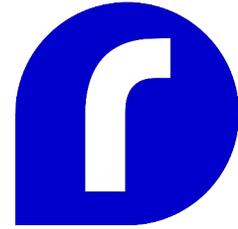


Una mirada del arte *drag queen* en Costa Rica desde la transculturación y el barroco americano



Recibido: 8 de agosto 2023
 Revisado: 24 de septiembre 2023
 Aprobado: 28 de octubre 2023

Diego A. Morales Rodríguez
 Costarricense.
 Máster Académica en Relaciones Internacionales y Diplomacia con énfasis en Política Internacional, Universidad Nacional (UNA), Costa Rica. Doctorando del Programa de Doctorado en Estudios de la Sociedad y la Cultura, Universidad de Costa Rica (UCR). Labora en la Escuela de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Estatal a Distancia de Costa Rica.
 Correo electrónico: dmoralesr@uned.ac.cr
 ORCID: 0000-0002-5440-1788

Resumen: El presente documento es parte de la tesis doctoral que se está desarrollando sobre el arte *drag queen* en Costa Rica como representación artística disidente y de resistencia. El planteamiento que aquí se hace es de un análisis de estudio de caso desde la transculturación como método de interpretación sociocultural histórica y del barroco americano como estilo artístico y método de interpretación, afianzado durante los procesos de formación de la identidad en Latinoamérica en la colonia española de los siglos XVI y XVIII que para algunas personas autoras continuó en su versión de neobarroco del siglo XIX y XX, influenciando la estética posmoderna con la cual se pueden interpretar las representaciones artísticas *drag queen* de la Costa Rica del siglo XXI.

Palabras clave: *Arte drag, barroco americano, neobarroco americano, transculturación*

A Glimpse into the Drag Queen Art in Costa Rica from Transculturation and American Baroque

Abstract: This paper is part of the work in process' doctoral thesis on drag queen art in Costa Rica, as a dissident and resistance artistic representation. It is a case study analysis based on transculturation, as a historical sociocultural interpretation method and the American Baroque, also a method for interpretation and an artistic style consolidated during Latin America national identity formation processes in the Spanish colony from 16th to 18th centuries, that for some authors continued in its neo-baroque version from 19th to 20th centuries, influencing the 21st century Costa Rica's drag queen artistic representations postmodern aesthetic.

Key words: *Drag art, American Baroque, Neo American Baroque, transculturation*



Introducción

Las *drag queens* son una manifestación artística con amplia presencia en la historia de la humanidad. Sus principales aportes se pueden puntualizar en la visibilización de nuevas lecturas de los cuerpos y representaciones alternativas de lo que socialmente se ha construido como femenino; de ahí su rol importante en lograr cambios en el imaginario colectivo sobre la diversidad sexual y del género.

A través de su performatividad presentan la existencia de otras realidades posibles, considerando el performance en términos de la creación de fantasías visuales y teatralidad que buscan parodiar e imitar las ideas de lo que se ha construido históricamente alrededor del género femenino en el sistema cisheteronormativo dominante.

En este sentido, Hall (2022, 6) indica que, si bien “el travestismo existe desde hace siglos, no fue *drag* hasta que, en una edición de 1870 del diario británico Reynold’s” apareció la primera acepción del concepto. Asimismo, de manera informal se inició en el teatro inglés del siglo XVI conocido también como teatro isabelino para describir cómo los actores hombres, que a menudo interpretaban roles femeninos, arrastraban *-drag* en inglés- sus faldas y los bordes de sus enaguas por las tablas de los teatros; aunque también tiene antecedentes directos en las representaciones artísticas del Mimo nacido en la antigua Grecia; el *onnagata* del teatro Kabuki; la danza Kathakali de la India; los *Köçekler* y las *çengi* del Imperio Otomano; el personaje *dan* de la Ópera de Pekín; el *vodevil* y la pantomima. (Hall 2022, 9-22)

En Costa Rica, no existen estudios ni literatura que brinde una guía sobre el origen del *drag* en el país ni las diferentes manifestaciones de esta representación artística. A pesar de los aportes atribuibles al *drag* y su motivación artística subversiva, en el país al igual que en muchas otras partes del mundo, la historia de quienes realizan esta representación artística es de invisibilización, discriminación, enajenación y violencia desde y por la sociedad, la institucionalización estatal y la propia academia. En este sentido, Marta Drag, personaje del bailarín profesional costarricense Yul Gatjens Arias, en entrevista para la revista digital *Traffic* indica que la problemática ocurre en mucho por los estereotipos y la crítica asociados a problemas que se suelen vincular con la prostitución, la drogadicción, el alcoholismo y el sexo no responsable pero que no tienen una derivación directa de la realización del *drag* como arte.¹

1. Se puede consultar la entrevista en <https://soytraffic.com/2018/05/explorando-el-mundo-drag-en-costa-rica/>

Por estas razones es que se plantea este artículo, buscando presentar como tema de debate académico la visibilización de quienes performatizan el *drag queen* en Costa Rica como representación artística disidente y de resistencia, como parte de la tesis doctoral que se está desarrollando sobre el tema.

El planteamiento que aquí se hace es de análisis desde la transculturación como método de interpretación sociocultural histórica y del barroco americano como estilo artístico y método de interpretación, afianzado durante los procesos de formación de la identidad en Latinoamérica en la colonia española de los siglos XVI y XVIII que para algunas personas autoras continuó en su versión de neobarroco del siglo XIX y XX, influenciando la estética posmoderna con la cual se pueden interpretar las representaciones artísticas *drag queen* de la Costa Rica del siglo XXI.

Metodología.

El presente trabajo es de tipo cualitativo y se plantea desde los estudios exploratorios, considerando que hay muy pocos estudios en el país sobre el arte *drag queen* en Costa Rica, luego de haber realizado una amplia búsqueda al respecto. Solo tres estudios se encontraron relacionados con la temática del arte *drag queen* en el país.

El primero de esos es el análisis de Schifter (1998) en su libro *De ranas a princesas*, el cual brinda datos sobre la cultura sexual y los problemas alrededor de la población travesti en el país a finales del siglo XX. En este sentido se debe aclarar que, si bien travesti y *drag queen* son comunidades distintas, los resultados del estudio, sin caer en la generalización que produzca estereotipos o sesgos científicos, permiten contextualizar los problemas comunes de discriminación, violencia y marginalización de ambas poblaciones en el país y permiten reflexionar sobre las posibilidades de cambios en el siglo XXI.

Mientras tanto, Ana Laura Carrasquilla en su blog *Performatividades disidentes: Lo drag como expresión artística y de género*², se enfoca en describir la performatividad del género en el colectivo *drag queen* costarricense en el período 2010-2016 a partir de la recopilación de información de la puesta en escena de algunas personas artistas pertenecientes a este movimiento artístico y la revisión documental periodística y audiovisual generado en el país sobre el tema.

Por último, se encuentra la mención del arte *drag queen* que hace Oliva Barboza (2020) en su escrito *Archivo diverso Costa Rica parte 2: Pinceladas de arte con diversidad*, en el cual presenta una serie de relatos sobre arte diverso y disidente en el país; específicamente, describe el desarrollo de la cultura *Ballroom* y el *vouging*³ a través del trabajo del bailarín profesional especializado Minor Sánchez. Ambas manifestaciones artísticas tienen una relación directa con el arte *drag*, al ser parte del espacio y estilo en el cual se pueden expresar quienes performatizan como *drag queen* en el país, tal y como lo indica la autora.

Por otra parte, se propone un estudio de tipo interpretativo al intentar relacionar el arte *drag queen* en Costa Rica como una manifestación de transculturación, entendido como método de interpretación sociocultural histórico don-

2. Sitio en Internet:
<https://huellas culturales11.wordpress.com/author/huellasculturales11/>

3. Para detalles sobre ambos elementos se puede consultar: Oliva Barboza, Patricia. (2020). Archivo diverso Costa Rica parte 2: Pinceladas de arte con diversidad. *Revista Rupturas*, 10(2): 154-156.
<https://dx.doi.org/10.22458/rr.v10i2.3023>

de el mestizaje cultural es su sustento, y las influencias del barroco americano en su concepción de neobarroco considerando el estilismo, humor, teatralidad y performatividad disidente sexo-genérica de la propuesta artística del *drag queen*. Se pretende entonces, comprender este tipo de arte desarrollado en el país como transversalizado por la confluencia de varias manifestaciones artísticas y culturales como las indígenas, africanas y europeas, como resultado directo del proceso de colonia ocurrido en Latinoamérica desde hace más de 500 años.

La principal técnica y método de investigación utilizado es el análisis de contenido audiovisual. Específicamente, se observa como estudio de caso la presentación de la *drag queen* costarricense Thalaya en la coreografía “*Mentira única*” de Gustavo Hernández para la Compañía Nacional de Danza de Costa Rica (CND) en convenio con la compañía de danza de la Universidad de Costa Rica, Danza Universitaria. Esto en complemento con el análisis de texto escrito donde se examinan representaciones artísticas latinoamericanas a partir del barroco americano y el neobarroco, especialmente la propuesta de Severo Sarduy.

La intención es indagar la articulación del discurso neobarroco con la participación de Thalaya en el contexto de la coreografía de Gustavo Hernández y ambas manifestaciones artísticas, intentar explicarlas a nivel de propuesta desde la transculturación, al producirse en el contexto latinoamericano, y específicamente el costarricense.

Se aclara que, por ser un estudio exploratorio e interpretativo, parte de una investigación de tesis doctoral sobre el arte *drag queen* en Costa Rica, los resultados no son concluyentes ni generalizables a ninguna otra representación del *draguismo* o *transformismo*⁴ en el país, sino que se integra a la contextualización histórica y teórica-conceptual y el marco interpretativo que se está construyendo en la investigación.

Además, lo pretendido es encontrar elementos que puedan relacionarse con el estilismo y “espíritu” del barroco americano en su alocución de neobarroco en el estudio de caso; no se trata de encasillarlo con el fin de evitar caer en sesgos academicistas.

Planteamiento teórico.

En primer lugar, se debe aclarar que para efectos del presente trabajo se entiende por cultura como todas las prácticas sociales compartidas de un área o territorio común. En este concepto caben tanto los significados y los valores que surgen y se difunden entre los grupos sociales, como las prácticas efectivamente realizadas a través de las cuales se expresan esos significados y valores. (Quirós Fernández 2011, 1)

Por otra parte, es necesario recalcar la diferencia entre una persona que performatiza como *drag queen* -transformistas como también se le denomina en algunos espacios artísticos- y una como travesti. En el siglo XX no existía

4. Término con el que también se le conoce en algunos espacios literarios, por ejemplo:
<https://letraese.jornada.com.mx/2023/06/01/la-escena-drag-mexicana-2358.html>

una diferenciación como tal y aunque tienden a confundirse; ambas representaciones son distintas en el sentido de que la *drag queen* es vista más como un personaje teatral y dramático, más ficticio -exagerado- sobre lo que se considera es propio de lo femenino, mientras que la travesti es también un personaje ficticio pero visto más desde la cotidianeidad y no exagerado en su instrumentación, sino que se acoge a la imitación “pura y dura”, por expresarlo de alguna manera, de lo socializado como femenino o de una mujer. La diferencia principal está en la realización performática artística de quien hace *drag* y su ausencia en el caso del travesti. (Pino Bravo, 2023)

La transculturación como modelo de interpretación sociocultural histórico.

Una vez realizada la aclaración es posible indicar la comprensión de la transculturación como un método de interpretación sociocultural que pretende identificar y definir los mecanismos, aparatos -artefactos- culturales y las tendencias históricas que influyen una determinada cultura.

Se realiza a partir del concepto del mismo nombre introducido por el antropólogo y etnólogo cubano Fernando Ortiz Fernández en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* en 1940, con el objetivo de interpretar la realidad cultural de su país y con este, de Latinoamérica, en el entendido de que a partir de la conquista y colonia española de los siglos XV al XVIII emerge una nueva y distinta cultura, como producto del mestizaje entre las personas europeas, africanas e indígenas, el cual permanece en el siglo XXI. En este sentido, la primera premisa de la transculturación es que el mestizaje es un asunto del pasado y del presente para mirar hacia el futuro.

Para el autor anterior la transculturación es un proceso de combinación y transición hacia la adquisición de una nueva cultura -*aculturación*- a partir de la pérdida o desarraigo de una cultura precedente -*desculturación*-, donde se generan nuevos fenómenos culturales -*neoculturación*-. En sus propias palabras:

Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski⁵, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la cultura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una transculturación, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola (Ortiz 1983, 96-97).

5. Se refiere al antropólogo y sociólogo Bronislaw Malinowski quien escribió la introducción del libro de Ortiz Fernández.

De lo anterior, se interpreta que más allá de subrayar el dominio europeo sobre las personas indígenas y africanas en el contexto latinoamericano y la violencia a la que fueron sometidas, la cual no niega, el sincretismo ocurrido es producto de una interdependencia cultural entre las tres poblaciones, ge-

nerando un nuevo referente identitario cultural, y con esto, surge una nueva realidad. De ahí que la segunda premisa de la transculturación es que todas las culturas son cooperantes y participantes activas del intercambio.

6. Neologismo propuesto por el etnólogo estadounidense John Powell en 1880 y recibió fundamentos teóricos por personas autoras como Franz Boas (1895), Richard Turnwald (1932), Elsie Parsons (1933) entre otras. (Sokolskaya y Valentonis 2020).

El concepto se utilizó como contrapartida del término aculturación -del inglés *acculturation*⁶-el cual fue importante en los análisis sociológicos y etnográficos a partir de la década de 1930 (Ortiz 1983, 93). Desde el pensamiento crítico este término lleva por sí mismo una perspectiva etnocéntrica donde ocurre el encuentro entre grupos desiguales en el cual prevalece un grupo dominante que se impone por la fuerza y la violencia, mientras que el grupo dominado utiliza múltiples recursos para subsistir entre ellos el sometimiento incondicional o la resistencia social, por lo tanto, surge una dinámica de la opresión. (Wachtel 1976, 26)

El asunto de fondo con la aculturación, y esta, la principal idea diferenciadora con la transculturación, es que el grupo opresor se autoconcibe como el único poseedor de “la cultura” y por lo tanto de lo civilizado, relegando al grupo oprimido al mundo de lo natural y lo salvaje, sin capacidad para proponer en la creación o desarrollo de una cultura. (Mujica-Bermúdez 2002, 3)

Por el contrario, en la transculturación a pesar de que se reconocen relaciones desiguales donde hay dominante y dominados, prevalece la idea de simbiosis entre las culturas más que el precepto etnocéntrico de la aculturación. En este sentido, la transculturación permite construir puentes para el diálogo entre culturas, desiguales y distintas, pero conscientes de que existe una permeabilidad tomando en consideración la idea de *plasticidad cultural* que propone Rama (2009, 15).

Por otra parte, es necesario aclarar la transculturación en correlación con el multiculturalismo, el cual es otro término utilizado para la interpretación socio-cultural. Si bien este último concepto también considera la diversidad cultural en un territorio específico, la debilidad que han encontrado muchas personas autoras del concepto, radica en que, sostiene la diferenciación o segmentación cultural mediante la condición asimiladora de que cualquier grupo étnico distinto al mayoritario es una minoría, y desde esa consideración es que la institucionalidad estatal plantea políticas públicas y reformas constitucionales para tratar a las minorías étnicas como un solo grupo, obviando razones de territorialidad histórica como ocurre con los grupos originarios o indígenas y problemáticas sociales, políticas, ambientales y económicas como puede ocurrir con los grupos migrantes, aglutinando a todos los grupos como un solo problema. Barabas (2014, 2)

Con una posición más crítica y desde los estudios decoloniales, Zapata Silva (2019) amplía al considerar al multiculturalismo como concebido y anclado en el pasado desde el modelo político de desarrollo de la acumulación del capital por explotación y dominación, donde las políticas estatales de reconocimiento de la diversidad cultural están inscritas en una perspectiva hegemónica a partir de un discurso oficial de la multiculturalidad, reproducido por lo gubernamental y consolidado en una legislación.

Esta es quizás la crítica más importante que se le ha hecho al multiculturalismo, su perspectiva política hegemónica de la América Anglo de la cual nació y su correspondencia con el capitalismo globalizador, lo cual le da un sesgo culturalista con una lógica racial dentro de un modelo de desarrollo económico de producción y explotación por dominación (Zapata Silva 2019, 111). Esta idea es complementada por Estrach Mira (2001) al explicar la globalización a partir de su sentido de la universalidad de la cultura como concepto aglutinador, mientras crea individualidades a partir de la dotación de una capacidad de producción y acumulación del capital.

Con lo anterior, se puede afirmar que con la transculturación es posible superar tanto el sesgo culturalista y racializado al que hace referencia Zapata Silva (2019), como al distanciamiento -pero no negación- de la agenda económica capitalista, atendiendo al precepto de comprender, para el caso Latinoamericano, el intercambio interdependiente cultural activo entre distintos grupos sociales, sin obviar que ese intercambio sucedió y existe en un contexto de relaciones desiguales pero que permiten permearse constantemente y en múltiples áreas de la dinámica social, incluida la económica.

En cuanto a representaciones materiales -artefactos culturales- de la transculturación, existen diversidad de elementos que se pueden identificar; así lo deja claro Álvarez Pitaluga (2021, 32) en su ensayo sobre las diferencias y similitudes en los procesos de construcción de las identidades nacionales del Estado moderno regional en los siglos XIX y XX en el cual está incluido Costa Rica:

Como resultante de lo anterior, compartimos, hoy, diversas y ricas mezclas culturales, que engendraron productos muy parecidos en nuestras culturas materiales e inmateriales, los cuales apenas se particularizan por sus nombres nacionales, pero no por sus contenidos, como el pinto costarricense y el congrí cubano, la sopa centroamericana y el ajiaco caribeño, iguales vírgenes católicas de distintos nombres o los diversos acentos de un mismo idioma. Ciertamente que estas y otras similitudes nos hicieron paradójicamente diferentes, pero dieron paso a una comunidad histórica-cultural de carácter regional y continental, productora de una impresionante multiculturalidad⁷ que, precisamente, es la base de nuestra historia continental.

7. Su connotación podría interpretarse desde pluralismo cultural y no del concepto multiculturalismo previamente discutido.

Un ejemplo de esos artefactos culturales representativos de la transculturación es lo que se denomina música latinoamericana. Castro Lobo (1994, 71) la presenta como el producto de la síntesis de un largo proceso de confluencia de tipos de música europea, africana, norteamericana, asiática con una base de lo que se puede identificar como música indígena.

Asimismo, Valle Cedeño (2015, 76) expone sobre la danza en Latinoamérica, entendida como baile popular, es también el resultado de un mestizaje o sincretismo amplio y complejo de estilos de expresión y movimientos corporales utilizados en la interpretación de la música indígena, africana y europea convergentes a partir de los procesos de conquista y colonia vividos en la región.

El barroco americano como ejemplo de la transculturación en Latinoamérica.

Con lo anterior, aparece el Barroco americano en la época colonial latinoamericana, como una extensión del Barroco europeo de los siglos XVII y XVIII, entendido este último como un período artístico, científico, económico, filosófico, político y tecnológico, es decir, cultural, donde se expresó todo tipo de contraposición al Renacimiento, en la época de tensiones entre la Reforma protestante y la Contrarreforma, la consolidación de las monarquías absolutistas, el mercantilismo y la colonización de los territorios previamente conquistados en el siglo anterior. (Kennedy Troya 2001)

Para Kozel (2012) la tensión fundamental de la cultura barroca reside justamente en una ambivalencia constitutiva; una cultura autoritaria y conservadora reelaborada en moldes nuevos con el fin de atender los desafíos planteados por un tiempo también nuevo, transicional y crítico. “Hay que pensar el barroco histórico como un momento de la modernidad temprana, donde los excesos formales permitidos cumplen una doble función: manipuladora y —oblicua e imaginariamente— liberadora” (Kozel 2012, 66).

Así, el barroco americano fue también parte de esa opción de la Iglesia católica con apoyo de la monarquía española y portuguesa, dominantes en el continente, cuyo fin era combatir las ideas reformistas y reconquistar el mundo para el catolicismo. Con lo anterior, prevalecían en su núcleo esas tensiones culturales de la época atravesadas por el mestizaje colonial. De esta manera, Pino (1987, 120) explica la oposición del barroco americano hacia el materialismo y racionalismo del Renacimiento europeo del siglo XVII. Tal oposición llegó incluso a atravesar los cuerpos y las miradas artísticas que se hacían de este, proscribiendo cualquier representación por considerarlo asociado a lo sensual y al pecado.

No obstante, lo anterior, lo particular del barroco en América Latina es que, a pesar de esa tensión inherente expresada de múltiples formas artísticas, se constituye como un proceso de integración cultural.

De acuerdo con Gutiérrez (2001, 45) los elementos de una praxis ritual o las premisas de una acción sacralizadora que va desde el territorio hasta los aspectos de la vida cotidiana, encuentran una amplia receptividad en el mundo

indígena y mestizo americano. El éxito de la *barroquización de América*, como lo considera Kozel (2012), debe comprenderse justamente en el contexto de esas correspondencias de las premisas ideológicas político-religiosas europeas con el pensamiento religioso del mundo indígena “donde todo es sagrado y forma parte de unas relaciones acotadas con las deidades que habitan en diversos puntos del territorio. No existía entonces una clara división del mundo sacral y del mundo secular (...)” (Gutiérrez 2001, 45).

De esta manera, el barroco americano heredó en cuanto a intenciones y estilismo artístico lo recargado, la expresión de las pasiones internas especialmente el desengaño y pesimismo, la extravagancia, la asimetría, el detalle y el exceso de ornamento, como referentes de la visión negativa hacia el mundo y la vida de crisis que se vivía en la época; en contraposición a la simetría, suntuosidad, la búsqueda de la perfección y la belleza de la visión antropocéntrica, clásica y materialista de lo renacentista (López et al. 2004).

El barroco en América se desarrolló inicialmente en el estilo arquitectónico aplicado en la ornamentación de iglesias, palacios de gobierno y casas de las familias mayormente ligadas a la nobleza europea que no deseaban cortar con dicho ligamen, y se extendió hacia otras representaciones artísticas como la escultura, pintura, literatura y la música (Pino 1987, 123).

Asimismo, y en concordancia con el proceso de mestizaje que se desarrollaba en el tiempo -transculturación-, la transmisión del pensamiento y estilismo barroco se sustentó en la nueva estructura social del mundo urbano americano donde las personas españolas y portuguesas colonizadoras y sus descendientes, poco a poco fueron abandonando los ejercicios artesanales considerándolos de baja categoría social, mientras que las personas mestizas e indígenas ocuparon esos puestos como oportunidad de ascenso social, presencia y participación más activa en la vida de la sociedad colonial de las urbes americanas (Gutiérrez 2001).

Lo anterior confirma ese contexto de inserción entre el mestizaje con el movimiento cultural que representa el barroco en la región latinoamericana, sin obviar ni negar, las diferencias sociales y las relaciones de poder presentes en esa *sociedad barroca* caracterizada como “escindida en privilegiados y no privilegiados, en la cual los primeros ostentaban con arrogancia todos sus privilegios y los segundos arrastraban su miseria e inferioridad” Pino (1987, 125).

De esta manera, se puede considerar la transculturación que materializa el barroco americano como un indicio de una identidad latinoamericana moderna. Lo anterior apoyándose en el planteamiento de Lezama Lima (1993) en su consideración del barroco como el auténtico hecho del comienzo americano. De esta manera el autor, el cual es un referente teórico, plantea:

Nuestra apreciación del barroco americano estará destinada a precisar: primero, hay una tensión en el barroco; segundo un plutonismo, fuego originario que rompe los

fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo, muebles para la vivienda, formas de vida y de curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares, que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso, teocrático y ensimismado, errante en la forma y arraigadísimo en sus esencias. Repitiendo la frase de Weisbach⁸, adaptándola a lo americano, podemos decir que entre nosotros el barroco fue arte de la contraconquista. (Lezama Lima, 1993, 80) (El subrayado no es del original)

8. Se refiere al historiador del arte Werner Weisbach y sus aportes en el libro *El barroco: arte de la Contrarreforma* (1942).

Asimismo, Alejandro Carpentier (1987,106), otro autor referente teórico, en su conferencia “Lo barroco y lo real maravilloso”, explica:

Es decir, es un arte en movimiento, un arte de pulsión, un arte que va de un centro hacia fuera y va rompiendo, en cierto modo, sus propios márgenes [...] Nos encontramos que en todos los tiempos el barroco ha florecido, bien esporádicamente, bien como característica de una cultura [...] ¿Y por qué es América Latina la tierra de elección del barroco? Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo. (1987, 106)

Mientras que Pino (1987) confirma, desde un enfoque más crítico, que el barroco americano fue el arte que marcó y consolidó el estilo de vida aristócrata de la época:

Fue un arte intimista, realizado para ser visto y vivido en el interior de templos, residencias, y casas de gobierno. Enmarcó un estilo de vida aristocratizante, manifestado en el lujo de la indumentaria, de las carrozas, en la fastuosidad de las fiestas oficiales y privadas, símbolos externos, que se constituyeron en acicate para agilizar la

movilidad social y provocar el "blanqueamiento social" de mestizos y mulatos. Esta ideología del ascenso social fue el rasgo más vigoroso de esa época, cuando el conquistador se transformó en colonizador (126) (El subrayado no es del original).

Adicional, es necesario destacar que la idea del barroco no se excluye a la idea de lo material, sino que también abarca la inmaterialidad de los comportamientos, pensamientos, valores, patrones de comportamientos y corporeidades de las personas habitantes del territorio colonial latinoamericano. Es lo que Bolívar Echeverría (2000) considera como un *ethos* barroco frente al capitalismo de la época moderna de donde se destaca, por un lado, el comportamiento eclesiástico y aristocrático por prevalecer y construir su modernidad a partir de la revitalización de la fe en combinación con la vitalidad del capital -el factor económico-y, por el otro, el comportamiento de las clases mestizas e indígenas de sobrevivencia mediante la práctica de una imitación o representación escénica de la civilización europea colonizadora a partir de sus posibilidades.

Es en ese *ethos* barroco donde ocurre la teatralización de la realidad como alternativa, "-el mundo como teatro- el lugar donde toda acción, para ser efectivamente tal, tiene que ser una escenificación, es decir, ponerse a sí misma como un simulacro de lo que podría ser" (Echeverría 2000, 195). Aquí el juego -el azar-, la fiesta -tanto secular como ritualista- y el arte -en cualquiera de sus representaciones- son elementos fundamentales y característicos de subsistencia ante la llegada inminente del sistema capitalista moderno afianzado por las ideas renacentistas y de la Ilustración, donde el valor económico viene a condicionar la realidad, tal y como lo hizo la fe siglos atrás. (Echeverría, 2000)

Para Kozel (2012, 174) lo importante es que todo ese proceso tuvo una capacidad conformadora decisiva, y explicaría el estadocentrismo perdurable de la cultura política iberoamericana, tomando en cuenta que en la segunda mitad del siglo XVIII aparece la Ilustración como movimiento cultural e intelectual en Europa con sus ideales revolucionarios de transformación política y social, con la Revolución Francesa como su principal ejemplo; asimismo, surge su correspondiente artístico, el Neoclasicismo. Ambos movimientos culturales llegaron a las ciudades coloniales urbanas de Latinoamérica y con ello un reto para el barroco americano el cual fue desplazado de alguna manera por las estéticas sobrias inspiradas en los cánones del neoclasicismo. (Pino 1987)

Se hace necesario añadir que para el siglo XIX, todos los cambios culturales en Europa tenían efectos directos en las colonias americanas, especialmente aquellos relacionados con la revoluciones independentistas burguesas. Con ellas, el Romanticismo y el Costumbrismo popular americano dieron con "la recuperación de ciertas esencias americanas, aún, sobre todo en el caso de

aquellos, cuando lo americano les resultaba exótico o potenciaban intencionalmente los rasgos de la diferencia” (Gutiérrez Viñuales 2016, 3). Esto funcionó como contrapunto de las ideas de la Ilustración y el Neoclasicismo apoyadas por las clases sociales aún ligadas a sus metrópolis y que tenían como proyecto de vida la construcción de una latinidad o identidad latinoamericana a partir de la modernidad francesa. (Pino 1987, 137)

Lo anterior constituye en términos generales el contexto histórico-cultural en el que el barroco americano recibe un empuje que le permite permanecer durante el siglo XIX, principalmente en las ciudades, pueblos y zonas rurales como lo señalan Pino (1987), Gutiérrez (2001) y Gutiérrez Viñuales (2016) y tomar fuerza en el siglo XX. Cabe destacar que este último autor se adscribe a la tesis de que no se trata de un *neobarroco* lo que surge en el siglo XX, como algunas personas autoras de la academia lo consideran, sino que se trata de un “relato largo del Barroco” donde la arquitectura colonial, el neocolonialismo como instrumento político-social y el desarrollo de las vanguardias artísticas regresaron a lo prehispánico y colonial, mezclándose en ese proceso de construcción de la identidad latinoamericana. (Gutiérrez Viñuela 2016, 4)

Es entonces, en el mestizaje artístico del Neocolonialismo y las artes populares del siglo XX donde se sostiene la idea de la resignificación del barroco americano, ya no solo a nivel artístico, sino que reforzado por el Estado liberal de principios de siglo que tomaron el arte como instrumento de política para crear un sentido de pertenencia y las influencias políticas, económicas y artísticas de Estados Unidos en la región. (Gutiérrez Viñuela 2016; Matallana (2022). Es lo que Pini (1996) considera un nacionalismo más abarcador e incluyente de lo económico, político y sociocultural en simbiosis con lo artístico y estético:

Procesos como la revolución mexicana, el irigoyenismo en Argentina, el tenentismo en Brasil, el batllismo en Uruguay⁹, estaban abalados por un espíritu nuevo que insistía en la búsqueda de lo propio. Pensar en textos como los de Rodó, Martí o Ugarte, es encontrarse con una toma de conciencia no sólo de un nuevo nacionalismo sino del ser latinoamericano (7).

Finalizando este apartado, es en esa motivación de construcción de identidad latinoamericana donde permanece el ethos barroco de la propuesta de Echeverría (2000) y donde personas como José Lezama Lima -su pensamiento de una era imaginaria-, Alejandro Carpentier -su propuesta de una vocación natural latinoamericana- y Severo Sardury mediante sus producciones literarias e intelectuales en el mismo siglo, destacan por fundamentar la caracterización del barroco americano no solo como un estilismo artístico sino como un referente identitario latinoamericano y propuesta epistémica.

9. Se refiere a los movimientos políticos asociados a la presidencia de Hipólito Yrigoyen en Argentina (1928-1930), al movimiento político militar del ejército brasileño en la década de 1920 y a la presidencia de José Batlle y Ordóñez en Uruguay, respectivamente.

El neobarroco como paradigma.

Ya se mencionó de manera general el pensamiento de Lezama Lima¹⁰ y Carpentier¹¹ sobre el barroco americano, principalmente de este último quien además dio su aporte a la literatura latinoamericana y las artes en general con su propuesta de lo "real maravilloso"¹²; ahora corresponde a Sarduy quien mediante sus obras *De dónde son los cantantes* (1967), *Cobra* (1972), *Barroco* (1974), *La simulación* (1982) y *Ensayos generales sobre el barroco* (1987) reflexiona sobre el barroco americano como un paradigma de utilidad para la comprensión de la modernidad en el continente, presentando la idea del *neobarroco*.

Para efectos de este trabajo se apuntará directamente a *Cobra* y *La simulación* por sus vínculos directos con la figura del travesti, quien posee una conexión directa con quien hace el performance de *drag queen*, tal y como se indicó al inicio de esta propuesta interpretativa. En *Cobra*, el nombre del personaje principal del mismo nombre de su novela exclama:

¿Por qué me hiciste nacer si no era para ser absolutamente divina? (...) ¿De qué me sirve ser reina del Teatro Lírico de Muñecas, y tener la mejor colección de juguetes mecánicos, si a la vista de mis pies huyen los hombres y vienen a treparse los gatos? (...) Empezaba a transformarse a las seis para el espectáculo de las doce; en ese ritual llorante había que merecer cada ornamento: las pestañas postizas y la corona, los pigmentos, que no podían tocar los profanos, los lentes de contacto amarillos – ojos de tigre-, los polvos de las grandes motas blancas. (Sarduy 1999, 427-428)

Por su parte, en *La simulación* (1982) además de utilizar un lenguaje que describe detalladamente el sincretismo del paisaje en el que se encuentra el personaje travesti al que recurre nuevamente, plantea de manera clara su reflexión sobre el personaje principal y la transgresión de su performatividad sobre el género:

El travestí no imita a la mujer. Para él, a la limite, no hay mujer, sabe -y quizás, paradójicamente sea el único en saberlo-, que ella es una apariencia, que su reino y la fuerza de su fetiche encubren un defecto. (...) El travestí no copia; simula, pues no hay norma que invite y magne-

10. Algunas de sus obras sobre el tema son Coloquio con Juan Ramón Ramírez (1938), *La expresión americana* (1957) y *Las imágenes posibles* (1970).

11. Se recomienda acudir a las obras ¡Écue-Yamba-O! (1933), *El reino de este mundo* (1949), *Los pasos perdidos* (1953), *El siglo de las luces* (1962), *Concierto barroco* (1974), *El recurso del método* (1974).

12. Para ampliar se recomienda: Whalström, Viktor. (2012). "Lo real maravilloso y lo barroco americano: Estudio crítico sobre dos conceptos de Alejo Carpentier". Tesis de maestría Universidad de Lund. <https://www.lunduniversity.lu.se/lup/publication/3290425>

tice la transformación, que decida la metáfora (Sarduy 1982, 13).

Pero, es definitivamente la siguiente cita la que se relaciona directamente con el arte *drag* en cuanto a la teatralidad y dramatismo que le caracteriza:

Así sucede con los travestís: sería cómodo -o cándido- reducir su *performance* al simple simulacro, a un fetichismo de la inversión: no ser percibido como hombre, convertirse en la apariencia de la mujer. Su búsqueda, su compulsión de ornamento, su exigencia de lujo, va más lejos. La mujer no es el límite donde se detiene la simulación. Son hipertélicos: van más allá de su fin, hacia el absoluto de una imagen abstracta, religiosa incluso, icónica en todo caso, mortal (Sarduy 1982, 62) (El subrayado no es del original).

Con lo anterior, se puede concluir que el planteamiento de Sarduy es una propuesta de reforzamiento del barroco americano a través de su versión *neo-*, la cual puede servir como una matriz interpretativa de la realidad latinoamericana contemporánea de posible aplicación en las distintas áreas de la dinámica cultural, sin dejar de lado la especificidad de la estética y poética barroca inicial que completó la manifestación de ese ethos barroco que propone Echeverría (2000).

Lo que Sarduy realiza es una alteración metodológica en el análisis del barroco. En este sentido, si hasta ese momento el barroco había sido, una cultura en el sentido más amplio, una escuela, un estilo; el cambio metodológico que postula el autor conduce a pensar el barroco americano como episteme, pero modificando su alcance en relación con los procesos de conformación de la idea de lo posmoderno, y en esa nueva metodología y matriz interpretativa que es el neobarroco, lo imaginario -hacer del mundo la simulación del sí mismo, de la realidad- es potencialidad, derivado de la teatralización de la realidad como alternativa del ethos barroco. Permite al final de cuentas releer los sentidos y los tiempos de la modernidad y profundizar la potencia de su excentricidad. (Díaz 2010, 47-57)

Es necesario destacar como un claro ejemplo de aplicación del planteamiento teórico aquí propuesto en el contexto latinoamericano, el trabajo conceptual de Giuseppe Campuzano con su Museo Travesti del Perú entre 2008 y 2013. Su trabajo tuvo como objetivo presentar la historia de Perú a través de las perspectiva *queer*, trans e indígena tomando como referencia el mestizaje

implícito en la cultura peruana y el barroco y neobarroco como estéticas y episteme para dar una nueva lectura a la historia de su país.

La filosofía y activismo político detrás del Museo Travesti del Perú en las propias palabras de su creador es: “travistámonos de Museo con la finalidad de travestir al museo (la Historia, Enciclopedia) -entendidos como aparatos reproductores de la colonialidad europea-. Esa memoria otra, la de un Perú precolonial y periférico, será nuestro arsenal político de transformación”. (Campuzano y López 2010, 36).

Y es precisamente esa fundamentación filosófica de Campuzano y su activismo político desde el arte *-artivismo* como se le denomina en alguna literatura lo que complementa y hace posible comprender desde otra mirada y en el siglo XXI, algunas de las manifestaciones del *drag queen* en Latinoamérica y en Costa Rica; atravesadas por una estética y pulso artístico del neobarroco, con una motivación disidente desde lo decolonial que critica y subvierte las relaciones sociales hegemónicas de la cisheteronormatividad, pero que reconoce al mismo tiempo la simbiosis cultural latente y permanente de las influencias africanas, europeas y americanas que explica la transculturación.

El performance de Thalaya en “Mentira única”.

Una vez establecido el marco conceptual e interpretativo del caso en estudio, se procede con el análisis de la participación de la *drag queen* costarricense Thalaya¹³ en la coreografía del profesional en danza Gustavo Hernández, “Mentira única”¹⁴.

En primera instancia es necesario entender el contexto de su participación, es decir la coreografía creada para la Compañía Nacional de Danza de Costa Rica como parte de su repertorio. La obra en sí misma presenta, con su título y motivación, el desengaño y pesimismo expresados a través del sarcasmo, demostrando la relación con los sentimientos de la representación barroca americana que se explicaron anteriormente.

A su vez, el diseño de vestuario -el color negro como principal, tonos cremas y blancos-, la iluminación -de contrastes fuertes entre luz y sombras- que da ambientación de un espacio con iluminación no eléctrica, la utilería -principalmente el uso de la mascarada de la figura del diablo, de tradición colonial¹⁵- evocan directamente al ethos barroco que propone Echeverría (2000) y a la estética excéntrica del neobarroco de Severo Sarduy.

La sinopsis de la coreografía lo explica claramente de la siguiente manera:

El filósofo Bertrand Russell decía que la humanidad tiene una moralidad doble: una que predica y no practica, y otra que practica, pero no predica. A partir de esta premisa se desarrolla la obra coreográfica que transita por di-

13. Nombre artístico de José Moreira. Para ver sus actividades artísticas se pueden seguir sus redes sociales @THALAYA

14. El video de la coreografía está disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=gfativT1Wng&t=1571s>

15. Detalles en: <https://mcj.go.cr/sala-de-prensa/noticias/mascaradas-una-tradicion-que-perdura-y-pone-en-valor-saberes-de-nuestro>

versas reacciones ante dilemas morales, entre ellas, la muerte. Humor negro e ironía atraviesan esta pieza donde un grupo de mujeres reflejan una sociedad que juzga, aparenta, miente, oculta y actúa bajo un doble discurso. (Compañía Nacional de Danza 2017)

En ese sentido, a partir del minuto 26:15 aparece en escena Thalaya en calidad de artista invitada especial. Su personaje manifiesta claramente a una plañidera, aquel personaje histórico femenino vinculado a los servicios funerarios, presente en distintas culturas en la historia, incluyendo la época colonial latinoamericana¹⁶. Muñiz (2002, 92) en este sentido se refiere al personaje de la plañidera:

Dice la voz popular que las plañideras son esas mujeres que lloran en los velorios. Gritan y sollozan ante el féretro del difunto, van envueltas en grandes chales negros, tan cubiertas, que solamente asoman su nariz enrojecida por el llanto y unas manos hábiles que corren, de ida y vuelta, por las cuentas de un gastado rosario al compás de las "avemarías", los "padrenuestros" y las largas letanías con las que bajan del cielo al santoral entero. Las plañideras también son esas mujeres que lloran por una paga, así las define el diccionario.

El personaje de Thalaya, al igual que una plañidera, viste de negro con un chale negro de encaje y peluca color rojo cobrizo, con un tocado y malla transparente que le cubre parcialmente el rostro. Su participación en este momento es realizar un *lip sync* -sincronización de labios en inglés- como se le conoce comúnmente a esta actividad del performance de una *drag queen*, de la canción "La Lloradora", interpretada por la cantante cubana-estadounidense La Lupe¹⁷ y de composición del músico estadounidense de origen puertorriqueño Tito Puente¹⁸. La canción es de ritmo merengue, del género tropical o latino como se le conoce en el área de la industria musical, una muestra por sí misma de un artefacto cultural de la transculturación tal y como se explicó anteriormente.

Por su parte, la letra de la canción de autoría de Francisco Cabrera (1978) es la alusión directa al personaje de la plañidera o la lloradora:

16. Para profundizar en el personaje se puede consultar: Frota Reinaldo, Gabriela (2020). Las plañideras, el encantamiento y el doble, *Espéculo*, n° 28. https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/51096/1/2020_art_gfrreinaldo.pdf

17. Nombre artístico de Lupe Victoria Yolí Raymond. <https://www.aarp.org/espanol/entretenimiento/expertos/ernesto-lechner/info-2014/la-lupe-biografia-cantante-salsa.html>

18. Nombre artístico Ernesto Antonio Puente. https://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/puente_tito.htm

Antonia es una mujer,
 Ella llora por encargo,
 Si a usted se le muere alguien
 Ella va a llorarle un rato
 Ella llora por dinero
 Con ataque y sin ataque
 Si quiere que bese al muerto
 Tiene que pagarle aparte
 (...)

¡Merengue pa los muertos también traigo yo'
 (...)

¿Quién es?
 ¿La viuda que quiere que yo le llore al muerto?
 Dile que pase
 Mire, Doña, yo soy muy humilde, pero yo lloro por dinero, y tengo tres
 clases de llanto pa' que usted escoja.
 El primero es el gimiquero, vale 25 poetas, y hace así, hi hi hi hi hi
 haio hiii...
 El segundo es el grito seco, le cuesta 50 pesos y dice así: Ay, ay ay,
 mi marido,
 Y el tercero es el ataque con lágrimas, revolcándome en el suelo, tie-
 ne que darme alcohol para revivirme, y le beso al muerto si quiere,
 pero tiene que darme 100 pesos uno arriba del otro.
 ¿De acuerdo? Pues, a llorar: ¡Ay, mi maridito, sí que tan lindo que
 era, que to' el mundo me decía Coroque se parecía a Tito Puente, tan
 bueno que era, que toas las noches me traía mi moricoñango, mi min-
 gú, y mi mondongo,
 ¡No, no se lo lleven todavía, si parece que está dormido en mis bra-
 zos!
 ¡Ay, que no me deje tan sola que las cosas están malas!
 ¡Ay que me da el ataque, que me den el alcohol...! ¡ahhhhhhhhhhhhhhh!

Thalaya, mientras realiza el *lip sync*, baila al ritmo de la música con movi-
 mientos e interpretación de manera burlona y exagerada -propia del estilo
drag queen-, potenciando el humor negro de la letra, música e historia de la
 canción cuyo objetivo es burlarse de la muerte a través del personaje de la

lloradora, llevar vida ahí donde parece que no la hay, lo cual es propio de la teatralidad y de la potencialidad de lo imaginario y la excentricidad que exponen Echeverría (2000) y Sarduy (1982) sobre el barroco americano y neobarroco como alternativas para evadir la crudeza de la realidad.

Además, siendo la motivación de la coreografía la doble moral de la sociedad costarricense, el hecho de mostrar a una artista que juega con los géneros como lo hace la *drag queen*, interpretando a un rol históricamente asignado a la mujer es una ironía barroca que enfatiza Sarduy en sus personajes de *Cobra* y *La simulación*.

Más adelante, en el minuto 53:25 de la coreografía, Thalaya reaparece con una corona de color negro brillante en su cabeza, se posa sobre una mesa que parece ser un altar y con un altoparlante hace el *lip sync* del bolero “Virgen Negra”¹⁹ de composición y autoría de Los Chaynas²⁰, una muestra más, en cuanto a historia de la canción y ritmo musical, del mestizaje cultural - transculturación- latinoamericano.

Su personaje es el de una virgen también mestiza como el que alude la canción, imagen propia de la iconografía del barroco americano. La ironía expuesta no es solo en el hecho de que sea un personaje religioso representado por una *drag queen*, sino que, lo hace frente a una serie de personajes que representan personas viviendo su cotidianeidad caótica y de pesimismo sobre la realidad. Esto en contraposición a lo divino que es la virgen representada por Thalaya, confirmando las intenciones del uso del barroco americano y neobarroco como discursos, estilos artísticos, paradigma y matriz interpretativa de la realidad.

Conclusiones.

El análisis presentado previamente no aspira ser ni un estudio semiótico ni mucho menos una crítica de danza; lo pretendido, como se indicó al inicio de este escrito, es analizar el performance de una *drag queen*, como estudio de caso, en el contexto de una coreografía de danza costarricense.

Lo anterior utilizando las posibilidades que muestra la transculturación como método de interpretación sociocultural histórico, el barroco americano como una representación del sincretismo cultural que inició siendo un estilo artístico y terminó como un “espíritu” o ethos cultural y el neobarroco derivado de este último en calidad de matriz interpretativa.

Esto como parte de la tesis doctoral que se está desarrollando sobre el arte *drag queen* en Costa Rica, en donde posiblemente existen muchos estilos y tipos de representaciones *drag* en el país, lo cual se irá descubriendo en el proceso investigativo.

Lo importante en este caso en específico es que se logró vincular el trabajo artístico realizado por Thalaya con el discurso del barroco americano y el

19. La letra de la canción se puede consultar en: <https://lyricstranslate.com/es/los-chaynas-virgen-negra-lyrics.html>

20. Para detalle: <https://ortegareyes.wordpress.com/2017/11/19/el-misterio-de-los-chaynas/>

neobarroco, que al igual como ocurre con la coreografía examinada, muestran la posibilidad de realizar estudios desde el método que propone la transculturación, el cual es en mi opinión un puente para abrir diálogos entre culturas mezcladas y que en pleno siglo XXI no logran ponerse de acuerdo para resolver la cotidianidad, en mucho, por la diferenciación racial que sutilmente incorporó el sistema de dominio por explotación del capitalismo y que puede visualizarse en el multiculturalismo liberal que expone Zapata (2015).

El sincretismo aquí demostrado podría permitir la comprensión no solo de problemas de entendimiento entre culturas que fueron fusionadas en algo nuevo desde hace más 500 años en la región latinoamericana, sino, “limar asperezas” y sanar resentimientos por la historia vivida que generen un mejor entendimiento humano.

Ese entendimiento puede trasladarse a situaciones problemáticas relacionadas con el género, la edad, la situación económica, la religión y la política que afectan directamente a cada persona que habita y vive en este territorio; y en este sentido, las *drag queen* son un claro ejemplo de discriminación, invisibilización, marginación, odio y violencia social, estatal y epistémica inclusive. De ahí la motivación al menos en lograr visibilizarlas como personas artistas en el pleno derecho de sus libertades humanas, posicionándolas no solo en su trabajo profesional sino como ejemplos de un sincretismo o mestizaje cultural.

Bibliografía

- Álvarez Pitaluga, Antonio. 2021. *Miradas culturales a la historia de América Latina: Ensayos para un debate*. Heredia: Universidad Nacional; Ciudad de Panamá: Universidad de Panamá.
- Barabas, Alicia. 2014. “Multiculturalismo, pluralismo cultural e interculturalidad en el contexto de América Latina: la presencia de los pueblos originarios”. *Configurações* 14 : 11-24. <https://doi.org/10.4000/configuracoes.2219>
- Campuzano, Giuseppe y Mario López. 2010. “Chamanes, Danzantes, Putas y Misses: el Travestismo Obseso de la Memoria”. En *Ramona* 99: 34-43. <https://ahira.com.ar/ejemplares/ramona-no-99/>
- Carpentier, Alejandro. 1987. “Lo barroco y lo real maravilloso”. En *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Castro Lobo, Manuel. 1994. “El aporte de la música Latinoamericana a la música universal”. *Revista Estudios* 11: 71-75. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/estudios/article/view/30723>
- Compañía Nacional de Danza de Costa Rica. 2017. Mentira única. <https://www.youtube.com/watch?v=gfativT1Wng&t=1571s>



- Díaz, Valentín. 2010. "Severo Sarduy y el método neobarroco". *Confluente* 2(1) : 40-59. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/188509>
- Echeverría, Bolívar. 2000. *La modernidad de lo barroco*. México: Ediciones Era. ISBN: 968.411.484.2
- Estrach Mira, Núria. 2001. "La máscara del multiculturalismo". *Scripta Nova, Revista de Geografía y Ciencias Sociales* 94. <https://www.ub.edu/geocrit/sn-94-104.htm>
- Gutiérrez Viñuela, Rodrigo. 2016. "Barroco americano y contemporaneidad. Persistencias, resignificaciones, escenarios (1810-1945)". En: *Arte y patrimonio en Iberoamérica: tráfico transoceánicos*, editado por Inmaculada Rodríguez Moya y otros, 321-341. Castellón: Universitat Jaume I. https://www.researchgate.net/publication/310424601_Barroco_americano_y_contemporaneidad_Persistencias_resignificaciones_escenarios_1810-1945
- Gutiérrez, Ramón. 2001. "Repensando el barroco americano". Actas del III Congreso Internacional de Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide. <https://rio.upo.es/xmlui/handle/10433/6249>
- Hall, Jake. 2022. *Arte Drag*. Bilbao: Ediciones Astiberri.
- Kennedy Troya, Alexandra. 2001. "Criollización y secularización de la imagen quiteña (s. XVII – XVIII)". Actas del III Congreso Internacional de Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide. <https://rio.upo.es/xmlui/handle/10433/6249>
- Kozel, Andrés. 2012. Barroco americano y crítica de la modernidad burguesa. *Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos*. UNAM, 2. <https://www.journals.unam.mx/index.php/accel/article/view/31723>
- Lezama Lima, José. 1993. *La Expresión Americana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- López, José Enrique, Myriam, Marcano Torres, José Enrique, López Salazar, Yolanda López Salazar, Yolanda y Fasanella, Humberto. 2004. "El arte Barroco". *Las formas en el Barroco*, 112(4): 325-340. http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0367-47622004000400005&lng=es&tlng=es.
- Matallana, Andrea. 2022. "Arte latinoamericano y política de Buena Vecindad: Lincoln Kirstein y la colección del MoMA, 1943". *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos* (74): 43-78. <https://www.scielo.org.mx/pdf/latinoam/n74/2448-6914-latinoam-73-43.pdf>

- Mujica Bermúdez, Luis. 2002. Aculturación, inculturación e interculturalidad. Los supuestos en las relaciones entre “unos” y “otros”. *Fénix*, 44. <https://red.pucp.edu.pe/ridei/files/2011/08/1041.pdf>
- Muñiz, Elsa. 2002. Llorar y llorar. El oficio de las mujeres en los rituales funerarios. En *Lloronas y corridos*, 91-116. México: Universidad Autónoma Metropolitana. <https://core.ac.uk/download/pdf/48392715.pdf#page=86>
- Oliva Barboza, Patricia. 2020. Archivo diverso Costa Rica parte 2: Pinceladas de arte con diversidad. *Revista Rupturas*, 10(2): 143-169. <https://dx.doi.org/10.22458/rr.v10i2.3023>
- Ortiz, Fernando. 1983. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Pini, Ivonne. 1996. Aproximación a la idea de “Lo propio” en el arte latinoamericano a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. *Historia crítica* 13): 5-15. <https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/hiscrit/article/download/3794/3037>
- Pino Bravo, Benjamín. 2023. “Chile Travesti: Historias de Transformistas. <https://chiletravesti.com/>”. Tesis de grado Universidad de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/192256>
- Pino, Georgina. 1987. “El Barroco Americano”. *Revista Estudios*, (7): 119-138. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6111150>
- Quirós Fernández, Fernando. 2011. *Los Estudios Culturales. De críticos a vecinos del funcionalismo*. https://www.researchgate.net/publication/264720951_Los_Estudios_Culturales_De_criticos_a_vecinos_del_funcionalismo
- Rama, Ángel. 2009. “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana”. *Revista de Literatura Hispanoamericana* 5(1). <https://produccioncientificaluz.org/index.php/rh/article/view/18302/18289>
- Sarduy, Severo. 1982. *La simulación*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Sarduy, Severo. 1999. Cobra. En: *Obra completa (1937-1993)*, editado por Gustavo Guerrero y François Whal. 1ed. Madrid: ALLCA XX.
- Schifter, Jacobo. 1998. *De ranas a princesas*. San José: ILPES/HIVOS. <https://repositorio.una.ac.cr/handle/11056/2359>
- Sokolskaya, Ludmila y Valentonis, Arturas. 2020. “The history of acculturation concept”. *Journal of Intercultural Communication* (3): 31-43. <https://immi.se/intercultural/article/view/Sokolskaya-History-54-3/245>
- Wachtel, Nathan 1976. *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*. Madrid: Alianza Universitaria.



https://www.academia.edu/6048403/Wachtel_Wachtel_Los_vencidos_Los_indios_del_Per%C3%BA_frente_a_la_conquistas_espa%C3%B1ola_1530_1570

Whalström, Viktor. 2012. "Lo real maravilloso y lo barroco americano: Estudio crítico sobre dos conceptos de Alejo Carpentier". Tesis de maestría. Universidad de Lund. <https://www.lunduniversity.lu.se/lup/publication/3290425>

Zapata Silva, Claudia. 2019. *Crisis del multiculturalismo en América Latina. Conflictividad social y respuestas críticas desde el pensamiento político indígena*. transcript Verlag. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2f9xsp4>