritmo propio, hasta el techo. En algunos muros, los collages se desbordaban por las esquinas; en otros, cubrían toda la superficie. Creo que ese espacio físico donde habitaba era clave, porque, de algún modo, traducía su corporalidad. Recuerdo sus chompas intervenidas con botones, retazos de tela, e incluso con lengüetas plateadas de latas de cola. Todo en él hablaba de una estética encarnada en lo cotidiano.

Pienso que los espacios que habitamos, así como los objetos que creamos, coleccionamos o amamos, dicen mucho de nosotros. Mientras Derly me hablaba, yo lo escuchaba, sí, pero también miraba a mi alrededor: su casa, sus collages, sus cosas. Todo eso, lo que decía y lo que lo rodeaba, se entretrejía en una experiencia difícil de separar, como si su voz y sus paredes contaran juntas una misma historia. Me venía a la mente lo que Bolívar Echeverría (2000, 39) llama “ethos barroco”: esa forma de habitar el capitalismo desde América Latina a través del mestizaje, que no replica la modernidad occidental, sino que la subvierte y reinterpreta desde realidades locales “de segundo grado”. Justo eso parecía hacer Derly con MissTela: no una imitación, sino una relectura exuberante, cargada de accesorios que condensan procesos de mestizaje y sincretismo cultural: exvotos religiosos, relicarios, objetos vintage de la cultura popular. Uno de sus ejemplos más elocuentes es el tocado de su personaje de la Abadesa.

Esta forma de construir la corporalidad y la estética en MissTela no solo encarna una identidad mestiza y barroca, sino también cuerpos en tránsito, que desafían límites y se transforman constantemente. El cuerpo, entonces, puede pensarse como una cartografía viva: un mapa que se traza a partir de los recorridos que lo atraviesan, y de las huellas que el tiempo, los lugares y las experiencias inscriben sobre su superficie. Una geografía afectiva y mutable, abierta a múltiples formas de habitarse y de ser. Así también, implica vincularlo con los espacios físicos que habitamos. En ese sentido, reconocía a Derly en el lugar donde vivía, en la historia que imaginaba para MissTela y en esas rutas turísticas que soñaba construir.

En este sentido, y desde una lectura simbólica, puedo compararlo con *La habitación de Giovanni* de James Baldwin, el cuarto donde David vivió con Giovanni se presenta como un espacio oscuro, pequeño y cerrado, que le genera desesperación y del cual solo desea escapar. Ese cuarto, cargado de significados, se convierte en una extensión del cuerpo de Giovanni, un cuerpo del que David quiere alejarse. Así, el espacio físico se vuelve una representación sensible de un vínculo afectivo complejo, un cuerpo que aprisiona y del que se anhela liberación.

Así como Derly puede reflejarse en su espacio y construye a MissTela desde ese entorno íntimo, Byron también habla de sí y da forma a Nina desde la atmósfera que habita. Al conocerlo y entrar en su casa, comprendí muchas cosas sobre él sin que tuviera que decirlas: había una intención clara en cada elección. Su búsqueda de un lugar para vivir estuvo guiada por el deseo de mantener una energía equilibrada, lo que se traduce en una organización cuidadosa del espacio, influenciada por principios del feng shui. La armonía, la precisión en los detalles, el silencio contenido en cada objeto, todo hablaba de él. Un gran cuadro de Ganesha, divinidad hindú que para Byron protege el hogar, destaca entre pequeños altares donde conviven Buda, un Maneki-neko y, en el dormitorio, una imagen de la Virgen. A veces bromeamos, entre risas, sobre si todo esto no será “muy *new age*”, pero más allá de las etiquetas, lo que se percibe es una búsqueda espiritual sincera que se manifiesta en su espacio, en su cuerpo y en la energía que lo rodea.

Traducir los cuerpos en los espacios, y los espacios a través de los cuerpos, ha sido central en este proceso. Las formas en que Derly y Byron habitan sus entornos, cuidando los detalles, proyectando sus búsquedas personales, imprimiendo significados espirituales y afectivos, son también mapas que se despliegan más allá de lo íntimo. Esas cartografías vivas y sensibles dieron lugar a nuevas formas de recorrer la ciudad, de intervenirla y de narrarla.

Fue así como, en una colaboración mutua, nació *MissTela Drag Tour*, un colectivo que comenzamos juntos a mediados de 2021. Yo participo apoyando en la parte comunicacional, mientras que MissTela y Nina, como *drag queens* principales, realizan recorridos guiados por el Centro Histórico de Quito, contando historias poco conocidas desde otras perspectivas artísticas. El performance, la instalación, el lipsync, el maquillaje y el vestuario del arte transformista se ponen en escena frente a una sociedad aún atravesada por el prejuicio.

En el Centro Histórico transitan todo tipo de cuerpos: adultos mayores, migrantes, predicadores, trabajadoras sexuales, policías, estudiantes, vendedores ambulantes. Es un sincretismo vivo, una ciudad que se interpreta a sí misma en cada esquina. Como dice Schechner (2012, 346), en la vida cotidiana también nos actuamos: no solo somos, sino que nos representamos ante los demás. Asumimos ciertos papeles: el de oficinista, el de sacerdote, el de juez, que nos dan un lugar en la escena social. Incluso en los gestos más cotidianos hay una forma de performance, un modo de estar que busca reconocimiento.

Pero hay quienes, además, se representan doblemente. Como si actuaran sobre una actuación previa. Schechner (346) habla de ese actor consciente que sabe que está

interpretando algo que ya ha sido actuado antes. Así me pasa cuando pienso en las *drag queens*. Muchas veces, quienes se suben al escenario han pasado el día entero interpretando un rol masculino que les protege del estigma o la violencia. Pero en el show y también en la calle, en el tour, en las fotos, en la ropa, ponen en escena otra verdad, una que a veces duele, pero que también libera. Son cuerpos que no solo se habitan: se traducen, se sobreescriben, se reinventan.

Al pensar la ciudad como un escenario donde se representan las identidades, entendí que no podía mantenerme al margen. Dejé de ser solo espectador y asumí también un papel: el del investigador implicado, alguien que observa, pero también se deja atravesar. Participar en las rutas turísticas no era simplemente acompañar un recorrido, sino sumergirse en esas historias vivas que el arte transformista encarna en cada esquina del Centro Histórico.

Así también, al estar junto a ellas, pude observar su actuar frente al público, MissTela y Nina suelen estar profundamente compenetradas. Sin embargo, por exigencias de sus personajes, deben exhibir cierto tipo de tensión, de debate, incluso de desprecio. Pero cuando quedan solas o están descansando, se dejan ver en una relación más íntima y distendida, compartiendo silencios, chismes y carcajadas, como si en el fuera de escena habitaran también otras formas de ternura.

Aunque en la vida real de su infancia nunca se conocieron, Byron y Derly sienten que existe otro nivel de conexión con sus *drag queens*, una suerte de nostalgia que las hace sentir amigas de una infancia nunca vivida, una relación espiritual que les conecta culturalmente entre esa cosmovisión montubia e indígena que tampoco vivieron en carne propia pero que la llevan dentro.

Es así como se genera una especie de palimpsesto, tal como lo señala Martin Barbero (1987, 54), desde una sensibilidad que permite revelar, en el presente, un pasado que no ha sido borrado del todo. Esto posibilita concebir distintas alternativas de acción dentro de los museos, plazas y callejuelas, donde cohabitan diversos discursos que van desde lo clásico y académico hasta lo contemporáneo, bohemio, empírico y audaz.

Este palimpsesto permite entender las dinámicas sociales como producto del conflicto y el entrecruzamiento de múltiples culturas, cuyas transformaciones continúan desarrollándose y reconfigurándose mutuamente. Asimismo, ofrece una vía para comprender que los procesos comunicacionales y culturales pueden construirse y resignificarse desde diversas formas de expresión, en este caso, desde el arte *drag queen*.

En este aspecto, las intervenciones culturales y artísticas que ambas realizan se configuran como formas sensibles de apropiación del espacio, que transforman tanto el escenario público como las dimensiones íntimas del cuerpo y la identidad. No se trata solo de una puesta en escena, sino de una manera de habitar desde el deseo, la memoria y la disidencia. Como señalan Dorotinsky y Lozano (2022, 20), estas intervenciones son una “herramienta fundamental en la organización y la explosión de la protesta”, abriendo paso a una descolonización del actuar y pensar fuera de las normas clásicas en la toma del arte, la convivencia y la participación ciudadana.

Las reacciones de los espectadores son variadas al verlas pasar. Algunas personas ríen abiertamente, otras se quedan perplejas. Hay hombres que hablan entre dientes, condenando e injuriando la “mariconería” desvergonzada. Algunas señoras se alejan aturdiditas o atemorizadas, los niños y algunos jóvenes se acercan a pedir fotografías, y otras personas quieren unirse al recorrido. En general, es toda una comparsa de reacciones que se van esparciendo con el paso de las *drag queens* y su corte de seguidores.

Y a veces siento que ese espacio físico, aunque hecho de calles, plazas, muros, también cobra vida al estar habitado por tantos cuerpos. Así como nuestros cuerpos pueden convertirse en mapas que traducen experiencias, memorias y recorridos, también el espacio puede volverse cuerpo: uno que reacciona, que mira, que nos habla. Las personas que pasan y nos observan, con asombro, burla, deseo, rechazo o alegría, son, de alguna manera, la mirada del lugar. Es como si el Centro Histórico respondiera a nuestra presencia a través de ellas. Y aunque ese “cuerpo-espacio” nunca reacciona igual, a veces se muestra hostil, otras veces acogedor; siempre nos habla. Es un diálogo constante, una transformación mutua: el territorio nos atraviesa y, al mismo tiempo, nosotras lo alteramos con nuestras pisadas, con nuestras risas, con nuestros brillos.

Se han generado algunos recorridos turísticos. El primero de todos fue denominado *Revolución de los estancos*, toma como referencia este importante suceso histórico de la ciudad. Es precisamente en esta ruta donde aparece MissTela como parte de las revueltas en mayo de 1765, y ahí comienza su historia ficticia. Se muestra como una mujer opulenta, de gran estatura, con enormes trajes y accesorios, a veces rubia o castaña, una mujer de raíces montubias, proveniente de otro siglo, revolucionaria y presuntuosa.

En el mismo recorrido aparece Nina, con bastante color en su maquillaje y vestuario. Lleva muchas enaguas cortas, una sobre otra, y se presenta como una mujer desinhibida, a quien MissTela trata como una especie de dama de compañía. Sin embargo,

Nina es libre y espontánea y, destacando su sabiduría nos cuenta sobre la historia de los principales barrios del Quito colonial. Explica que fue criada en el barrio de San Roque, un lugar caracterizado por albergar una significativa población indígena y mestiza.

Caminar esas calles en *drag* no es solo recorrer una ruta turística: es reactivar un territorio que guarda memorias de revuelta. Así como Derly descubría su historia en las figurillas de arcilla de sus ancestros, nosotras la sentimos en el eco de los pasos, en la vibración de las piedras coloniales, en las reacciones de quienes nos miran. La ruta comienza en el museo del agua YAKU, baja por toda la calle Rocafuerte, tiene una parada en la iglesia de San Roque, luego en el Arco de la Reina y continúa por la calle García Moreno, realizando otras paradas en el Museo María Augusta Urrutia y la Plaza Grande hasta finalizar en la Casa del Higo. Generalmente, las calles siguen el mismo recorrido, pero las diferentes ubicaciones pueden variar según la gestión previa que se realice para el día del evento.

El recorrido recrea los lugares por donde circularon las personas durante la revolución, explicando cómo se dividía la ciudad en aquel entonces, cuál fue la planificación de ataque y defensa, y cuáles son las principales referencias arquitectónicas que se encuentran en la ruta. Todo esto, sobre la base del diálogo y la participación activa de los asistentes, para que compartan sus experiencias y saberes sobre los lugares visitados.

Pero ingresar al Centro Histórico fue una decisión también crucial, porque no solo es un espacio comercial, sino que también se ha caracterizado por concentrar un gran referente tradicional y conservador en sus calles y edificaciones patrimoniales. Hay que tomar en cuenta que estas calles forman parte de un espacio de la ciudad que se ha preservado muy fielmente junto a la religión. Incluso, hasta la ornamentación religiosa nos cuenta de su pasado histórico, tal como Pedro Lemebel (2021, 34) aseveró sobre Quito: “las iglesias se desbordan en barroquismos decorativos como vómitos alhajados, santos quiteños y joropos coloniales en estantes llenos de cursilerías religiosas”.

En este contexto, aparecen MissTela y Nina, quienes no solo se apropian de ese espacio público; más bien, en sus recorridos turísticos ingresan a espacios religiosos, generando un efecto potente en términos de contraste. Es una coreografía que confronta memorias: los cuerpos travestidos y vibrantes de MissTela y Nina se mueven dentro de arquitecturas que han sido símbolos de clausura y silencio. Por ejemplo, la intervención de MissTela en lugares como la Iglesia y Convento Mercedario “El Tejar” y, particularmente, en el Museo del Carmen Alto, implica que por primera vez una *drag*

*queen* esté a cargo de una visita guiada dentro de este museo, donde prevalece la autoridad y el encierro conventual de las monjas del Monasterio de Santa Marianita y San José, las Carmelitas Descalzas.



Figura 1. MissTela Dedé, recorrido turístico junto a Quito Post Mortem en la Iglesia del Tejar (2021)

Fuente: Imagen de Marcos Campoverde R.



Figura 2. MissTela Dedé, recorrido turístico de *MissTela Drag Tour* en el Museo del Carmen Alto (2021)

Fuente: Imagen de Marcos Campoverde R.

Hay que tener en claro que tanto la iglesia como el museo son ejemplos evidentes del sistema colonial, tanto en su diseño como en su estructura institucional. Aunque se presentan como espacios de libre acceso, en la práctica operan bajo una lógica de

admisión simbólica, donde quienes se apartan del ideario de la moral religiosa pueden ser percibidos como cuerpos ajenos o incómodos.

Visualizar la entrada de una *drag queen* a estos espacios implica más que una ruta turística: se trata de un acto de resistencia, un gesto que desafía las políticas públicas de corte conservador y abre nuevas formas de mirar, habitar y significar esos lugares. Es lo que Rivera (2015, 23) denomina descolonizar la mirada, es decir, recuperar una experiencia integral que conecte cuerpo, mente y sentidos.

Este acto de descolonizar la mirada se vuelve aún más palpable en calles como la Rocafuerte, donde una de las principales dinámicas del recorrido es precisamente activar los sentidos: escuchar el bullicio del comercio, oler las hierbas medicinales, percibir las texturas del entorno, las voces y los ritmos que emergen de la cultura popular del sector. Esa sensorialidad no solo habla del presente, sino que evoca recuerdos de una época pasada que aún pervive en sus costumbres y tradiciones. En este punto, el recorrido no es solo una cartografía física o histórica, sino también una cartografía sensorial y simbólica, donde las memorias y los cuerpos se inscriben en el espacio. Así, MissTela y Nina no solo habitan y recorren el Centro Histórico; también resignifican ese espacio a través de su presencia y acción.

Esa presencia que no se deja negar, la de un personaje *drag* transitando con libertad por espacios religiosos, representa un acto de empoderamiento no solo para la población LGBTIQ+ en contextos rituales tradicionalmente excluyentes, sino también para otros grupos sociales históricamente vulnerados que hoy se afirman como actores de transformación hacia una ciudad más inclusiva e igualitaria. Esta reapropiación del espacio público no surge de la nada: tiene antecedentes claros, como la histórica marcha del año 1997, cuando varios colectivos de la diversidad sexual llegaron hasta la Plaza Grande para exigir la despenalización de la homosexualidad en el país. Aquella acción marcó un hito dentro de un proceso más amplio de visibilización, participación y disputa simbólica por el derecho a habitar y transformar los sentidos del espacio urbano.



Figura 3. Marcha de homosexuales contra discriminación (1997)  
Fuente: Imagen de Diario Expreso.



Figura 4. MissTela Drag Tour, publicidad de recorridos turísticos (2021)  
Fuente: Imagen de Marcos Campoverde R.

La memoria histórica que conllevan estas imágenes nos muestra un mismo escenario con dos formas muy diferentes de visibilización de la diversidad sexogenérica que se distancian entre sí más de dos décadas y media: una marcha de activismo político y un recorrido turístico. La rareza de ver a una transexual en la calle es reemplazada por un personaje más extravagante, una *drag queen*, quien nos cuenta sobre un proceso de mayor inclusión en la ciudadanía, por lo que se puede afirmar que “la descolonización sólo puede realizarse en la práctica. Se trataría empero de una práctica reflexiva y comunicativa fundada en el deseo de recuperar una memoria y una corporalidad propias. Resulta de ello entonces que tal memoria no sería solamente acción sino también ideación, imaginación y pensamiento” (Rivera 2015, 28).

De igual forma, mientras el primer hecho fue registrado en prensa escrita, el segundo se difunde por las redes sociales, y ya no aparece como una noticia, más bien, como otra de las tantas actividades públicas que se realizan en el Centro Histórico.

Asimismo, al comparar la narrativa presente en ambos acontecimientos, la primera imagen visibiliza una marcha de homosexuales, mientras que la segunda muestra un recorrido turístico a cargo de una *drag queen*, por lo que, siendo la enunciación un dispositivo de conflicto como lo menciona Butler (2009, 154), las traducciones culturales dentro de la escena contemporánea se convierten en un espacio de luchas por el significado. Aunque el contexto no cambia drásticamente de lugar entre ambas acciones, la transformación de su naturaleza y de la mirada a ella asociada sí influye en las concepciones que se tenían en el pensamiento social de aquel entonces, en comparación con el actual.

Sin embargo, este espacio del Centro Histórico, que alguna vez nos habló y nos mostró la concentración de las principales fuerzas del Estado, la religiosa, la política y la militar, también fue escenario de revoluciones que marcaron la historia de la ciudad. Luego volvió a convertirse en un bastión de tradición conservadora, hasta transformarse nuevamente en el centro de marchas, manifestaciones y protestas. De alguna manera, este lugar continúa siendo un cuerpo que se fragmenta y se reconstruye, no solo a través de sus edificaciones, cuya conservación recae en las instituciones patrimoniales, sino también a través de una transformación constante que lo adapta y lo abre para albergar a más diversidades. Como los cuerpos humanos. Como yo. Como Derly y Byron, que también hemos atravesado procesos de reconstrucción y resignificación, en ese mismo afán de seguir construyendo y descubriendo nuestra identidad.

Hoy, mediante su participación en estos trayectos turísticos, Byron y Derly no solo exhiben la libertad estética e innovadora del arte *drag* en el espacio público, sino que también intentan ganarse la vida. Así como ellos son parte de esa reconstrucción simbólica del Centro Histórico como cuerpo fragmentado, también representan a esos otros cuerpos excluidos, rechazados, negados. Cuerpos que, al igual que la ciudad, han sido heridos, pero siguen habitándola, haciéndola vivir. Sin embargo, el panorama se vuelve complicado cuando se precariza el arte y los esfuerzos que implica construir estas rutas. Especialmente para Derly y Byron, quienes literalmente ponen el cuerpo en escena, enfrentándose cada día a múltiples peligros por el solo hecho de existir y ocupar el espacio público con libertad.

Muchas veces nos hemos reunido con Derly, intentando sostener estos recorridos que no solo son rutas turísticas, sino caminos de vida, de afecto, de resistencia. Ha habido días en los que apenas llegaron tres o cuatro personas. Otras veces, nos ha tocado cancelar porque el costo de producirlo superaba, con creces, lo que podríamos ganar. Pero aquí seguimos. Porque más allá del dinero, nos mueve una pasión profunda: el deseo de construir un espacio distinto, de habitarlo desde una forma distinta, de contar otras historias con nuestros cuerpos, nuestras voces, nuestras memorias.

Creemos, sinceramente, que muchas artistas *drag* que viven en esta ciudad están poniéndose la camiseta con valentía. No solo quieren brillar: quieren dejar huella, hacer historia, ganarse la vida con dignidad. Pero no es fácil. Todavía hay quienes no se atreven a dar una oportunidad real a las propuestas *drag*. Y cuando sí lo hacen, aparecen nuevas barreras: el peso del “deber ser”, esa idea encasillada de lo que una *drag queen* debe representar. Se exige un cuerpo espectacular, una estética hiperfeminizada, luces, acrobacias. Todo eso también es arte, sí. Pero no es lo único. Y muchas formas de *drag*, que tienen tanto para decir, siguen siendo relegadas, ignoradas, malinterpretadas.

A veces sentimos que se valora más el entretenimiento que el mensaje, y que muchas se ven forzadas a ajustarse a moldes consumistas solo para sobrevivir. En medio de eso, Nina y MissTela resisten como camaleonas: se reinventan, se adaptan, se plantan. Con cada palabra, cada performance, cada decisión estética, ellas interpelan. Son cuerpos hablantes, cuerpos pensantes, cuerpos que no solo encarnan personajes, sino historias, heridas, preguntas que siguen abiertas. Hay una política íntima en lo que hacen, una fuerza que no se apaga fácilmente.

El capitalismo nos exige demasiado, todo el tiempo. Y aún así, aquí estamos. Resistiendo. Persistiendo. A veces, nos toca pausar las rutas y buscar otros trabajos; a veces, sin trabajo, viviendo del día a día. Pero algo nos sostiene: ese otro cuerpo colectivo, hecho de redes, afectos, amistades, amores, cuidados. Somos cuerpos cartográficos. Cuerpos que se narran y se reinventan. Que construyen y se quiebran. Que habitan los márgenes, pero también los transforman. Y en esos márgenes también inventamos otros cuerpos: los de la comunidad, los de la memoria, los del deseo compartido de que vivir sea algo más que sobrevivir.

## **2. Fiesta Popular: Disidencias que marchan con tacones y memoria**

Es importante pensar las estéticas del *drag* no como un espectáculo aislado, sino como parte de una genealogía sensible que ya habita en muchas de nuestras fiestas y

tradiciones populares. A propósito de esto, es clave mencionar otra de las ruta del colectivo turístico que hemos nombrado *Fiesta popular*. Esta funciona como una plataforma viva para interrogar cómo la estética puede ser una forma de memoria, de resistencia y también de goce. Aquí, travestirse, transformarse, jugar con los accesorios, con las telas, con los pigmentos, no es solo encarnar un personaje: es desafiar los sentidos comunes y las jerarquías del gusto.

Si bien las *drag queen* son presentadas como personajes ficticios que no necesariamente representan o hablan de la homosexualidad, una gran parte de la cultura popular LGBTIQ+ las ha acogido como parte de su iconografía. En este sentido, se utiliza la estética como parte de una representación que tiene un carácter simbólico pero que puede o no atravesar la identidad personal y colectiva.

En este contexto es importante mencionar que Macías expresa que antes no existía un discurso real sobre lo que era el performance *drag queen*. Sin embargo, en su experiencia, las nuevas generaciones comenzaron a comprender el término desde el arte y la cultura visual de otras estéticas internacionales. Si bien existían figuras locales en la ciudad, también se conocían referentes como las *drag queens* de las Islas Canarias; referencias de modelaje en *La Siguiete Supermodelo Americana* o *RuPaul's Drag Race*, un programa estadounidense de competencia de *drag queens* que, si bien surge desde las diversidades, también fomenta estereotipos de belleza.

Estas referencias de alguna forma han influenciado la construcción estética de las *drag queens* en la ciudad y aunque Derly y Byron deseaban una imagen bien trabajada de sus personajes, cautivados por las espectaculares transformaciones de hermosas artistas que veían en los medios, trataron de no caer en la mercantilización de sus personajes en un intento fallido de blanquearlos, pues por el contrario trataban de exteriorizar las raíces ancestrales que ya estaban asumiendo como propias desde una perspectiva alejada de las estéticas occidentalistas dominantes.

Sin embargo, aunque ambos a través del arte, han logrado concebir nuevas formas de comprender sus propias identidades, no lo hacen desde una “estrategia de travestismo”, de corte multiculturalista, como lo llamaría Rivera (2010, 60), quien cuestiona al multiculturalismo por presentar imágenes teatralizadas, pero encerradas en sí mismas, sobre las identidades. Al referirse a “travestismo” no lo hace desde una referencia a las identidades de género, sino más bien desde una simulación o intento de transformación de las estructuras de poder que pretenden mayor inclusión.

Con respecto a esto, Grimson (2011, 237–8) apuesta por la interculturalidad, subrayando que la cultura es constitutiva y se conforma por múltiples factores: individuales y colectivos, del pasado y el futuro, de producción y de consumo, entre muchas otras variables que emergen del entorno y de la relación con los otros. Precisamente, los cuerpos son el espacio donde esas multiplicidades se encarnan y se hacen visibles.

En este punto, MissTela se complementa con Nina porque juntas retoman el deseo de revelar y resignificar la memoria de su pasado, y desde ahí reinterpretan sus estéticas y sus dinámicas, tanto en la vida cotidiana como en las performances artísticas que realizan. Todo esto se inscribe en un constante devenir identitario, una construcción en movimiento que nace de sus experiencias compartidas y de los vínculos que tejen desde el cuerpo, la sensibilidad y el arte.



Figura 8. MissTela Dedé y Nina Donatella Ambrosía (2020)  
Fuente: Imagen de Marcos Campoverde R.

Así, la ruta turística que hemos llamado *Fiesta Popular* se inspira en la cultura viva del Centro Histórico, presentándolo como un gran escenario donde, entre celebración y algarabía, se hacen visibles las historias de la vida cotidiana. La ruta comienza en la Basílica, desciende hacia la Guaragua, donde se realiza un show artístico y un baile colectivo; continúa hacia la Plaza del Teatro y culmina en el Mercado Central. Al igual

que en la ruta anterior, algunas ubicaciones pueden variar dependiendo de la gestión del momento; sin embargo, las calles principales se mantienen como ejes simbólicos, pues por estas mismas vías circularon en otro tiempo los primeros desfiles de la ciudad, cargados también de teatralidad, vestigio y transformación.

MissTela y Nina, a pesar de ser parte de una población relegada y vulnerable, apuestan a representar un papel incómodo para la situación y a ser el centro de atención. No se trata del predicador que grita el evangelio en las plazas o del indigente que camina por las calles, aquellos a quienes la gente esquiva la mirada o simplemente suprime su presencia. Ahora, esa invisibilización es inaceptable; ellas logran exponerse en la palestra de la participación pública.

Ambas se camuflan en la escena urbana. Su feminidad puede confundirse con la de cualquier otra mujer que transita por allí. Pero hay algo en su postura, en la forma de habitar el espacio, en el brillo desbordado del maquillaje o en el gesto exagerado del cuerpo, que captura la atención. Nina, a veces, parece una mujer indígena más entre la multitud. Pero si se le mira con detenimiento, se revela el artificio: el detalle, el exceso, la performance. MissTela, en cambio, es más frontal, más provocadora: sus vestidos brillan como si no pudieran, ni quisieran, pasar desapercibidos.

Ser una *drag queen* va más allá de las categorías impuestas sobre su construcción estética y performática, por eso Villanueva (2017, 101) enfatiza que, a través de los dragqueenismos, las *drag queens* desarrollan sus performances e interacciones con la comunidad, construyendo significados sobre el género, la identidad y la cultura. MissTela y Nina atraviesan diversas posibilidades de creación e intervención, realizando una exploración amplia en torno al arte *drag queen*, desplegando su incidencia más allá del género y vislumbrando toda una gama de posibilidades relacionadas con la etnia, la clase social, la economía o la migración interna, entre otras dimensiones.

A pesar de que muchas *drag queens* prefieran distanciarse de otras categorías dentro de lo trans o travesti, no podemos olvidar que lo *drag* nace también del gesto transformista, de ese impulso por cruzar límites. En el caso de MissTela y Nina, antes de que se convirtieran en las figuras potentes que hoy encarnan, hubo un tiempo de juego, de deseo, de travestismos que no respondían a una identidad trans sino a una pulsión de libertad. Se vestían con prendas ajenas, con telas heredadas, con curiosidades prestadas, y en cada aparición ponían a prueba los márgenes de lo masculino. No era solo estética: era también rebeldía, risa, gozo. Había algo profundamente corporal en ese tránsito, una

especie de exploración que no buscaba un destino fijo, sino simplemente habitar otras formas de ser, con el cuerpo como escenario y el deseo como guía.

En el caso de Byron, su travestismo comenzó junto a algunos amigos. De esos juegos apareció una figura femenina de cabellos ondeados, con una sutil pose y movimientos sensuales. Aún no sabía qué historia quería contar o qué estética construir, pero ya emergían rasgos de una feminidad propia.

De hecho, dentro de nuestra *Hermandad Delta* organizamos las famosas “putivueeltas”: salidas al espacio público donde caminamos por varias calles, exponiéndonos frente a la mirada ajena. No siempre lo hacemos como *drag queens*; muchas veces vamos solo travestidas. Para nosotras, el travestismo no es despectivo. Es otra práctica, legítima, que aparece espontáneamente en nuestras presentaciones o encuentros informales. Esto no significa confusión. Como he señalado a lo largo de esta investigación, nuestros dragqueenismos atraviesan distintos ejes. Hablan de nuestros procesos de transformación y se adaptan a cada deseo de experimentación, a cada nueva travesía que emprendemos.

En todo caso, las prácticas y expresiones de la identidad han sido complejas no solo dentro de la población LGBTIQ+, sino en la sociedad en general. La construcción de estéticas diversas y formas alternativas de expresión ha sido constante a lo largo del tiempo. González (2019, 16) manifiesta que en Latinoamérica se producen transformaciones de género incluso dentro de la propia heterosexualidad, como en fiestas tradicionales o prácticas culturales que, abrumadas por el prejuicio, son justificadas como simples expresiones carnavalescas.

Un caso representativo en las tradiciones populares del país son las “viudas de fin de año”: hombres vestidos de mujeres que representan a las viudas del monigote o “año viejo”, quemado el último día del año. Según Liset Coba (2007, 120), el viejo y la viuda encarnan lo masculino y femenino, lo político y lo sexual: el viejo simboliza una masculinidad desgastada, mientras que el pueblo paródico y transgresor, se entrega a la sexualidad festiva y rechaza el poder patriarcal.

Asimismo, Coba (120) señala que la cultura popular presenta múltiples formas de resistencia. En este caso, muchas personas expresan su sentido de pertenencia cultural a través de la celebración de fin de año; esto forma parte de quienes son y cómo piensan. En este contexto, puede generarse un conflicto frente a la imagen de un monigote de trapo o de hombres vestidos de mujer, acompañados de otros elementos de bajo presupuesto que, a primera vista, podrían parecer absurdos o socialmente mal vistos. Sin embargo, lo

que se manifiesta es una “intersubjetividad social conflictiva”, donde la rebeldía emerge desde la propia cultura.

Esta rebeldía podría empezar en la propia participación de las mujeres, como lo menciona Coba (121), al señalar que son ellas las principales cómplices y productoras de la transformación de los hombres en viudas. Son ellas quienes reinventan ese cuerpo masculino, volviéndolo una encarnación femenina, sexual y activa, donde se exhibe lo prohibido. No obstante, este ritual otorga el permiso social para que sea el hombre quien se exponga, mientras la mujer vuelve a quedar al margen, como espectadora o detrás del escenario.

Estas viudas no son elegidas, sino que surgen de una manifestación de voluntad propia. Coba (124) recoge el testimonio de un hombre que disfruta vestirse de mujer en ciertas festividades como Halloween o Fin de Año, aunque no se identifica como homosexual. Lo suyo sería parte de un travestismo ritual, una práctica lúdica que no necesariamente obedece a una identidad fija, pero cuya flexibilidad podría representar una ruptura frente a los órdenes sexuales establecidos. En palabras de Coba (127), “el cuerpo rebelde es un cuerpo grotesco, la exageración forma parte de la afrenta”.

Desde este enfoque del “cuerpo rebelde”, es posible pensar que, aunque lo *drag queen* no constituye una identidad cultural unitaria, sí despliega múltiples formas de travestismo que históricamente han sido toleradas, o incluso celebradas, dentro de ciertas prácticas sociales. En este sentido, el *drag* no se distancia de los lenguajes populares, sino que los reinterpreta desde otras corporalidades, otras estéticas y otros deseos.

Esas estéticas y formas de lenguaje corporal, esos travestismos festivos, no son fenómenos aislados, sino que están profundamente marcados en nuestras identidades culturales. Como mencioné en el primer capítulo, siguiendo a Tomás Austin, se trata de “producciones de sentido” que dan cohesión a una comunidad, que la hacen reconocerse en sus rituales, en sus prácticas, en sus símbolos.

En esa misma línea, Tito Heredia (2017, 48) sostiene que “el arte popular de tendencia sacra, generosa en simbolismo, también es útil para explicar plásticamente los dogmas, testimoniar gráficamente el devenir histórico de los pueblos, sus creencias y sus conceptos sobre lo natural”. Este tipo de expresiones, muchas veces vistas como simples actos folclóricos, portan en realidad una memoria compartida, una forma de narrar lo que se ha vivido y de resistir, simbólicamente, lo que se impone desde afuera.

Dadas estas consideraciones, podemos observar que en la provincia de Latacunga, se celebra la emblemática fiesta de la Mama Negra. Tanto la Mama Negra como las

Camisonas son personajes femeninos representados por hombres como parte de una tradición cultural profundamente enraizada. Estos personajes no solo forman parte de un ritual festivo, sino que también condensan significados vinculados con la identidad cultural nacional.

La fiesta se celebra en dos momentos distintos del año. En septiembre, mantiene un sentido devocional, en el que los participantes agradecen y piden favores a la Virgen de La Merced. En cambio, en noviembre, como señala Silvana Cárate (2020, 141), es organizada por el Municipio, lo que le otorga un carácter más institucional y político, asociado a la idea del “verdadero latacungueño”. En esta segunda versión se combinan elementos religiosos con intereses de representación política y marcación de estatus social.

Cárate (123) también destaca diferencias significativas entre ambas festividades, tanto en sus objetivos como en su estética. En septiembre, la participación está mayoritariamente en manos de niños y niñas; mientras que en noviembre, los personajes son asumidos por hombres designados por el Comité de Fiestas en función de su contribución al desarrollo económico de la ciudad y su posición social. En este sentido, la representación de la Mama Negra por un varón podría responder tanto a un juego festivo de roles de género como a la persistente asociación del liderazgo con la autoridad masculina.

Otro personaje dentro de esta fiesta es la Camisona, un hombre vestido de mujer. Según Cárate (130), durante la celebración de septiembre lleva una máscara y tiene la función de mantener el orden, abriendo paso con su látigo para el avance de la comparsa; en algunas ocasiones, también reparte dulces. En contraste, en la festividad de noviembre, aparece sin máscara, con un maquillaje exagerado y un rol más festivo, donde su principal propósito es seducir de manera burlona y animar la fiesta.

Por su parte, en la Diablada de Píllaro, en Tungurahua, existe otro personaje similar que puede ser interpretado tanto por hombres como por mujeres: la Guaricha. Según Rasu Punina (2023, 63), este personaje lleva un vestido con cintas y un sombrero de paño, las cintas como símbolo de la abundancia de la tierra. Tiene su antecedente en las mujeres viudas de las batallas de independencia, o en las “Manuelas”, quienes protagonizaron esas independencias y fueron conocidas como “carishinas”.

Un estudio sobre las Guarichas señala que la presencia de estas fue muy importante porque acompañaron y apoyaron a las tropas libertarias. Su presencia se extendió a varios países bajo diferentes nombres: “juanas” en Colombia, “rabonas” en

Peru y “guarichas” en Ecuador, perteneciendo a la misma clase social de los soldados ya sea alta o popular y de diversas etnias (Gordón et al. 2023, 203). Aunque las representaciones actuales de estos personajes conservan ciertos rasgos simbólicos de su origen, el contexto ha cambiado considerablemente. En la actualidad, muchas veces encarnadas por hombres vestidos de mujer, su papel está más ligado al entretenimiento dentro de las fiestas populares, diluyéndose en parte su dimensión política original.

En nuestra ruta, la imagen de MissTela es una mezcla entre Guaricha y “quiteña bonita”. De la Guaricha toma esa dimensión de mujer revolucionaria y libre, la imagen aguerrida de una mujer montubia que se desenvuelve en el mestizaje de la colonia, desafiando la dominación patriarcal; no es negra, española ni indígena, sino más bien encarna una estética híbrida, una mezcla simbólica dentro del sistema colonial de castas. Mientras que como “quiteña bonita” evoca los vistosos trajes que suelen usarse en las fiestas de Quito, remitiendo a los atuendos femeninos de la época colonial en la ciudad. Ella forma parte de la fiesta y encabeza la ruta hasta encontrarse con otros personajes típicos: el chulla quiteño, algunas vecinas y Nina, quien aparece vestida como payaso tradicional, con su característico traje y el chorizo de trapo. Cada personaje cuenta una historia y ayuda a crear el ambiente propicio para la vinculación con los asistentes.

En un comienzo, la imagen prototípica de MissTela se asemejaba a las litografías que analiza Deborah Poole (2000, 190), al referirse a aquellas representaciones de mujeres que idealizaban la modernidad limeña del siglo XIX, resaltando un mestizaje blanqueado en la apariencia de sus habitantes. Sin embargo, aunque MissTela prioriza una estética inspirada en una señora de la colonia, no lo hace desde la formalidad ni la reverencia. Por el contrario, asume esa imagen con alevosía, desbordando cualquier intento de estaticidad. Así, decide salir de su época, el siglo XVIII, desde donde comienza su historia ficticia, para convertirse en una viajera del tiempo que narra y performa la historia a lo largo de las décadas, mostrando cómo la identidad se transforma en diálogo con el devenir histórico.

Sus trajes, voluminosos y adornados con sombreros y joyas llamativas, no pasan desapercibidos: atraen inevitablemente la mirada de quienes transitan por su camino. Como señala Bolívar Echeverría (2000, 44), lo barroco es una forma decorativa que se ha emancipado, dejando de ser un medio para volverse un fin en sí misma. En este sentido, MissTela encarna esa lógica barroca al exceso, a la exuberancia, y se asemeja a una "reina de la cultura popular", una figura que parece emergida de una fiesta patronal, donde convergen y se entrelazan diversas creencias, ritualidades y memorias culturales. Su

presencia es una celebración del mestizaje festivo, del sincretismo expresivo y del goce estético como afirmación identitaria.

Estas estéticas exuberantes no son ajenas a la Iglesia, que también encarna teatralidades barrocas en sus rituales, imágenes y devociones populares. A pesar de ello, es una de las instituciones que más censura el deseo y la disidencia. Como recuerda (Gordillo 2015, 58), “la iglesia católica todavía considera al cuerpo, el goce sexual y todo lo que le rodea, como elementos a combatir por excelencia”.

Lo cierto es que la población LGBTIQ+ ha expandido su presencia con una irreverente forma de mostrarse ante el mundo, apostando por estéticas que rompen con lo establecido y que asumen la fluidez fuera del binarismo heteronormativo. Pero estas expresiones no son exclusivas de las disidencias: las diversidades sexogenéricas atraviesan a toda la sociedad. Incluso desde la propia heterosexualidad, se desbordan las normativas estéticas. Como señala Schechner (2012, 250), apoyándose en Butler, el género es una construcción social que varía según la época y la cultura. La moda lo ha demostrado: entre los siglos XVII y XVIII, por ejemplo, los hombres usaban cotidianamente pelucas empolvadas y tacones altos; hoy, ese gesto sería interpretado de manera muy distinta.

Así, no es extraño que dentro de la propia tradición eclesial convivan expresiones donde también se insinúan el juego, el género y la performatividad. Basta con observar muchas de sus imágenes sagradas, procesiones y vestimentas litúrgicas para notar que las estéticas diversas no solo habitan en los márgenes: también están incrustadas en el corazón mismo de las instituciones que, paradójicamente, las combaten.

La moda no ha dejado intacto ni siquiera a los espacios que se presumen más solemnes. Dentro del universo religioso, los trajes sacerdotales han destacado por siglos gracias a sus encajes, brocados, piedras preciosas y detalles suntuosos que evocan magnificencia. Aunque hoy su uso ha cambiado según el contexto, las capas de significado permanecen: la “sotana” acompaña la vida cotidiana, mientras que en la ritualidad se suceden el “alba” como túnica interna, la “casulla” como vestidura exterior, el “cíngulo” ceñido a la cintura y la “estola” reposando sobre los hombros. Esta estética, que en otros contextos podría desafiar los cánones de la masculinidad tradicional, se valida dentro del templo bajo el amparo del símbolo y lo sagrado.

Pero no solo el cuerpo vestido del sacerdote traduce esta compleja mezcla de género y ornamento. También lo hacen los cuerpos representados. En la iconografía católica conviven, con extraña naturalidad, ángeles “asexuados” y santos con rasgos

andróginos, donde la ambigüedad de género se vuelve aceptada en el marco del arte devocional. Lo mismo ocurre con los ajuares del “Niño Dios”: trajes exuberantes, coronas, encajes y adornos que, en otro contexto, podrían ser leídos como expresión queer. Así, sin saberlo, la fe popular juega con la fluidez del género mientras a veces se escandaliza frente a quienes la viven desde fuera del dogma.

En definitiva, como lo exploró Serge Gruzinski (1994, 47), las imágenes son un campo de batalla simbólico. Con la llegada de los colonizadores, el cristianismo exhibía abiertamente sus imágenes, mientras que las poblaciones indígenas mantenían a sus divinidades en la oscuridad de sus templos. De hecho, la mayor difusión de las primeras imágenes fue desplazando las creencias de las culturas locales.

Esta dinámica resulta muy determinante porque, en el cruce de culturas, se generó una adaptación y reinterpretación de unas creencias con otras, fusionando prácticas y transformando estéticas tanto religiosas como sociales que se fueron yuxtaponiendo entre sí, resaltando diferencias, pero también acoplándose entre ellas.

Esta lectura del culto indígena frente al cristianismo también se compara con la realidad que aún existe en nuestra sociedad: mientras las prácticas religiosas pueden exponerse libremente, las identidades diversas aún enfrentan la invisibilidad. Sin embargo, las primeras se camuflan en travestismos y estéticas diversas que logran aceptación social en ámbitos como la moda, la cultura popular o incluso en representaciones religiosas. Esta tensión entre lo visible y lo oculto refleja cómo las identidades siguen desafiando las normativas establecidas, transformándose constantemente dentro de los límites impuestos.

Así, el *drag queen* no solo se inserta en esta disputa de lo visible y lo reprimido, sino que la intensifica: su presencia cuestiona las herencias coloniales del cuerpo, del género y del poder, mientras despliega con ironía, belleza y exceso, un archivo viviente de contradicciones sociales. En su teatralidad, se revela también una forma de resistencia que recoge tanto lo marginado como lo sagrado, y que convierte el cuerpo en altar, en trinchera y en espectáculo.



## Conclusiones

Es importante comprender que la performatividad artística de lo *drag queen* ha sido parte de una enunciación situada, en este caso, de los dragqueenismos de MissTela y Nina, que, más allá de ser personajes creados a partir de la estética y expresión *drag*, exponen un activismo en pro de la visibilidad y participación abierta de las diversidades sexogenéricas en la escena pública.

A pesar de que, en estos casos expuestos en la ciudad de Quito, el abordaje y la aceptación de las prácticas *drag queen* aún no son comunes entre la población en general y, de hecho, incluso dentro de la población LGBTIQ+, muchas personas piensan que lo *drag* es sinónimo de hombres vestidos de mujer haciendo un espectáculo. MissTela y Nina encarnan la personificación de seres que transitan su corporalidad. A través de sus performatividades y estéticas, visibilizan una feminidad ampulosa a la vez que fronteriza, dejando atrás el binarismo de género y la sexualidad; y rescatando la memoria de las etnias otras, confrontando las rígidas fronteras históricas o de clase social como una potente resistencia frente al sistema patriarcal dominante.

MissTela y Nina, a pesar de ser creadas y entendidas desde perspectivas distintas, se han entrelazado en ciertos encuentros dentro de sus historias. MissTela, la costeña radicada en la ciudad, y Nina, la indígena criada en ese mismo espacio, conviven y generan comunidad, habitan un espacio en constante cambio que también les obliga y obliga a sus espectadores a repensar su identidad cultural, desde la estética física hasta la subjetividad espiritual.

Son dos *drag queens*, que se crean desde una propuesta artística y política que cuestiona la superficialidad de las representaciones y persiguen develar lo que llama Anzaldúa (2016, 121) la estructura profunda o andamiaje del problema. En este sentido, la obra tiene una identidad y una propuesta de reflexión – acción para poder indagar en su propia ancestralidad y construir nuevas alternativas identitarias para sus vidas. Ambas no solo han retomado aspectos relacionados con sus raíces culturales étnicas, sino que también han cuestionado las normativas de género, construyendo narrativas y estéticas que se salen del personaje para aplicarlas a su vida diaria.

Byron asumió un travestismo en su cotidianeidad, cuestionando muchas formas tradicionales de su vestimenta que no reflejaban su verdadera personalidad. En este sentido, decidió ser más libre al usar faldas, licras y blusas más cómodas que mostrarán

parte de su cuerpo. Dejó su cabello largo y lo peinó de distintas maneras, comenzó a aplicar maquillaje en sus ojos y a utilizar accesorios que llamaban su atención.

De igual forma, Derly decidió tomarse más libertad en su estilo personal. En ese sentido, escogió prendas y accesorios que le gustaban, sin preocuparse por si eran de hombre o de mujer. Fue probando y utilizando faldas, tops, blusas, carteras y un sinnúmero de anillos, aretes y collares que complementaron su estética hasta lograr sentirse cómodo con su cuerpo e identidad.

Por otra parte, Byron siempre pensó que su personaje principal era Nina o Ambrosía. Sin embargo, al analizar su construcción de personaje, descubrimos que, en realidad su primer acercamiento estético fue Donatella, la mujer mestiza que fluye entre las otras dos personalidades. En realidad, ese personaje es desde donde parte todo su travestismo y la concepción estética de su *drag queen*. Dentro de ese personaje mestizado habitan las otras identidades que conforman a Byron, se trata de lo *ch'ixi* que propone Rivera, para mirar a detalle todas las partes que lo conforman.

Asimismo, manifiesta que, en varias ocasiones, ya se ha maquillado y vestido para una presentación artística o simplemente cuando tiene deseos de travestirse para cualquier actividad. Sin embargo, al no lograr transformarse completamente en Nina o Ambrosía, a pesar de intentarlo, se da cuenta de que aparece Donatella, una imagen femenina inconsciente que surge. Es a esta imagen a la que termina embelleciendo para completar el estilo.

Donatella es la identidad que ha sido habitada por dos grandes personajes, sobre todo Nina, quien representa el fuego que lo consume todo, y de donde aparece Ambrosía como parte de sus pasiones alrededor del erotismo y la sexualidad. Aunque Donatella regresa a los estereotipos de la mujer femenina o el intento de blanqueamiento, en realidad es la feminidad que le ha permitido a Byron develar su identidad y construirla en la diversidad, porque ella es la mezcla, tal vez la frontera representada como una figura mestizada de su abuela, desde donde puede cruzar hacia sus otros personajes y seguir construyendo identidad.

En el caso de Derly, MissTela ha sobrepasado cualquier otro tipo de identidad. Si bien le ha ayudado a comprender, desde lo femenino, diversas características de la mujer costeña montubia de su familia, también ha descubierto la fuerza y determinación femenina a lo largo de la historia de la ciudad. Además, incluye en su personaje muchos aspectos que engloban la interculturalidad en la que vive. Imágenes que surgen de esculturas precolombinas, recuerdos de la gastronomía local, estéticas e historias de su

familia y de la ciudad en la que reside actualmente. Es “un tejido que enlaza”, como lo menciona Rivera, pero solo lo ha podido comprender desde esa perspectiva femenina que ha constituido con MissTela.

MissTela es como el caramelo que guarda un secreto: dulzura y revuelta, deseo encubierto y explosión súbita. Es un personaje que parece salido de la compostura de una procesión, pero que, al mismo tiempo, se enciende como reina de una fiesta popular. Puede mezclarse entre la multitud, pero también resalta en medio de todo. Es enorme, repleta de barroquismos y cargada de historias. Su paso atrae muchas miradas y, si alguien se acerca con atención, podrá vislumbrar todas las particularidades que conforman su estética.

Según Derly, la Abadesa, por ejemplo, se asemeja a la Mama Negra, personaje de la festividad de noviembre, a quien todo el mundo espera, observa y desea alcanzar, pero nunca pueden tocar. Sin embargo, a diferencia de ella, la Abadesa no fue inalcanzable. Aunque en su aparición el Día del Orgullo en 2022 su personaje podía interpretarse como una imagen divina a la que todos se acercaban para obtener una estampa o pedir un milagro, ella sí se vinculó y compartió junto con los presentes.

MissTela y Nina transitan entre muchas diversidades. A pesar de que Derly y Byron sean biológicamente varones, no se enmarca dentro de esa categorización normativa del machismo dominante. Más bien, son hombres gay, no binaries, que habitan activamente el campo de las diversidades. Sus *drag queens* conectan tiempos e historias.

Byron a través de Nina Donatella Ambrosía utiliza su cuerpo como herramienta para romper barreras personales que se le han impuesto. Al fin y al cabo, ya conoce muy bien la noción de masculinidad y la faceta de hombre en la sociedad. En esta ocasión, se está permitiendo indagar otros ámbitos que le permiten sentir y ser una persona más integra consigo misma.

Él no exploró el travestismo en su infancia ni en la adolescencia, ni siquiera vistió un traje típico de su cultura. Solo al transformarse en *drag queen* logró cruzar las rígidas fronteras de género y raza. En cambio, Derly experimentó el travestismo desde niño, jugando y vistiéndose de distintas formas. Sin embargo, al convertirse en MissTela, vivió un verdadero despertar que fortaleció su autoconfianza al aceptar su cuerpo, su nombre y su libertad estética.

Así también, Derly comprende que su realidad es más compleja. Ya existió un proceso de mestizaje en su familia: por un lado, la parte montubia de su padre, y por otro, su madre, originaria de una zona más serrana del país. Ambas partes pertenecen a sectores

rurales, los cuales ya tuvieron un primer encuentro en la infancia de Derly en la ciudad de Quevedo. Ahora, él enfrenta otro encuentro cultural al llegar a Quito, lo que ha representado una transición constante.

En este sentido, el performance agenciado por Derly y Byron no alude a una práctica *drag* encasillada exclusivamente en un tema de políticas del género; ha sido una propuesta de exploración y descubrimiento identitario a través de la estética *drag queen*, en la construcción y reconocimiento de sus orígenes, sus dilemas personales en medio de complejos procesos sociales, artísticos y culturales, junto al devenir de sus posibles transformaciones identitarias.

Con Nina, Byron descubrió prácticas y costumbres que le permitieron reconocer mejor a su abuela, quien es el único referente de su identidad étnica y a quién ama y respeta profundamente. Por su parte, Derly construyó a MissTela como una mujer con una estética colonial que se abrió paso frente a una sociedad contemporánea que no ha dejado de ser machista. Ambos descubrieron en las mujeres de su propia familia un pasado lleno de fuerza, determinación y tradiciones, que les sirvió de base para desarrollar sus personificaciones de *drag queens* y desde allí narrarse e interactuar con las miradas, los pensamientos y los sentires de los demás.

Por otra parte, Nina y MissTela plasman representaciones que salen del molde de las *drag queens* comercializadas por el mundo de la moda. Sus objetivos principales no son el llegar a ser reinas de belleza ni obtener transformaciones hiperrealistas sobre la feminidad, estas son formas comunes de entender la belleza. Sus dragqueenismos si bien trabajan en la forma superficial también presentan contenidos que nos hablan de incidencia y transformación social.

En este sentido, considero que el dejar de enunciarse a través del lenguaje eliminando las categorizaciones resulta complicado, ya que muchas identidades necesitan ser reconocidas y, a menudo, se encuentran en un “entre”, como el género no binario, por ejemplo. Además, como lo he analizado a través de esta investigación, la construcción del cuerpo ha sido un proceso complejo a lo largo de la historia. Algunas culturas, por ejemplo, han concebido la complementariedad dentro de un solo cuerpo; en el caso de las personas transgéneros han reconocido la posibilidad de asumir una corporalidad que se expone diferente. Asimismo, existen diversas formas de configurar el cuerpo más allá de lo humano, desafiando el antropocentrismo y explorando la conexión con el entorno y otras especies, así como la adaptación a la tecnología y la virtualidad digital.

En todo caso, la oportunidad que han tenido MissTela y Nina al llevar una estética *drag queen*, ha sido el abrir una puerta hacia la posibilidad de poder existir y normalizar la presencia de identidades “diversas” en el cotidiano, eliminando la exclusión hacia lo diferente y exponiéndose como parte de la sociedad en general, sin exotizarlas o caricaturizarlas. Esto está en línea con lo que plantea Víctor Vich (2015, 17): “salir de marcos como esos que reprimen toda disidencia y que se esfuerzan por volver invisibles aquellos contenidos políticos que las imágenes siempre traen consigo”. En este caso, permitir la lectura de las representaciones visuales producidas por Byron y Derly como una herramienta de crítica y de transformación social.

En síntesis, las narrativas que originan y que ocasionan la fusión entre la persona y el personaje, como es el caso de Nina Donatella Ambrosía y de MissTela Dedé, expresan una particular sensibilidad cultural y política, que resiste los patrones de normalización de la diversidad sexual y de género. No se trata de personajes ficticios de los cuales se han disfrazado; por el contrario, estos seres han atravesado sus vidas, activando una serie de emociones y aspectos físicos que les han motivado a ser más íntegros consigo mismos, apartando el miedo de ser o verse diferentes y asumiendo el control de sus propias vidas.

Por otro lado, en lo cotidiano, muchas personas cercanas se expresan hacia ellos nombrándolos como MissTela y Nina, o a veces, como Derly y Byron. Resulta muy interesante observar estas dinámicas, porque no es que las confundan con sus personajes *drag queens*, sino más bien las “reconocen” a través de esos “dobles”, que en cualquier momento pueden dejar de existir, pero que han marcado un punto de partida para sus devenires identitarios, los cuales no son estáticos, sino transformadores.

En este contexto, recuerdo que, en una ocasión, mientras nos preparábamos para salir a un evento, Derly me dijo: “Voy a maquillarme un poco, pero no tanto, esta vez voy a estar más no binario”. Yo asentí, y seguí con mis preparativos entrando y saliendo del cuarto. Durante un buen rato solo se oían mis propios pasos, hasta que me di cuenta de que el silencio se había instalado en el lugar. Al entrar a la habitación, lo encontré aún frente al espejo, concentrado en su maquillaje. Le dije con una sonrisa: “Te estás transformando en MissTela”. Entonces él se miró y sonrió también, como reconociendo una presencia que no había buscado, pero que le habitaba. No era que se estuviera convirtiendo en el personaje, sino que, en ese gesto, MissTela dejaba una huella: una vía para afirmarse, para explorar nuevos contornos de sí. Como si el personaje no sustituyera su identidad, sino que le permitiera desplegarla en constante transformación.

En definitiva, esta propuesta generada desde el arte performático, como medio de exploración subjetiva y de expresión resistente de la otredad, no ha sido solo un ejercicio académico, sino también un tránsito íntimo. Me vi involucrado no solo como observador, sino como parte del mismo tejido que tejíamos junto a Derly y Byron. Ellos, con pasos firmes y creativos, han avanzado a grandes rasgos en sus procesos identitarios; yo, en cambio, continúo en una búsqueda personal, sin apuros pero con la convicción de seguir explorando, escribiendo y exponiendo propuestas artísticas que desafíen el juicio superficial y promuevan la conciencia colectiva. Este trabajo es también un llamado a sostener un intercambio continuo de prácticas y saberes que fomenten relaciones más respetuosas y solidarias hacia las diversidades sexogenéricas.

Habitamos, como lo diría Anzaldúa, esa línea tenue entre lo que fuimos y lo que deseamos ser. Esa frontera que, lejos de limitarnos, se volvió territorio fértil de transformación. En ella seguimos, cruzando lo normal, cuestionando sus límites, desobedeciendo sus moldes. Y ahí, en esa desobediencia compartida, nos encontramos.

## Lista de referencias

- Amanajás, Igor. 2014. “Drag Queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas”. *Revista Belas Artes* 16 (3): 1–23.
- Anzaldúa, Gloria. 2016. *Borderlands/La frontera: la nueva mestiza*. Madrid: Capitán Swing.
- Austin Millán, Tomás. 2000. “Para comprender el concepto de cultura”. *UNAP Educación y desarrollo* 1 (1): 1–11.
- Bal, Mieke. 2016. *Tiempos trastornados: Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Ediciones Akal.
- Barriendos, Joaquín. 2010. “La colonialidad del ver. Visualidad, capitalismo y racismo epistemológico”. En *Desenganche, visualidad y sonoridades otras*, editado por AA.VV., 130–56. Quito: La Tronkal.
- Bataille, Georges. 1997. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Braidotti, Rosi. 2015. *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa.
- Butler, Judith. 2002. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Santiago del Estero: Paidós.
- . 2007. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- . 2009. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis.
- Campuzano, Giuseppe. 2008. *Museo Travesti del Perú*. Lima: Campuzano/Institute of Development Studies.
- Cárate, Silvana. 2020. “La Mama Negra de Latacunga y la declaratoria de Patrimonio Cultural Inmaterial del Ecuador”. En *Patrimonio Cultural Inmaterial: apropiación y resistencias*, editado por AA.VV., 160. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Cárdenas, Marisol. 2009. “Horizonte de sentidos del universo cultural de mujeres diversas en el Ecuador, desde automiradas de género”. En *Mujeres en la historia del Ecuador: género y cultura*, editado por AA.VV., 15–37. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Castillo, Luz Marina. 2022. *El sinequizado: Una alternativa a la construcción dualista del mestizaje en Latinoamérica*. Quito: Editorial Abya - Yala.

- Coba, Liset. 2007. “Fin de Año: noche de viudas alegres”. En *Los Años Viejos*, 117–41. Quito: FONSA. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/106617-opac>.
- Dorotinsky, Deborah, y Rían Lozano. 2022. *Culturas visuales desde América Latina*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Dragička. 2022. “Diferentes tipos de artistas Drag”. *Dragička*. 23 de diciembre de 2022. <https://www.dragicka.com/es/post/diferentes-tipos-de-artistas-drag>.
- Echeverría, Bolívar. 2000. *La modernidad de lo barroco*. 2ª ed. México D.F.: Era.
- . 2010. *Modernidad y blanquitud*. México D.F.: Era.
- Gálvez, Elena. 2023. “El mundo social más allá de lo humano: las relaciones multiespecies a través del arte amazónico contemporáneo”. *Índex, revista de arte contemporáneo*, n° 16, 35–45. <https://doi.org/10.26807/cav.v9i16.549>.
- García, Fernando. 2012. “Cultura, subcultura, contracultura: ‘Movida’ y cambio social (1975-1985)”. En *Coetánea: III Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, 301–10. Logroño: Universidad de la Rioja.
- González, Danny. 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”. Madrid: Universidad Complutense Madrid. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/17313>.
- Gordillo, Valeria. 2015. *El cuerpo barroco: Mariana de Jesús entre lo sagrado y lo profano*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Gordón, Paula, Celinda Ponce, Taña Escobar, y Galo Tibán. 2023. “Las guarichas: mujeres detrás de las fuerzas libertarias y sus sistemas vestimentarios”. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, n° 180, 203–15.
- Grimson, Alejandro. 2011. *Los límites de la cultura: crítica de las teorías de la identidad*. 1ª ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Gruzinski, Serge. 1994. *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a “Blade runner” (1492-2019)*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Hall, Stuart. 2003. “Introducción: ¿quién necesita identidad?” En *Cuestiones de identidad cultural*, editado por AA.VV., 13–39. Buenos Aires: Amorrortu.
- . 2010. *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Editado por AA.VV. Popayán: Envió editores, UASB, Instituto de Estudios

- Peruanos, Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar. Pontificia Universidad Javeriana.
- Heredia, Tito. 2017. “Religiosidad Popular, un tesoro de la fe”. En *Exvotos y Religiosidad Popular en Ecuador. Siglos XVII - XX*, editado por AA.VV., CCE Benjamín Carrión, 37–48. Quito: Artieda Katya.
- Kristeva, Julia. 1988. *Poderes de la Perversión Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. México D.F.: Siglo XXI.
- Lemebel, Pedro. 2021. *Háblame de amores*. Bogotá: Planeta Colombiana.
- López, María Pia. 1997. *Mutantes: trazos sobre los cuerpos*. Buenos Aires: Ediciones Colihue SRL.
- Luhmann, Niklas. 2007. *La realidad de los medios de masas*. Barcelona: Anthropos, Universidad Iberoamericana.
- Martín-Barbero, Jesús. 1987. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Ediciones G. Gili.
- Medina, Said. 2022. “El género no binario como manera deconstruida de interpretar el mundo”. *Revista Disertaciones* 11 (2): 67–85.  
<https://doi.org/10.33975/disuq.vol11n2.861>.
- Mesa, Janet, y Diley Hernández. 2004. “Transformistas, travestis y transexuales: un grupo de identidad social en la Cuba de hoy”. *Revista “Temas”*, n° 36, 64–76.
- Noseda, Janet. 2012. “Muchas formas de transexualidad: diferencias de ser mujer transexual y de ser mujer transgénero.” *Revista de Psicología* 21 (2): 7–30.
- Páez, Carolina. 2010. *Travestismo urbano: género, sexualidad y política*. 1ª ed. Quito: Abya Yala. <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/20709>.
- Poole, Deborah. 2000. *Visión, raza y modernidad: Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Punina, Rasu. 2023. “La Diablada de Píllaro como componente de la construcción de identidad cultural”. *Homo Educator* 2 (4): 58–71.
- Rivera, Silvia. 2010. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- . 2015. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.
- Rosales, Adriana. 2010. *Sexualidades, cuerpos y género en culturas indígenas y rurales. 1a ed.* México D.F.: Universidad Pedagógica Nacional.  
<http://repositoriointerculturalidad.ec/jspui/handle/123456789/36368>.

- Schechner, Richard. 2012. *Estudios de La Representación: Una Introducción*. 1era edición en español. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Taylor, Charles. 1996. "Identidad y Reconocimiento". *Revista internacional de filosofía política* 7 (7): 10–19.
- Ugalde, María. 2021. "Cuerpos divers[ ]s de carne y arcilla". En *Ir tomando cuerpx*, editado por AA.VV., 28–41. Quito: FLACSO, PUCE, MuNa.  
<https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/152805-opac>.
- Ugalde, María, y Hugo Benavides. 2019. *Divers[ ]s. Facetas del género en el Ecuador prehispánico*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Vich, Víctor. 2015. *Poéticas del duelo: ensayos sobre arte, memoria y violencia en el Perú*. Lima: IEP, Instituto de Estudios Peruanos.
- Villanueva, Iván. 2017. "Yo soy una drag queen, no soy cualquier loco".  
Representaciones del dragqueenismo en Lima, Perú". *Península* 12 (2): 95–118.

## Anexos

### 1. Referencias de figuras

Figura 1. La Abadesa, obra teatral Sorminatrix: monjas, lesbianas, vampirezas, 2022. Imagen de Andrea Romero.

Figura 2. Hermana Ambrosía, obra teatral Sorminatrix: monjas, lesbianas, vampirezas, 2022. Imagen de Gledys Macías.

Figura 3. La Abadesa, marcha del Orgullo, 2022. Imagen de Ricardo Luna.

Figura 4. MissTela Dedé, recorrido turístico junto a Quito Post Mortem en la Iglesia del Tejar, 2021. Imagen de Marcos Campoverde R.

Figura 5. MissTela Dedé, recorrido turístico de MissTela Drag Tour en el Museo del Carmen Alto, 2021. Imagen de Marcos Campoverde R.

Figura 6. Marcha de homosexuales contra discriminación, 1997. Imagen de Diario Expreso.

Figura 7. MissTela Drag Tour, publicidad de recorridos turísticos, 2021. Imagen de Marcos Campoverde R.

Figura 8. MissTela Dedé y Nina Donatella Ambrosía, 2020. Imagen de Marcos Campoverde R.

### 2. Referencias de Entrevistas

Entrevista 1. Gledys Macías, fundador de la *Hermanidad Delta*, “Historia *drag queen* en Quito”, grabación de sonido, 2024.

Entrevista 2. Pablo Gallegos, referente *drag queen* de la ciudad, “Historia *drag queen* en Quito”, grabación de sonido, 2024.

[https://drive.google.com/drive/folders/1BV5-gdUm8cYJuQkVY4QHqHLheabHhqag?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1BV5-gdUm8cYJuQkVY4QHqHLheabHhqag?usp=drive_link)