



Mi pluma es política: apropiaciones no occidentales del drag

ABED AL WAHAB KASSIR
Universitat Rovira i Virgili

CILIA WILLEM
Universitat Rovira i Virgili

IOLANDA TORTAJADA
Universitat Rovira i Virgili

Resumen

En este capítulo, revisamos la primera y única escena Drag en ascenso en el mundo árabe, analizando las posibilidades que este arte está generando tanto para los artistas como para la comunidad queer libanesa. Basándonos en las narrativas de Judith Butler (1990) sobre el poder subversivo de lo drag, y después de entrevistar a cuatro drag queens en activo, argumentamos que el drag rompe lo binario al invitar a los artistas y al público a un viaje de autodescubrimiento interno que da como resultado la formación de identidades más fluidas fuera de la heteronormatividad. También sostenemos que los artistas drag actúan como una poderosa herramienta política que impulsa la visibilidad queer y el futuro.

Introducción

El 12 de enero de 2020, Beirut fue testigo de la segunda edición de “Beirut Grand Ball”, donde alrededor de 30 artistas *drag* compitieron en cuatro categorías frente a un jurado y un numeroso público, que superó el aforo de la sala. El arte *drag* recién despegado se había movido rápidamente a la vanguardia de la escena queer de Beirut, atrayendo la atención de medios locales e internacionales. Sasha Velour, la famosa reina estadounidense *Next Drag Superstar*, expresó durante su espectáculo en la capital libanesa su asombro por las intrépidas, creativas e innovadoras *drag queens* y activistas que están empujando los límites (Revista Plastik, 2019).

El *drag* ha sido descrito como una de las mejores herramientas desestabilizadoras para la identidad de género, ya que hace visible su carácter performativo e imitativo (Butler, 1990; Garber, 2012; Halberstam, 1998; Lorber, 1994; Muñoz, 1999). En este capítulo visitamos la primera y - de momento - única comunidad de *drag queens* que emerge en el mundo árabe, analizando las posibilidades que crea ese arte tanto para los artistas como para la comunidad *queer*. Examinamos cómo las *drag queens* viven y experimentan su género, analizamos la transgresión de las categorías de género y del binarismo normativo a través de sus prácticas y recogemos las experiencias de empoderamiento a través de ese arte.

Sin embargo, teniendo en cuenta que el *drag* - que surgió como un símbolo de la liberación gay - resultó ser controvertido dentro de los círculos feministas que lo criticaron por perpetuar el binarismo de género al replicar la imagen hegemónica de la (hiper)feminidad que complace el deseo patriarcal y la mirada masculina (Bridges, 2010; Dolan, 1985; Gange y Tewksbury, 1998; Mulvey, 1975; Schacht, 1998, 2000), nos vemos obligadas a tomar una posición en el debate sobre lo que significa empoderamiento de género a través de lo *drag*. Con este capítulo queremos añadir una nueva capa a este debate al estar más atentas a la interacción entre diferentes realidades raciales y culturales, sin olvidar las tensiones entre la comercialización y estetización televisiva de lo *drag* en programas populares como “RuPaul’s Drag Race” y la dimensión subpolítica que tienen los diversos espacios *drag*, que no son un mero entretenimiento sino que construyen identidades que, desde la centralidad del cuerpo, trascienden lo personal y elevan el debate a lo político (Beck, 1998).

Si bien el malestar feminista sobre la hiperfeminidad en las performance *drag* es razonable, y muchas *drag queens* tienen un trabajo ingente por hacer en este aspecto, sostenemos que en el caso del mundo árabe - lejos de occidente - ese debate toma otra dirección, ya que las preguntas que surgen son: ¿La impersonación de mujeres realizada por *drag queens* empodera a las mujeres árabes al traer de vuelta sus voces en una sociedad que las oprime continuamente? ¿Cómo la celebración del cuerpo y el deseo femininos en el escenario crea normas de género progresistas que liberan - también - a las mujeres de todas las restricciones patriarcales en un lugar donde el sexo prematrimonial puede costarles la vida a las mujeres?

Aunque este capítulo no pretende dar respuesta a las preguntas anteriores, las consideramos un punto de partida de nuestro análisis al desmarcarse del supuesto de que el género es un concepto universal. Así, asociamos el género y la sexualidad con el espacio, la raza, la salud, la educación, el empleo, la religión, la inmigración y las relaciones de poder que dan forma única a las identidades (de género) en cada lugar (Moussawi & Vidal- Ortiz, 2020) y

adoptamos una perspectiva crítica respecto a las miradas masculina (Mulvey, 1975) e imperial (Kaplan, 2000) con las que, a menudo se trata este fenómeno, tanto desde la representación como desde la academia.

Las personas que hemos entrevistado en el marco de nuestra investigación defienden su autoidentificación como hombres (gays) que buscan ampliar la definición de masculinidad, sin interés en ser o representar mujeres, por lo que preferimos atender al significado que las personas dan a sus propias exhibiciones de género, entendiendo que muchas de ellas no tienen un destino predeterminado o una forma final unívoca sino que son fruto de una configuración en los escenarios y más allá. *Zubal*, uno de nuestros interlocutores *drag*, expresó su identidad de esta manera: “No quiero ser mujer, solo soy una *drag queen*. Vivo como una persona no binaria, creando personajes libres de género que se liberan de cualquier restricción social y opresiva” (entrevista con *Zubal*, junio 2021).

Por lo tanto, este capítulo se basa en la propuesta de Barrett (1995) de percibir lo *drag* no como el amor por la feminidad, sino como el deseo de liberarse de los binarismos de género (Barrett, 1995). Además, creemos firmemente que en un lugar como el Líbano y el mundo árabe en general, donde tanto las mujeres como los homosexuales sufren todo tipo de discriminaciones, la prioridad sigue siendo reemplazar la guerra fronteriza entre minorías de género (Halberstam, 1998) por una alianza para derribar los pilares del patriarcado que oprime a todo el mundo.

Por ello, en este trabajo, revisamos los escritos de Butler sobre el *drag*, analizando cómo la comunidad libanesa *drag* está experimentando su poder subversivo (Butler, 1990). Argumentamos que el *drag* cuestiona los binarismos heteronormativos a través de la apertura de nuevas mezclas y autodescubrimientos que resultan en un concepto más fluido de la identidad de género. Y mostramos cómo las reinas se están apoyando en su arte como una herramienta de resistencia para empoderar a la comunidad queer mientras apuntan a un futuro más próspero.

Finalmente, aunque el *drag* hace referencia a la mezcla de géneros, no debe entrar en conflicto con el colectivo transgénero/transsexual o el travestismo, ya que cada uno tiene definiciones de identidad distintas (Fournet, Forsyth y Schramm, 1988; Namaste, 2000), a la vez que podemos tener en cuenta todo aquello que tienen en común para aunar su sentido y sus luchas (Platero, Rosón y Ortega, 2017). En todo caso, lo *drag* juega con el género abriendo las posibilidades de ser y estar fuera del estricto paradigma normativo heterosexual (Berkowitz et al., 2007), sea en el marco de un evento concreto y puntual, sea en un contexto desfavorable y opresivo (Platero, Rosón y Ortega, 2017). Recoger las voces de *drags* libaneses nos ha permitido acercarnos a una visión no occidental de lo *drag*, así como captar el sentido de unas prácticas poco visibles,

que habitualmente se leen desde el entretenimiento, el espectáculo o lo estético, y que, sin embargo, tienen una dimensión identitaria y política trascendental.

El drag en el Líbano

Como el *drag* se ha realizado de manera diferente a lo largo del tiempo y la geografía (Bakshi, 2004; Senselick, 2000; Swarr, 2004), nos concentramos en el *drag* en el Líbano, dividiéndolo en tres fases. La primera fase se remonta a hace un par de décadas, por sus raíces en la celebración ortodoxa cristiana de Santa Bárbara¹ (4 de diciembre). Al igual que en el *Halloween* occidental, todos - y principalmente las personas *queer* - tenían una oportunidad anual única de vestirse libremente, superando las limitaciones sociales. Aunque los *queers* en ese entonces no lo denominaban como un arte *drag*, sí vieron una oportunidad de enfatizar su lado femenino a través del travestismo como el género opuesto, sin ser blanco de acoso y homofobia.

La segunda fase comenzó con el personaje legendario de Bassam Fghali, quien llevó el *drag* a los principales medios de comunicación durante la década de 1990. Fghali, que hoy se considera la principal fuente de inspiración para muchos *drags* locales, entre otros para quienes han participado en esta investigación, era conocido principalmente por hacerse pasar por famosas y crear sus propios personajes femeninos representando los estereotipos libaneses. A pesar de su apariencia, personajes controvertidos y discursos no normativos, Fghali logró su propio programa de televisión diario durante el mes sagrado del Ramadán, un mes en el que las estaciones de televisión suelen elegir cuidadosamente el contenido de su programación para que se adapte bien a la moral del mes sagrado.

La tercera y actual fase del *drag* libanés comenzó con la creciente popularidad del programa “RuPaul’s Drag Race”, que influyó en toda la escena *drag* mundial (Moore, 2013). El espectáculo introdujo a muchos artistas jóvenes en el mundo del *drag* y sus referencias tal y como se conciben en Occidente, como la cultura del baile de salón.

“RuPaul’s Drag Race” se ha convertido en un fenómeno cultural *queer* que ha llevado la escena *drag* al mainstream. En España conoció su primera edición en mayo 2021 bajo el nombre de “Drag Race España”. Aunque “RuPaul’s Drag Race” definitivamente está contribuyendo a la visibilidad y aceptación *queer* en todo el mundo, fue criticado por muchos por limitar la representación al glamour hiperfeminino, insinuando la necesidad de hacerse pasar por una mujer cis y rechazar cualquier forma de actuación andrógina. En cuanto a su vertiente comercial, Feldman y Hakim hablan de cómo el programa transformó la naturaleza subversiva de lo *drag* y su relación ambivalente

con el capitalismo como negocio de las industrias culturales (Feldman y Hakim, 2020).

Sea como sea, los *drags* libaneses modelan la forma de sus espectáculos en base a “RuPaul Drag Race”, aunque distanciándose del contenido. Debido a la ubicación geográfica, las leyes libanesas y la realidad cultural, han terminado identificándose con la definición tradicional *underground* de *drag*, donde nacen los espectáculos para crear espacios alternativos de expresión, seguridad y creatividad, y para sentirse parte de una comunidad alternativa (Moore, 2013).

Hoy, navegando por Instagram, podemos detectar la existencia de al menos treinta jóvenes *drag queens* libaneses, y cada año se unen más. Actúan principalmente en lugares *queer* y *queer-friendly* o en fiestas privadas.

Sin embargo, una escena *drag* dinámica y en auge no significa una ruta fácil para los artistas. Por el contrario, las reinas, como todo cuerpo *queer* y no normativo tanto en el mundo occidental como en el mundo árabe, enfrentan desafíos diarios para escapar de la vigilancia patriarcal y heterosexual y crear espacios seguros. Aquellos que no encarnan su género siguiendo los cánones establecidos no sólo son empujados directamente al margen, sino que experimentan diferentes tipos de acoso, opresión e incluso ataques homófobos (Makarem, 2011; Merabet, 2014; Moussawi, 2020; Whitaker, 2006).

Conceptualizando el género en Beirut

Para comprender la experiencia vivida por nuestros participantes, tenemos que profundizar en las políticas sexuales en el Líbano. Un estudio reciente mostró que el 85% de los libaneses se oponen a la homosexualidad (Pew Research Center, 2020), en un país donde la atracción por personas del mismo sexo todavía se considera una desviación, enfermedad o corrupción moral. En la invitación al *Grand Ball* de Beirut en enero 2020, los organizadores escribieron: “Sé tú mismo, sé libre . . . Deja tu marca en la pasarela . . . No se permiten desnudos ni referencias o accesorios religiosos” (Lebtividad, 2020). La normativa, que se leyó en voz alta al inicio del evento, recordando a la audiencia que tomar fotografías estaba estrictamente prohibido, fue establecida precisamente para garantizar la seguridad de los participantes y de la audiencia, manteniéndolos alejados de la mirada del público y evitando así la represión de las poderosas instituciones religiosas. Tal preocupación refleja la incertidumbre y las realidades contradictorias que vive la comunidad LGBTQ+ en un contexto opresivo.

A nivel institucional, el artículo 534 del código penal libanés castiga los actos sexuales que se consideran contrarios a la naturaleza con hasta un año de prisión.

Aunque se cuenta con varias sentencias de los tribunales libaneses que fallaron a favor de las libertades y la igualdad sexuales (Human Rights Watch, 2018), el Estado aún se basa en ese artículo para reprimir brutalmente los espacios y eventos *queer*, limitando la presencia y la resistencia *queer* (Human Rights Watch, 2017).

La existencia de espacios seguros para el colectivo LGBTQ+ en el Líbano ha sido malinterpretada por los medios internacionales, que etiquetaron Beirut como el paraíso árabe gay (Healy, 2009). Este discurso neocolonial, orientalista (Said, 1978) e imperial (Kaplan, 2000), no solo sirve para difundir las narrativas del gobierno sobre el excepcionalismo de Beirut (Puar, 2013), sino que invisibiliza completamente la lucha diaria que experimentan los *queer* libaneses (Moussawi, 2013). Como la modernidad se define por la libertad sexual (Butler, 2010), siendo la visibilidad gay un indicador esencial de las libertades en una sociedad (Manalansan, 1995; Dugan, 2002; Butler, 2010), el gobierno libanés adoptó tal narrativa publicitando el país como un lugar de libertad sexual absoluta en comparación con el entorno tradicional - e islámico - para atraer inversión extranjera y reconstruir el país después de la guerra civil que duró 15 años (Masri, 2010; Merabet, 2006; Moussawi, 2018).

Sin embargo, en la práctica, la tolerancia *queer* en el Líbano se limita a lo que sirve a la imagen general y al turismo occidental, reprimiendo todo lo que representa un peligro real para el sistema patriarcal existente² (Merabet, 2006).

A pesar de las dificultades, y como comentábamos en el apartado anterior, hay una comunidad *drag* en Líbano que se identifica con la definición tradicional *underground* de *drag*, que se apropia de lo comercial para trascenderlo y que está consolidando espacios seguros en los que expresar el talento.

Metodología

Inicialmente, el objetivo para este capítulo era asistir a los espectáculos *drag* analizando sus contenidos, realizar entrevistas en directo con las reinas, y documentar la transformación que tiene lugar detrás del escenario. Sin embargo, debido a la pandemia del Covid-19 y las restricciones de movilidad, decidimos realizar las entrevistas de manera virtual y examinar el contenido de sus cuentas de Instagram. A medida que la línea que separa el mundo virtual del físico se ha vuelto borrosa, fusionando lo online con la identidad cotidiana (Fox, 2007), examinar la presencia de las reinas en las redes sociales era la mejor alternativa a la observación directa.

Con el cierre de todos los locales de actuación, Instagram se convirtió en la única plataforma para expresiones *drag* durante la pandemia. Además, Instagram juega un papel fundamental en acercar el *drag* de la escena *underground* al público en general, haciéndolo visible y facilitando la comunicación

y la reflexión entre las reinas y su audiencia. Así pues, leemos las publicaciones como un ejercicio reflexivo de autorrepresentación, una decisión consciente tomada por las reinas con respecto a cómo quieren ser percibidas.

Realizamos entrevistas en profundidad con cuatro *drag queens* de entre 24 y 28 años para conocer cómo dan sentido a sus prácticas y explorar la influencia del *drag* en la comprensión tanto individual como colectiva de las identidades de género, y las posibilidades de impulsar las políticas y los derechos *queer* en la agenda política de la sociedad libanesa.

El proceso de selección se hizo después de 15 días de seguimiento intensivo y exhaustivo de diferentes cuentas de Instagram de *drags*, buscando las reinas más activas, ya sea a través de publicaciones, *stories*, en vivo o participando en paneles y mesas redondas online. También nos aseguramos que las reinas seleccionadas actuaban en un escenario al menos dos veces al mes en la época anterior a la pandemia.

Antes de las entrevistas, recopilamos datos básicos de cada cuenta y adaptamos nuestras preguntas en consecuencia. Sin embargo, siempre se plantearon las mismas preguntas principales sobre su relación con la masculinidad y la feminidad.

Las entrevistas, que oscilaron entre 45 y 80 minutos, se dividieron en tres secciones principales: la autopercepción, lo *drag* en el contexto libanés, y la relación tanto con la comunidad *queer* como con el mundo heterosexual. Todas las entrevistas comenzaron preguntando por sus pronombres para dirigirse correctamente a las *reinas*. De las cuatro *drag queens* entrevistadas, solo Zuhail será referido como él, tanto dentro como fuera de *drag*, ya que mencionó en la conversación que se percibe a sí mismo y a su personaje de *drag* como hombre.

Por razones de credibilidad, y teniendo en cuenta nuestra posición fuera de la escena *drag queen*, preguntamos al final de cada entrevista si había alguna pregunta relevante que no hicimos, si había algún comentario que les gustaría añadir, y cómo vivieron la entrevista.

Romper el binarismo

“El drag rechaza todo lo que la sociedad te ha enseñado. ¡Estamos desaprendiendo conceptos que aprendimos a los cinco años!”

(Sultana, 24 años, 2021)

En la misma línea que McCall y Simmons (1966) cuando afirman que los roles se improvisan principalmente para satisfacer las necesidades del individuo en un momento dado, las personas entrevistadas manifiestan que su necesidad y curiosidad por expresar su lado femenino fue el motivo principal

que las impulsó a hacer *drag*. Sin embargo, enseguida se dieron cuenta de que la masculinidad y la feminidad no están ni claramente separadas ni funcionan a través de la dinámica de los opuestos. Sus personajes *drag*, que comenzaron como una réplica de los estereotipos de género al suscribirse a la (hiper) feminidad hegemónica, se convirtieron rápidamente en una herramienta para buscar una definición única de sí mismos. El *drag* los había guiado en un viaje interno de género y en su autodescubrimiento fuera de lo normativo y los binarismos de género. Un viaje que recuerda a la definición de Butler: “lo *drag* es subversivo en la medida en que refleja la estructura imitativa mediante la cual el género hegemónico se produce, disputando los reclamos de la heterosexualidad sobre la naturalidad y la originalidad” (Butler, 2011: 125; traducción propia).

Para Sultana (24 años), el *drag* aclaró muchas dudas que tenía desde la infancia:

Solía preguntarme si tal vez era transexual. Esto se debía principalmente a un fuerte deseo de aparecer como mujer, con maquillaje y un vestido. Sin embargo, gracias al *drag* descubrí que todo esto lo podía hacer perfectamente como hombre biológico. Hoy me identifico como en algún lugar entre el género fluido y una persona no binaria (Sultana, 24)

La experiencia de Sultana expone “la ilusión de la identidad de género como una profundidad y una sustancia interior intratables. Como efecto de una performatividad sutil y políticamente impuesta, el género es un ‘acto’, por así decirlo, que está abierto a la escisión, la autoparodia, la autocrítica y esas exhibiciones hiperbólicas de ‘lo natural’ que, desde la exageración, revelan su estado fundamentalmente fantasmático.” (Butler, 1990: 146–7; traducción propia)

Zuhail (26 años) al principio se esforzó por pasar por hiperfemenino, borrando las características de su cuerpo masculino al practicar el *tucking*, dibujar la raya de las cejas y usar tonos de maquillaje. Sin embargo, hoy concibe su feminidad como un lado natural de su virilidad. Debajo de uno de los videos que publicó en Instagram, Zuhail escribe:

Este video realmente me abrió los ojos a tantas cosas que sabía pero de las que nunca me había dado cuenta, y en particular esto: soy un hombre. La gente siempre me pregunta por mi pronombre, y nunca tuve uno, pero ahora sí. Incluso cuando estoy de *drag*, soy Él. ¿Por qué? Porque los hombres pueden ser lo que quieran ser, también las mujeres y todos los demás. El concepto de masculinidad y virilidad necesita mucha reevaluación desde dentro de nuestra comunidad, más que desde fuera. El género no tiene nada que ver con la apariencia física, excepto cuando así lo decidamos. En cuanto a mí, Zuhail no es una imitadora, sino que

es una hermosa versión teatral de Ziad, y si Ziad usa maquillaje y atuendos, aún puede ser un hombre, de la manera más auténtica . . . (Zuhail, 26)

El crecimiento personal que experimentan las reinas refleja la naturaleza performativa del género (Butler, 1990), donde el número de categorías sexuales es infinito (Stryker y Whittle, 2006). En su análisis de las expresiones de género en la cultura del salón de baile, Bailey (2013) argumenta que este tipo de lugares crean una gama más amplia de categorías de género y subjetividades sexuales que las que son normalmente reconocidas dentro de la matriz heterosexual y binaria. Describe las identidades como inacabadas y concibe el sexo del cuerpo como “el resultado de un proceso o actividad en curso en vez de un hecho biológico” (Bailey, 2013: 34; traducción propia). La teatralidad del *drag* ya no es un mero reflejo de la realidad (Dolan, 1985), sino un laboratorio para construir identidades de género alternativas, modelos de comportamiento y autocomprensión, evidenciando la artificialidad de la naturalización del género y la importancia de las interacciones y la aprobación social en la construcción de las autopercepciones de género (Goffman, 1979).

Eliminar el estigma alrededor de lo afeminado

Al seleccionar lo que les conviene para parecer más o menos femeninas, las reinas están deconstruyendo el rígido binarismo de género, abriendo el camino para que surjan nuevos significados y definiciones de la naturaleza del género. Están transportando el género desde el ‘ser’ hacia una simple herramienta que nos ayuda a acceder a varios aspectos del yo. En su perfil de Instagram, Sultana se describe a sí misma como “nacida de la falta de expresión; marinada en opresión de género y sexual; sazónada con patriarcado tóxico y acabada con una pizca de belleza”. Todas las reinas entrevistadas estuvieron de acuerdo en que el *drag* les da una plataforma para probar, sentir, reflexionar y luego elegir. Para Zuhail, *drag* no tiene un libro de pautas, pero “cada reina lo experimenta de manera diferente según qué personaje, por qué y cómo actúa, y para quién”.

La fluidez de género se expresa en gran medida al romper la ilusión de feminidad al presentarse a sí mismas como lo que Baker (1994) denomina “reinas radicales”: reinas que adoptan “actitudes más juguetonas, casi andróginas . . . decididas a sacar lo mejor de ambos mundos” (Baker, 1994: 240; traducción propia).

Tanto el radicalismo como el no-binarismo se construyen sumando y restando elementos de género para crear una mirada final que contrarreste la expectativa social hegemónica. Una estrategia común para rechazar la

representación convencional del género es evitar el *tucking*, mantener la barba y el vello corporal, o incluso publicar fotos fuera de *drag*. Con motivo del día de la mujer trabajadora de 2021, Zuhail apareció en una de las publicaciones con la mitad de su rostro en *drag* con maquillaje y peluca, y la otra mitad como Ziad. Debajo, los hashtags: #boy, #girl, #male, #female, #genderfluid. Una foto que nos invita a repensar el binarismo alejándonos de la jerarquía de género. “Son mis dos lados que abrazo por igual” (Zuhail, 26).

Al principio, el público complicaba el proceso experimental, ya que esperaba de la intérprete que se hiciera pasar por una mujer femenina ciñéndose a lo esperado. Zuhail comenta: “Cuando era niño, querían que fuera más masculino; hoy, cuando soy *drag queen*, querrían que fuera más femenino”. Sin embargo, la negativa de las reinas a adherirse a la expectativa normativa del género empezó a crear nuevas formalidades de mezcla de género, que con el tiempo y la repetición, comenzaron a ser reconocidas por el público. Las *drag queens* se convierten en los extraterrestres que, al entrar en contacto con ellos, hacen que “los hombres alteren su propia forma”. (Slusser, 1987: 8). Narcissa (28 años) comenta: “hicimos entender al público que su género solo se construye a través de sus propias elecciones”. Ella se presenta a sí misma como la única persona que controla su cuerpo. “Me niego a rendirme a cualquier limitación cultural. Mi cuerpo toma forma a través de mis sentimientos, pensamientos y creatividad” (Narcissa, 28). Así, se desarrolla una actividad política en espacios de política no tradicional, una forma subpolítica (Beck, 1998) centrada en el cuerpo y en la estética que hace compatible la exhibición y el activismo.

La plena conciencia de la naturaleza performativa de género facilita el proceso de subversión. Zuhail señala que “hoy Ziad y Zuhail están en total armonía. Si Ziad quiere dejarse crecer la barba, Zuhail no tiene ningún problema. Al contrario, mi personaje *drag* a veces me pide que me lo quede” (Zuhail, 26).

Las nuevas percepciones que se desvían de la heterosexualidad y la normatividad obligatorias también son transmitidas por la audiencia, que acaba cuestionando dichas expresiones de género. Precisamente, West y Zimmerman (1998) definen el género como una actividad producida gracias a la interacción social y en la que “En cierto sentido, desde luego, son los individuos los que ‘hacen’ género. Pero es un hacer situado, llevado a cabo en presencia virtual o real de otros de los que se presume que están orientados a la producción del género” (West y Zimmerman, 1998: 168; traducción propia). Finalmente, este intercambio con el público, lejos de justificar las hiperritualizaciones de la feminidad esperadas, permite entender el género en un sentido goffmaniano, una materialización no esencialista, un atributo que se

construye en la exhibición y que, por tanto, puede desnaturalizarse (Goffman, 1979).

Narcissa describe cómo el *drag* revela fantasías que ponen las cosas al revés para todos, lo que permite a la audiencia negociar la expectativa social del yo de manera vulnerable:

Los hombres heterosexuales se excitan al besarnos, a pesar de los genitales masculinos debajo de nuestro vestido. Los chicos *gay* se acercan a nosotras reflejando su deseo de abrazar su lado femenino. Incluso las mujeres lesbianas fetichan nuestra hiperfeminidad. (Narcissa, 28)

Una de las reinas comenzó un experimento social creando un perfil para su personaje *drag* en una app de citas. Aunque mencionó claramente que era una *drag queen* masculina, la cantidad de mensajes que recibió de hombres cis-heterosexuales fue interminable. Ella comenta: “la forma en que se acercaron y me fetichizaron fue una prueba de que el género no existe en la esfera privada, lejos del ojo social”. Tal replanteamiento del deseo desafía en última instancia los tópicos existentes sobre las identidades de género.

Como en el espectáculo *drag* todo es exagerado, colorido y brillante, la normatividad tiende a ser aburrida. Las reinas hablan de cómo la audiencia las sorprende continuamente con sus atuendos, reacciones y comentarios. Diva (23 años) comenta: “Sientes que la creatividad es contagiosa. La normatividad se vuelve tan aburrida que el público, incluso el heterosexual, revoca sus límites normativos”. En el mismo sentido, Narcissa comenta que muchos hombres que en público constantemente juzgan su actuación en términos de masculinidad o feminidad, durante el espectáculo se expresan con mayor libertad: “Usar maquillaje y caminar ‘con pluma’ se convierte en lo normal”.

Este tipo de estilización del cuerpo produce en los espectadores nuevos códigos más allá del estereotipo, la etiqueta y el estigma (Goffman, 1963) y efectos de género (Butler, 1990) que implican una mayor positividad con respecto a su propia masculinidad.

El drag como poder

“Siempre fuimos ridiculizados por nuestra ‘pluma’. Ahora en el escenario estamos ridiculizando su masculinidad tóxica.”

(Diva, 23 años, 2021)

A través del *drag*, las reinas encontraron un espacio seguro para experimentar haciendo cosas que la persona debajo de la peluca nunca se atrevería a hacer. Butler describe el poder del *drag* como: “una apropiación que busca

redefinir los términos de dominación” (Butler, 1993: 137; traducción propia). Efectivamente, nuestros interlocutores veían el *drag* como una experiencia de cambio de vida que empoderó tanto a la persona como a toda la comunidad queer. Narcissa - vocablo derivado de narcisismo - elige su nombre como un recordatorio del amor propio en una sociedad que enseña a los homosexuales a odiarse a sí mismos: “Necesitamos amarnos a nosotras mismas como primer paso, y luego podremos luchar por nuestra presencia y nuestros derechos” (Narcissa, 28). Ella describe cómo empezó a traducir sus ideas y pensamientos a través del *drag*, rompiendo el largo silencio que mantenía para mezclarse entre la sociedad. En el mismo sentido, Sultana explica que el *drag* le proporcionó por primera vez el placer de ser percibida de la manera que ella quería, al tomar el control de su cuerpo, voz y su expresión: “En el escenario transmitimos nuestros deseos, fantasías, sentimientos y esperanzas. Lo que está prohibido en el mundo exterior se celebra dentro del espectáculo” (Sultana, 24).

El hecho de que Zuhail, durante sus actuaciones, salga fuera de los límites culturalmente aceptados, independientemente del peligro y el estigma que eso conlleva, refleja el empoderamiento que le otorga el *drag*. Comenta: “Nada es más poderoso que ser uno mismo. Estamos desafiando la intersección entre el patriarcado, la religión, la cultura, la misoginia y las tradiciones” (Zuhail, 26). Cuando les preguntamos a las reinas si temían la censura o la homofobia, especialmente después de que hubieran unas cuantas redadas policiales en Beirut, nos aseguraron de que no tenían miedo y afirmaron que ahora tenían un mayor compromiso con lo que hacían. “Al contrario, ellos [los funcionarios del estado] nos tienen miedo a nosotras porque estamos sacudiendo el poder tradicional. Los queers están obteniendo pequeñas pero diferentes victorias que se irán acumulando” (Narcissa, 28).

Aunque *drag* implica la acción de transformarse en una persona diferente, nuestros interlocutores expresaron cómo su personaje *drag* se convirtió en una extensión saludable de su vida personal. Ziad reconoce a Zuhail como su mejor entrenador de vida que le enseña a defenderse: “Ziad es tímido e incapaz de defenderse, mientras que Zuhail es valiente, intrépido, extrovertido y valiente. Me guía y me anima cada vez que necesito apoyo psicológico” (Zuhail, 26). Curiosamente, Ziad describe que su personaje *drag* es más varonil que él, según la matriz social masculina. Tal afirmación responde a los conceptos anteriores que percibían el arte de *drag* como un fracaso de la masculinidad (Newton, 1979, Perkins, 1996, Tewksbury, 1994). La autorepresentación les permite romper con una imagen de patologización socialmente impuesta y aparecer como sujetos políticos ya que, lo que empieza como una disconformidad particular se convierte en una experiencia política y colectiva sin tener que renunciar a la identidad y procesos propios (Tortajada et al. 2021).

En su estudio etnográfico, Knutson y Koch (2019) identificaban el *drag* como una habilidad de afrontamiento al constatar que las incidencias de depresión y disforia de género tienden a ser más bajas entre las *drag queens* que en otras categorías de género (Knutson & Koch, 2019). Diva habla sobre cómo el contenido de su espectáculo refleja sus altibajos personales: “Funciona como una catarsis. Al representar nuestra tristeza, nos recuperamos”.

El *drag* no solo es reparador, sino que también subvierte las dinámicas de poder convencionales otorgando un nuevo poder a los hombres femeninos tradicionalmente estigmatizados (Harris, 1997). Para Zuhail, “estar en *drag* te da permiso para decir lo que quieras a quien quieras, y ellos lo aceptarán y se reirán de ello” (Zuhail, 26). El *drag* pone fin al contrato social en el cual los homosexuales son reprimidos, convirtiéndolos en el centro de la mirada, ya que suben al escenario con seguridad y sin tener que disculparse. Diva comenta: “Fuimos ridiculizados por tener ‘pluma’; ahora estamos ridiculizando y avergonzando la masculinidad tóxica, la homofobia y la heteronormatividad” (Diva, 23).

A través de las bromas, canciones, anécdotas y parodias, el humor actúa como una forma de resistencia que socava el poder de la heteronormatividad (Abu-Lughod, 1990). Una estrategia que parece ser efectiva ya que el estudio de Steven Schacht muestra cómo la mayoría de los hombres supuestamente heterosexuales se siente bastante intimidada por estas reinas tan ‘intrépidas’ (Schacht, 2004). Como “ser famoso automáticamente eleva tu estatus dentro de la comunidad gay” (Levitt et al., 2018: 8; traducción propia), los *drag* están usando sus plataformas para crear un cambio en diferentes niveles. Katie Horowitz (2013) analiza cómo el *drag* produce efectos “tan reales como actuaciones aparentemente no escenificadas: mítines políticos, intervenciones legales y protestas organizadas, por nombrar algunas” (Horowitz, 2013: 305; traducción propia).

En este sentido Sultana comenta: “Para seguir actuando con seguridad, necesitamos derechos *queer*, y para lograrlo, necesitamos solidaridad”. Esta solidaridad cimienta los espacios *drag* y trans* de disidencia política, compromiso y autoafirmación (Tortajada et al. 2021), una comunidad de reconocimiento necesaria para enfrentar un contexto todavía hostil.

Tanto en sus espectáculos como en Instagram, las reinas comunican sus creencias sociales y políticas sobre género, derechos humanos y toda la situación política del país. Constatamos que su discurso está dirigido a dos públicos principales: la comunidad *queer* por un lado, y el mundo heterosexual por el otro. Para Diva, es crucial transferir el amor propio que ella consiguió a través de *drag* a los miembros de la comunidad: “Como todo en el mundo exterior devalúa la homosexualidad, venimos a celebrar nuestra diferencia. El

público es testigo de un ritual de festividad que celebra actuaciones no normativas” (Diva, 23).

Narcissa siempre trata de empoderar a los miembros LGBTQ+ asegurándose de que si ella, un hombre con vestido, sobrevive a la ingente cantidad de acoso y opresión, “todos pueden hacerlo siempre y cuando transmitan sus sentimientos, amándose a sí mismos y mostrando apoyo“. Expresarse libremente sigue siendo uno de los objetivos principales en los espectáculos. Diva comenta: ”Les pedimos que se muestren como son. Prohíbo tomar fotografías para que todos se sientan cómodos” (Diva, 23). Comunicarse en un estado de ánimo tan festivo y lleno de positividad crea una mejor cultura queer que se refleja también en el cuerpo (Butler, 1990). Warner (2002) describe cómo la circulación de reflexiones y sentimientos produce lo que él llama contrapúblicos, que son entidades organizadas en los márgenes que se reúnen en base a la autoconciencia, el reconocimiento, el compromiso y la interacción y que generan discursos propios y alternativos para cuestionar lo hegemónico. Este nuevo contenido está lleno de positividad, seguridad y optimismo. Diva afirma la importancia de “presenciar y celebrar las historias de éxito con final feliz”.

Hacia una comunidad queer inclusiva

El espectáculo, entendido tanto como espacio físico como contenido, borra las fronteras, uniendo a los miembros de la comunidad. En su etnografía, Ghassan Moussawi (2018) sostiene que el acceso a círculos, espacios y establecimientos *queer* se rige hasta ahora por exclusiones basadas en privilegios de clase, normatividad de género, privilegios educativos y capital cultural - por ejemplo la fluidez en inglés o francés (Moussawi, 2018). Como el género se concibe y se naturaliza de acuerdo con la matriz heterosexual (Butler, 1990) y las convenciones sociales (Goffman, 1979), tanto la efeminofobia como la transfobia siguen teniendo una gran presencia dentro de la comunidad LGBTQ+. Los hombres gay recrean la jerarquía de poder basada en la masculinidad hegemónica a través de la valoración de lo masculino y la devaluación de lo afeminado (Connell, 1992; Merabet, 2014; Schwartzberg y Rosenberg, 1998).

Ya sea debido a la homofobia interiorizada (Schwartzberg y Rosenberg, 1998), que se puede considerar como un intento de preservar los privilegios hegemónicos masculinos (Connell, 1992), o como un acto de autoprotección, ser visto con chicos afeminados podría provocar la mirada del público con la consecuencia de atraer vergüenza, rechazo y acoso verbal y físico (Annes y Redline, 2012; Goffman, 1963; Merabet, 2014; Schwartzberg y Rosenberg,

1998). Sea como sea, los cuerpos afeminados acaban experimentando una doble forma de opresión: la homofobia generalizada y lo que Merabet (2014) denomina homofobia homosexual.

Las reinas dedican gran parte de su trabajo a desafiar lo que Roach (2015) denomina la fea realidad de la efeminofobia, el racismo, el sexismo, la masculinidad patriarcal y el clasismo que aún domina las comunidades *queer*. Sultana lamentó la muerte de Suzie, la transexual libanesa más famosa, dedicando un espectáculo a su memoria: “La comunidad había hecho la vista gorda ante su sufrimiento, cuando tenía necesidades básicas como comida, refugio y seguridad. Si no nos apoyamos entre nosotras, nadie lo hará” (Sultana, 24). En uno de sus espectáculos, Narcissa apareció con un vestido blanco luciendo las palabras ‘Orgullo’, ‘el amor gana’, ‘Feminismo’, ‘Trans Lives Matter’ y ‘Queers’.

Los espectáculos también deconstruyen el clasismo. Como mencionamos antes, el acceso a lugares *queer friendly* está muy condicionado por el estatus social y económico. Dado que la entrada a los bares gay sigue estando limitada a las clases media y alta, Zuhail no quiere aumentar la entrada de 20.000 libras libanesas³ para que su espectáculo siga siendo accesible para todos. Narcissa se niega a actuar en un lugar exclusivo: “Deben ser acogedores y estar libres de cualquier tipo de opresión de clase, género y social.”

El cambio y la aceptación que las reinas están intentando plantear, proyecta una regeneración de una comunidad LGBTQ libre de exclusiones. Warner escribe: “sólo cuando esta indignidad del sexo se extiende por la sala, sin dejar a nadie fuera y, de hecho, uniendo a las personas, emerge la dignidad del ser humano” (Warner, 1999: 31; traducción propia).

Así, estos actos subpolíticos están lejos del narcisismo o el egocentrismo y combinan la estética, la búsqueda identitaria y la reclamación de derechos, tal como Beck (1998) definió la individualización: como un proceso reflexivo y solidario que rompe con las inercias mercantilistas. Los contrapúblicos que se construyen alrededor de estas prácticas *drag* tienen que ver con la libertad de expresión, la ausencia de tabús o de autocensuras, el aprendizaje, el apoyo mutuo y la creación de referentes alternativos (Tortajada, Caballero & Willem, 2020).

Además, lo *drag* lanza un mensaje para el mundo exterior heterosexual. Para Zuhail, actuar de *drag queen* es un recordatorio constante para una sociedad que intenta borrar la presencia *queer* de manera persistente: “Vivimos en una cultura que no solo niega nuestra existencia, sino que nos ve como intrusos, productos importados desde occidente o incluso adoradores de Satanás” (Zuhail, 26). La visibilidad sigue siendo crucial, ya que es “necesaria para el estatus emergente y la influencia percibida” de lo *queer* (Fuchs,

2014: 182). Narcissa describe los espectáculos como una oportunidad para que la audiencia heterosexual escuche y aprenda cómo realmente pueden apoyar a la comunidad. En su página de Instagram, compartió una publicación titulada “Cómo ser un aliado de la comunidad árabe LGBTQ+”, en la que pide a los heterosexuales que reconozcan y usen sus privilegios para hablar abiertamente a favor de aquellos que son silenciados.

La programación del verano 2021 de Diva ya está llena, con varias bodas y despedidas de soltero. “A pesar de que obviamente nos contratan para reírse un buen rato, con el tiempo se acostumbran a nuestra presencia” (Diva, 23). Este año, Sultana estuvo en un programa de televisión en Alhurra News (febrero de 2021), hablando sobre el arte del *drag* y los obstáculos que las reinas - y cada cuerpo no-normativo - experimentan a diario:

Debemos predicar, informar y desmentir muchos malentendidos. Los queers son tergiversados por los medios, y algunos heterosexuales tienen muchas preguntas que responder. Las historias queer solo deben ser contadas por queers (Sultana, 24)

Todo está conectado. Todo es político

Las reinas que entrevistamos afirmaron que lo *drag* es puramente político, y que todos los temas están entrelazados. Como el *drag* sigue siendo una salida para autoexpresarse, descubrimos que cada reina había elegido diferentes batallas políticas en función de su experiencia personal, sus antecedentes o intereses. Diva, que había estado insegura por sobrepeso durante muchos años, había decidido celebrar el mes del orgullo este año (2021) destacando los diferentes tamaños, formas y colores de cuerpo, e invitando a todas y todos a abrazar su cuerpo sin vergüenza. Debajo de la publicación de Instagram donde aparece desnuda, cubriendo solo sus genitales, Diva escribe:

Durante mucho tiempo me sentí insegura por mi cuerpo, pero finalmente estoy en un lugar donde puedo decir que me siento cómoda con él sin importar su forma. O la forma que toma . . . Lo que quiero decir es que amarte a uno mismo es una de las cosas más importantes que he aprendido, y espero que todo el mundo tenga la fuerza y el apoyo que necesite para tomar el camino del amor propio y la autoaceptación . . . (Diva, 23 años)

Para Narcissa, la opresión de su lado femenino durante toda su vida tuvo un gran impacto en la creación de su personaje *drag*, que representa a mujeres intrépidas. Inspirada en personajes históricos, se divierte con joyas y ropa que desprende poder y glamour: “Las historias de las brujas, María Antonieta, Cruella, Cleopatra y todas las grandes mujeres, fueron escritas por hombres

que temen el poder de las mujeres” (Narcissa, 28). Bajo uno de sus mensajes de Instagram donde representa a la reina francesa María Antonieta, Narcissa escribe: “No puedo dejar de preguntarme, ¿era una santa o una pecadora?” Para Narcissa es extraño que la gente solo recuerde su famosa frase “que coman pasteles”, pero nunca recuerde ninguna frase de su marido, el rey y el verdadero gobernador. “¿Era tan estúpida? ¿O lo suficientemente lista como para engañar a todos? Si ese es el caso, ¿los historiadores masculinos se atreven a escribir que los hombres fueron engañados por la fuerza de las mujeres?” (Narcissa, 28).

El activismo de Sultana va más allá al abordar diferentes asuntos políticos, el tema de la corrupción o las opresiones tanto en el escenario libanés como en el internacional. Durante el último conflicto palestino-israelí, publicó un video en apoyo de los derechos de los palestinos a vivir libremente y lejos de la ocupación. Sultana respondió a quienes la culpaban por ponerse del lado de los palestinos homófobos, diciendo: “Elijo continuar educando a la gente en lugar de aplaudir el *pinkwashing* que se utiliza para servir a la agenda nacional de colonización”.

Finalmente, Zuhaila suele dedicar los últimos 15 minutos del programa a discutir lo que está sucediendo tanto en la escena política como en la *queer*: “Cuando hay una violación, una revolución, drogas, las elecciones, la homofobia, hablamos de ello”. En uno de los espectáculos a los que asistimos antes de la pandemia, Zuhaila habló sobre “Molly” - una droga consumida muy frecuentemente en las comunidades LGBTQ - afirmando: “Los que venden drogas a la población queer son unos malditos homófobos”. Aunque tal afirmación fue muy criticada por aquellos que creen que consumir drogas es una elección libre, Zuhaila aseguró que siempre defenderá sus creencias a favor de su comunidad y de su gente.

Sus contribuciones no solo permiten trascender tanto la posición (Kaplan, 2000) como la mirada (Mulvey, 1975) masculinas sino que generan un punto de vista propio y antiimperial (Kaplan, 2000). Además, sitúan los tránsitos de género como un espacio de lucha del que toda la sociedad se beneficia.

Conclusiones

Antes de adentrarse en el mundo *drag*, y como miembro habitual del público, los espectáculos para Sultana eran el único lugar donde podía detener la cruda realidad del mundo exterior. Durante dos horas, podía ser ella misma sin la necesidad de adoptar estrategias de supervivencia o pensar en el miedo, la homofobia y la opresión. Los espectáculos eran donde la realidad se alejaba, y surgía la magia y la fantasía.

En este capítulo argumentamos que la definición tradicional que limita el *drag* a la escenificación del sexo opuesto ya no es válida, al menos en el caso de la comunidad *drag* libanesa, que presenta el *drag* como un medio de autodescubrimiento, empoderamiento de la comunidad y de uno mismo, y un herramienta política para la resistencia *queer*.

Al crear los personajes *drag*, las reinas generan nuevos cuerpos completos y válidos, proyectando la capacidad de construir/deconstruir lo que se da por sentado. También denuncian los presupuestos sobre la unión ‘natural’ del género con los genitales de una persona, abriendo espacios para experimentar fuera del binarismo hegemónico. Horowitz lo describe así: “El *drag* se labra un espacio donde la única identidad de género estable es aquella que se desvía de la norma” (Horowitz, 2013: 313; traducción propia).

El *drag* desmonta los mitos de la masculinidad al tiempo que deslegitima su superioridad. Los que eran concebidos como almas enfermas y traidoras de la masculinidad (Segal, 2007) ahora están al mando. Son los creadores que derrumban todos los límites abriendo las posibilidades de un ser alternativo. Su celebración de la femineidad está creando nuevas normas para ser inscritas en el cuerpo masculino, que Butler define como “un medio, o mejor aún, una página en blanco” (Butler, 1993; 130; traducción propia).

Los espectáculos *drag* son un refugio tanto para las reinas como para la comunidad *queer* para expresarse y experimentar de manera segura y abierta, reemplazando el largo y tradicional generador del fracaso (Halberstam, 2005) conectando, consiguiendo, experimentando y reproduciendo. De esta manera están empoderando tanto a las reinas como a la comunidad. A través de la curación de sus traumas, expresando sus miedos y necesidades, reivindican su presencia. Además están desmontando las jerarquías sociales de clase y de género, que controlaban el acceso y las interacciones entre los miembros de la comunidad.

Los espectáculos *drag* desafían la ley y la sociedad que criminaliza la homosexualidad, al llevar los viejos tabúes a la esfera pública donde las reinas son los embajadores que construyen nuevas alianzas, desmontan mitos y defienden los derechos fundamentales.

Notas

1. La fiesta de Santa Bárbara es una celebración anual que tiene lugar el 4 de diciembre en el Líbano donde cristianos libaneses se disfrazan de diferentes personajes mientras se mueven por los pueblos simbolizando la historia de Santa Bárbara, que se disfrazó para huir de la persecución romana.
2. En 2018, el presidente del parlamento y el delegado libaneses en la asamblea parlamentaria internacional en Ginebra votaron en contra de un proyecto de ley

titulado: “El papel de los parlamentos para acabar con la discriminación en base a la orientación sexual y la identidad de género y garantizar el respeto a los derechos humanos de las personas LGBT” (The Daily Star, 2018). Más recientemente, el ministro de Relaciones Exteriores libanés se negó a firmar la declaración final de la “Conferencia Global por la Libertad de los Medios” que aborda el riesgo de los periodistas que pertenecen a comunidades vulnerables como las personas LGBT. El ministro tuiteó que no firmó por la presencia de frases que contradicen la ley libanesa (Human Rights Watch, 2020).

3. En la actual crisis económica, 20,000LP representa menos de un euro.

Referencias Bibliográficas

- ABU-LUGHOD, L. (1990). The romance of resistance: Tracing transformations of power through bedouin women. *American Ethnologist*, 17(1), 41–55. <https://doi.org/10.1525/ae.1990.17.1.02a00030>
- Alhurra. (25/02/2021). Drag Queens: Males with dominant femininity. Retrieved from: <https://www.alhurra.com/episode/2021/02/25/%D8%A7%D9%84%D8%AF%D8%B1%D8%A7%D8%BA-%D9%83%D9%88%D9%8A%D9%86-%D8%B0%D9%83%D9%88%D8%B1-%D8%A8%D8%A3%D9%86%D9%88%D8%AB%D8%A9-%D8%B7%D8%A7%D8%BA%D9%8A%D8%A9-824286>
- Annes, A., & Redlin, M. (2012). The careful balance of gender and sexuality: Rural gay men, the heterosexual matrix, and “effeminophobia”. *Journal of Homosexuality*, 59(2), 256–288. <https://doi.org/10.1080/00918369.2012.648881>
- Bailey, M. M. (2013). *Butch queens up in pumps: Gender, performance, and ballroom culture in detroit*. University of Michigan Press.
- Baker, R. (1994). *Drag: A History of Female Impersonation in the Performing Arts*. New York: New York University Press.
- Bakshi, S. (2004). A comparative analysis of hijras and drag queens: The subversive possibilities and limits of parading effeminacy and negotiating masculinity. *Journal of Homosexuality*, 46(3–4), 211–223. https://doi.org/10.1300/J082v46n03_13
- Barrett, R. (1995). Supermodels of the world, unite!: Political economy and the language of performance among African American drag queens. In William Leap, (Ed.) *Beyond the lavender lexicon: Authenticity, imagination, and appropriation in lesbian and gay languages*. Newark, NJ: Gordon and Breach. 203– 223.
- Beck, U. (1998). *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Barcelona: Paidós.
- Berkowitz, D., Belgrave, L., & Halberstein, R. A. (2007). The interaction of drag queens and gay men in public and private spaces. *Journal of Homosexuality*, 52(3–4), 11–32. https://doi.org/10.1300/J082v52n03_02
- Bridges, T. S. (2010). Men Just Weren’t Made To Do This: Performances of drag at “walk a mile in her shoes” marches. *Gender & Society*, 24(1), 5–30.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

- Butler, J. (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge.
- Butler, J. (2010). *Frames of war: When is life grievable?* London, UK: Verso
- Butler, J. (2011). *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"*. Routledge.
- Connell, R. W. (1992). A very straight gay: Masculinity, homosexual experience, and the dynamics of gender. *American Sociological Review*, 57(6), 735–751. <https://doi.org/10.2307/2096120>
- Dolan, J. (1985). Gender impersonation onstage: Destroying or maintaining the mirror of gender roles? *Women & Performance*, 2(2), 5–11.
- Duggan, L. (2002). The new homonormativity: The sexual politics of neoliberalism. R. Castronovo, D. D. Nelson & D. E. Pease (Eds.). *In Materializing Democracy: Towards a Revitalized Cultural Politics*. (pp. 175–194). Duke University Press.
- Feldman, Z., Hakim, J. (2020). RuPaul's Drag Race: How Social Media made Drag's Subversive art form into a capitalist moneymaker. Retrieved from: <https://theconversation.com/rupauls-drag-race-how-social-media-made-drags-subversive-art-form-into-a-capitalist-money-maker-144967>
- Fournet, L., Forsyth, C., & Schramm, C. (1988). The process of deviance designation: The case of the homosexual transvestite. *Free Inquiry in Creative Sociology* 16(2), 177–182.
- Fox, R. (2007). *Gays in (Cyber-) Space: Online Performances of Gay Identity*. AVAkademikerverlag.
- Fuchs, C. (2014). *Social media: A critical introduction*. SAGE.
- Garber, M. (2012). *Vested interests: Cross-dressing and cultural anxiety*. Taylor and Francis.
- Goffman, E. (1963). *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. New York: Simon and Schuster.
- Goffman, E. (1979). *Gender advertisements* (1st Harper colophon ed.). Harper & Row.
- Halberstam, J. (1998) *Female masculinity*. Duke University Press.
- Halberstam, J. (2005). *In a Queer time and Place: Transgender bodies, subcultural lives*. New York, NY: New York University Press.
- Harris, D. (1997). *The Rise and Fall of gay culture*. New York: Hyperion.
- Healy, P. (2009). Beirut, the Provincetown of the Middle East. The New York Times, Travel Section. Retrieved from: <http://travel.nytimes.com/2009/08/02/travel/02gaybeirut.html>
- Horowitz, K. R. (2013). The trouble with "Queerness": Drag and the making of two cultures. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 38(2), 303–326. <https://doi.org/10.1086/667199>
- Human Rights Watch. (2017). Lebanon: Events of 2017. Retrieved from: <https://www.hrw.org/world-report/2017/country-chapters/lebanon>
- Human Rights Watch. (2018). Lebanon: Entry Ban Follows Gender, Sexuality Conference. Retrieved from: <https://www.hrw.org/news/2019/08/27/lebanon-entry-ban-follows-gender-sexuality-conference>

- Human Rights Watch. (2020). Lebanon's LGBT People Reclaim Their Power. Retrieved from: <https://www.hrw.org/news/2020/05/07/lebanons-lgbt-people-reclaim-their-power#:~:text=Despite%20the%20strides%20made%20in,relations%2C%20Human%20Rights%20Watch%20said>
- Kaplan, E.A. (2000). Hollywood, ciencia y cine: La mirada imperial y la mirada masculina en las películas clásicas. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 5, 39-65.
- Knutson, D., & Koch, J. M. (2019). Performance involvement, identity, and emotion among cisgender male drag queens. *Journal of Creativity in Mental Health*, 14(1), 54–69. <https://doi.org/10.1080/15401383.2018.1549517>
- Lebtivity. (2020, January 12). Beirut Grand Ball. Retrieved, June 8, 2021 from <https://www.lebtivity.com/event/beirut-grand-ball>
- Levitt, H. M., Surace, F. I., Wheeler, E. E., Maki, E., Alcántara, D., Cadet, M., Cullipher, S., Desai, S., Sada, G. G., Hite, J., Kosterina, E., Krill, S., Lui, C., Manove, E., Martin, R. J., & Ngai, C. (2018). Drag gender: Experiences of gender for gay and queer men who perform drag. *Sex Roles*, 78(5), 367–384.
- Lorber, J. (1994). *Paradox of Gender*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Makarem, G. (2011). The story of HELEM. *Journal of Middle East Women's Studies*, 7(3), 98–112. <https://doi.org/10.2979/jmiddeastwomstud.7.3.98>
- Manalansan, M. (1995). In the shadows of Stonewall: Examining gay transnational politics and the diasporic dilemma. *Q: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 2, 425–438. <https://doi.org/10.1215/10642684-2-4-425>
- Masri, G. (2010). Resurrecting Phoenicia: Tourist landscapes and national identity in the heart of the Lebanese capital. In R. Maitland, & B. Ritchie (Eds.), pp. 225–238.
- McCall, G. J., & Simmons, J. L. (1966). *Identities and interactions*. Free Press.
- Merabet, S. (2006). Creating Queer Space in Beirut: Zones of Encounter within the Lebanese Male Homosexual Sphere. In S. Khalaf, & J. Gagnon (Eds.), *sexuality in the Arab World*. (pp. 199–242). London: Saqi Books.
- Merabet, S. (2014). *Queer Beirut*. Austin: University of Texas Press.
- Moore, R. (2013). Everything else is drag: linguistic drag and gender parody on Rupaul's Drag Race. *Journal of Research in Gender Studies*, vol. 3, no. 2.
- Moussawi, G. (2013). Queering beirut, the 'paris of the middle east': Fractal orientalism and essentialized masculinities in contemporary gay travelogues. *Gender, Place and Culture: A Journal of Feminist Geography*, 20(7), 858–875. <https://doi.org/10.1080/0966369X.2012.753586>
- Moussawi, G. (2018). Queer exceptionalism and exclusion: Cosmopolitanism and inequalities in 'gay-friendly' Beirut. *The Sociological Review*, 66(1), 174–190. <https://doi.org/10.1177/0038026117725469>
- Moussawi, G. (2020). *Disruptive situations: Fractal orientalism and queer strategies in Beirut*. Philadelphia: Temple University Press.
- Moussawi, G., & Vidal-Ortiz, S. (2020). A queer sociology: On power, race, and decentering whiteness. *Sociological Forum (Randolph, N.J.)*, 35(4), 1272–1289. <https://doi.org/10.1111/socf.12647>

- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6–27, Otoño.
- Muñoz, J. E. (1999). *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Namaste, V. (2000). *Invisible lives*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Newton, E. (1979). *Mother camp: Female impersonators in America*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Perkins, R. (1996). The “Drag Queen Scene”: Transsexuals in Kings Cross. In R. Ekins and D. Kings (Eds.), *Blending genders: Social aspects of cross-dressing and sex-changing* (pp. 53–62). New York: Routledge.
- Pew Research Center. (2020). The Global Divide on Homosexuality Persists. Retrieved from: <https://www.pewresearch.org/global/2020/06/25/global-divide-on-homosexuality-persists/>
- Plastik Magazine. (2019). Sasha Velour: Turning Heads. Retrieved from: <https://www.plastikmagazine.com/interview/sashavelour>
- Platero, R.L., Rosón, M., & Ortega, E. (Eds.) (2017). *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Puar, J. (2013). Rethinking homonationalism. *International Journal of Middle East Studies*, 45(2), 336–339. <https://doi.org/10.1017/S002074381300007X>
- Roach, T. (2015). Becoming fungible: Queer intimacies in social media. *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences* 23.2, 55–87. <https://doi.org/10.5250/quipa.rle.23.2.0055>
- Said, E. W. (1978). *Orientalism*. Pantheon Books.
- Schacht, S.P. (1998). The multiple genders of the court: Issues of identity and performance in a drag setting. In S.P. Schacht and D.W. Ewing (Eds.), *Feminism and men: Reconstructing gender relations* (pp. 202–224). New York, NY: New York University Press.
- Schacht, S. P. (2000). “Gay Female Impersonators and the Masculine Construction of ‘Other’.” In Nardi, P. ed., *Gay Masculinities*. Thousand Oaks, California: Sage Publications, 247–268.
- Schacht, S. P. (2004). Beyond the boundaries of the classroom: Teaching about gender and sexuality at a drag show. *Journal of Homosexuality*, 46(3–4), 225–240. https://doi.org/10.1300/J082v46n03_14
- Schwartzberg, S., & Rosenberg, L. G. (1998). Being gay and being male: Psychotherapy with gay and bisexual men. In W. S. Pollack & R. F. Levant (Eds.), *New psychotherapy for men* (pp. 259–281). John Wiley & Sons Inc.
- Segal, L. (2007). *Slow motion: Changing masculinities, changing men*. Palgrave Macmillan UK.
- Senelick, L. (2000). *The changing room: Sex, drag and theatre*. Routledge.
- Slusser, G. E. and Rabkin, E. S. (1987). *Aliens: The anthropology of science fiction*. Southern Illinois University Press.
- Stryker, S., & Whittle, S. (2006). *The transgender studies reader*. Routledge.

- Swarr, A. L. (2004). Moffies, artists, and queens: Race and the production of south african gay male drag. *Journal of Homosexuality*, 46(3-4), 73-89. https://doi.org/10.1300/J082v46n03_05
- Tewksbury, R. (1994). Gender construction and the female impersonator: The process of transforming “he” to “she”. *Deviant Behavior*, 15(1), 27-43. <https://doi.org/10.1080/01639625.1994.9967956>
- Tortajada, I., Caballero-Gálvez, A.-A., & Willem, C. (2020). Contrapúblicos en YouTube: el caso del colectivo trans. *Profesional De La Información*, 28(6).<https://doi.org/10.3145/epi.2019.nov.22>
- Tortajada, I.; Caballero-Gálvez, A.; Willem, C. (2019). Contrapúblicos en YouTube: el caso del colectivo trans. *El profesional de la información*, 28(6), e280622.
- Tortajada, I.; Willem, C.; Platero Méndez, R.L. & Araüna, N. (2021). *Lost in Transition?* Digital trans activism on Youtube, *Information, Communication & Society*, 24:8, 1091-1107. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2020.1797850>
- Warner, M. (1999). *The Trouble With Normal: Sex, politics, and the ethics of queer life*. Harvard University Press.
- Warner, M. (2002) *Publics and Counterpublics*. New York; Cambridge, Mass.: MIT Press.
- West, C. & Zimmerman, D. H. (1998). Doing Gender. In K.A. Meyers, C.D. Anderson, and B.J. Risman (Eds.), *Feminist Foundations: toward transforming sociology*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Whitaker, B. (2006). *Unspeakable Love: Gay and lesbian life in the middle east*. Saqi.

