

Jake Hall ★ Sofie Birkin ★ Helen Li ★ Jasjyot Singh Hans

ARTE DRAG



ASTIBERRI

400 A.C.-1900



Desde las teatrales fonomímicas o *lip-syncs* hasta la comedia física, es imposible pensar en el *drag* sin pensar en la *performance*: ambos han ido siempre de la mano. El travestismo escénico es una práctica centenaria. Se piensa que el término *drag* se utilizó por primera vez de manera informal a finales del siglo XIX para describir cómo los actores hombres, que a menudo interpretaban roles femeninos, “arrastraban” (del verbo inglés *to drag*) el tren de sus faldas y los bordes de sus enaguas por las tablas de los teatros.

Luego está la caracterización, tan importante para el *drag* como para el teatro. Los transformistas crean *alter egos camp*,³ exagerados y glamurosos, no solo para reírse del mundo que los rodea, sino para captar a su público. Del mismo modo que el teatro muchas veces utiliza la participación de los asistentes, las estrellas del *drag* llevan toda la vida usando a sus personajes para crear vínculos de complicidad y hacer que el espectador se pierda en la magia de la ilusión.

El transformismo masculino también tuvo su momento de gloria, especialmente a finales del siglo XIX. El auge del vodevil elevó al estrellato a transformistas como Vesta Tilley y Florence Hines, cuyas irónicas parodias musicales sobre la masculinidad hacían las delicias de sus seguidores. Aquella adorable combinación de animadas cancioncillas e ingenio ha sobrevivido al paso del tiempo; incluso ahora, sigue siendo una fórmula muy apreciada en los espectáculos de *drag*.

EL MIMO

Esta famosa expresión artística nació en la antigua Grecia y puede considerarse una de las primeras formas de *drag* de la historia. Combinando el baile y la interacción con el público para representar obras de teatro en los antiguos festivales griegos, los mimos daban vida a elaboradas historias. Aunque todos compartían cierta afinidad por las túnicas decoradas y por las máscaras, muchas de las cuales tenían un aspecto macabro, los mimos más populares eran conocidos por su encanto, y no por su indumentaria. Telestes, el primer mimo del que se tiene constancia, solía salirse del coro para actuar solo, convirtiéndose en el centro de todas las miradas y ganando los corazones de un público entusiasta.

Con su cara pintada de blanco, su camiseta de rayas y sus inquietantes sonrisas fijas, el mimo moderno es un personaje inmediatamente reconocible y una solución infalible como disfraz de Halloween. Así pues, aunque los mimos no sean exactamente transformistas convencionales, su exageración cómica y las llamativas gesticulaciones que los caracterizan han servido de inspiración al *drag* tal como lo conocemos hoy, aportándole esa base de *make-up* y ese puntito teatral tan suyo.





EL TEATRO ISABELINO

Los orígenes del *drag* en Inglaterra se suelen situar en los teatros de finales del siglo XVI, donde los hombres a menudo se travestían para interpretar los papeles femeninos. Hasta que comenzó el periodo de la Restauración en 1660, las mujeres no pudieron subirse a los escenarios, porque los puritanos creían que la profesión de actor era indecorosa. Las pocas actrices radicales que siguieron actuando tuvieron que cargar con un pesado estigma.

El espacio que habían dejado vacío las mujeres lo ocuparon los hombres. Se embadurnaban la cara de blanco y de carmín, y se enfundaban los holgados faldones que estaban de moda en aquel entonces. Buena parte de los papeles femeninos se los daban a chicos jóvenes a los que todavía no les había cambiado la voz, sobre todo cuando se trataba de protagonistas románticas como Cleopatra o Julieta. Al ser más esbeltos, de rasgos más delicados y de hechura más pequeña, los *boy players* eran considerados más femeninos que sus compañeros de mayor edad.

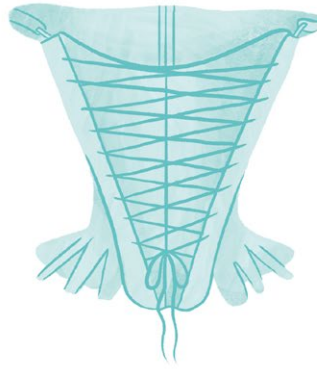


Algunos papeles debían interpretarlos actores mayores, como la nodriza de *Romeo y Julieta* o la Emilia de *Otelo*, pero tampoco abundaban. Los personajes femeninos con sustancia en general brillan por su ausencia en la obra de Shakespeare. De hecho, sus heroínas cobran mayor importancia cuando se visten de hombres. Un magnífico ejemplo de ello es el de *Noche de Reyes*, cuando Viola, una joven de origen aristócrata, aprovecha un naufragio para reinventarse a sí misma y convertirse en un hombre llamado Cesario. Al travestirse, escapa a su destino y toma las riendas de su vida. Este tipo de historias ilustra el complicado rol del género en el teatro isabelino. Incluso cuando las mujeres pudieron regresar a los escenarios en 1660, los críticos se ensañaron con sus actuaciones, quejándose de haber perdido la costumbre de ver a actrices en acción. Es cierto que el travestismo escénico tiene una historia complicada y que muchas veces fue de todo menos progresista, pero al menos ofreció en la práctica al mundo varios ejemplos precoces del *drag*.

1700



1800



1900



EL CORSÉ

Hay pocas prendas más despiadadas que el corsé, pero mujeres y transformistas todavía lo usan para enfajarse el cuerpo hasta conseguir una forma femenina idealizada, cueste lo que cueste. El del siglo XVI se ha convertido en el corsé por antonomasia: un lacerante armazón de ballenas de acero con recios lazos para ajustarlo. Este tipo empezó a ser popular en Italia, pero no se puso de moda en el resto de Europa hasta que la noble Catalina de Medici se trasladó a Francia en torno a 1530 y fue coronada reina de aquel país.

Cada nueva versión del corsé ha respondido a un intento de mejorar la figura femenina, así que tiene sentido que los estilos hayan ido cambiando a medida que evolucionaban los cánones de belleza. Los corpiños siempre han sido apretados, pero, mientras que los primeros corsés buscaban aplanar el busto, su diseño se modificó en el siglo XIX para acentuar los pechos y conseguir una forma más parecida a un reloj de arena. Aunque en el XVIII las barbas de ballena sustituyeron brevemente al acero en los armazones, este recobró la popularidad perdida en la época victoriana, cuando endosarse un corsé llegó a convertirse en un deporte de riesgo. Las mujeres se ajustaban mucho el corsé para lograr una cintura diminuta, tendencia que ha llegado hasta nuestros días a través de una práctica habitual entre algunas celebridades de las redes sociales conocida como *waist-training* o, lo que es lo mismo, usar una faja para definir la cintura.

En el caso de los artistas del *drag*, el corsé sigue siendo una importante pieza de su arsenal, especialmente combinado con rellenos de espuma y con extravagantes y ceñidos vestidos. Por suerte, los diseños contemporáneos suelen ser un poco más llevaderos que los de Catalina de Medici: más encaje y satén, y mucho menos acero.



1950



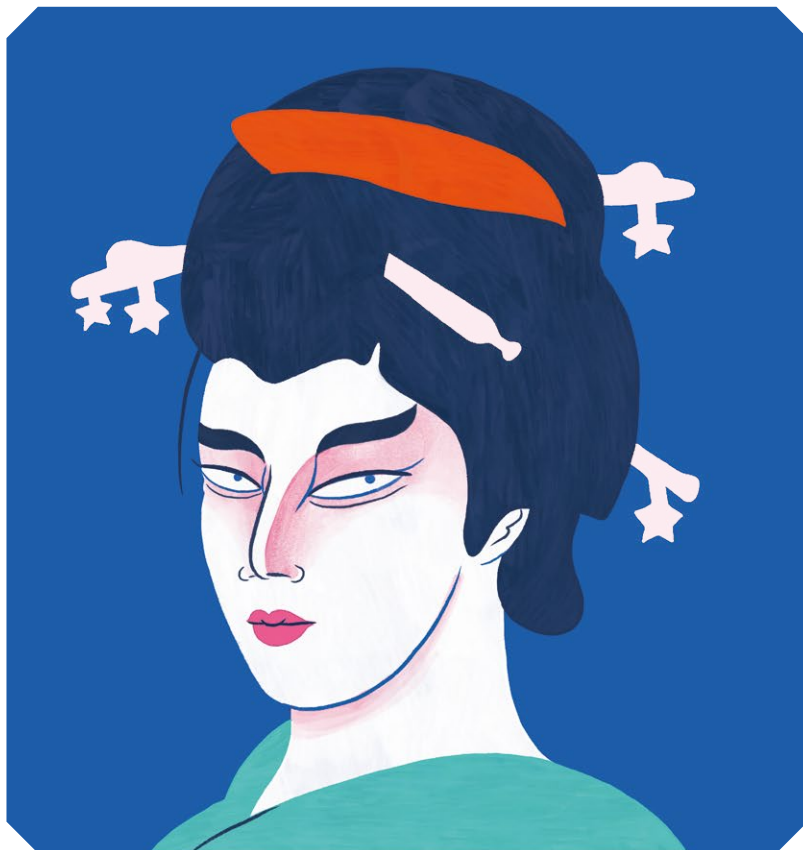
1990



2000







EL TEATRO KABUKI

El kabuki, una de las expresiones artísticas más reverenciadas de Japón, tiene su origen en una mujer, Izumo no Okuni, que en 1603 formó una compañía de mujeres jóvenes para practicar un nuevo estilo de baile sobre un escenario improvisado a las orillas del río Kamo, en Kioto. Iban vestidas con kimonos sencillos, típicamente masculinos.

Bajo la dirección de Okuni, la compañía gozó de una creciente popularidad hasta que, en 1629, la estigmatización y el miedo del Gobierno a que los bailes resultaran demasiado eróticos hicieron que se prohibiera la presencia de mujeres en el kabuki. Pasó a convertirse en una expresión artística exclusivamente masculina, aunque también se vetó a algunos *wakashu* (hombres jóvenes, que a menudo se prostituían). Ello facilitó el ascenso de los *onnagata*, un término utilizado para designar a los actores que interpretaban papeles femeninos. Aquellos hombres se dedicaban a cultivar la feminidad hasta dominar una amplia serie de movimientos y gestos suaves y delicados. En la actualidad, los actores suelen ser hombres mayores que se pintan la cara de blanco. Llevan las tradicionales pelucas de *geisha* adornadas con vistosos accesorios y van vestidos con kimonos largos y vaporosos.

Las historias del kabuki suelen ser muy emotivas y dramáticas. Los espectáculos se dividen en actos y duran varias horas. Con el tiempo, los argumentos se han vuelto más complejos y espectaculares, pero los elegantes bailes y los trajes tradicionales apenas han cambiado en 400 años.





EL KATHAKALI

El *kathakali* es un tipo de danza basada tradicionalmente en el folclore hindú y ejecutada por hombres en la que se narran historias a través de la música, el canto y la coreografía, y mediante elaborados trajes. Los expertos no se ponen de acuerdo sobre el origen exacto del *kathakali*, pero casi todos coinciden en que surgió en el siglo XVIII en el sur de la India.

Los trajes suelen acompañarse de enormes tocados profusamente decorados. El maquillaje, muy elaborado, imita la semejanza de los dioses, animales e incluso demonios. Como era de esperar, los intérpretes tardan cerca de cuatro horas en prepararse para un espectáculo.

No es fácil llegar a ser un artista de *kathakali*. Los estudiantes se forman durante más de diez años y deben dominar el particular arte de “bailar con los ojos” (utilizar los ojos para narrar una historia expresando emociones) para considerarse verdaderamente cualificados. La belleza del *kathakali* reside en esos pequeños y sutiles detalles que lo distinguen de otros estilos escénicos tradicionales. Y es un arte que sigue evolucionando. Aunque en un tiempo las compañías estaban integradas exclusivamente por hombres, cada vez son más las mujeres que emprenden los estudios para convertirse en artistas de *kathakali*.





LOS KÖÇEKLER Y LAS ÇENGI

Los harenes del Imperio otomano (circa 1300-1922), donde convivían las mujeres de la casa del sultán, son muy conocidos. Sin embargo, en ellos vivían también los *köçekler* (plural de *köçek*, en turco): jóvenes bailarines vestidos de mujer que eran el equivalente masculino de las bailarinas del vientre (*çengi*). Al igual que estas, los *köçekler* solían ser jóvenes con talento cuya función era bailar y tocar algún instrumento.

Estos artistas de aspecto andrógino vestían largas camisas de seda y llevaban el pelo cuidadosamente rizado y la cara muy maquillada, lo que, combinado con sus bailes eróticos, creaba un efecto sensacional. Cuenta la leyenda que los *köçekler* tenían mucha más demanda que las *çengi*. De hecho, se dice que hubo *çengi* que, movidas por la envidia, intentaron matar a algunos *köçekler*.

LA ÓPERA DE PEKÍN

La ópera china tiene una larga y célebre historia de miles de años. Probablemente, su forma más conocida es la ópera de Pekín, que surgió a finales del siglo XVIII. Como era de esperar, la música y la actuación son sus elementos principales, pero la ópera de Pekín se distingue de estilos anteriores por la importancia de las acrobacias y por su colorida y excesiva estética.

Los artistas se clasifican en función de los papeles que interpretan. Los más famosos son los *dan*, los personajes femeninos protagonistas. Hasta 1912, solo los hombres podían interpretar esos papeles, ya que existía una antigua prohibición que vetaba las actividades teatrales a las mujeres, pero ahora están abiertos a todos. Mientras que el maquillaje de los demás personajes de la ópera de Pekín es muy complejo y obedece a diversos patrones, el de los *dan* es comparativamente más discreto: consiste en una abundante sombra de ojos roja, un delineado de los ojos definido y alargado, y un rojo de labios muy vivo.

Después de que se levantara aquella prohibición, un puñado de actores *dan* siguieron teniendo éxito y pasaron a ser conocidos como los "Cuatro *dan*". Quizá el más famoso de ellos fuera Mei Lanfang. Su estructura ósea, su timbre agudo y sus maneras delicadas le granjearon el éxito entre el público.

En muchos sentidos, los *dan* figuran entre los primeros artistas del *drag* a nivel mundial. Sus abigarrados trajes, conocidos como *xingtou* o *xifu*, se han vuelto más suntuosos con el tiempo, y en su confección se ha pasado del lino a la mejor seda, pero sus motivos ornamentales y sus coloridos estampados no han variado mucho a lo largo de los años. Estos trajes, combinados con el maquillaje, la música y el movimiento, permiten al intérprete encarnar el tipo de belleza femenina exagerada que las *drag queens*⁴ aspiran a recrear.





EL VODEVIL



En Europa, hacia finales del siglo XVIII, las grandes obras dramáticas fueron poco a poco sustituidas por las funciones de vodevil, que eran más ligeras y combinaban números de comedia en vivo con canciones satíricas desternillantes. Aquellos números aparecieron por primera vez en los espectáculos de variedades franceses, donde destacaron por aportar sentido del humor y un toque lúdico a aquel derroche de cante y baile. Como es lógico, la popularidad del vodevil no tardó en cruzar las fronteras francesas.

Los artistas contaban chistes y cantaban parodias en los *music halls* británicos, y en locales de todo Estados Unidos. Los transformistas se sintieron naturalmente atraídos por la irónica visión del mundo del vodevil, intuyendo que les ofrecería la oportunidad de acceder a públicos más amplios y que les permitiría reírse del género. Y así lo hicieron con números musicales tan absurdos como subversivos en los que combinaron las imitaciones con el humor para provocar y entretener a sus seguidores.



LA PANTOMIMA

Aunque la prohibición contra la actuación de las mujeres en Reino Unido desapareció a finales del siglo XVII, la afición por el travestismo escénico pervivió a través de una forma de arte sumamente británica: la pantomima, un tipo de teatro físico que alcanza su máxima popularidad en Navidad. Las mujeres empezaron a hacerse con papeles de *principal boy*, en los que interpretaban a muchachos jóvenes, y muchos *drag kings*⁵ iniciaron así su carrera. Aquel travestismo pasó a convertirse en un gag dentro del espectáculo, en el que las artistas bromeaban sobre la libertad que suponía no hallarse constreñidas por un atuendo femenino.

Algunos de aquellos personajes todavía siguen siendo populares: la dama de pantomima, conocida por sus chistes irreverentes de trasfondo homosexual, y Peter Pan, un intrépido y ocurrente personaje dispuesto a conquistar los corazones del público. Estas estrellas de la comedia son ejemplos precoces de cómo los transformistas pueden seducir al público con gags y sátiras. Entendieron que la risa hace más fácil de digerir la subversión, una técnica que sigue vigente en el mundo del *drag* en la actualidad.



EL AUGE DEL *DRAG KING*

Puede que la Inglaterra victoriana fuera notoriamente represiva, pero a medida que el vodevil se fue abriendo paso en los *music halls*, fue allí donde surgió un sorprendente y atrevido grupo de *drag kings*.

Al igual que los hombres que se hacían pasar por mujeres, las mujeres que se hacían pasar por hombres eran muy distintas entre sí, pero su encanto y sus mordaces retratos de la masculinidad conectaban con el público. Una de ellas fue Vesta Tilley, que pasaba de canciones suaves y sentimentales a números musicales atronadores. Con su padre como representante viajó por todo el mundo y el dinero que obtuvo al final del año que duró su exitosa gira de despedida en 1919 lo destinó a la beneficencia. El *drag king* negro Florence Hines empezó a pulir su número de imitación en el marco de la revista musical *The Creole Show*, la cual se desmarcaba de los espectáculos racistas conocidos como *minstrel shows* y presentaba a los personajes negros bajo una luz nueva. Su personaje característico era el dandi, un hombre de clase alta, moderno y excéntrico. Por lo visto, Hines cobraba más que cualquier otra mujer negra de la época.

La Gran Depresión moderó la prosperidad del vodevil, pero no antes de que este fenómeno engendrara estrellas como Ella Shields y Annie Hindle, que cautivaban a los espectadores británicos y estadounidenses. Por primera vez en la historia, el *drag* adquiriría resonancia internacional, y los *drag kings* encabezaban la marcha.

Ilustración superior, de izquierda a derecha: Vesta Tilley, Annie Hindle, Florence Hines y Ella Shields.



EL DELITO DEL TRAVESTISMO

Puede que el transformismo y el travestismo tuvieran mayor aceptación en los escenarios, pero en la calle no sucedía lo mismo. A finales del XIX, el travestismo se prohibió por ley en más de cuarenta estados de Estados Unidos (Ohio fue uno de los primeros en hacerlo en 1848), y varias personas pasaron por los tribunales, entre ellas un tal Oscar Johnson, detenido en San Francisco en 1890 por llevar un “atuendo femenino” en público.

Puede que la intención fundamental del legislador fuera tomar medidas contra la prostitución, ya que la ley veía en el travestismo una práctica abiertamente sexual. En el caso de las mujeres que se vestían de hombre, el objetivo era imponer una feminidad ideal, por lo que a menudo las mujeres con estética masculina o *butch*⁶ eran señaladas. Cualquier persona que encajase con la definición actual de trans era perseguida por defecto e incluso a veces era víctima de agresiones sexuales.

A los primeros bailes transformistas o *drag balls* también se los llamó *fag balls* (“bailes de maricones”), un claro insulto, y se castigaba a las personas *queer* por atreverse a salirse de la idea que la sociedad tenía de lo que debía ser un hombre o una mujer. Los transformistas reinaban sobre las tablas en el mundo del vodevil y del teatro, pero cuando el travestismo pasaba a ser algo más que una representación escénica, las actitudes eran menos tolerantes.

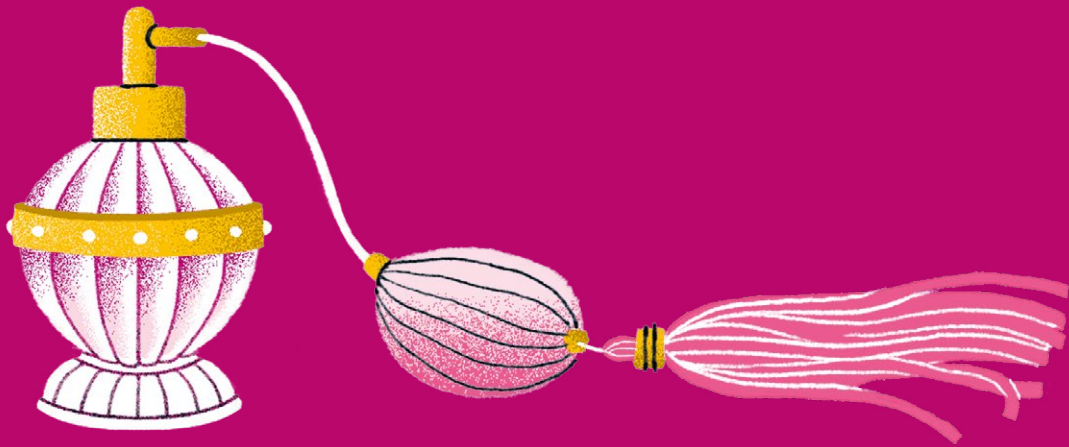
EL ARTE



DEL GLAMOUR



1900-1950



Cuando en Estados Unidos se quiso poner coto al consumo de licor mediante la ley seca en los años veinte, los clubes clandestinos se convirtieron por obra de las bandas de gánsteres en oasis de hedonismo y entretenimiento. El resultado fue el descocado periodo conocido como la era del *jazz*, un tiempo en que las grandes estrellas fueron músicos de *jazz* afroamericanos, *flappers* y transformistas nada convencionales. Por primera vez, no solo se aceptaba a las minorías, sino que se celebraba activamente su talento.

Durante este periodo, el *drag* buscaba escandalizar al público tanto como deleitarlo. A principios del siglo XX, el vodevil todavía no había perdido del todo su popularidad, pero los transformistas no perseguían tanto la comicidad como una autenticidad artificial o *realness*. En otras palabras, querían copiar la belleza femenina y masculina tan bien que nadie se diera cuenta del artificio. Lejos quedaban los días de las exageradas pantomimas: su lugar lo había ocupado una fantasía inmersiva.

El transformismo de los hombres que se caracterizaban como mujeres comenzó a tener nuevos seguidores y, durante el breve periodo de la Pansy Craze (“locura mariquita”) a comienzos de los años treinta, los artistas *femme*⁷ tuvieron más éxito que nunca. Aquel espíritu de celebración se esfumó en 1933 con el fin de la ley seca, cuando la censura y las nuevas leyes vedaron las pantallas y los escenarios a los transformistas. Sin embargo, incluso durante aquella sequía *drag*, los artistas mantuvieron vivos el *glamour* y el hedonismo de la era del *jazz*. A finales de los años cincuenta, la transición a una sociedad más progresista parecía inminente.



JULIAN ELTINGE Y BERT SAVOY

Aunque la popularidad del vodevil fue en declive durante los años veinte y treinta, todavía dio tiempo a que dos cautivadoras *drag queens* alcanzaran el estrellato: Julian Eltinge (arriba, a la izquierda) y Bert Savoy (arriba, a la derecha). Ambos impresionaron al público con una combinación de comedia, música y vestuario, pero tenían enfoques muy distintos del *drag*. Hubo un tiempo en que fueron encarnizados rivales.

Eltinge saltó a la fama rápidamente y enseguida pasó de las tablas del teatro al cine mudo. Su transformismo giraba en torno a una fantasía femenina total: sus cardados, sus elegantes vestidos y su impecable maquillaje tenían a los espectadores convencidos de que era una mujer, y Eltinge aprovechaba esa convicción para dar un golpe de efecto quitándose la peluca. Sobran pruebas de su popularidad: no solo era el artista de vodevil mejor pagado del mundo, sino que llegó a lanzar una línea de maquillaje y tenía una revista de fans exclusivamente dedicada a él.

Mientras que el *glamour* de Eltinge era sutil, Bert Savoy era más excesivo y se hizo conocido por crear frases hechas que todavía hoy se usan en inglés. Hay quien dice que sus maneras llegaron a inspirar a estrellas de Hollywood como Mae West, que redobló su sofisticación en homenaje al carisma de Savoy.

LA FANTASÍA FEMME





La era del *jazz* fue el momento en el que las estrellas hicieron plenamente suya la ultrafemenina estética *high-femme*. Tras siglos llevando trajes y maquillajes extravagantes, los transformistas optaron por moderar su apariencia y empezaron a imitar las tendencias de belleza del momento: cejas muy finas, labios pintados y ojos ahumados. El objetivo era crear el mismo ideal, la misma elevada fantasía *femme* que tan rápido estaban dominando las jóvenes actrices de Hollywood... pero, naturalmente, con un toque diferente.

LOS ROCKY TWINS

Los hermanos noruegos Leif y Paal Roschberg, más conocidos como los Rocky Twins, dejaron fascinado al público parisino primero y al internacional después con sus delicados rasgos faciales y sus impecables coreografías.

Nadie les ganaba en *glamour* y tenían el aspecto característico de los años veinte. Cuando iban caracterizados de *drag queens*, usaban pelucas cortas, llevaban los ojos delineados con *kohl*, se pintaban los labios de un color vivo y se ponían trajes de *flapper* con flecos, y estolas de pieles; luego, como hombres, se engominaban el pelo y pasaban a un elegante esmoquin combinado con un par de zapatos impolutos.

El número que les dio la fama fue una imitación de las hermanas Dolly, dos gemelas del vodevil que se habían jubilado unos años antes de que ellos alcanzaran el estrellato. A sus fans les maravillaba la belleza de los Rocky Twins, que era menos artificial y exagerada que la de otros transformistas de la época, y su deslumbrante encanto atraía a amantes de todos los sexos.

MARLENE DIETRICH

La actriz berlinesa pasó toda su carrera jugando con la idea del género. Se ganó fama de camaleón por su facilidad para pasar del esmoquin al vestido de gala.

Cuando interpretaba a personajes más masculinos, como en *Marruecos* (1930), se metía totalmente en el papel. Su detallismo llegaba al extremo de indicar a los encargados del vestuario que no utilizarasen telas femeninas como la seda para no estropear la ilusión. En otras películas, como *El ángel azul* (1930) o *El diablo era mujer* (1935), exageraba su feminidad con plumas, velos y un aura de seducción.

Fuera cual fuese el papel, Dietrich rebosaba carisma e interpretaba cada nuevo personaje de tal manera que rompía con los estereotipos de masculinidad y feminidad, lo que la convirtió en una de las estrellas más influyentes de la era del *jazz*.



BARBETTE

Cuando Vander Clyde se presentó con 14 años a las pruebas para formar parte del dúo acrobático The Alfaretta Sisters, el joven tejano no tenía ni idea de que le iban a pedir que se vistiera de mujer para la actuación. Después de unos años perfeccionando su número, pasó a trabajar en solitario. En 1919, nació Barbette.

Estando en la piel de su *alter ego drag*, Clyde se hizo famoso como transformista circense, trapecista y prodigio del equilibrismo, y viajó por todo el mundo, cosechando una multitud de seguidores. Durante sus viajes, Clyde empezó a darse cuenta de que los espectadores no sabían que era un hombre. Sus pelucas de apretados rizos y sus trajes con transparencias y pasamanerías bastaban para convencer al público de que era una mujer. Entonces, empezó a terminar sus espectáculos adoptando poses masculinas y arrancándose la peluca en el momento culminante, un gesto que se convirtió en la marca de la casa y que el público siempre acogía con aullidos de sorpresa y placer.

Su creciente popularidad lo llevó a irse de gira a París, donde recibió los mismos elogios que estrellas de la talla de Julian Eltinge y Josephine Baker. Allí se ganó la admiración de surrealistas como Man Ray y Jean Cocteau. Este último quedó tan impresionado que dedicó todo un ensayo a alabar la destreza y la facilidad con que Barbette pasaba de las maneras masculinas a las femeninas. A los ojos de Cocteau, Barbette era un portento.

Aunque su carrera escénica se vio truncada a finales de los años treinta por problemas de salud, Vander Clyde siguió construyendo su legado como asesor coreográfico en el mundo del cine y como director artístico de múltiples circos de primera línea. Se dice incluso que sirvió de inspiración para la película de 1933 *Viktor und Viktoria* (véase la pág. 38), en la que la protagonista se arranca la peluca al final de cada representación. Tanto si la película es un homenaje directo como si no, lo cierto es que la influencia de Barbette fue trascendental.



GLADYS ALBERTA BENTLEY

Con su sombrero de copa, su esmoquin y su característica y seductora voz ronca, Gladys Alberta Bentley fue una de las estrellas más distintivas del Renacimiento de Harlem. Su carrera comenzó en el neoyorquino barrio de Harlem cuando respondió a un anuncio en el que pedían un pianista varón. Bentley, que de pequeña se había vestido con la ropa de su hermano (ganándose por ello más de un castigo), se caracterizó de hombre y logró que le dieran el trabajo.

En los años siguientes, Bentley se hizo conocida como *drag king*, como música y como conquistadora, ya que se sabe que flirteaba con las mujeres del público. Con el tiempo, fue ganando confianza y se volvió todavía más atildada. Empezó a llevar fracs más largos y sombreros más altos (con el correspondiente bastón a juego, naturalmente). Disfrutaba jugando con el género. En una ocasión, actuó en el Lafayette Theatre con un grupo de seis hombres afeminados cuya conclusión sobre ella fue que era “una monada de hombre”.

El carisma de Bentley atraía a otros artistas. Sus inconfundibles actuaciones musicales le valieron los elogios del escritor Langston Hughes, y el novelista Carl van Vechten creó un personaje basado en ella en su libro *Parties: Scenes from Contemporary New York Life*. Como mujer negra, pionera lesbiana y sujeto de género no normativo, no cabe duda de que esta artista allanó el camino a las legiones de *drag kings* que estaban por venir y les permitió brillar.





JOSEPHINE BAKER

Hay pocos artistas más representativos de la era del *jazz* que “la Venus Negra”, Josephine Baker. Natural de la ciudad de San Luis (Estados Unidos), ya se había forjado una reputación como estrella del vodevil en Nueva York cuando se trasladó a París en 1925, donde se hizo famosa como bailarina exótica, vedete y actriz. Fue en la ciudad francesa donde aprendió a potenciar y a mostrar el lado erótico de su feminidad, expresándola de manera deliberadamente exagerada, lo que la puso en pie de igualdad con las *drag queens* más adelantadas de la época.

El atractivo sexual de Baker es tan legendario como la falda de plátanos de goma que llevaba en una de sus actuaciones más provocadoras, *La Danse Sauvage*. Vestida con poco más que un collar de cuentas y un sujetador blanco, Baker se dedicaba a contonearse frente a la élite parisina para terminar saliendo del escenario a cuatro patas entre una lluvia de aplausos. En cuestión de meses, se había ganado el título de reina de París.

Baker salía al escenario con un vestuario cada vez más elaborado, en ocasiones acompañada de su guepardo, Chiquita. Era una maestra del *sex appeal* lúdico y *camp* que cimentó su condición como pionera de la era del *jazz*. Pese a que los críticos blancos manifestaron su sorpresa ante el hecho de que una joven negra y *queer* superase a casi todos en la ciudad, Baker siguió brillando y se convirtió en fuente de inspiración para otros artistas, tanto dentro como fuera del *drag*.



LA COMPAÑÍA TAKARAZUKA

Cuando el presidente de una empresa de ferrocarriles, Ichizo Kobayashi, creó una escuela de música en 1913, su objetivo era sencillo: impulsar el turismo y mejorar las ventas de billetes de tren al *resort* costero nipón de Takarazuka. El proyecto no solo serviría para atraer a nuevos clientes a su línea ferroviaria, sino también para desquitarse de su frustración de años con el teatro elitista.

La genial idea del presidente consistía en formar a una compañía integrada por chicas y mujeres jóvenes para representar espectáculos animados y divertidos, más parecidos a las revistas occidentales que al teatro japonés tradicional. Kobayashi no perdió el tiempo y en 1914 había contratado y formado a las actrices que necesitaba para su debut escénico con la obra *Donburako*, que cuenta la historia de un niño que aparece flotando río abajo dentro de un melocotón. La producción fue todo un éxito; tanto es así que la compañía logró seguir funcionando durante la Primera y la Segunda Guerra Mundial.



Las producciones se volvieron cada vez más vistosas e incorporaron todo tipo de números, desde el canción hasta el *burlesque*. El vestuario y el maquillaje solían ser extravagantes y variaban mucho dependiendo de la producción, pero un elemento fundamental del enfoque de Takarazuka era (y sigue siendo) la interpretación por mujeres de papeles tanto masculinos como femeninos. En ese aspecto, se vio influida por el primer kabuki.

Pese a ello, las figuras masculinas seguían mandando en la compañía, los papeles femeninos eran muy básicos y la representación de los personajes negros carecía de toda sensibilidad. Sin embargo, con el tiempo han ido surgiendo papeles más andróginos, y la compañía, que todavía sigue activa, ha dejado atrás sus caracterizaciones racistas para mostrar su verdadero esplendor.

EL DRAG EN LA GRAN PANTALLA

A comienzos del siglo XX, las estrellas del cine mudo empezaron a mostrar el *drag* en las películas. En aquellas primeras representaciones, el transformismo se solía utilizar como elemento humorístico: los personajes utilizaban un vestuario burdo y actuaban de manera masculina para hacer reír al público. Como ejemplo destaca Sweedie, una ruda criada sueca interpretada por Wallace Beery en una treintena de cortometrajes. En cambio, los hermanos Chaplin, Charlie y Sydney, pusieron más empeño en crear una ilusión femenina en películas como *Charlot, artista de cine* (1914) y *La tía de Carlos* (1925).



VIKTOR UND VIKTORIA

Probablemente la representación más conocida del mundo del transformismo en la era del *jazz* fue la película de lengua alemana *Viktor und Viktoria* (1933). El filme nos presenta a una joven actriz en dificultades que sigue el consejo de su representante y empieza a trabajar como transformista femenino. Lo hace de manera tan convincente que, de la noche a la mañana, se convierte en una sensación, pero la fama lleva a sus admiradores a cuestionar su identidad de género.

El *drag* que vemos aquí es puro *glamour* años veinte, pero lo que hace verdaderamente única a esta película es su postura involuntariamente radical en lo tocante al transformismo, ya que demuestra lo que el público actual ya sabe: que las mujeres también pueden ser grandes *drag queens*. Asimismo, este filme (y no digamos ya su *remake* de 1982, *Victor/Victoria*, protagonizado por Julie Andrews) acercó la expresión artística del *drag* a un público más convencional e inmortalizó la estética cargada de brillo de la era del *jazz*.



CON FALDAS Y A LO LOCO

Con faldas y a lo loco (1959) fue otra película que sacó muchas cosas a la luz, aunque en su argumento abundan los clichés. Dos hombres, interpretados por Jack Lemmon y Tony Curtis, se hacen pasar por mujeres para escapar de la mafia, y uno de ellos no tarda en enamorarse de la despampanante Marilyn Monroe. Sin embargo, a medida que avanza la película, ambos comienzan a ver su caracterización como algo más que un ridículo disfraz.

No solo perfeccionan sus habilidades y aprenden a crear ilusiones femeninas atractivas, sino que empiezan a disfrutar del transformismo e incluso lo aceptan como expresión artística. Y luego está Marilyn, que en el filme imparte una clase magistral de feminidad exagerada, imitada aún hoy por *drag queens* de todo el mundo. A partir del arquetipo de la rubia tonta, la actriz crea el tipo de feminidad pizpireta que hace lo que mejor se le da al *drag*: reírse del género. Lo que quizá resulta más impresionante es que esta película eludió la censura del código Hays, introducido en 1930 para prohibir los “contenidos degradantes”, lo que a menudo parece que fue sinónimo de “contenidos queer”. *Con faldas y a lo loco* fue una alegre celebración del *drag* y un atrevido alegato sobre el tema.





LA PANSY CRAZE

A finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, la popularidad del transformismo fue en aumento gracias al vodevil, al cabaré y a la extravagante cultura de los bailes *queer* que entonces se estaba extendiendo por toda la ciudad de Nueva York. Aquella fascinación alcanzó su punto álgido en torno a 1930 e inauguró un periodo conocido como la Pansy Craze (“locura mariquita”), unos breves años en que los clubes y los artistas *gais* vieron aumentar su popularidad antes de que fuera derogada la ley seca en 1933.

Los *pansies* no siempre eran *gais* ni tampoco transformistas: por lo general eran hombres que encarnaban la feminidad haciendo las delicias del público. Lo que es cierto es que aquella “locura” coincidió con un aumento del número de artistas *queer*, que acudían a Nueva York atraídos por la promesa de un alquiler barato y por la existencia de unos pocos bares donde se aceptaba abiertamente a los *gais*. Al poco de comenzar la década de los treinta, prestigiosas revistas como *Variety* elogiaban a los *pansies* no solo de la Gran Manzana, sino también de París o Berlín.

LOS ESPECTÁCULOS EN VIVO DE NUEVA YORK

Los números de transformismo eran los más populares en aquel momento. El famoso transformista de los años treinta y cuarenta Rae Bourbon (en el centro, a la derecha) no solo se vestía de mujer, sino que además contaba chistes verdes, una combinación que le valió una gira por todo el país e incluso un trabajo de modelo de ropa femenina en unos grandes almacenes de California. Gene Malin (en el centro, a la izquierda), una joven *drag queen* conocida por sus espectáculos en los clubes, experimentó un éxito similar, pero la verdadera fama le llegó cuando dejó de lado el transformismo para dedicarse a una comedia algo excesiva y subida de tono que representaba luciendo un esmoquin. Aunque aquel nuevo tipo de comedia *camp* no fue muy del gusto de algunos críticos, se dice que Malin fue el artista mejor pagado de la época en los clubes nocturnos neoyorquinos.



LA ESCENA EUROPEA

El éxito de figuras como Barbette y Josephine Baker atrajo a los artistas *queer* a París, donde los salones de lesbianas estaban viviendo un gran momento. Aquellas exclusivas reuniones ofrecían a las mujeres *queer* influyentes un espacio de encuentro donde podían hablar de cultura, pero lejos de ser lugares serios, las malas lenguas dicen que en los salones abundaban las risas, la teatralidad y la diversión, y que las listas de invitadas rebosaban de parejas creativas de renombre. Luego estaban los bailes transformistas berlineses, que poco a poco se fueron haciendo un nombre propio. Pese a la brevedad de la Pansy Craze, el éxito popular que alcanzaron los artistas *queer* y los transformistas en aquel periodo supuso un auténtico cambio de mentalidad por un corto espacio de tiempo. Durante aquellos pocos años, los intérpretes LGTBIQ+ fueron vistos merecidamente como auténticos artistas bohemios, y no como desviados.



THE JEWEL BOX REVUE

En los años que siguieron a la Pansy Craze, se adoptaron medidas estrictas contra las comunidades *drag* y *queer* en general, pero hubo unas pocas historias de éxito, entre las que figura la de *The Jewel Box Revue*: un espectáculo interpretado por un elenco compuesto exclusivamente por transformistas que se fundó en 1939 y fue el primero en su género.

La revista, que se publicitó como un espectáculo de variedades poco ortodoxo, cosechó un gran éxito en todo Estados Unidos y se mantuvo en cartel la friolera de veintipico años. Sus artistas más aplaudidos llegaron a ser legendarios. Antes de convertirse en estrella del cabaré en solitario por derecho propio, Lynne Carter era conocido por sus impecables imitaciones de personajes conocidos. De hecho, hacía tan bien de Josephine Baker que la auténtica Baker le envió tres taxis llenos de vestidos de Dior y Balenciaga.

Luego estaba Lavern Cummings, conocido sobre todo por su capacidad para pasar de notas muy agudas a notas muy graves en menos de lo que canta un gallo (o, en algunos casos, de lo que vuela una peluca). Su caracterización era de lo más primorosa: llevaba pelucas rubias perfectamente peinadas, boas de plumas y ajustados vestidos de gala. Su carisma era tal que andando el tiempo se convirtió en uno de los artistas más populares del Finocchio's, un club de San Francisco conocido por sus espectáculos *drag* con vocalistas que cantaban en vivo y no con *lip-sync*.

Al calor de esta revista también surgieron talentos como Stormé DeLarverie, una activista que más adelante sería una de las principales figuras en la lucha internacional a favor de los derechos gais. Entró en la compañía a mediados de los años cincuenta, donde ofició de MC ("maestro de ceremonias"), y fue el primer *drag king* que salió de gira con la *troupe*. A lo largo de los años, varias reinas entraron y salieron de la compañía, pero la revista mantuvo siempre la característica combinación de elegancia e ingenio.



EL ARTE DE



LA GUERRA



1950-1970



Durante siglos, las personas *queer* de todo el mundo han sido agredidas y ridiculizadas por el simple hecho de atreverse a existir. Aunque este colectivo siempre ha luchado de diversas maneras, hasta los levantamientos de comienzos de los sesenta liderados por *drag queens* y por la comunidad trans, el grueso de la sociedad no empezó a darse cuenta de que las personas *queer* no eran un simple entretenimiento cómico: eran seres humanos de verdad que estaban hartos de que los trataran mal.

Antes de los sesenta, ya había grupos de activistas (como la Mattachine Society y Daughters of Bilitis, ambos fundados en los años cincuenta), pero a partir de los famosos disturbios de Stonewall se pasó de abogar por la mera tolerancia a una táctica más radical. Aquel momento de ruptura allanó el camino al Gay Liberation Front, una organización política responsable de muchas de las victorias que tanto esfuerzo han costado en la lucha por la liberación *queer*.

El espíritu de desafío se mantuvo en el mundo *drag*, que siguió siendo descarado y orgulloso. Transformistas como Marsha P. Johnson y Stormé DeLarverie encabezaron la marcha en Stonewall, y la emblemática *drag queen* Crystal LaBeija se rebeló contra la dominación blanca en el universo de los concursos de belleza *drag*.

El mensaje estaba claro: ¡las personas *queer* existen y resisten!

LOS DISTURBIOS DEL COOPER'S DO-NUTS

En 1963, John Rechy hizo su debut literario con una novela semiautobiográfica titulada *La ciudad de la noche*, sobre un joven chapero afincado en Los Ángeles. Su carismática galería de personajes trabajadores del sexo, trans y drag queens se hizo famosa, pero hubo un capítulo que destacó más que ningún otro: el de los disturbios del Cooper's Do-nuts de 1959, que se consideran el primer levantamiento queer de Estados Unidos. La cafetería abría 24 horas al día y se hallaba situada en el "gueto gay" de Los Ángeles, donde la policía hostigaba a menudo a quienes frecuentaban los locales de la zona por reunirse estando travestidos. Pero una noche de mayo de 1959 la policía se tropezó con una resistencia violenta al tratar de detener a cinco clientes de aquel café. En un abrir y cerrar de ojos, los policías se encontraron bajo una lluvia de tazas, basura y toda suerte de objetos que les lanzaron quienes presenciaban la escena. Los refuerzos llegaron enseguida y bloquearon la calle, pero aquellos pequeños disturbios iban a marcar la tónica de la década siguiente.



LOS DISTURBIOS DE STONEWALL



Las redadas en los lugares de reunión de las personas *queer* en Estados Unidos continuaron a lo largo de los sesenta, pero la resistencia de las distintas comunidades a la persecución era cada vez mayor. En 1966, la intervención de la policía en la cafetería Compton's del distrito Tenderloin de San Francisco degeneró en disturbios cuando una mujer trans arrojó su café a la cara de un agente. Sus amigas, otras mujeres trans, hicieron lo propio, y la emprendieron a golpes con la policía utilizando sus bolsos y tacones.

Tres años después, una redada en el Stonewall Inn de Nueva York dio lugar a cerca de una semana de disturbios y al primer desfile del orgullo LGTB de la historia. Por aquel entonces, el local era un bar venido a menos donde se bebían copas excesivamente caras rebajadas con agua. Las autoridades de la ciudad de Nueva York no daban licencias para servir alcohol a los establecimientos gays, así que el mafioso local, Fat Tony, se hizo cargo de la gestión del bar y esquivó el problema de la licencia declarando que se trataba de un *bottle club*, un club privado al que los miembros podían traer alcohol, aunque solo para consumo propio. Las redadas eran habituales, pero solían resolverse con avisos y mordidas. Sin embargo, la noche del 28 de junio, estaban a punto de cambiar las cosas.

