



TECNOLOGÍAS DE LA ESPONJA Y PERFORMÁTICA DRAG

TECHNOLOGIES OF THE SPONGE AND DRAG PERFORMATIVE

BENJAMÍN JOSÉ MANUEL MARTÍNEZ CASTAÑEDA¹

1. Doctor en Artes por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL). Actualmente dirige el Museo Digital de la Insurrección Sexual. E-mail: bmartinezc@ctac.fad.unam.mx
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6624-0099>.

RESUMEN El presente artículo aborda el fenómeno Drag Queen desde un marco teórico que articula la performance, el travestismo y las tecnologías de la esponja, un concepto desarrollado en mi tesis doctoral *peDRAGogía: educación artística y travestismo* (2023). Las tecnologías de la esponja pueden comprenderse como herramientas y medios que configuran ficciones a través del maquillaje, pelucas y accesorios del Drag. Se enriquece este análisis con la Teoría Freak de Renate Lorenz, quien identifica tres modalidades de Drag: radical, transtemporal y abstracto; que desafían las normas de género, temporalidad y representación. Esta reflexión se acompaña con ejemplos Drag como Margaret y Ya, Gad Yola y Aviesc Who?, que ilustran cómo estas prácticas subvierten el orden y generan subjetividades queer alternativas. Como conclusión se llega a pensar las tecnologías de la esponja como una metodología invertebrada que facilita la transformación constante de las subjetividades a través del Drag como una práctica disruptiva que reimagina los cuerpos y las identidades desde la otredad.

PALABRAS CLAVE Queer; drag, tecnología; cuerpo; performance.

RESUMO O presente artigo aborda o fenômeno Drag Queen a partir de um marco teórico que articula a performance, o travestismo e as tecnologias da esponja, um conceito desenvolvido em minha tese de doutorado *peDRAGogía: educação artística e travestismo* (2023). As tecnologias da esponja podem ser entendidas como ferramentas e meios que configuram ficções por meio da maquiagem, perucas e acessórios do fenômeno drag. Esta análise é enriquecida com a Teoria Freak de Renate Lorenz, que identifica três modalidades de Drag: radical, transtemporal e abstrato; que desafiam as normas de gênero, temporalidade e representação. Essa reflexão é acompanhada por exemplos Drag, como Margaret e Ya, Gad Yola e Aviesc Who?, que ilustram como essas práticas subvertem a ordem e geram subjetividades queer alternativas. Como conclusão, propõe-se pensar as tecnologias da esponja como uma metodologia invertebrada que facilita a transformação constante das subjetividades por meio do Drag como uma prática disruptiva que reimagina os corpos e as identidades a partir da alteridade.

PALAVRAS-CHAVE Queer; drag; tecnologia; corpo; performance.

ABSTRACT This article addresses the Drag Queen phenomenon from a theoretical framework that combines performance, cross-dressing, and sponge technologies, a concept developed in my doctoral thesis *peDRAGogy: Artistic Education and Cross-Dressing* (2023). Sponge technologies can be understood as tools and means that construct fictions through Drag makeup, wigs, and accessories. This analysis is enriched by Renate Lorenz's Freak Theory, which identifies three modalities of Drag: radical, transtemporal, and abstract, challenging norms of gender, temporality, and representation. This reflection is complemented by Drag examples such as Margaret y Ya, Gad Yola, and Aviesc Who?, illustrating how these practices subvert order and generate alternative queer subjectivities. In conclusion, sponge technologies are proposed as an invertebrate methodology that facilitates the constant transformation of subjectivities through Drag as a disruptive practice that reimagines bodies and identities from the perspective of otherness.

KEYWORDS Queer; drag; technology; body; performance.

INTRODUCCIÓN

Este artículo es una segunda extensión a mi investigación doctoral titulada *peDRAGogía: educación artística y travestismo* (Castañeda, 2023a), donde desarrollo el término *tecnologías de la esponja* como un conjunto de medios, herramientas y estrategias para la configuración de ficciones políticas a través de pelucas, esponjas, explantes, maquillaje, pestañas postizas, plataformas, fajas, cinturillas, lentes de contacto, diamantina, medias, redes, guantes, joyería y cualquier otro objeto que puede ocuparse para la performance Drag. En aquella investigación realicé un parangón entre las tecnologías de la esponja con el concepto *máquina de guerra* de Gilles Deleuze y Félix Guattari (2002), como una especie de devenir-minoritario que resiste a la estandarización y promueve la metamorfosis desde la imaginación; es aquí donde veo el Drag y el travestismo como una máquina de guerra, pues son procesos donde el sujeto se crea a sí mismo desde sus afectos y deseos.

Como primera extensión a mi tesis doctoral escribí el artículo “Drag/Tecnologías de la esponja” (2023b), donde retomo la idea anterior, además de extenderla ahora con una genealogía propuesta por Teresa de Lauretis en su ensayo “La tecnología del género” (2000), donde menciona que Foucault en su ensayo “Tecnologías del yo” (2008) explora las técnicas que los sujetos utilizan para construirse a sí mismo con relación a normas sociales; sin embargo, Lauretis observa que Foucault habló de una serie de tecnologías — producción, signos, poder y autoconstrucción — menos del género. De ahí que Lauretis formule las tecnologías del género como una serie de discursos culturales e institucionales que imponen significados sociales y heteronormativos al género. Posteriormente, en este mismo ensayo extendiendo la noción del Drag y las tecnologías de la esponja a través del concepto de *cyborg*, lo cual me permite reflexionar de manera dialógica entre lo natural y lo artificial, así como pensar la monstruosidad como ficción política.

De tal forma, esta segunda extensión a mi investigación doctoral tiene como objetivo el analizar el concepto de tecnologías de la esponja desde la teoría del performance (Phelan, 2011; Fischer-Lichte, 2011); el cuidado de sí desde el pensamiento de Michel Foucault (2007); el horror gótico (Halberstam, 1995) y la teoría freak propuesta por Renate Lorez (2012), donde articula tres tipos de Drag que rompen con la concepción tradicional de éste, el cual está vinculado al entretenimiento nocturno.

NOTAS SOBRE TECNOLOGÍAS DE LA ESPONJA

Peter Sloterdijk en el prólogo al tercer tomo de su obra *Esferas*, presenta a la espuma como un “tejido de espacios vacíos y paredes sutiles. Un dato real, pero una hechura esquiva al contacto, que al mínimo roce abandona y revienta” (2006, p. 27); se recurre a la metáfora de la espuma para referir a lo fugaz, lo efímero y lo lúdico, Sloterdijk dice que la espuma es un “suplemento de aire, un líquido, un sólido pierde su compacidad; lo que parecía autónomo, homogéneo, consistente, se transforma en estructuras esponjosas” (p. 27). Esta metáfora es un modelo para pensar la filosofía, la historia y la cultura desde lo discontinuo y la multiplicidad desde la emergencia.

De ahí que Sloterdijk presenta tres tipos de espuma: la espuma de tierra, la espuma de agua y la espuma fatua. La primera es la unión del aire con la tierra y que produce lava y vidrio, esta espuma remite a la época moderna y la sociedad industrial; mientras que, la segunda es la unión del agua con el aire y produce materiales efímeros, fluidos y que desaparecen fácilmente. La última, es una espuma poco fiable y cambiante. De tal suerte, y siguiendo con Sloterdijk, la espuma es considerada como la subversión de la substancia.

Por otro lado, en el libro *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología* (2023), Claudia Kozak define a la técnica como un “procedimiento o conjunto de estos, (reglas, normas o protocolos), que tienen como objetivo obtener un resultado determinado en cualquier esfera de la vida” (p. 215); y la tecnología es definida como el “conjunto de habilidades que permiten modificar o adaptar el medio y satisfacer necesidades humanas operando mediante el uso de objetos o artefactos” (p. 228). Kozak reconoce que técnica y tecnología suelen ser utilizados como sinónimos, pero identifica que el primero remite a procedimientos simples, y el segundo a procesos más complejos y restringidos.

Entonces, a partir de la metáfora de la espuma de Sloterdijk (2006), se nos invita a pensarla no sólo en lo efímero y lo discontinuo, sino también como desafío a los valores tradicionales de la cultura, la historia y la filosofía; los tres tipos de espuma (tierra, agua y fatua) son vistas como un proceso que transgrede a la sustancia pura y homogénea, de tal suerte que, se invita a pensar la espuma como una ontología de lo poroso, lo múltiple y lo transitorio. De ahí que, se proponga pensar esta ontología porosa desde las reflexiones de Kozak (2023) sobre la técnica y la tecnología, quien ve en lo simple y lo complejo procedimientos para entrelazar, modificar y adaptar un medio con las subjetividades humanas; en este caso, espuma y cuerpo respectivamente.

Las tecnologías de la esponja podrían ser definidas como una metodología disruptiva para modificar y adaptar la materia corporal, un intervalo donde se cuestiona la pureza y la estabilidad de la materia y las identidades. La esponja, al igual que la espuma fatua dentro del pensamiento de Sloterdijk, se considera como un andamiaje estructural para la multiplicidad de las subjetividades, es decir, es un símbolo de lo tramposo, lo sospechoso, lo engañoso y lo transformador; se puede decir que la esponja está más presente en la espuma fatua al ser la “unión ilegítima de elementos, una superficie irisada, una charlatanería de aire y cualquier otra cosa” (2006, p. 28). La esponja como espuma fatua, es un símbolo que rompe con las estructuras rígidas y se nos presenta como una performática de la multiplicidad y la fluidez.

Sloterdijk (2006) y Kozak (2023) nos invitan a reflexionar no sólo cómo vemos la materia y la tecnología, sino cómo devenimos en el mundo, donde lo sólido y lo estable se desvanecen y se presentan como ilusiones. Así pues, las tecnologías de la esponja son un intersticio poroso que resultan trampas para los amantes de las materias puras. La esponja, como la espuma, es un engaño, un simulacro, una falsedad que modela cuerpos y subjetividades sospechosas.

PERFORMANCE INVERTEBRADA

Ahora bien, me gustaría hacer un vínculo entre las tecnologías de la esponja y la ontología del performance de Peggy Phelan (2011), donde se observa que el performance es la desmaterialización como acontecimiento efímero que abre posibilidades desde el presente. “El performance se da en un tiempo que no se repetirá. Puede realizarse de nuevo, pero esta repetición ya lo vuelve otra cosa. Así, el documento de un performance es sólo un estímulo para la memoria, un impulso para que el recuerdo se haga presente” (p. 97). Con esto Phelan se refiere a la ontología del performance, pues éste sólo es en el instante y no se reproduce (repite), así se habilita la multiplicidad para la representación sin reproducción; en otras palabras, el performance es representación mientras va desapareciendo en el ahora.

Podríamos decir que, el performance y las tecnologías de la esponja se relacionan en la medida en que ambas son representaciones, el performance del ser y la esponja de un simulacro; ambos tienen como intersticio el cuerpo como sitio de resistencia y subversión, donde se puede explorar el deseo, la diferencia y la desestabilización del

poder, para nuevas posibilidades de experiencia y significación. En este sentido, Erika Fischer-Lichte en su libro *Estética de lo performativo* (2011), el cuerpo es visto como un proceso dinámico y activo que desafía las normas y convenciones para generar nuevos significados desde la experiencia estética.

Como se mencionó en el apartado anterior, la espuma fatua como subjetividad engañosa y la tecnología como habilidades para adaptar un medio; hacen que las tecnologías de la esponja sean vistas como una metodología invertebrada. De acuerdo con Loreto Alonso Atienza (2011) la poética invertebrada refiere a formas que están “en procesos en transformación continua, tácticas de adaptación y regeneración, mimetismos, colonias, simbiosis, usos y costumbres que responden a nuevos criterios de organización y forman nuevas entidades” (p. 109). Las tecnologías de la esponja como metodología invertebrada es un performance de transformación constante, donde en sus metamorfosis el invertebrado tiene la capacidad de regenerar o mudar su cuerpo (Atienza, 2011, p. 133).

Entonces, el concepto tecnologías de la esponja se puede asociar a la ontología del performance de Phelan al ser una metodología de lo poroso, lo efímero y lo transformativo, pues el acto de representación se desvanece y opera desde la fugacidad y la desmaterialización al igual que la espuma fatua; las tecnologías de la esponja como performance van más allá de la representación exacta y celebran la multiplicidad, siendo en el aquí y el ahora su posibilidad de significación. En el simulacro performático de la esponja es donde el cuerpo, al ser un proceso dinámico y activo, se transforma en resistencia y subversión a las normas e imaginar nuevas experiencias y significaciones desde lo estético.

De ahí que, las tecnologías de la esponja son más que una metodología, son una performance invertebrada con tácticas de adaptación, mimetismo y regeneración, tres valores que le permiten mutar, transformarse y reinventarse constantemente, un estado de metamorfosis perpetua. Las tecnologías de la esponja como performance invertebrada son ilusiones que nos brindan la capacidad de adaptación y transformación para desaparecer y renacer con nuevas formas; esto va más allá de la transgresión a las normas, ya que nos lleva a explorar el deseo, la diferencia y la experiencia estética. Las tecnologías de la esponja, como performance invertebrada, son una ontología de lo efímero, lo múltiple, lo transitorio, el cambio constante y la regeneración infinita.

Ahora bien, la relación del Drag con las tecnologías de la esponja se da a partir de lo *cyborg*, pues como menciona Donna Haraway en su “Manifiesto para cyborgs” (1995) dicho concepto se imagina desde la ironía como contradicción entre el humor y la seriedad, y la blasfemia como traición a la moral establecida (p. 253); de ahí que los *cyborg* se nos presente como “un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción” (p. 253), donde dicha realidad social son nuestras propias relaciones sociales, nuestras posturas políticas y nuestras propias figuraciones. Con base en ello, Haraway lo define como “una materia de ficción y experiencia viva” (p. 253).

Esto nos invita a pensar lo *cyborg* como una fantasía barroca capaz de imaginar desde la exuberancia para desafiar la racionalidad, cuerpos invertebrados que resultan utopías para la transformación histórica. El resultado es la transgresión de las fronteras entre lo humano y lo no humano, algo a lo que Jack Halberstam (1995) llamó “horror gótico”, un estilo para producir miedo y deseo desde el exceso y la ornamentación. Halberstam ve en lo gótico una tecnología para producir subjetividades desviadas que se oponen desde la ironía y la blasfemia a lo sano, lo bueno, lo bello, lo puro, lo normal; un ejemplo de esto puede ser una gárgola. (p. 2). La amenaza del Drag como *cyborg*, o como monstruo gótico, resulta de concebirlo como un cuerpo que encarna diversas experiencias (de género, de clase, de raza) que son contradictorias al colonialismo, al capitalismo y al patriarcado.

El Drag, el *cyborg* y el monstruo gótico son ficciones políticas que se construyen desde el poder y la identidad desde la simulación para establecer nuevas relaciones sociales para estas subjetividades otras que subvierten tecnologías y miradas. De acuerdo con Foucault, en el tercer tomo de su *Historia de la sexualidad* (2007), este se centra en el concepto “cultivo de sí”, como un conjunto de técnicas, prácticas y saberes para la transformación personal y la existencia plena y autónoma; pero, ¿yo, como subjetividad otra, cómo puedo cuidar de mí de forma plena y autónoma?, si es que eso es posible.

Es aquí donde encuentro relación entre el Drag y las tecnologías de la esponja, pues es el diseño el vehículo para el cuidado de sí; ya que me veo en la necesidad de revisar mis acciones y pensamientos (examen de conciencia), internalizar los principios morales, identificar y analizar las representaciones exteriores que son aceptadas, y, por último, atención y equilibrio en el cuerpo. Lo que se acaba de enunciar son prácticas y ejerci-

cios del cuidado de sí desde la moral establecida, sin embargo, esto no ocurre en solitario pues es necesario ser consciente de la dimensión social, la producción de verdad y del contexto histórico para un buen cuidado de sí.

Pensar el Drag como una encarnación de lo *cyborg* y lo monstruoso, es lo que me permite vincularlo con las tecnologías de la esponja, pues su metamorfosis perpetua y su capacidad de liberar identidades son lo que le permiten cuestionar las fronteras humano/no-humano, natural/artificial, serio/irónico, sano/enfermo, normal/anormal. Haraway nos invita a ver en lo *cyborg* una fantasía barroca, que en el Drag se presenta como una performance invertebrada donde el cuerpo se convierte en un sitio de resistencia y regeneración ante el colonialismo, el capitalismo y el patriarcado, para adaptarse a nuevas formas de existencia. También Halberstam refuerza esta idea, pues desde el horror gótico produce subjetividades desviadas de lo sano, lo normal y lo humano; lo que nos invita a ver el Drag más que una ficción política, sino una tecnología de la esponja que abre nuevas posibilidades de devenir en el mundo a partir de transformar nuestras experiencias de género, clase y raza.

Así, el Drag, como práctica de diseño y transformación, es un vehículo para el autocuidado. Una especie del cuidado de sí foucaultiano performático y esponjoso, donde el examen de conciencia, la internalización de principios y la atención al cuerpo son los pasos para la resistencia poética desde la dimensión social. Entonces, el Drag, como una tecnología de la esponja, es una praxis estética que nos recuerda que el cuerpo y la identidad no son fijos o puros, sino procesos porosos que se construyen y reinventan en la interacción con lo externo. Las tecnologías de la esponja del Drag se muestran como una performance invertebrada, donde la transformación constante es la forma de habitar un mundo donde lo efímero es una potencia para imaginar subjetividades otras que desafían las normas e imaginan nuevas formas de existir.

¿Yo, como sujeto homosexual, cómo podría cuidar de mí si la diversidad sexual se crimanilaiza con mayor frecuencia? Encontré en el Drag una crítica a las normas del género, en el performance Drag una forma de poner una pregunta incómoda en el espacio, pero sobre todo, en la performática Drag una metodología para reimaginar mi cuerpo, mi género y mi sexualidad. Con el término “tecnologías de la esponja” puedo diseñar el Drag de mí. Primero, revisé esas acciones o conductas que como hombre me obliga el sistema a hacer; luego, identifiqué qué me desagrada de la moral contemporánea; después, observé todas aquellas referencias de mi educación sentimental que me obligaron a olvidar porque no son para hombres; por último, reflexioné sobre aquello que me molesta de mi cuerpo solo porque a los otros les incomoda. Y así nació Walpurgis Gara, el Drag de mí.

EL DRAG COMO TÉCNICA DE LO FREAK

Por otro lado, mucho se ha escrito sobre del Drag Queen y el travestismo como expresiones escénicas y de performance; se podrían mencionar los trabajos de Esther Newton, Judith Butler, Moe Meyer, Paul Preciado, Susan Stryker, Pedro Lemebel, Severo Sarduy, Antonio Marquet, entre muchos otros más. Sin embargo, me interesa detenerme en las observaciones que hace Butler al respecto en su obra *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (2014), donde se hace una diferencia entre travestismo y Drag (Butler, 2014, p. 268-271). El primero es un enfoque identitario que subvierte y desnaturaliza las normas del género a través de la imitación como una oportunidad para redefinir el cuerpo, el género y la identidad; y el segundo, es un espectáculo de performance con una estética exagerada, que no necesariamente es subversivo porque refuerza los estereotipos de género, y que suele ser una expresión artística que no siempre está ligada a la identidad de género del ejecutante.

Asimismo, Butler advierte que la distinción entre Drag y travestismo puede ser fluida y dependiente de un contexto cultural. De ahí que me motive a revisar la propuesta de Renate Lorenz del Drag como epistemología monstrea que cuestiona la verdad objetiva, da voz a las experiencias marginadas, rechaza la identidad fija y su esencialismo, se interesa en la forma en que los cuerpos son moldeados, y busca crear espacios y temporalidades alternativas (Lorenz, 2012, p. 35, 39-44, 102). Con base en lo anterior, Lorenz se permite utilizar el término Drag como metáfora para referir a las formas de subvertir y desafiar las normas sociales de clase, género, raza y capacitismo a través del travestismo y otras prácticas artísticas contemporáneas.

Dentro de su obra *Queer Art. A Freak Theory* Renate Lorenz (2012) identifica tres modalidades del Drag: radical, transtemporal y abstracto. El Drag radical se refiere a los cuerpos que desafían las normas tradicionales del género y las dicotomías como hombre/mujer o capacitado/discapacitado, y que propone imágenes corporales que



Figura 1. Benjamín Martínez Castañeda, sin título, de la serie *Walpurgis Gara*, 2020.

no son fáciles de comprender bajo esa lógica. Este tipo de Drag se caracteriza por producir imágenes extrañas que van más allá de una identidad fija, lo que le permite adherirse a diversos significados; de ahí que, el Drag radical se centra en la relación del espectador con la representación, y cómo dicha representación está condicionada con las prácticas de poder. Desde este tipo de Drag se nos invita a imaginar y a crear nuevas formas de ser y relacionarnos con el mundo (Lorenz, 2012, p. 53-84).

Con base en lo anterior podría pensarse al Drag como una técnica de lo *freak*, pues al operar desde la lógica de las tecnologías de la esponja y la performance invertebrada, desafía las normas del género, la clase, la raza y el capacitismo. Si, como señala Lorenz, el Drag produce imágenes corporales ambiguas que desestabilizan las convenciones fijas, dichas imágenes han de ser porosas y mutantes al ser el medio para la transformación de experiencias marginadas, creando nuevas formas de devenir en el mundo. Del mismo modo que la esponja y la espuma fatua, el Drag absorbe las normas sociales, políticas y culturales, para luego transformarlas en formas que subvierten y cuestionan el poder y la verdad objetiva; dicha capacidad de mutación perpetua de la esponja y del Drag, es lo que le permite ser una performance invertebrada donde el cuerpo se despoja de todas las normas que lo contienen y se convierte en un sitio de resistencia y espacio alternativo.

Así pues, el Drag también puede ser visto como una práctica del cuidado de sí y de autotransformación desde la marginalidad. Por lo que, el Drag no es una identidad fija sino un proceso dinámico y poroso que absorbe y rompe las normas desde formas exuberantes y monstruosas. Entonces, el Drag, como una tecnología de la esponja, es una aplicación de la técnica de lo *freak*, ya que desnaturaliza el género y desarticula las estructuras de poder que lo sostienen, dando voz al excluido, celebrando lo extraño y creando una epistemología monstrea; el Drag es una metáfora viva de las tecnologías de la esponja, donde lo *freak*, lo monstruoso y lo invertebrado son formas subversivas de existencia plena.

TRAVESTIS, DRAGAS Y MONSTRUAS

A continuación presento tres ejemplos que corresponden al Drag radical, transtemporal y abstracto; remitiré al trabajo artístico de Margaret y Ya, Gad Yola y Aviesc Who? respectivamente. Podríamos mencionar como ejemplo de Drag radical el video musical “La más perra” (2017) de Margaret y Ya, draga y diseñadora de moda mexicana,

quien hace de la gordura y sus icónicas cejas tupidas una subversión de la belleza, pensando que el Drag clásico y convencional estiliza la figura y enaltece la delgadez, Margaret va por otro lado. El video, dirigido por Arturo Gómez, podemos definirlo como una reunión de monstruas, pues del margen acudieron al centro drag queens, drag kings, vogueras y otras subjetividades del glamour de la disidencia sexual; como Paris Bang Bang, Debra Men, Dj Traviesa, Mikonika Q, Memo Hojas, por mencionar algunos nombres. Otra característica del video, es que sobre las tomas exclusivas de Margaret, se proyectan imágenes de diversas marchas del orgullo LGBTQ+ o marchas del 8M en la Ciudad de México; lo que nos obliga a conocer de forma audiovisual algunos pasajes de la historia del colectivo LGBTQ+ en México. Otra cualidad del video, es que una de sus locaciones fue Punto Gozadera, un espacio de encuentro transfeminista ubicado en la Plaza de San Juan del Centro Histórico de la Ciudad de México, este espacio desapareció en 2020 tras la pandemia de Covid-19. Tanto el video, como la performance Drag de Margaret y Ya, son provocaciones para reimaginarnos en nuestro devenir por el mundo.



Figura 2. Frame del video musical *La Más Perra* de Margaret y Ya.²

Sobre el Drag transtemporal nos dice que va más allá de la transgresión de las normas de género, sino que también desafía las normas de la temporalidad heteronormativa y dominante; desde esta ruptura, se busca crear espacios para temporalidades alternativas y anacrónicas. Esta discontinuidad del Drag transtemporal permite romper con la progresión lineal del tiempo para imaginar futuros alternativos; en este ejercicio, el cuerpo es visto como un documento historiográfico que se ponen en un diálogo performativo entre el pasado con el presente para proyectar un devenir histórico para la experimentación, resistencia y supervivencia queer (Lorenz, 2012, p. 93-123).

3. Un ejemplo de Drag transtemporal puede ser la draga peruana Gad Yola, quien en el año 2024 lanzó un álbum titulado *Travesti del Perú*, el cual contiene trece temas que reflexionan sobre la identidad, la migración y el racismo que tanto afecta a las comunidades peruanas. La portada del disco remite al performance “La Virgen de las Guacas” de Giuseppe Campuzano de 2007, cabe mencionar que el arte del disco es de Gonza Gallego y Romina Rodrigo. Por otro lado, el álbum se inaugura con la canción “Bienvenidos al Museo”, compuesta por Iván Fernández Claudet y Angel Vivar, la cual es una alegoría al Museo Travesti del Perú, proyecto de Giuseppe Campuzano del 2003 hasta su muerte en 2013; una de las estrofas de la canción dice: “Aquí no hay ningún trofeo. Solo muchos cuadros feos. Arte y almas sin complejos” (Fernández Claudet; Vivar, 2024), donde la fealdad es asumida como otredad desde el lenguaje museológico y patrimonial que solo enaltece la belleza. Más adelante dice: “Destruyamos el museo. Y levantemos uno nuevo. Delincuente y desviado. Por todas las que lucharon” (Fernández Claudet; Vivar, 2024), esto nos invita a imaginar un museo que no sea patriarcal, saqueador y heterosexual, en pos de uno que incluya a todas las monstruas que han luchado por la dignidad de las comunidades travestis; en la canción se mencionan a: “Jossy Tassi, La Marusit. Chabuca, Fransua Pinchi. Javi, Gema, Frau, Naamyn. Con Giuseppe están aquí” (Fernández Claudet; Vivar, 2024), todas ellas activistas y artistas travestis que han hecho visible sus historias al margen de la historia nacional de Perú.

Figura 3. Arte para la portada del álbum *Travesti del Perú* de Gad Yola.
Fotografía de Gonza Gallego. Diseño gráfico de Romina Rodrigo.
Imagen tomada de: Gadyola, 2025.³



4. La última figura que presenta Lorenz es el Drag abstracto, el cual es definido como una práctica de visualización que no muestra cuerpos humanos, sino que utiliza objetos, situaciones o indicios para referir a los cuerpos y sus historias; rompe con la representación humana del cuerpo y nos invita a un tipo de acuerpamiento queer para crear nuevas conexiones narrativas, estéticas y biográficas. Este ejercicio nos invita a reimaginar desde la diferencia para construir nuevos significados a partir de las relaciones con otros cuerpos, con la historia, el tiempo y el espacio (Lorenz, 2012, p. 131-151).

Por último, como ejemplo de Drag abstracto me gustaría mencionar el trabajo de Aviesc Who?, Drag y diseñadora de moda originaria de Tonalá, Jalisco, México. En este caso remitiré a su trabajo como diseñadora de moda, pues es ahí donde más se ha explorado la radicalidad del Drag vistiendo a otras dragas o a sí mismo. Su popularidad creció después de haber participado en el *reality show* “La Más Draga”, de la cual fue ganadora de la tercera temporada. Su estilo viene del *cosplay* y retoma el imaginario de los videojuegos, los furros, el arte moderno de vanguardia y la ciencia ficción. En la imagen que a continuación se presenta, podemos observar múltiples figuraciones que nos remiten al surrealismo por la deformación del cuello, glamour gótico en la joyería que acompaña al personaje, y lo más intrigante es la sustitución de los ojos por unos senos de silicón; la forma en que se desdibuja el cuerpo desde la imagen-ficción y se abstrae un concepto de belleza desde la diferencia, es la tecnología de la esponja a la que queremos llegar. Una utopía para la representación autobiográfica como cuidado de sí.

Figura 4. Aviesc Who? (Luis Jessy Ávila Escamilla).

Imagen tomada de: Don Ubaldo, 2024.⁴



Los casos de Margaret y Ya, Gad Yola y Aviesc Who?, presentan de qué forma el Drag radical, transtemporal y abstracto operan como tecnologías de la esponja y performance invertebrada, al desafiar las normas del género, la temporalidad y la representación. En el caso de Margaret y Ya, el Drag radical se hace presente al cuestionar los cánones de belleza y celebrar la gordura y la diversidad de cuerpos; es una provocación visual desde las narrativas marginales para liberarse a través del glamour de la disidencia. Con Gad Yola tenemos un caso de Drag transtemporal, en el que el cuerpo se instala como un documento historiográfico para imaginar futuros alternativos desafiando la temporalidad heteronormativa que le permite luchar por la dignidad de las monstruas. Mientras que con Aviesc Who? tenemos un ejemplo de Drag abstracto, al crear figuraciones surrealistas que desdibujan los límites del cuerpo y lo humano nos invita a reimaginar la belleza desde la abstracción como diferencia.

En síntesis, estos ejemplos muestran al Drag, en sus diversas modalidades, como una tecnología de la esponja que absorbe, transforma y libera cuerpos e identidades; como performance invertebrada, el Drag nos lleva a habitar mundos donde lo efímero es la potencia y la regeneración es constante; por lo que, el Drag es más que una práctica artística, es una forma de cuidado de sí, al desafiar las normas y diseñar espacios para la existencia de subjetividades otras. En los tres ejemplos de Drags que aquí se comparten, el cuerpo es una esponja que absorbe las luchas LGBTIQ+, que desde su performance invertebrada, absorbe las historias marginales, las regenera y las libera en nuevas formas de existencia y resistencia. El Drag como una técnica de lo *freak* significa un nuevo tipo de acuerpamiento *queer* que transforma las narrativas visuales y autobiográficas.

CONCLUSIONES

Para ir cerrando, podemos retomar el término *tecnologías de la esponja* como una apuesta teórica y metodológica que ve la identidad como un espacio invertebrado mucho más dinámico, donde se sugiere que las subjetividades pueden expandirse y diluirse en acciones efímeras y transitorias; así, se pueden pensar las tecnologías de la esponja como una capacidad de transformar el cuerpo, donde la representación busca diseñar un espacio lúdico y crítico para nuevas posibilidades de existencia. A su vez, la metáfora de las tecnologías de la esponja nos invita a pensar en subjetividades porosas, invertebradas y performáticas, que desde el Drag funcionan para desafiar las

estructuras del cuerpo y el régimen del género desde la simulación y la resistencia política. Por otro lado, el haber integrado las teorías de Sloterdijk y Haraway nos ayudan a configurar el Drag como un monstruo o un organismo artificial que subvierte las estructuras coloniales, capitalistas y patriarcales.

El Drag como práctica artística se puede enlazar con esta teoría esponjosa para reconfigurar la subjetividad y el cuerpo; en este sentido los tipos de Drag que identifica Lorenz — radical, transtemporal y abstracto — podrían significar acuerpamientos porosos y metafóricos, propios de los simulacros que las esponjas pueden ofrecer para reimaginar el cuerpo, los límites y temporalidades. En este ensayo se trascienden los límites del espectáculo propio del Drag, dirigiéndose al campo político, estético y ontológico que lo atraviesan desde el género, la temporalidad y la identidad. Esto se refuerza en la clasificación que Lorenz hace del Drag, ofreciendo una tipología innovadora y creativa para ampliar y hacer visible la multiplicidad del Drag como fenómeno cultural.

De esta forma, las tecnologías de la esponja es un medio performático invertebrado en constante flujo y devenir. Esta metodología freak e invertebrada nos invita a reimaginar nuestros cuerpos e identidades. Así, la teoría de la esponja y la estética drag se presentan como intervenciones epistemológicas y existenciales, dispuestas a subvertir y a transformar la experiencia subjetiva hacia un horizonte queer radicalmente abierto para diseñar nuevas formas de existencia y resistencia para la transformación del mundo.

REFERENCIAS

- ATIENZA, Loreto Alonso. *Poéticas de la producción artística a principios del siglo XXI*. Nuevo León: UANL, 2011.
- BUTLER, J. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. de M. A. Muñoz. Barcelona: Paidós, 2014.
- CASTAÑEDA, B. J. M. M. *peDRAGogía: educación artística y travestismo*. Tesis para obtener el título de Doctor en Artes (Artes Visuales, Artes Escénicas e Interdisciplina). Ciudad de México: INBAL, 2023a.
- CASTAÑEDA, B. J. M. M. "Drag/Tecnologías de la esponja". *Accesos. Revista de investigación artística*, Madrid: Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2023b, p. 128-135.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. de J. Vázquez Pérez. Valencia: PreTextos, 2002.
- FERNÁNDEZ CLAUDET, I.; VIVAR, A. "Bienvenidos al Museo". En Gad Yola. *Travesti del Perú*. 2024. Disponible en: <https://x.gd/HMT0i>. Última consulta en: 31 de diciembre de 2024.
- FISCHER-LICHTE, E. *Estética de lo performativo*. Trad. de D. González Martín y D. Martínez Perucha. Madrid: ABADA, 2011.
- FOUCAULT, M. "Tecnologías del yo", *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Trad. de Mercedes Allendesalazar. Buenos Aires: Paidós, 2008. p. 45-94.
- FOUCAULT, M. *Historia de la sexualidad. 3. La inquietud de sí*. Trad. T. Segovia. Ciudad de México: Siglo XXI, 2007.
- HALBERSTAM, J. "Parasites and Perverts: An Introduction to Gothic Monstrosity", *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham: Duke University Press, 1995.
- HARAWAY, D. J. "Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX". In. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Trad. M. Talens. Madrid: Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer, 1995. p. 251-311.
- KOZAK, C. (ed.). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnologías*. Buenos Aires: Caja Negra, 2023.
- LORENZ, R. *Queer Art. A Freak Theory*. Bielefeld: Transcript. 2012.
- LA MÁS Perra. Margaret y Ya. Dirigido por: Arturo Gómez. Dirección Creativa y edición: Edo Peltier [S. l.: s. n.], 2017. 1 video. (3min39seg.). Disponible en: <https://x.gd/HKdqD>. Última consulta: 01 de enero de 2025.
- LAURETIS, Teresa de. "La tecnología del género", *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Trad. de María Echániz Sans. Madrid: horas y Horas, 2000. p. 33-69.
- PHELAN, P. "Ontología del performance: representación sin reproducción". En Taylor, D.; Fuentes, M. (eds.). *Estudios avanzados de performance*. Ciudad de México: FCE, 2011. p. 91-121.
- SLOTERDIJK, P. "Prólogo: El nacer de la espuma", *Esferas III. Espumas. Astrología plural*. Trad. de I. Reguera. Madrid: Siruela, 2006. p. 27-73.

DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(IS)

Marina Cavalcanti Tedesco

ASSISTENTE EDITORIAL

Vanessa Maria Rodrigues

DADOS EDITORIAIS

Recebido em 02/01/2025

Aprovado em 17/04/2025



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença **Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY)**.

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista *A Barca* o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.