



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE CHIMBORAZO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACION, HUMANAS Y
TECNOLOGIAS
CARRERA DE PEDAGOGIA DE LA HISTORIA Y LAS
CIENCIAS SOCIALES**

Título

De lo ritual a lo político: El Drag Queen como práctica disruptiva en la construcción de identidades culturales. “Estudio de caso Dionisios Arte Cultura Identidad”.

**Trabajo de Titulación para optar al título de Licenciada en
Pedagogia de la Historia y Ciencias Sociales**

Autor:

Tierra Sisa, Johanna Marcela

Tutora:

PhD. Esthela Isaura Romero Cargua.

Riobamba, Ecuador. 2026

DECLARATORIA DE AUTORÍA

Yo, Johanna Marcela Tierra Sisa, con cédula de ciudadanía 0605516855, autor (a) (s) del trabajo de investigación titulado: De lo ritual a lo político: El Drag Queen como practica disruptiva en la construcción de identidades culturales. "Estudio de caso Dionisios Arte Cultura Identidad", certifico que la producción, ideas, opiniones, criterios, contenidos y conclusiones expuestas son de mi exclusiva responsabilidad.

Asimismo, cedo a la Universidad Nacional de Chimborazo, en forma no exclusiva, los derechos para su uso, comunicación pública, distribución, divulgación y/o reproducción total o parcial, por medio físico o digital; en esta cesión se entiende que el cesionario no podrá obtener beneficios económicos. La posible reclamación de terceros respecto de los derechos de autor (a) de la obra referida, será de mi entera responsabilidad; librando a la Universidad Nacional de Chimborazo de posibles obligaciones.

En Riobamba, a la fecha de su presentación.



Johanna Marcela Tierra Sisa

C I:060551685-5



ACTA FAVORABLE - INFORME FINAL DEL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

En la Ciudad de Riobamba, a los 11 días del mes de Mayo de 2026, luego de haber revisado el Informe Final del Trabajo de Investigación presentado por el estudiante **JOHANNA MARCELA TIERRA SISA** con CC: **0605516855**, de la carrera **PEDAGOGIA DE LA HISTORIA Y LAS CIENCIAS SOCIALES** y dando cumplimiento a los criterios metodológicos exigidos, se emite el **ACTA FAVORABLE DEL INFORME FINAL DEL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN** titulado **"DE LO RITUAL A LO POLITICO:EL DRAG QUEEN COMO PRACTICA DISRUPTIVA EN LA CONSTRUCCION DE IDENTIDADES CULTURALES. "ESTUDIO DE CASO DIONISIOS ARTE CULTURA IDENTIDAD"**, por lo tanto se autoriza la presentación del mismo para los trámites pertinentes.

PhD. Esthela Isaura Romero Cargua
TUTORA

CERTIFICADO DE LOS MIEMBROS DEL TRIBUNAL

Quienes suscribimos, catedráticos designados Miembros del Tribunal de Grado para la evaluación del trabajo de investigación: De lo ritual a lo político: El Drag Queen como practica disruptiva en la construcción de identidades culturales. “Estudio de caso Dionisio Arte Cultura Identidad”, presentado por Johanna Marcela Tierra, con cédula de identidad número 0605516855, bajo la tutoría de PhD. Esthela Isaura Romero Cargua; certificamos que recomendamos la APROBACIÓN de este con fines de titulación. Previamente se ha evaluado el trabajo de investigación y escuchada la sustentación por parte de su autor; no teniendo más nada que observar.

De conformidad a la normativa aplicable firmamos, en Riobamba a la fecha de su presentación.

Dr. Juan Illicachi Guzñay
Presidente del Tribunal de Grado



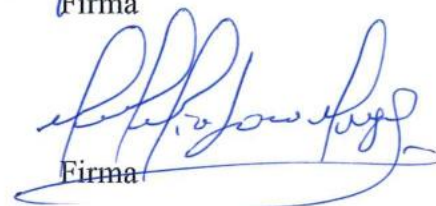
Firma

Dra. Carmen Del Rocío León Ortiz
Miembro del Tribunal de Grado



Firma

Dra. Natalia Beatriz Loza Mayorga
Miembro del Tribunal de Grado



Firma



CERTIFICACIÓN

Que, **TIERRA SISA JOHANNA MARCELA** con CC: **0605516855**, estudiante de la Carrera **PEDAGOGÍA DE LA HISTORIA Y LAS CIENCIAS SOCIALES**, Facultad de **CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN HUMANAS Y TECNOLOGÍAS**; ha trabajado bajo mi tutoría el trabajo de investigación titulado **"DE LO RITUAL A LO POLÍTICO: EL DRAG QUEEN COMO PRÁCTICA DISRUPTIVA EN LA CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES CULTURALES. ESTUDIO DE CASO DIONISIOS ARTE CULTURA IDENTIDAD"**, cumple con el **9%**, de acuerdo al reporte del sistema Anti plagio **COMPILATIO MAGISTER**, porcentaje aceptado de acuerdo a la reglamentación institucional, por consiguiente autorizo continuar con el proceso.

Riobamba, 05 de junio de 2026

PhD. Esthela Isaura Romero Cargua
CC: 0602244345
TUTORA

DEDICATORIA

La presente investigación está dedicada, en primer lugar, a Dios, por su guía constante durante mi proceso académico y por sostenerme en los momentos difíciles, evitando que desfalleciera ante las adversidades. Expreso mi profundo agradecimiento a mis padres, pilares de apoyo incondicional durante toda mi formación académica de la misma manera, a mi hermano, quien me motivaba de innumerables formas, me ayudaba con las dificultades y me impulsaba a superar obstáculos.

Un reconocimiento especial va para mi gatito Anubis, compañero inseparable en el período más desafiante de mi vida, quedándose conmigo desde las noches más frías hasta las madrugadas durante la investigación, brindándome su cálido apoyo silencioso; y para mi gatita Tomás, que alegraba mis noches de insomnio con su presencia tierna y juguetona.

A mis queridas amistades, quienes me escucharon con atención, ofrecieron consejos valiosos, debatiendo mi tema de investigación e indicándome cómo mejorarlo, convirtiéndose en aliados esenciales. Finalmente, a todos los que formaron parte de mi vida a lo largo de mi ciclo académico, docentes queridos que me motivaron a aprender más allá de lo convencional, sin conformarme con lo dado, ustedes representan los cimientos de mis logros, recuerdos y crecimiento personal, no solo como estudiante, sino como ser humano.

AGRADECIMIENTO

Agradezco a la Universidad Nacional de Chimborazo, por brindarme la oportunidad de cursar mis estudios y formarme académicamente. Expreso un reconocimiento especial a mi tutora, la PhD. Esthela Isaura Romero Cargua, quien me guió con palabras precisas y observaciones valiosas que iluminaron mi camino, estando siempre atenta a mi progreso en todo momento.

Con cariño, quiero expresar mi más sincero agradecimiento a Daniel Moreno, fundador y alma creativa de Dionisios, por abrir las puertas de su espacio, compartir su historia con generosidad y confianza, además de permitir que esta investigación pudiera acceder a su experiencia de vida y su práctica artística, cabe destacar que su disposición fue fundamental para que este trabajo tomara forma. Cabe señalar que el uso de su imagen, testimonio y obra se realiza exclusivamente con fines investigativos y educativos, respetando en todo momento sus derechos de autor, la integridad de su trabajo y su identidad como artista. Finalmente, agradezco al establecimiento “La Dominga”, por abrirme sus puertas y facilitarme la validación cuantitativa de mi investigación, a todos ellos, gracias por permitirme acceder a nuevo conocimiento y enriquecer esta labor

ÍNDICE GENERAL

DECLARATORIA DE AUTORIA

DICTAMEN FAVORABLE DEL PROFESOR TUTOR

CERTIFICADO DE LOS MIEMBROS DEL TRIBUNAL

CERTIFICADO ANTIPLAGIO

DEDICATORIA

AGRADECIMIENTO

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE DE TABLAS

ÍNDICE DE FIGURAS

RESUMEN

ABSTRACT

1. CAPÍTULO I. INTRODUCCION.	14
1.1. Antecedentes.....	14
1.2. Planteamiento del problema.....	17
1.4. Justificación.....	19
1.5. Objetivos.....	20
1.5.1. Objetivo general.....	20
1.5.2. Objetivo específico.....	20
2. CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO.....	21
2.1 Bases teóricas.....	21
2.1.1 Ritual y el performance: Del concepto a la práctica corporal.....	23
2.1.2 Teoría Queer: El arte de no encajar en ninguna caja.....	25
2.1.3 El Drag Queen: Concepto, historia y tipos.....	26
2.1.4 El drag en Ecuador y Dionisios Arte Cultura Identidad.....	29
2.1.5 Identidad: La sociedad nos da y lo que nosotros somos.....	31
2.1.6 El Género: ¿Cómo nos define la sociedad?.....	33
2.1.7 El heteropatriarcado como sistema de dominación.....	34
2.2 Base legal.....	36
2.2.1 Fundamento internacional.....	36

2.2.2	Fundamento Constitucional:	37
2.2.3	Fundamento legal.....	40
3.	CAPÍTULO III. METODOLOGIA.....	41
3.1	Tipo de Investigación.	41
3.1.1	Descriptivo	41
3.1.2	Documental	42
3.2	Diseño de Investigación.....	42
3.3	Técnicas de recolección de Datos.....	42
3.4	Población de estudio y muestra	43
3.5	Hipótesis de ser el caso.....	44
3.6	Métodos de análisis, y procesamiento de datos.	45
3.6.1	Análisis Estadístico Descriptivo	45
3.6.2	Análisis de Contenido:	45
3.6.3	Análisis del Discurso:	45
3.6.4	Estudio de caso.....	46
3.7	Procedimiento y Análisis:	46
4.	CAPÍTULO IV. RESULTADOS Y DISCUSIÓN	47
4.1	Resultado	47
4.2	Discusión	77
5.	CAPÍTULO V. CONCLUSIONES y RECOMENDACIONES.....	82
5.1	Conclusiones:.....	82
5.2	Recomendaciones:.....	82
6.	BIBLIOGRAFÍA.....	84
7.	ANEXOS	90

ÍNDICE DE TABLAS.

Tabla 1 Distribución por edades de los asistentes a la función “Dionisios Arte Cultura Identidad”	47
Tabla 2 Distribución de los asistentes de acuerdo a su sexo.....	49
Tabla 3 Nivel académico de las personas encuestas.	50
Tabla 4 Primera asistencia a una obra de Dionisios Arte Cultura Identidad	51
Tabla 5 Frecuencia de asistencia a las funciones de Dionisios.	53
Tabla 6 Acto de protesta frente a la sociedad.	54
Tabla 7 Desarticulación de prejuicios sociales.	56
Tabla 8 Forma de pensar sobre la diversidad sexual.	58
Tabla 9 El cuerpo y el vestuario.	60
Tabla 10 Propuesta estética.	62
Tabla 11 El Drag de Dionisios frente al modelo comercial e internacional.	63
Tabla 12 Una sociedad más democrática y diversa.....	65
Tabla 13 Emociones y reflexión.....	67

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 Distribución por edades de los asistentes a la función “Dionisios Arte Cultura Identidad”	48
Figura 2 Distribución de los asistentes de acuerdo a su sexo.	49
Figura 3 Nivel académico de las personas encuestadas.	50
Figura 4 Primera asistencia a una obra de Dionisios Arte Cultura Identidad	52
Figura 5 Frecuencia de asistencia a las funciones de Dionisios.....	53
Figura 6 Acto de protesta frente a la sociedad.....	55
Figura 7 Desarticulación de prejuicios sociales.....	57
Figura 8 Forma de pensar sobre la diversidad sexual	58
Figura 9 El cuerpo y el vestuario.....	61
Figura 10 Propuesta estética.	62
Figura 11 El Drag de Dionisios frente al modelo comercial e internacional.	64
Figura 12 Una sociedad más democrática y diversa.	66
Figura 13 Emociones y reflexión.	67

RESUMEN

La presente investigación examina la función del drag queen emitido por el colectivo de Dionisios Arte Cultura Identidad que se ubica dentro de Quito, pero desde una perspectiva cultural y social. El objetivo fue analizar cómo esta práctica desafía las normas establecidas por la sociedad, así como su impacto en la percepción de identidad y ciudadanía entre los asistentes, para ello se realizó una revisión bibliográfica relacionados con el drag, por otro lado el enfoque de esta investigación es cualitativo y cuantitativo, lo que llevo a un análisis de las respuestas obtenidas que incluye la transcripción de la entrevista, generando una triangulación de datos basado en los resultados obtenidos. Los resultados indican que el drag queen, como forma de transformación, trasciende el entretenimiento y adquiere un carácter político y social, cabe destacar que las actuaciones de Dionisios no solo ofrecen un espectáculo visual, sino que también fomentan un diálogo crítico que invita a los asistentes a cuestionar las normas sociales. Es importante señalar que estas prácticas como la interacción con el público y la incorporación de elementos culturales tradicionales fortalecen la reflexión sobre la identidad, logrando que, a pesar de los cambios sociales, la propuesta de drag se mantiene vigente como un medio de disrupción y transformación cultural.

Palabras claves: drag queen, identidad, disrupción social, heteronormativo, cultura, genero.

ABSTRACT

This research explores the role of drag queens presented by the Dionisios Arte Cultura Identidad collective in Quito from cultural and social perspectives. The objective was to examine how this practice confronts societal norms and influences attendees' perceptions of identity and citizenship. To achieve this, a literature review on drag performance was conducted. Additionally, the study used qualitative and quantitative methods, enabling analysis of the collected interview responses and a triangulation of data based on the findings. The findings reveal that drag queen performance, as an act of transformation, surpasses mere entertainment and assumes political and social significance. Notably, Dionisios' performances not only offer vibrant visuals but also foster critical dialogue, prompting attendees to challenge dominant social norms. Moreover, audience engagement and the integration of traditional cultural aspects deepen reflection on identity. Consequently, despite ongoing social evolution, drag performance continues to serve as a catalyst for disruption and cultural change.

Keywords: drag queen, identity, social disruption, heteronormativity, culture, gender.



Validar documento en FIRMAR2.
Escanea el código QR o
JESSICA MARIA
GUARANGA LEMA

Reviewed by:

Mgs. Jessica María Guaranga Lema

ENGLISH PROFESSOR

C.C. 0606012607

1.CAPÍTULO I. INTRODUCCION.

1.1. Antecedentes

Desde épocas antiguas se registran prácticas escénicas en las que los hombres asumían roles femeninos como parte de representaciones teatrales, sin embargo esta dinámica no es reciente, sino que forma parte de una tradición histórica vinculada tanto a restricciones sociales como a convenciones culturales del espectáculo tal como lo señala Quimeso (2023), “Desde los tiempos en que los hombres debían vestirse de mujer para actuar hasta la actualidad, ha habido diversas drag queens que han dejado su marca” (p.11) permitiendo comprender que el acto de vestirse como mujer en el escenario no surge como una práctica contemporánea aislada, sino que posee antecedentes profundos dentro de la historia del teatro y la performance.

De acuerdo con investigaciones realizadas una de las principales razones de esta práctica estuvo relacionada con la prohibición moral y religiosa impuesta a las mujeres para participar en espacios teatrales, durante los siglos XVI y XVII, amplios sectores moralistas rechazaban la presencia femenina en escena, argumentando que atentaba contra la moral pública “las mujercillas que representan común-mente son hermosas, lascivas y que han vendido su honestidad, y con los meneos y gestos de todo el cuerpo” (Romero M.1934,p.1).

Debido a estas restricciones, la exclusión femenina del teatro abrió paso a que los hombres asumieran los papeles de mujeres, no solo como una solución práctica, sino como una construcción escénica que fue desarrollando códigos propios de representación de lo femenino.

Ahora bien con el pasar de los años se evidencia el registros históricos que el uso de vestimenta femenina por parte de hombres de acuerdo con Fernández López (2018), quien relata que soldados británicos realizaron una presentación teatral en la que algunos actuaban caracterizados como coristas femeninas, pese a la atmósfera festiva, a mitad del espectáculo, fueron sorprendidos por un ataque aéreo alemán y debieron acudir a sus puestos de combate sin darles tiempo a quitarse el vestuario, no obstante las autoridades británicas consideraron que la imagen podría generar burlas y decidieron prohibir su publicación, pero años después fue recuperada en los archivos del fotógrafo fallecido en 1968,logrando así demostrar cómo la representación de lo femenino por parte de hombres, incluso en momentos bélicos, formaba parte de prácticas culturales más amplias.

Con el paso del tiempo, estas expresiones no solo continuaron transformándose, sino que comenzaron a adquirir significados identitarios y comunitarios más complejos, el acto de vestirse como mujer dejó de ser únicamente una estrategia teatral para convertirse, en una forma de identidad cultural reconocida socialmente,de acuerdo con la revista Expresión y trabajo de los Muxes’ del Istmo de Tehuantepec, en Juchitán de Zaragoza, México ,muestra que desde un inicio, la identidad muxe se construye a partir de un reconocimiento personal que va más allá del sexo asignado al nacer en el cual consiste en sujetos que, aunque han nacido con sexo masculino, en el transcurso de su vida se perciben a sí mismos como distintos tanto de los hombres como de las mujeres dentro de su comunidad. Esta diferencia no se traduce necesariamente en una ruptura absoluta con la masculinidad o una identificación total con la feminidad, sino más bien en la creación de una identidad propia

que integra elementos de ambos géneros, adoptan roles tradicionalmente considerados femeninos, sin renunciar del todo a características performativa masculinas (Solís et al.,2018, p.7).

No obstante, además participan activamente en dos ámbitos laborales principales: el doméstico y el informal, dentro del hogar, ya que asumen tareas relacionadas con el cuidado del espacio doméstico incluso siendo responsables del cuidado de sus padres o familiares mayores, labor que está ligada a los estereotipos femenino que existen en su entorno cultural, donde se espera que los muxes cumplan funciones de apoyo, cuidado y servicio (p.7).

Convirtiéndose de esta manera en reconocidos por diversos medios de comunicación y estudios académicos cabe señalar que trata de una identidad que combina elementos sociales, espirituales y comunitarios, que han sido históricamente integrada en ciertos roles dentro de la vida cotidiana junto con el entorno ceremonial, enfrentándose así a diversas problemáticas específicas vinculadas a su territorio, tales como el racismo, la discriminación, mostrando su lucha por el reconocimiento ya sea dentro y fuera de sus comunidades (Cruz Salinas,2023, p.50).

Desde estos referentes históricos, la manera en que los hombres representaron lo femenino fue mutando de forma gradual, es decir, lo que originalmente surgió como una respuesta a restricciones impuestas por el orden social, terminó convirtiéndose en un territorio de experimentación artística, cargado de significados y búsquedas identitarias, justamente en ese recorrido evolutivo donde encuentra su raíz el Drag como fenómeno contemporáneo.

Conforme a Moreno y Ramírez (2022), analiza el Drag de Colombia cuyo auge se dio entre las décadas de 1980 y 1990, cuando actores comenzaron a explorar la caracterización femenina como una forma de expresión artística más allá de la orientación sexual, creando espacios como tal como La Pantera Roja, un club ubicado en el barrio Teusaquillo de Bogotá, el cual se convirtió en escenarios clave donde los Drag interpretaban a divas de la música popular, especialmente rancheras y música de plancha, posteriormente, en el año 2002, surge Theatron, considerado uno de los centros más importantes de la cultura queer en Colombia, donde se consolida el concurso Miss Universo Drag Star, reconocido nacional e internacionalmente por marcar la profesionalización y visibilidad del arte Drag en el país, mostrando de tal forma que la teatralidad cuestiona las normas sociales y ofrece una reinterpretación del cuerpo junto con la identidad lo escénico, convirtiendo al cuerpo en un medio de resistencia y manifestación política (p. 6).

Siguiendo con la línea el autor Iván Villanueva (2017), revela que el Drag constituye una práctica de representación comunitaria que articula una base de identidad, además, la estructurada en tres ejes fundamentales: tal como la tradición, las pautas performativas, y el arte, estos elementos configuran un estatus simbólico y cultural que legitima la práctica frente a los discursos sociales que tienden a estigmatizarlas como “locas” o simples figuras de entretenimiento (p. 13).

En contraste, en el caso de Ecuador adquiere relevancia no solo por su contexto sociocultural específico, sino también por la manera en que las prácticas Drag han transitado desde espacios de marginalidad hacia escenarios de mayor reconocimiento artístico y activismo social. Pero para entender cómo se dio el arte drag, primero debemos partir desde 1938, donde se penalizaba la homosexualidad o a cualquier persona que pertenezca a la

comunidad LGTBQ, dentro del código penal ecuatoriano “Art. 516 consideraba la homosexualidad como un delito a ser corregido con penas de entre 4 a 8 años de prisión. Es decir, las personas LGBTIQ+ eran consideradas delincuentes viéndose obligadas a vivir entre la clandestinidad y la criminalización” (Torres y Gutiérrez, 2019, p.20).

Dicha represión se volvió más violenta con el pasar del tiempo, tanto así que, durante el gobierno de León Febres Cordero, se llegó a diseñar una política sistemática de persecución en ciudades como Quito, Guayaquil y Cuenca, donde los policías realizaban detenciones arbitrarias, torturas y abusos sexuales, amparados en el discurso de proteger la moralidad y decencia pública, a este grupo se les denominaba “Escuadrón de la muerte” (Intriago, como se citó en Egas, 2025, p.5).

No fue hasta la noche del 22 de junio de 1997, que llega a ser el verdadero detonante, pues se da la redada policial en el Bar Abanicos en Cuenca durante la elección de la reina gay, en el cual la policía detuvo a sesenta personas y cometió graves violaciones de derechos humanos dentro del centro de detención, evento que marcó el inicio de movilizaciones sociales dirigidas a visibilizar y defender los derechos de la población LGBTIQ, dando paso a grupos como el Drag que lucharon por la despenalización de la homosexualidad, además esta redada expuso la violencia institucionalizada contra este colectivo y desató la formación de colectivos que demandaron la derogación del artículo 516 del Código Penal, que criminalizaba la homosexualidad, dando así como resultado, en noviembre de 1997, el Tribunal Constitucional declaró inconstitucional el artículo, constituyendo un avance significativo en la defensa de los derechos humanos (García y Quituisaca, 2024, p. 17).

Para 1998 la constitución, garantizó por primera vez la no discriminación por orientación sexual, lo que permitió que espacios culturales y artísticos comenzaran a consolidarse en las principales ciudades del país, dentro de este año abrió sus puertas “Dionisios Arte Cultura Identidad”(Piedrahita Ordoñez, 2020,p.80), siendo así un bar teatro en la ciudad de Quito un espacio se dedicado a presentaciones de arte clown, pero a partir del año 2000 incorporó shows de drag queens, llegando a influenciar incluso dentro de las discotecas LGBT locales ,dando a conocer que performance drag dejaba la clandestinidad para ocupar un escenario.

De este modo es fundamental considerar las condiciones sociales que atravesaron para su desarrollo, en este sentido existen diversas investigaciones nacionales los cuales han puesto énfasis en las dinámicas de discriminación que inciden directamente en la experiencia de quienes ejercen esta práctica.

Bajo esta perspectiva, Johanna Noboa (2019), afirma que la homofobia y transfobia afectan tanto los espacios públicos como los entornos familiares, generando procesos de exclusión hacia las personas que practican el drag no obstante, esta exclusión se replica de manera interna, donde las Drag Queens llegan a ser segregadas, incluso dentro de la misma comunidad LGBTIQ+ (p. 39), dentro de indagación se presenta testimonios que mencionan, que el drag les permitió expresar su autenticidad y reconstruir su identidad frente al rechazo y la violencia simbólica.

Ampliando esta perspectiva Emilia Valencia (2020) también reconoce que el drag en Ecuador continúa enfrentando diversos estigmas, como su asociación con la prostitución o la burla, lo que ha dificultado su aceptación dentro del ámbito cultural, sumado a ello resalta la autogestión como un elemento esencial de esta práctica: ante la falta de instituciones que

respalden formalmente sus espectáculos, son las propias artistas quienes organizan sus presentaciones, financian sus vestuarios y crean los espacios para sus actuaciones.

Para ello el estudio del arte Drag Queen en Ecuador se mantiene como un campo en desarrollo y con escasa visibilidad institucional, si bien es posible encontrar aproximaciones académicas puntuales, estas representan casos excepcionales y no una línea que consolidada dentro de la producción científica a nivel nacional.

No obstante resulta necesario profundizar en su análisis como una práctica disruptiva que, además de cuestionar los modelos tradicionales de feminidad y masculinidad, contribuye activamente a la construcción de identidades culturales, para ello se ha seleccionado al colectivo Dionisios Arte Cultura Identidad como estudio de caso, por constituirse en un espacio clave para comprender cómo el arte Drag se transforma en una práctica política, educativa y cultural que visibiliza las diversidades y promueve nuevas formas de entender la identidad en Ecuador.

1.2. Planteamiento del problema

El performance Drag Queen ha trascendido inicialmente desde el entretenimiento para posteriormente consolidarse como una práctica artística con una profunda carga política. El potencial de dicho performance reside en el uso del cuerpo como territorio de resistencia en contraposición con las normas heteropatriarcales de género, tal como lo sostiene Marín (2021), el arte drag no solo es un acto escénico, sino un fenómeno cultural que cuestiona los límites del género, el deseo y la representación, generando espacios de visibilidad y de reivindicación política (p.9-11).

Bajo esta perspectiva, puede entenderse como un lenguaje performativo de resistencia que surge en respuesta a contextos sociales marcados por la injusticia social el cual se manifiesta a través del desbalance de oportunidades, generando una opresión simbólica, juntamente con la marginación histórica de las diversidades sexuales, en el que a través del humor, la exageración y la teatralidad, se llega a dismantelar los discursos que han naturalizado lo masculino y femenino implantados por el heteropatriarcado (Perez,2022,p.71-72), abriendo paso a nuevas formas de habitar y comprender el cuerpo, de tal forma muestra que no se reduce a la imitación del género opuesto, sino que constituye una puesta en escena política, en la que se reconfiguran las nociones de identidad, deseo y libertad.

A pesar de su importancia cultural y política, existe pocos estudios sobre la experiencia de las personas drag en el contexto latinoamericano, debido a que la mayor parte de investigaciones sobre las vivencias de drag queens provienen de Estados Unidos y un número reducido de naciones sudamericanas, dejando un vacío considerable sobre la comprensión de cómo se vive y se construye este fenómeno en realidades culturales específicas, como la ecuatoriana (Saldivar y Badillo, 2020, p.5).

En este sentido esa falta de enfoque genera una problemática, ya que el drag no se manifiesta de la misma manera en todos los lugares, puesto que contiene diferentes referencias locales, tradiciones y tensiones culturales únicas, dentro del entorno ecuatoriano, el arte drag ha contado con una presencia restringida en el ámbito académico, lo que ha provocado que gran parte de la información disponible provenga de instituciones particulares que han realizado análisis parciales de esta expresión cultural, pero la mayoría se limita casi

exclusivamente en el análisis del sujeto performante pues resulta crucial su análisis como punto de partida pues es valioso y fundamental pero, deja un vacío, ya que no sabemos cómo ese performance dialoga con el entorno social real donde ocurre.

A pesar de que se han llevado a cabo diversos estudios que enriquecen la comprensión del drag desde enfoques sociales y de género, aún falta una producción investigativa sólida y diversificada que aborde esta práctica en toda su complejidad, la mayoría de las investigaciones existentes tienden a enfocarse en el drag como una forma de arte escénico, limitándose a aspectos estéticos y de entretenimiento.

Sin embargo, es fundamental considerar el drag como un fenómeno cultural y político que trasciende el ámbito del espectáculo, permitiéndose así explorar cómo el drag queen actúa como una práctica disruptiva en la construcción de identidades culturales, generando que no solo permita analizar la expresión artística, sino que también facilita la comprensión de cómo estas manifestaciones desafían las normas establecidas y contribuyen a la construcción de nuevas narrativas identitarias.

Esta situación responde, en parte, al pensamiento conservador que persiste en amplios sectores sociales, donde todavía se tiende a asociar el drag con lo marginal o lo escandaloso, en lugar de reconocerlo como una expresión artística legítima de resistencia y construcción identitaria.

1.3. Formulación del problema

En la mayoría de los estudios que abordan el arte Drag Queen en Ecuador, predomina una mirada centrada en lo estético y teatral, argumentando que “solo se trata de un acto performativo de entretenimiento” (Loaiza,2021,p.15), aspectos que si bien son esenciales para comprender esta práctica, han relegado a un segundo plano los procesos de creación, construcción identitaria y empoderamiento que emergen dentro de estos espacios artísticos, frente a ello, este proyecto busca reconocer la dimensión constructiva del arte drag, entendiendo cómo, desde su performatividad, se configuran nuevos sentidos de identidad cultural, memoria colectiva y acción política, los cuales permiten analizar de manera más profunda el papel del drag en la transformación social y simbólica de las disidencias sexuales.

Un caso representativo de esta realidad es Dionisios Arte Cultura Identidad, uno de los espacios más significativos en la ciudad de Quito para la articulación del arte drag como acto performativo de resistencia, en el cual a través de sus puestas en escena, Dionisios no solo visibiliza las disidencias sexuales, sino que también “busca crear posibilidades de democratización de espacios y de visibilidad” (Castillo,2014,p.57), además también reivindica la posibilidad de habitar el cuerpo desde la libertad y la creatividad, mostrando que más que un escenario artístico.

Partiendo de este contexto, la investigación se propone responder a la siguiente interrogante: ¿De qué manera el performance Drag Queen de Dionisios Arte Cultura Identidad transforma las percepciones sociales y aporta a la creación de nuevas identidades culturales en la actualidad?

Cabe destacar que, dentro del estudio es importante entender que la identidad no solo se construye desde la perspectiva del individuo que realiza el performance, sino que también se ve estrechamente ligada por la recepción del público, en este sentido, se pretende estudiar

tanto al sujeto performante, pero también se busca respaldar estas interacciones con el público, contribuyen a la construcción de identidades colectivas y a la resistencia cultural en el ámbito ecuatoriano.

1.4. Justificación

Como consecuencia de la creciente visibilidad del arte Drag Queen en los espacios culturales y sociales del Ecuador, y a los procesos de desinformación y desconocimiento que aún persisten sobre su verdadero significado, se vuelve necesario analizar esta práctica desde una perspectiva histórica, cultural y política, el estudio del Drag Queen como manifestación artística resulta crucial porque permite comprender cómo las identidades disidentes han encontrado en el performance un medio para resistir, expresarse y reclamar derechos donde tradicionalmente han sido marginadas o silenciadas.

En el ámbito académico, esta investigación pretende cubrir un vacío en la producción científica nacional vinculada a las prácticas drag, dado que la mayoría de estudios se han centrado en otras realidades latinoamericanas y han dejado en segundo plano las experiencias locales. Mediante el análisis del colectivo Dionisios Arte Cultura Identidad, se busca profundizar en los procesos de construcción simbólica y política del drag, puesto que se propone romper con las estructuras tradicionales y generar un cambio significativo mediante el uso de diversas herramientas teatrales (Castillo, 2014, p.57-58), mostrando cómo el arte puede convertirse en un elemento que sirve para replantear tanto la historia como la cultura.

La originalidad de este proyecto reside en examinar el fenómeno del drag queen y su tránsito de lo ritual hacia lo político, es decir, cómo una práctica inicialmente asociada al entretenimiento y la performance ha adquirido un carácter político y transformador sobre la identidad y ciudadanía, este enfoque contribuye a ampliar el campo de estudio dentro de las ciencias sociales, la pedagogía y los estudios culturales, fortaleciendo el diálogo entre arte, política e identidad.

Dentro de mi investigación, aunque analizo al sujeto performante porque es importante, pero mi principal enfoque está en el público, ya que la interacción entre el performer y su audiencia es esencial para comprender el verdadero impacto del performance, es decir no se abandona al performante, sino que se orienta más con el público. Al analizar este fenómeno, podemos comprender de manera más profunda cómo el colectivo Dionisios emplea el drag no solo como una forma de expresión artística, sino también como una herramienta para forjar identidades colectivas que reflejan y a la vez desafían las normas establecidas, además se busca llenar ese vacío que la mayor parte de investigaciones presentan.

Los resultados de esta investigación tendrán una utilidad social y educativa, ya que permitirán promover el respeto a la diversidad y fomentar espacios de aprendizaje más inclusivos, de la misma podrán servir de referencia para futuras investigaciones o proyectos culturales que busquen rescatar y valorar expresiones artísticas emergentes.

En contraste la investigaciones se considera viable tanto en el ámbito académico como en el práctico, debido a la disponibilidad de fuentes, la accesibilidad al campo de estudio y la pertinencia metodológica que sustenta el proyecto ya que el estudio de caso sobre Dionisios Arte Cultura Identidad resulta factible gracias a la existencia de material

documental, entrevistas, registros audiovisuales y testimonios que permiten analizar el desarrollo del arte Drag en Quito desde una perspectiva histórica y sociocultural.

De la misma forma, la cercanía geográfica y el contacto con el colectivo facilitan el acceso directo a informantes clave, espacios de observación y experiencias performativas, lo que respalda la aplicación de metodologías cualitativas como la entrevista semiestructurada y la observación participante, en el cual estas herramientas posibilitan una comprensión profunda del fenómeno en su propio contexto, de la misma forma la investigación cuenta con un marco teórico sólido sustentado en los estudios de identidad cultural, lo que garantiza la rigurosidad del análisis.

1.5. Objetivos

1.5.1. Objetivo general

Analizar el performance Drag Queen del colectivo “Dionisios Arte Cultura Identidad” como una práctica disruptiva que desafía las normas sociales y favorece la creación de nuevas identidades culturales, considerando su sede en la ciudad de Quito, así como el impacto generado en su comunidad directa, durante el periodo 2025-2026.

1.5.2. Objetivo específico

- Determinar el carácter ritual del performance Drag Queen en el caso de Dionisios Arte Cultura Identidad, explorando cómo sus actuaciones desafían y ponen en tela de juicio las tradiciones y normas culturales establecidas.
- Explicar el impacto que tienen las presentaciones de Dionisios en percepción de su audiencia, destacando de qué manera la incorporación de elementos de la cultura ecuatoriana y el uso del lenguaje corporal en el drag modifican la comprensión de la diversidad por parte de los espectadores.

2. CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO.

2.1. Bases teóricas

Para darle mayor solidez a esta investigación, nos apoyamos en estudios previos relacionados con el tema que estamos tratando, de esta manera al revisar los diferentes enfoques teóricos, se pretende que el lector entienda claramente se ha construido el análisis del proyecto y las decisiones conceptuales que lo orientan, para ello un aspecto central del estudio es la idea de “práctica disruptiva”, ya que se refiere a las acciones simbólicas, performativas y políticas que realiza el Drag Queen dentro del colectivo Dionisios Arte Cultura Identidad, lo cual generan, acciones que cuestionan y desafían las estructuras culturales dominantes, creando nuevas formas de identidad.

En lo relativo a los hallazgos, el performance en América Latina ha experimentado un desarrollo significativo durante las últimas décadas, consolidándose como un campo de reflexión que va mucho más allá del análisis teatral o artístico para adentrarse en la comprensión de las prácticas corporales como formas de acción política y construcción de sentido. En palabras de Taylor (2015), plantea que el performance constituye una lente epistémica y metodológica para estudiar prácticas culturales en las que el cuerpo es el medio principal de transmisión de conocimientos, afectos, identidad y memoria social (p. 28), dicho de otro modo el performance no es únicamente una disciplina artística, sino una forma de intervención en el espacio público que tiene la capacidad de cuestionar estructuras de poder, romper convenciones y abrir nuevas posibilidades de existencia colectiva.

Con respecto a la identidad cultural se ha generado diversas perspectivas y enfoques que pueden ser contradictorios sobre lo que son, sus límites y qué tan efectivas pueden ser para generar cambios. Por un lado, Galarza Schoenfeld et al., (2020) sostienen que la identidad no es un dato fijo ni una esencia inmutable, sino un proceso en permanente construcción que se ve atravesado por tensiones económicas, políticas y culturales (p.6), en esta misma línea, aparece un pensamiento distintos pues, Vergara et al., (2010) advierten que las principales interpretaciones de la identidad cultural son complejas y están en constante evolución, por lo general están influenciadas por diversas experiencias y contextos, pues en lugar de caer en visiones simplistas que reducen la identidad a estereotipos, se debe celebrar la riqueza de las diferentes tradiciones, costumbres promoviendo un sentido de pertenencia y respeto hacia todas las expresiones culturales, lo que fortalece la identidad y fomenta la inclusión (p.8).

Frente a ello, proponen reconocer la diversidad cultural como una realidad que contiene posibilidades de transformación, lo que abre la puerta para entender las prácticas disruptivas, como el Drag Queen, no como anomalías culturales, sino como expresiones legítimas de una diversidad en movimiento, en este sentido la práctica Drag dentro del colectivo Dionisios no solo se limita a transgredir normas de género, sino que produce activamente nuevas formas de identidad cultural que desafían las ideas establecidas. De este modo, todos los autores llegan a un mismo punto, las prácticas que desafían las normas hegemónicas no son simplemente actos de ruptura, sino procesos de construcción de nuevas realidades culturales y políticas, ya sea desde el campo performático o los estudios de identidad.

Partiendo de esta base, el Drag Queen ha sido abordado desde distintas perspectivas académicas que, ya que lejos de coincidir en una sola lectura, ofrecen interpretaciones con diversos enfoques que brindan perspectivas complementarias que contrastan entre sí, generando un enriquecimiento sobre la comprensión sobre su naturaleza y función en la sociedad. En este aspecto, Villanueva (2017) sostiene que el Drag constituye una práctica comunitaria que integra elementos tradicionales y performativos, en la misma línea similar, Morales Rodríguez (2024), argumenta que las representaciones artísticas Drag pueden leerse a través de la transculturación y el barroco americano, entendiendo la práctica como una expresión posmoderna que hunde sus raíces en los procesos de construcción identitaria propios de América Latina desde la época colonial (p.10). En tal sentido, ambos autores coinciden en que el Drag no es un fenómeno superficial ni meramente estético, sino una práctica cultural profundamente arraigada en las tensiones históricas entre norma y disidencia. Sin embargo, mientras Villanueva centra su análisis en la dimensión comunitaria y el reconocimiento interno del colectivo, Morales Rodríguez amplía la mirada hacia una genealogía cultural más extensa, conectando el Drag contemporáneo con procesos históricos de largo aliento.

Desde una perspectiva más explícitamente política, diversas investigaciones han señalado que ser Drag Queen implica manejar un lenguaje de resistencia y crear formas de disidencia frente a las estructuras heteronormativas establecidas. En ese sentido, Sandoval Ávila (2024) advierte que el denominado boom del drag dentro del ámbito mediático latinoamericano ha llegado a generar debates sobre su potencia transgresora, señalando que existe una tensión entre la dimensión subversiva de la práctica y su progresiva incorporación a lógicas de consumo y espectáculo (p.74). Esta lectura contrasta parcialmente con la de Morales Rodríguez (2024), quien considera que el Drag, aun cuando se inserta en circuitos artísticos institucionales, mantiene su capacidad crítica en tanto interpela el binarismo de género y los convencionalismos sociales del arte tradicional (p.4). De este modo, ambos autores reconocen el potencial político del Drag, pero difieren en el grado en que dicho potencial se mantiene intacto ante los procesos de masificación y visibilización mediática.

Otro eje central sobre el Drag en América Latina tiene que ver con las condiciones sociales adversas que enfrentan quienes lo practican. Desde la perspectiva de Kulick (como se cita en Villanueva,2017), fundamenta que el travestismo en el Perú, presenta un grado alto de rechazo familiar y la presión hacia la prostitución era una de las consecuencias más comunes al momento de adoptar una identidad de género no normativa (p.14), de igual manera Noboa (2019) documenta que la segregación hacia los drag queens se produce incluso dentro de la propia comunidad LGBTIQ+, lo que evidencia que la lucha por el reconocimiento no es únicamente externa sino también interna, lo que lleva a las autoras a concluir que el acento en las condiciones materiales y simbólicas de vulnerabilidad siguen persistiendo, de esta forma ofrecen una imagen más compleja y contradictoria del fenómeno, no obstante, esta postura difiere de las ideas de los otros autores, dado que enfatizan la agencia y la legitimidad cultural del Drag.

En el ámbito ecuatoriano específicamente, la historia del Drag está íntimamente ligada a la lucha por los derechos de la comunidad LGBTIQ+, pues el punto de quiebre es la detención arbitraria de las personas en Cuenca en junio de 1997, es a partir de este hito donde sus identidades emergen con mayor fuerza, en ese clima de transición, abierto por la

despenalización de la homosexualidad en 1997 y consolidado por la Constitución de 1998, donde el Drag encontró condiciones para desarrollarse de manera más libre sin tener temor por alguna represaría del gobierno, dando como resultado la apertura de Dionisios en 1998 siendo parte de un proceso más amplio de construcción de espacios culturales seguros para la disidencia de género, lo que distingue al caso de Dionisios de otros espacios similares en la región es precisamente esa articulación entre arte, identidad y resistencia política pues constituye el rasgo más característico del Drag latinoamericano contemporáneo.

Para comprender la práctica Drag Queen como fenómeno cultural y político, es importante partir de las bases teóricas que permiten ver más allá de su dimensión estética, para ello se sustentado en tres ejes principales de manera progresiva: el performance como herramienta de acción política sobre el cuerpo, la teoría queer como marco crítico que cuestiona las normas de género e identidad, y el Drag Queen como práctica concreta que materializa esa disrupción en el escenario y en la vida cultural ecuatoriana, cada uno de estos ejes se alimentan mutuamente, configurando un tejido teórico que permite comprender por qué el Drag dentro del colectivo Dionisios trasciende el entretenimiento y se convierte en un acto de resistencia y construcción identitaria.

2.1.1. Ritual y el performance: Del concepto a la práctica corporal.

Para entender la verdadera dimensión de este tema, debemos empezar por desenterrar un concepto fundamental el ritual, según Víctor Turner (citado en Stambaugh 2009), aclara que no todos los rituales buscan el cambio ya que, cuya función es reafirmar el orden social existente, obteniendo que los rituales refuerzan jerarquías, normas y valores dominantes, haciendo que el orden social parezca natural y estable, por otra parte, el performance sirve para conservar la estructura social, mas no para cuestionarla.

Un ejemplo para comprender sería el carnaval, donde las normas se invierten, el poder se ridiculiza y las jerarquías se ponen en suspenso mostrando que la sociedad vive sus conflictos a través de actuaciones colectivas, muchas de ellas ritualizadas. Turner aclara que este momento es temporal, ya que una vez que finalizan los participantes regresan a la estructura social, a veces con un nuevo estatus, pero siempre dentro del sistema (p.18-19).

Es decir, dentro del ritual se suspenden de manera simbólica las leyes represivas, donde las normas impuestas por el orden social dominante quedaban momentáneamente anuladas, dentro de esta etapa temprana evidencia que el ritual siempre está atravesado por una dimensión política, ya que el simple acto de transformarse constituía un gesto de resistencia y un desafío directo a un sistema que buscaba la exclusión y la negación de estas identidades.

Dando un paso más allá, también se enfatiza que el ritual verdadero es performance puro, ya que es una acción concreta, cumplida, cargada de intención simbólica y transformadora, como los ritos ancestrales que trascienden el entretenimiento para tocar lo profundo del ser humano, este enfoque celebra la recuperación de raíces antiguas y olvidadas, como identidades queer ancestrales o ritos andinos, al disolver las etiquetas artísticas modernas para forjar una resistencia auténtica, lejos del mero entretenimiento (Grotowski como se citó en Mesa,2008,p.5).

Una vez constituido el ritual de transformación, el siguiente paso inevitable para entender el Drag es trasladar la mirada hacia el plano del performance, el cual ha sido

trabajado desde perspectivas muy distintas, según Schechner (como se cita Stambaugh, 2009), el performance puede abarcar cualquier tipo de actividad humana, desde el rito hasta el juego, pasando por el deporte, los espectáculos populares, artes escénicas, actuaciones de la vida cotidiana, roles de clase y de género hasta la relación del cuerpo con los medios masivos (p.14).

Por otra parte Franco Peplo (2014) señala que para Goffman el performance, puede concebirse como un conjunto integral de acciones estratégicamente desplegadas por un individuo en un momento preciso, con el propósito de impregnarse en la mente de los demás y ejercer una sutil influencia sobre ellos, pero no abarca solo con las palabras emitidas, sino también la apariencia visual construida mediante la vestimenta y el atuendo, los gestos corporales como la postura erguida o los movimientos de las manos, y, por supuesto, el entorno espacial que lo enmarca ya sea los objetos, muebles o elementos del fondo que configuran la escena (p.6).

Pero para Judith (citada en Peplo, 2014) trasciende más allá, puesto que define que el performance se evidencia en el género, siendo así un principio que se extiende a la de identidades raciales o étnicas específicas, en efecto una mujer biológica con rasgos femeninos performaría su género de manera natural, mientras que una travesti lo haría de forma exagerada(p.8), un ejemplo más claro sería cuando una persona blanca que imita ser de color o negra, o alguien de clase media que finge ser pobre, con una pertenencia social a menudo indefinida.

De esta manera, puede afirmarse que el performance no se limita a ser un espectáculo visual, sino que constituye un acto simbólico en tanto produce y comunica significados sociales que trascienden la acción corporal inmediata creando una interacción con el público, ya que el sentido de la performance se completa en la mirada del otro.

Por ejemplo, la escena se configura, así como un espacio de comunicación donde los significados se ponen en juego y se negocian ya que el espectador no solo observa, sino que interpreta y cuestiona. De este modo, el performance no solo expresa una identidad, sino que la produce, la legitima y la hace visible en el espacio social.

Alcázar (2014) propone, que el arte ya no se produce a partir de un objeto externo como una pintura, un cuadro o una escultura, sino desde el cuerpo vivido del artista. El cuerpo se convierte en el medio del cual el sujeto se pregunta quién es, cómo se construye y cómo se muestra ante los demás, obteniendo como resultado, que las personas muestren sus experiencias íntimas tanto, así como el dolor, el deseo, el miedo o la exclusión ocasionando que dejen de permanecer en el ámbito de lo estrictamente individual para adquirir una dimensión colectiva y política (p.12).

No obstante, cuando el autor Gómez Peña (2005) aborda la dimensión performativa, sostiene que “es un lugar donde la contradicción, la ambigüedad, y la paradoja no son sólo toleradas, sino estimuladas” (p.5), desde esta perspectiva, él nos muestra que no es solo expresivo, sino estructural, lo que permite existir fuera de las reglas dominantes.

En este sentido, es fundamental aclarar que esta práctica del performance, no debe confundirse con el teatro, como bien ha demostrado Mesa (2008) llega a sostener que:

El teatro no es el performance, y viceversa: el performance no es el teatro. Aunque uno y otro se pueden nutrir mutuamente (reiteramos), se pueden enriquecer y complementar, como dos personas que se aportan mutuamente arsenales de ideas,

pero sin perder nunca la perspectiva de cada uno, sus particularidades, sus propias identidades. (p.52)

En otras palabras, el teatro es una estructura más convencional, con guiones fijos, escenarios delimitados y roles predefinidos, mientras que el performance es más fluido, efímero y ligado al cuerpo, en este caso pueden inspirarse el uno al otro por ejemplo, un montaje teatral incorporando elementos performáticos improvisados, pero cada uno sigue siendo fiel a su núcleo propio, sin confundirse ni diluirse, de este modo ayuda a evitar malentendidos en el análisis de prácticas escénicas contemporáneas.

A partir de lo expuesto, diversas disciplinas socioculturales han teorizado el concepto de performance desde distintos ángulos, Schechner (2000) lo entiende de manera amplia como cualquier actividad humana que implica una ejecución o presentación ante otros, mientras que Goffman (1959) lo define como el conjunto integral de acciones que una persona lleva a cabo con el propósito de influir de manera sutil en la percepción que los demás construyen sobre ella (p. 22), esta perspectiva aunque valiosa, tienden a centrarse en la dimensión social o cotidiana del performance sin explorar su potencial transformador.

Es precisamente en ese punto donde la propuesta de Taylor (2015) resulta más pertinente para los fines de esta investigación, pues considera que el performance no es únicamente un acto artístico ni una simple representación social, sino una lente epistémica y metodológica que permite estudiar prácticas culturales en las que el cuerpo constituye el medio principal de transmisión de conocimientos, afectos, identidad y memoria colectiva (p. 28).

Desde su perspectiva, el performance es también acción política debido a interviene en el espacio público, donde cuestiona estructuras de poder y abre posibilidades de existencia que las normas hegemónicas intentan clausurar, conectando con la práctica Drag Queen, ya que opera sobre el cuerpo como territorio de disputa simbólica, resignificando gestos, vestimentas y roles de género para producir nuevas formas de sentido cultural.

2.1.2. Teoría Queer: El arte de no encajar en ninguna caja.

Es precisamente en esta grieta donde se asienta la teoría queer, ya que esta corriente no solo cuestiona la obligatoriedad de las normas sexuales, sino que propone una resistencia activa al rechazar las categorías fijas, permitiendo que la identidad sea entendida como un proceso fluido y siempre en disputa, pero para comprender más de la teoría Queer, Judith Butler (1990) postula que:

Al instalarse como una propuesta contracultural y ubicarse en el citado paradigma de la deconstrucción antiesencialista, interpela las categorías identitarias puras de la teoría tradicional que se constituyen en un obstáculo para la transformación social en el mediano y largo plazo. (p.3)

Desde este planteamiento, la teoría Queer no busca integrar las identidades diversas en la norma, sino cuestionar la existencia misma de una “norma natural”, bajo esta óptica, Butler describe que el género no es una esencia interna o un atributo natural del sujeto, sino una performatividad, esto significa que el género se construye a través de una serie de actos repetidos y ritualizados gestos, modos de hablar, vestimentas y comportamientos que, al ser sostenidos en el tiempo por la presión social, producen la ilusión de una identidad coherente y estable, mostrando que no hay un “yo” previo que decide actuar un género sino es la repetición del acto lo que crea al sujeto.

Reforzando esta postura, Hugo Córdova (2019), sugiere desde una manera crítica que la Teoría Queer, sostiene que el conflicto social no radica en la existencia de la sexualidad o el género per se, sino en los mecanismos de habilitación y restricción que el sistema impone, siendo así el principal problema, no es la identidad del individuo, sino la pregunta de quiénes poseen el permiso social para ejercerla y quiénes son condenados a la marginación (p.15).

Del mismo modo Según Teresa de Lauretis (1991, como se citó en Sierra González, 2008), explica que la teoría queer surge como una ruptura total en el sujeto del feminismo tradicional, creando una visión tan particular que no encajan en lo normal, que en este caso viene a ser las minorías LGBTQ+ las cuales rechazan de golpe las reglas establecidas sobre la identidad y exigen ser representadas (p.2).

De este modo se puede decir que la teoría queer es más que una categoría es una forma de resistirse a las ideas que han dividido a las personas en dos grupos durante mucho tiempo. Al comparar diferentes puntos de vista, Teresa de Lauretis nos enseña que lo queer es una estrategia para cuestionar las identidades fijas, desde un ángulo distinto, Judith Butler muestra que el género es algo que hacemos, no algo que simplemente somos.

En contraste podemos observar como Foucault sobre la biopolítica, ve que el sistema no solo nos pone etiquetas, sino que también controla nuestra vida, por tal razón el queer surge para denunciar este control, siendo así una herramienta política que nos permite cuestionar cómo las instituciones manejan el género y al mismo tiempo, nos da la oportunidad de estos cambiar discursos repitiendo y desafiando las normas con nuestro cuerpo.

En esta cuestión, la teoría queer surge como un campo de pensamiento crítico que no busca simplemente integrar las identidades diversas dentro del orden social existente, sino cuestionarlo en su totalidad, dentro de lo expuesto Lauretis (1991), quien acuñó el término, lo planteó como una ruptura dentro del propio feminismo, señalando que la comunidad LGBTIQ+ rechaza las normas establecidas sobre identidad, deseo y cuerpo (p. 5).

Esta ruptura inicial fue profundizada por Butler (1990), quien argumenta no existe un yo previo al género ya que el sujeto se constituye precisamente en el acto de repetir esas normas, lo que significa también que puede subvertirlas a esta teoría la complementa. El queer surge, en ese sentido, como una herramienta para denunciar ese control y abrir la posibilidad de transformar los discursos que lo sostienen, en este sentido resulta indispensable porque permite comprender el Drag Queen no como una excentricidad individual, sino como una práctica que desestabiliza activamente las normas de género y desafía los sistemas de poder que definen qué cuerpos e identidades son legítimos dentro de la cultura ecuatoriana.

2.1.3. El Drag Queen: Concepto, historia y tipos.

“Naces desnudo y el resto es drag. En realidad, no eres tu ropa, no eres tu profesión, no eres tu religión” (RuPaul, 2010, p. 8).¹

¹ Traducción de la autora

En este caso el Drag, siendo así una disciplina que no solo utiliza el cuerpo como escenario, sino se convierte en una práctica de ritual donde el uso de un atuendo y la transformación del personaje permiten entrar en un juego de parodia y exageración.

Para ello Moreno y Ramírez (2022) enuncia que:

La palabra drag tiene un origen en la época Victoriana, cuando los hombres en el ámbito teatral representaban a mujeres y usaban vestidos largos arrastrando las faldas (arrastrar en inglés es "to drag"). Desde el teatro griego con hombres igualmente haciendo los roles femeninos, como las Onnagatas del teatro Kabuki y los actores transformistas en la ópera china, sin mencionar la importancia religiosa en algunas culturas orientales siendo el "tercer género" parte del ritual (p.4).

Desde esta perspectiva, el drag no es solo una caracterización, sino un proceso de reencuentro personal, permitiendo que la persona se reencuentre con su lado femenino, un lado que muchas veces ha estado oculto debido a la presión del entorno familiar, social o incluso por inseguridades internas el cual al crear y actuar desde esta figura, buscando así forma en la que pueda explorar aspectos personales que normalmente no se atrevería a mostrar por los tabúes sociales, el cual muchas veces ha estado oculto.

Ahora bien, según la visión de López (2016), expone que la presencia pública de los sujetos Drag ha sido limitada, aunque se ha manifestado de manera normalizada en ciertas celebraciones, donde el uso de la máscara funciona como un recurso central para codificar una expresión cultural de manera reconocible para quienes comparten ese conocimiento simbólico, incluso han buscado y generado espacios propios para poder expresarse, desarrollarse y ser reconocidos socialmente (p.5-7).

Es fundamental distinguir la naturaleza técnica de esta práctica, de acuerdo con la propuesta de Bernal (2018), aclara que la expresión Drag no mantiene esta imagen de manera permanente, ya que se trata de una expresión que se activa en momentos específicos, en la cual, a través del vestuario, el maquillaje y la actuación, buscan provocar emociones, transmitir mensajes y hacerse notar ante los demás (p.3).

Si bien en algunos casos esta transformación puede responder al gusto personal o a la comodidad individual, su sentido principal radica en la interacción con el público, pues es en la presencia de una audiencia donde la performance adquiere significado (p.3), este fenómeno invita, a una reflexión profunda sobre las construcciones de género y su impacto tanto en la identidad individual como en la colectiva.

Esto diferencia al drag del travestismo cotidiano, según Noboa (2019), describe que es una "práctica estética compleja, con raíces performativas, que subvierte las normas de género" (p. 9), actuando como una herramienta para ampliar las posibilidades del ser, es decir una persona travesti en su rutina cotidiana puede usar ropa asociada al género opuesto, porque así se siente cómoda o se identifica en el cual no intervine un escenario, público ni un mensaje performativo explícito, mientras que artista Drag se presenta en un escenario a través de un personaje con maquillaje llamativo y vestuario elaborado, en el cual su función, exagera gestos, voces y roles de género para mostrar que lo "femenino" o lo "masculino" son construcciones culturales.

Es importante señalar que dentro del Drag existen diversas subcategorías y manifestaciones, tales como el Drag Queen, el Drag King, Drag Monster, Drag Animal y otras formas híbridas que atraviesan el arte escénico, así como la música.

Estas expresiones han estado presentes de manera constante en la sociedad, aunque con frecuencia no son reconocidas explícitamente como prácticas drag en el ámbito musical y artístico, sino, que pueden identificarse como estéticas drag en propuestas como David Bowie, Prince, Lady Gaga o la banda KISS, cuyas puestas en escena recurren a la exageración corporal, el maquillaje, el vestuario y la construcción de personajes que desbordan las normas tradicionales de género y corporalidad. Estas formas de drag, aunque “conviven” cotidianamente suelen ser naturalizadas como espectáculo o estilo, sin ser problematizadas desde una lectura crítica de género.

No obstante, pese a la diversidad de estas expresiones drag, en la presente investigación el análisis se centrará específicamente en el Drag Queen, por tratarse de la categoría que articula de manera más directa la performatividad del género y siendo un estudio de caso de “Dionisios arte cultura identidad”, pero para ello hay que analizar en que consiste el Drag Queen.

En concordancia con lo expuesto, Matute Guillermo (2024) señala que:

Los Drag Queens (...) esta práctica es mayormente es realizada por hombres homosexuales, aunque últimamente se ha salido de este estereotipo y tanto mujeres como hombres heterosexuales lo realizan. El arte Drag relata sus inicios desde 1500 en el teatro, los hombres se vestían y actuaban como mujeres en las obras de teatro, pues en esa época los derechos de las mujeres eran nulos, la mujer era netamente para tener hijos y cuidarlos, por lo que los hombres se veían obligados a practicar esto para entretener a otros hombres. Al pasar los años esta práctica llega a la comunidad LGBTQ+ que en 1920 se popularizo entre los hombres gays, que hacen uso de este concepto de vestirse de mujer para así poder salir con más hombres gays y así evitar ser apresados, en esta época la homosexualidad era una enfermedad y delito, entonces así el Drag es adoptado por la comunidad gay. (p.9)

En relación con lo anterior, Rodríguez (2017) también se une a esta idea ya que afirma que, el Drag Queen trata sobre un “hombre homosexual que viste con ropa de mujer y exagera el rol femenino que siente como propio con fines de entretenimiento. Cuando actúa públicamente, sus representaciones están dirigidas a un auditorio gay y lésbico” (Rodríguez, citado en Villanueva Jordán, 2017, p.4).

Bajo esta perspectiva, es pertinente hacer una pausa un momento, aunque a simple vista se asocia el Drag Queen con un hombre que interpreta una estética femenina para cuestionar los roles sociales, hay un detalle que la academia y la sociedad suelen pasar por alto, el Drag no es un indicador de orientación sexual.

Si bien es cierto que esta práctica ha sido históricamente un pilar de la comunidad homosexual, no es una regla exclusiva ya que hoy en día, nos encontramos con un abanico mucho más amplio donde incluso hombres heterosexuales adoptan el Drag como su principal lenguaje artístico o como una forma de romper con la monotonía de lo cotidiano (Moreno y Ramírez, 2022, p.2). En muchos casos, se trata simplemente de una fuente de trabajo, incluso se ha documentado experiencias de artistas que, al terminar su espectáculo, regresan a una vida privada convencional, con sus esposas e hijos, demostrando que el Drag es una construcción performática y laboral, totalmente independiente de lo que sucede en su intimidad o en su estructura familiar.

En ese sentido, el Drag no es una máscara que oculta una identidad verdadera, sino una expresión que la amplía y la complejiza, sin embargo, no todos los autores coinciden

con esta postura, pues López (2018) sostiene que el Drag funciona principalmente como una máscara que sirve para codificar una expresión cultural determinada, reduciéndolo a su dimensión representacional, mientras que Bernal (2020), por su parte, lo entiende como algo esencialmente temporal, un momento específico y acotado sin proyección identitaria más allá del escenario. Frente a estas posturas, la perspectiva de Ramírez y Moreno resulta más adecuada para los fines de esta investigación, dado que permite comprender el Drag como un proceso de construcción identitaria con implicaciones culturales y políticas que trascienden el momento de la actuación, además resulta pertinente aclarar lo que es el travestimiento para que no surja una confusión en su concepto para ello la autora Noboa (2019), nos ayuda aclarando en que consiste el travestimiento y como se diferencia del Drag.

En cuanto al Drag Queen específicamente, existe un debate sobre quiénes lo practican, nos muestras posturas que mencionan ,necesariamente para ser drag queen se requiere ser homosexual, mientras por otra parte esto se ve refutado ya algunos lo ven como una forma de trabajo y continúan con su vida cotidiana, en muchas ocasiones incluso las personas que hacen drag queen son heterosexuales con una familia por detrás, de esta manera la capacidad de separar el personaje de la persona, y al mismo tiempo de fusionarlos en el momento de la actuación, lo que convierte al Drag Queen en una práctica cultural tan rica y compleja desde el punto de vista identitario.

2.1.4. El drag en Ecuador y Dionisios Arte Cultura Identidad.

Para este colectivo, el Drag deja de ser una técnica aislada para convertirse en una herramienta de transformación social, es aquí donde la teoría se vuelve ritual y el cuerpo se transforma en una manifestación, donde ha logrado llevar la máscara drag más allá del espectáculo.

El panorama para la diversidad sexual en el Ecuador dio un giro drástico el 27 de noviembre de 1997, cuando finalmente se logró la despenalización de la homosexualidad, pese a lo cual, antes de alcanzar este logro jurídico, las comunidades LGBTI era de constante hostilidad por las fuerzas policiales ejercían un control violento, junto con detenciones arbitrarias, creando un sistema de extorsión donde la libertad dependía de pagos ilícitos para evitar el encierro.

En este ambiente de transición, apenas un año después de que la homosexualidad dejara de ser un delito, nace Dionisios Arte Cultura e Identidad, fundada por Daniel Moreno y Manuel Acosta, esta organización se convirtió en el primer referente drag público del país, aun así, mientras el marco legal se transformaba, la sociedad seguía siendo excluyente, por lo que Dionisios surgió con la misión de construir un refugio seguro para quienes vivían una orientación sexual diversa. Lo que inició como un concepto de teatro café bar, evolucionó con el tiempo hasta consolidarse como un teatro drag, donde la representación artística se transformó en una herramienta de visibilidad y orgullo bajo la dirección de Moreno (Valencia Jácome, 2020, p.16-17).

A pesar de su trayectoria, en el 2015, Dionisios clausuró definitivamente su local físico, debido a varios problemas personales, pero esto no fue un limitante para Daniel Moreno, ya que prosiguió su labor artística como drag queen, tanto en Ecuador como en el extranjero. (p.17).

Daniel Moreno da vida a Sarahí Basso, una de las pioneras del arte drag queen en Ecuador junto a Kruz Veneno, los cuales buscaban la sensibilización mediante las puestas en escena, que son basados a partir de testimonios personales, respaldados en recursos estéticos y performativos como el drag.

Dando paso a obras significativas e importantes dentro de ella se encuentra “Corazón de Ají”, una de sus obras, el cual recibe este nombre porque evoca las experiencias de las personas que vivieron, numerosos crímenes de odio especialmente contra personas homosexuales y trans, donde relatan los momentos en el que identificaban cadáveres pero masticaban ají para bloquear el hedor de los cuerpos en descomposición, y no solo eso sino más vivencias de Moreno y generando que el busque abrir un diálogo sobre la criminalización, los asesinatos y el acoso contra la diversidad sexual en Ecuador, exigiendo justicia para las víctimas (Zambrano,2024 p.15).

Pero Dionisios no es solo un registro histórico, sino es un espacio donde la teoría se vuelve práctica a través del ritual, generando que este proceso comienza mucho antes de que se enciendan las luces, en la intimidad del camerino.

De esta forma se puede mencionar que, el ritual de transformación se completa en la intimidad, la máscara deja de ser un objeto estético para convertirse en una fuerza de choque, es en este paso del camerino al escenario donde el ritual se transforma en disrupción de esta forma da paso a las propuestas performáticas enfocadas a la acción social permitiendo visibilizar la flexibilidad pues tiene la capacidad de romper los estereotipos anclados, mientras que lo queer funciona como práctica transgresiva que cuestiona la normatividad social desde adentro.

Dionisios Arte Cultura Identidad no solo plasma sus obras, sino la evolución de ese espacio liminal que antes se ocultaba, de esta manera el ritual del Drag parte desde el primer momento que el artista entra al camerino, ya no es el hombre de la vida cotidiana sino que empieza con su transformación, en ese espacio, es donde ocurre la magia de la inversión ya que, el sujeto se libera de las leyes del heteropatriarcado, pero sin el ritual, la inversión de jerarquías sería solo un disfraz, por este motivo gracias al ritual, la transformación es profunda, logrando que cuando el artista sale a escena en Dionisios, esa inversión de poder se siente real porque el ritual le dio la “autoridad” para ser quien es, en este sentido para Dionisios, irrumpir en el espacio público con una estética que desafía lo establecido no es solo un acto artístico, sino una provocación necesaria que obliga a la sociedad a cuestionar sus propios prejuicios.

Esta exageración performativa permite comprender, desde la perspectiva de Butler, que el género no es una esencia previa al sujeto, sino el resultado de actos reiterados que pueden ser alterados de tal modo, el Drag en Dionisios no solo opera como expresión artística, sino como un dispositivo que pone en escena los mecanismos mediante los cuales se producen las identidades culturales.

Además, enseña que quien hace drag usa su cuerpo para decir, “no tengo que verme como la sociedad espera o puedo ser muchas cosas a la vez, mostrando un yo múltiple y mutable” (Gómez ,2005, p.13), en otras palabras, no hay una sola forma de ser, de lo contrario, muchos performances de cierto tipo terminan confirmando y mostrando la existencia tal como es, sin cuestionarla realmente.

Lo que hace al colectivo un caso singular dentro del contexto ecuatoriano es que no elige entre el performance y teoría queer, sino que los articula, ya que sus actuaciones operan desde el performance es decir el cuerpo, el vestuario, el maquillaje, convirtiéndose así en instrumentos para transgredir los roles de género y provocar una reacción reflexiva en el público. Por otro lado, la teoría queer no se trata de explicar la diversidad para ser consumida, sino de producir conocimiento propio sobre las identidades disidentes desde un contexto específico, en este caso ecuatoriano, con sus propias tensiones, silencios y resistencias (Viteri, 2008, p. 6), de esta forma el Drag de Dionisios no imita modelos externos, sino que construye un lenguaje escénico y político propio.

2.1.5. Identidad: La sociedad nos da y lo que nosotros somos.

Al desarticular las verdades absolutas sobre el género, la Teoría Queer permite entender que la identidad es un proceso de construcción permanente, desde esta perspectiva, la identidad deja de ser una etiqueta impuesta por el sistema para convertirse en una vivencia personal y social que se moldea a través de la experiencia.

De acuerdo Tajfel, en colaboración con John Turner, propone un enfoque que permite comprender la identidad cultural como un proceso, que se construye en la interacción constante entre el individuo y los grupos socioculturales a los que pertenece, demostrando que la identidad no se limita a una dimensión individual ni exclusivamente social, que no solo define roles y comportamientos, sino que se configura a partir de la participación en prácticas, valores, símbolos y significados compartidos dentro de un entorno cultural específico. Los cuales dan lugar a una identidad colectiva entendida como identidad cultural, pero no solo eso sino que también va de la mano la identidad personal, que se manifiesta en la forma en que los individuos se piensan, actúan y se representan a sí mismos, pero no se construye de manera aislada, sino en relación con los marcos culturales que los atraviesan, esto permite comprender la identidad no como un rasgo fijo o estático, sino como un proceso social dinámico (Tajfel, 1984, como se citó en Canto Ortiz y Moral Toranzo, 2005, p.4-7).

En este punto, es fundamental precisar el planteamiento de Tajfel quien desarrolla la idea de que la sociedad no debe entenderse como algo igual para todos, sino como un espacio formado por distintos grupos sociales, diversos entre sí, que ocupan posiciones diferentes y no tienen las mismas oportunidades ni el mismo reconocimiento, sino que mantienen relaciones de poder y de estatus, donde algunos grupos tienen mayor reconocimiento, legitimidad o autoridad que otros (p.3).

A pesar de ello, la homogeneidad no surge de manera espontánea, sino que requiere la introducción de conceptos teóricos que permitan explicar cómo los procesos individuales tales como los pensamientos, emociones, de tal manera que lo que una persona piensa o hace no puede analizarse de forma aislada, ya que sus acciones están profundamente influenciadas por su pertenencia a categorías sociales específicas y por las relaciones de poder que existen entre ellas.

Mientras que Olga Lucía Molano (2007) plasma una idea muy similar a Tajfer, afirmando que la identidad cultural no es algo estático mucho menos definitivo, no se nace completamente formada, sino que esta se construye y se transforma a lo largo del tiempo (p.6), en este sentido, esta no puede comprenderse sin la memoria, pues además de la

capacidad de reconocer el pasado y también los referentes simbólicos que le son propios, los cuales permiten proyectar y dar forma al futuro (p.7). En esta línea puede entenderse como un proceso dinámico, en permanente construcción, y no como un rasgo fijo o cerrado, lo cual resulta clave para analizar prácticas culturales disruptivas, como el Drag Queen, que reinterpretan y transforman significados culturales establecidos.

Si bien la identidad cultural se construye a partir de prácticas, ya sea de forma abstracta busca la manera de expresar y de cierto modo se transforma en una experiencia que no solo se vive, sino que se experimenta y se encarna de forma más consciente. De tal modo que las prácticas culturales, permiten observar cómo dichos significados culturales se materializan en el cuerpo bajo esta óptica, resulta necesario ampliar el análisis hacia la identidad social.

Bajo el pensamiento de Blumer, la identidad social se construye desde el exterior estas no son neutras, sino que suelen estar cargadas de juicios de valor y estereotipos esto se da debido a la sociedad que impone a los individuos (Blumer, como se citó en Torregrosa, 1983, p.5).

Es decir, es entendida como el proceso mediante el cual los individuos construyen su auto concepto en relación con los grupos sociales a los que pertenecen, en otras palabras, es la forma en que elegimos o nos asignan un papel dentro de la estructura de la sociedad, esto nos hace parte de un grupo, lo que nos lleva a sentir que somos parte de un “nosotros” y no de los “otros”.

Si bien es cierto, pertenecer a un grupo social no significa que el sujeto pierda su individualidad, por ende, identidad personal aparece como un filtro necesario porque, mientras la identidad social nos une a otros, la personal nos distingue generando que se construya a partir de la historia de vida, los deseos propios y aquellas características que hacen que un individuo sea único e irrepetible, incluso dentro de su propio entorno colectivo.

Para ello Stuart Hall (2003) indica un “yo colectivo o verdadero que se oculta dentro de los muchos otros “yos”, más superficiales o artificialmente impuestos, que un pueblo con una historia y una ascendencia compartidas tiene en común” (p.6). En otras palabras, muestra que una identidad verdadera estaría escondida detrás de identidades consideradas superficiales, incluso impuestas, ya sea por modernidad, globalización incluso las influencias externas, asumiendo que si se eliminan esas capas externas aparecería un núcleo cultural puro, en el que existe múltiples formas de ser, pensar y actuar, atravesadas por diferencias de género, clase social, generación, mostrando que “otros yos” que no son falsos ni superficiales, sino expresiones legítimas y reales de la diversidad interna de la cultura.

Finalmente, todas las capas anteriores de identidad convergen en la identidad del yo, donde reside la voluntad y la capacidad de decisión del sujeto, no se trata ya de cómo la sociedad lo ve o de lo que ha vivido, sino del centro de autoconocimiento desde el cual el individuo decide, por ejemplo, subvertir su propio género o construir un personaje performático.

La concepción del yo desarrollada por Mead demuestra que el “yo” se configura como el conjunto de actitudes de los demás que el individuo selecciona y organiza en su propia experiencia, de modo que las percepciones sociales de los otros dan forma al “yo” estructurado, esta respuesta a dichas actitudes no es un proceso automático o mecánico, sino que incorpora elementos de indeterminación y originalidad, permitiendo que la formación

psicológica y social trascienda la mera repetición para generar auténticos cambios y novedades (Mead, como se citó en Torregrosa, 1983, p.7).

Dicho de este modo, indica que la sociedad suele observar primero para clasificar a las personas, asignándoles una identidad basada en ideas previas y estereotipos, incluso antes de conocerlas realmente, no obstante, cuando el individuo actúa, habla y se expresa, esa imagen inicial puede transformarse, es decir, la sociedad espera una cosa, pero la persona puede mostrar otra distinta.

La importancia de desglosar las dimensiones de la identidad en esta investigación radica en que el sujeto no puede ser comprendido fuera de las tensiones que lo atraviesan, pues el Drag no surge en el vacío, sino que es una respuesta directa a las imposiciones del sistema.

Tomando las ideas de Tajfel y Turner (1984) profundizan que la identidad, no surge de manera espontánea sino que está condicionada por esas jerarquías sociales, lo que significa que para quienes ejercen el Drag, la construcción identitaria implica navegar y a veces subvertir las categorías que la sociedad ya ha diseñado para ellos, en este sentido, Molano (2007) sostiene que la identidad cultural no es estática ni definitiva, sino que se construye y se transforma, idea que conecta directamente con lo que ocurre dentro de Dionisios pues cada actuación no reproduce una identidad fija, sino que la reinventa, la amplía y la negocia frente a un público que también forma parte de ese proceso, por otro lado las ideas planteadas de los diferentes autores también resulta importante ya que opera exactamente en ese espacio de tensión entre el estereotipo que la sociedad impone y la posibilidad de resignificarlo desde adentro.

Desde este planteamiento, la identidad no es algo que se posee, sino algo que se ejecuta, más bien es una premisa que nos obliga a dar el paso hacia el performance, pues es a través de la acción performática donde la identidad deja de ser un concepto abstracto y se convierte en una presencia física, política y disruptiva.

2.1.6. El Género: ¿Cómo nos define la sociedad?

Para entender la permanencia del sistema previamente señalado, resulta indispensable precisar el concepto de género, que, a diferencia del sexo, responde a una clasificación biológica entre hombres y mujeres, el género se concibe como una construcción social y cultural, bajo esta perspectiva, se reconoce una interacción continua entre los factores biológicos y los culturales, la cual produce significados socioculturales vinculados tanto a la masculinidad como a la feminidad.

Los estudios de género emergen fundamentalmente de los movimientos feministas que cobraron fuerza en la década de 1970, principalmente dentro de Estados Unidos, estos análisis sociales toman el género como eje central de indagación, integrando las perspectivas político sociales con el rigor científico de la investigación, siendo así su propósito en visibilizar y denunciar las desigualdades de género que persisten en la sociedad (Belmonte, 2008, p2).

Según Izquierdo (1998), determina que el género opera primordialmente como instrumento clasificatorio de la experiencia humana, distinguiéndose en dos modalidades fundamentales la dicotómica, que divide estrictamente en femenino y masculino o continua, permitiendo ubicar a las personas en una escala desde lo estrictamente femenino hasta lo

marcadamente masculino, generando que esta distinción sea esencial porque revela la diversidad humana más allá de divisiones rígidas (p.4).

Mientras tanto la autora Patricia García defiende que existen tres corrientes teóricas para entender que es el género:

En primera instancia define que, “el socio biología, plantea un origen biológico y trata de explicar el comportamiento de género en base a las distintas estrategias adoptadas por varones y mujeres, a lo largo de la evolución, para garantizar el éxito reproductivo de la especie” (p.3).

Es decir, estas estrategias fueron desarrolladas a lo largo del tiempo para asegurar la supervivencia y el éxito reproductivo de la especie, ya que al explicar el comportamiento del género únicamente desde lo biológico, la sociobiología corre el riesgo de justificar desigualdades sociales como si fueran consecuencias inevitables de la naturaleza, sin considerar los procesos sociales y culturales que también intervienen en la construcción de las identidades de género.

Por otra parte, el género no es algo natural ni fijo, sino una construcción social que se produce a través del lenguaje, así mismo de las prácticas cotidianas, además de las normas sociales y los valores transmitidos en una sociedad determinada, lo que significa que no existe una única forma universal de ser hombre o mujer, destacando que incluso dentro de una misma cultura pueden coexistir múltiples construcciones de género, las cuales varían según factores como la clase social, la etnia, la edad o el contexto histórico(Barberá, 1998, p.3).

Desde otro prisma, argumenta que el género es el resultado de un proceso psicológico temprano, en el que la identidad se forma a partir de la internalización de roles y figuras parentales, por el contrario, ha sido cuestionado por su visión binaria y heteronormativo, ya que presupone estructuras familiares y orientaciones del deseo universales, dejando de lado la diversidad de experiencias familiares, identidades de género y contextos culturales existentes en la actualidad (p.3).

En síntesis, el género aparte de emerger sobre la necesidad de adoptar perspectivas críticas que cuestionen la supuesta normalidad y abran espacio a formas más inclusivas de comprender la identidad, también funciona como una estructura que ordena la vida social, en este sentido los puntos que más favorece es la corriente constructivista y la psicológica ya que, permiten comprender al Drag no como una negación del género sino como una práctica que lo deconstruye conscientemente.

2.1.7. El heteropatriarcado como sistema de dominación.

Para comprender cómo el performance drag queen del colectivo Dionisios Arte Cultura Identidad se configura como una práctica disruptiva, es necesario reconocer el sistema de normas que dicho ejercicio artístico cuestiona y desestabiliza. Este sistema corresponde al heteropatriarcado, concebido como la interacción de dos estructuras de dominación que se sostienen mutuamente, por un lado, el patriarcado, que legitima la supremacía de lo masculino sobre lo femenino, mientras que también nos presenta la heteronormatividad, que establece la heterosexualidad como la única forma considerada legítima y natural de deseo y de construcción corporal.

Desde el punto de vista de Michel Foucault (1976) fue uno de los primeros en demostrar que la sexualidad no es un fenómeno natural sino un dispositivo de poder, ya que sostiene que el poder no solo reprime sino que produce ya sea mediante la fabricación de discursos, clasifica cuerpos y las prácticas normales junto las con las excluidas, desde esta perspectiva, la heterosexualidad no es una condición dada sino el resultado de mecanismos históricos de regulación que determinan qué cuerpos son legítimos y qué deseos son permitidos (p. 18).

Es decir, la heterosexualidad no es una orientación espontánea, sino una institución política que se impone sobre los cuerpos, especialmente sobre el cuerpo de las mujeres, mediante mecanismos de presión social, cultural y económica. Lo más astuto de este sistema es que no necesita recurrir a la fuerza bruta para sostenerse ya que su verdadera eficacia reside en lo cotidiano ya que al presentarse como “normal”, lo lógico o lo biológicamente dado, la heterosexualidad logra volverse invisible y es justamente ahí, en esa falta de cuestionamiento, donde radica su mayor capacidad de control, ya que algo que no se ve, no se puede impugnar.

Por su parte, Monique Wittig (2006) enfatiza que dentro de nuestra sociedad tiene una forma muy efectiva de camuflar la desigualdad, ya que nos vende la idea de que ser hombre o mujer es algo puramente biológico. Al etiquetarnos como “macho o hembra”, generando que se levante una cortina de humo que nos impide ver que estas categorías no son obra de la naturaleza, sino herramientas diseñadas para sostener un sistema político y económico específico.

Para Wittig, el sistema heteronormativo necesita producir y mantener esa diferencia binaria porque sobre ella se sostiene toda la estructura de dominación, en ese sentido, si un grupo se sale de este dominio, se considera una amenaza (p. 17), es precisamente en esta ruptura donde emerge el Drag Queen ya que no es simplemente una expresión artística, sino un acto que pone en evidencia el carácter construido y arbitrario de las normas de género.

Comprender el heteropatriarcado “en el que se gesta el sexismo” (Cuellar, 2023.p.11), lo considera un sistema estructural, por tanto, el punto de partida indispensable para analizar por qué el performance drag resulta disruptivo. No se trata únicamente de una ruptura estética, sino de una interpelación directa al orden que determina qué cuerpos son visibles, y que identidades son reconocidas para considerarlas legítimas dentro de la cultura.

Tomando en cuenta todo lo dicho se puede deducir que, el arte Drag Queen cumple lo planteado por Goffman, ya que la identidad se construye y se hace visible a través de la acción performativa y no solo del discurso, sino mediante el uso consciente del cuerpo, la escenografía y la puesta en escena lo cual, demuestra cómo la identidad de género se produce mediante la gestión de impresiones frente al público.

Bajo este análisis, se confirma que el arte Drag Queen en “Dionisios Arte Cultura Identidad” constituye un pilar fundamental en la edificación de nuevas identidades culturales, pues trasciende la noción del cuerpo como una entidad biológica para posicionarlo como un territorio de resistencia y creación ya que al utilizan el cuerpo como materia prima.

Habiendo establecido que el género funciona como una construcción sociocultural, es imperativo examinar los mecanismos prácticos a través de los cuales dicha construcción es cuestionada y reinterpretada. Bajo esta premisa, el arte no debe entenderse únicamente

como un reflejo de la sociedad, sino como un laboratorio de experimentación identitaria, en el escenario.

Al crear un espacio propio donde se dejan de lado las normas, se experimenta las formas de identidad que no serían posibles en la vida cotidiana, ya que se ven reguladas por las normas sociales estrictas, incluso el poder se redistribuye pasando de ser los marginados a ocupar el centro. De esta forma el Drag Queen, muestra que el cuerpo es claramente un territorio de construcción identitaria, el cual no se acepta como algo dado, sino que se transforma deliberadamente mediante maquillaje, vestuario, gestualidad y performance.

De esta manera muestra que el drag queen no surge en el vacío, sino que parte de códigos culturales previos ya sea las normas de género, además de los símbolos asociados a la feminidad y masculinidad, y las tradiciones performativas, que son reinterpretados y transformados a través del performance, esta práctica no solo refleja una cultura existente, sino que la modifica, contribuyendo a la creación de identidades culturales que desafían, amplían y resignifican los marcos tradicionales de género (García,2003,p.3).

Desde otro punto de vista se puede entender que el Drag Queen muestra que la identidad social suele estar cargada de prejuicios, como considerarlo exagerado, poco serio o fuera de los parámetros considerados “normales”. Pese a este rigor social, cuando sube al escenario y a través del performance, el cuerpo, el vestuario y la voz, rompe totalmente esta expectativa y permite que el público reconozca el valor artístico y expresivo de la práctica, de tal modo, se construye una identidad social actual, que ya no se basa en lo que se creía previamente, sino en lo que se experimenta directamente en la interacción.

Todo este contraste teórico sobre el cuerpo, la identidad y género, cobra vida en escenarios concretos y colectivos específicos, para ello, dentro de Ecuador, esta intersección entre lo político, lo identitario y lo artístico encuentra su máxima expresión en la trayectoria de Dionisios Arte Cultura Identidad.

La validación de estas teorías nos lleva a una verdad fundamental, el paso del ritual a la disrupción es lo que permite que la identidad del yo florezca, además el performance en Dionisios no es una máscara para el engaño, sino una herramienta de transparencia política.

Si bien es cierto que, a través del arte, lo que antes era silencio y ocultamiento en la década de los noventa, se ha transformado hoy en una identidad cultural sólida, colectiva y resistente, que utiliza el escenario no solo para actuar, sino para existir con absoluta libertad.

2.2. Base legal

1.1.1 Fundamento internacional.

En el ámbito internacional, el arte Drag puede ser comprendido y sustentado jurídicamente más allá de su dimensión estética o escénica, al inscribirse dentro de los derechos humanos vinculados a la libertad de expresión, la identidad y la no discriminación.

La Declaración Universal de Derechos Humanos de 1948 establece un marco fundamental el cual defiende que el:

Todo individuo tiene derecho a la libertad de opinión y de expresión; este derecho incluye el de no ser molestado a causa de sus opiniones, el de investigar y recibir informaciones y opiniones, y el de difundirlas, sin limitación de fronteras, por cualquier medio de expresión (ONU,1948, art.19).

Dando a entender que existe diversas formas de comunicación simbólica que transmite discursos sobre identidad, diversidad y disidencia, mostrando que diversas performances son amparadas en el derecho a expresar ideas que cuestionan modelos tradicionales de género, aun cuando estas resulten incómodas o disruptivas para sectores normativos de la sociedad.

De acuerdo con Ministerio de las Mujeres, Políticas de Género y Diversidad Sexual. (2020). Principios de Yogyakarta: Sobre la aplicación de la legislación internacional de derechos humanos en relación con la orientación sexual y la identidad de género, se señala que el reconocimiento de derechos se amplía cuando el análisis se vincula con la protección internacional de la identidad de género, para ello los Principios de Yogyakarta marcan un punto de inflexión en la defensa de los derechos humanos de las personas cuya orientación sexual e identidad de género han sido históricamente excluidas del reconocimiento jurídico, estos principios responden a una necesidad urgente, puesto que se encarga de enfrentar la interpretación limitada de los tratados internacionales que, hasta entonces, permitía a muchos Estados evadir su responsabilidad de protección alegando que tales derechos no estaban explícitamente nombrados, es precisa aclarar que esta no crea nuevos derechos, sino más bien lo reafirman puesto que ya son existentes tal como la dignidad, la igualdad y la libertad de expresión que deben aplicarse sin excepción, reconociendo la identidad de género como un componente esencial de la autodeterminación y la libertad de toda persona (p.6-7).

El derecho al reconocimiento de la personalidad jurídica ya que, toda persona, en su diversidad de orientaciones sexuales e identidades de género, debe gozar de plena capacidad jurídica. La identidad que cada individuo asuma es parte esencial de su dignidad y libertad, en este sentido no se puede imponer requisitos médicos, ni condiciones sociales para el reconocimiento legal de la identidad de género, de este modo, nadie debe ser presionado a ocultar o negar su orientación sexual o identidad (Principios de Yogyakarta, 2007, principio 3, p.12).

Desde esta perspectiva normativa, el Estado asume la obligación de garantizar que puedan desarrollar su práctica cultural en condiciones de seguridad y reconocimiento, libres de discriminación y violencia, legitimando su presencia y expresión en el espacio público como parte del ejercicio pleno de sus derechos humanos.

Así, el arte Drag se configura como un vehículo de derechos culturales, en la medida en que posibilita la visibilización de identidades históricamente marginadas en el espacio público, que al ocupar escenarios, calles o espacios culturales, las y los artistas Drag no solo ejercen su libertad creativa, sino que disputan sentidos sociales sobre lo normal, lo legítimo y lo aceptable, por ello, su protección en el marco internacional no responde únicamente a la defensa del arte, sino a la garantía de una sociedad plural, democrática y respetuosa de la diversidad.

2.2.1. Fundamento Constitucional:

En la Constitución ecuatoriana de 2008, Ecuador se compromete de lleno con la dignidad de las personas, la igualdad real y el respeto a toda forma de diversidad, logrando que abra las puertas para el arte Drag y estas sean vistas y tratadas como ciudadanos plenos, con todos sus derechos intactos. Al revisar estos derechos, queda claro cómo el marco legal del país está diseñado para respaldarlas, valorando sus prácticas culturales, artísticas y

expresivas como manifestaciones legítimas de identidad. De hecho, varios artículos lo dejan bien en evidencia, como:

El ejercicio de los derechos se regirá por los siguientes principios: Numeral 2. Todas las personas son iguales y gozarán de los mismos derechos, deberes y oportunidades. Nadie podrá ser discriminado por razones de etnia, lugar de nacimiento, edad, sexo, identidad de género, identidad cultural, estado civil, idioma, religión, ideología, filiación política, 4 pasado judicial, condición socio-económica, condición migratoria, orientación sexual, estado de salud, portar VIH, discapacidad, diferencia física; ni por cualquier otra distinción, personal o colectiva, temporal o permanente, que tenga por objeto o resultado menoscabar o anular el reconocimiento, goce o ejercicio de los derechos. La ley sancionará toda forma de discriminación. El Estado adoptará medidas de acción afirmativa que promuevan la igualdad real en favor de los titulares de derechos que se encuentren en situación de desigualdad (Constitución de la República del Ecuador, 2008, art. 11).

De acuerdo con el artículo constitucional ecuatoriano, el Estado implementará medidas de acción afirmativa que promuevan la igualdad a favor de personas en situación de desigualdad , como las drag Queens en el cual cuentan con protección frente a tratos discriminatorios, reconociendo su derecho a ejercer libremente su identidad y expresión de género en condiciones de igualdad, como la expulsión de espacios públicos o privados, la negación de contratos laborales o cualquier forma de exclusión sustentada en su expresión de género, de la misma manera, obliga al Estado a prevenir, sancionar y reparar los actos de odio, violencia o segregación dirigidos contra este grupo, reconociendo su derecho a existir, expresarse y participar plenamente en la vida social en condiciones de igualdad, por otra parte también insiste el:

El derecho a la identidad personal y colectiva, que incluye tener nombre y apellido, debidamente registrados y libremente escogidos; y conservar, desarrollar y fortalecer las características materiales e inmateriales de la identidad, tales como la nacionalidad, la procedencia familiar, las manifestaciones espirituales, culturales, religiosas, lingüísticas, políticas y sociales (Constitución de la República del Ecuador, 2008, art. 66 numeral 28).

Este marco jurídico respalda la construcción de identidades expresadas en el arte, el performance y la corporalidad, cabe destacar que la adopción de un nombre artístico o de una expresión de género se reconoce como manifestación cultural protegida por la Constitución, por este motivo, el Estado está obligado a garantizar estas formas identitarias, evitando su negación o discriminación y reconociendo al drag como una práctica legítima dentro de la diversidad cultural del país.

La práctica drag se legitima constitucionalmente como un ejercicio de identidad cultural y libertad estética, dentro de la Constitución además reconoce el derecho de los ciudadanos a construir manifestaciones que desafíen los cánones tradicionales, protegiendo tanto el nombre artístico como la corporalidad elegida para la performance. La normativa es clara ya que señala que:

Las personas tienen derecho a construir y mantener su propia identidad cultural, a decidir sobre su pertenencia a una o varias comunidades culturales y a expresar dichas elecciones; a la libertad estética; a conocer la memoria histórica de sus culturas y a acceder a su patrimonio cultural; a difundir sus propias expresiones culturales y tener acceso a expresiones culturales diversas. No se podrá invocar la

cultura cuando se atente contra los derechos reconocidos en la Constitución (Constitución de la República del Ecuador, 2008, art. 21).

En este caso se reconoce que el derecho de las personas a construir, fortalecer y expresar su identidad cultural sin discriminación, así el Drag se legitima como una práctica cultural y artística plenamente protegida, además protege el derecho a usar un nombre artístico y a que la expresión de género elegida sea respetada por el Estado.

Dentro de estos artículos se evidencia que las personas intervengan activamente en la vida cultural y social a través de la creación, difusión y disfrute del arte, estos derechos reconocen la producción artística no solo como una forma de expresión individual, sino también como un espacio de diálogo colectivo, construcción de sentido y cuestionamiento de las estructuras sociales, mostrando en concreto el:

Las personas tienen derecho a desarrollar su capacidad creativa, al ejercicio digno y sostenido de las actividades culturales y artísticas, y a beneficiarse de la protección de los derechos morales y patrimoniales que les correspondan por las producciones científicas, literarias o artísticas de su autoría (Constitución de la República del Ecuador, 2008, art. 22).

Este enfoque permite transformar la percepción del Drag, que deja de ser entendido únicamente como un “pasatiempo”, para ser reconocido como una práctica y profesión artística legítima, por esta razón se amplían las posibilidades de acceso a fondos culturales públicos, al uso de espacios estatales para presentaciones, y a la protección de los derechos laborales y culturales de las personas Drag Queen como trabajadoras de la cultura.

El sistema nacional de cultura tiene como finalidad fortalecer la identidad nacional; proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales; incentivar la libre creación artística y la producción, difusión, distribución y disfrute de bienes y servicios culturales; y salvaguardar la memoria social y el patrimonio cultural. Se garantiza el ejercicio pleno de los derechos culturales (Constitución de la República del Ecuador, 2008, art. 377).

Al mandar la protección de la diversidad y el incentivo a la producción cultural, este artículo permite que el Drag deje de ser entendido únicamente como un pasatiempo o un espectáculo de nicho, para ser reconocido formalmente como una práctica y profesión artística legítima. Esta conexión normativa es la que permite ampliar las posibilidades reales de profesionalización, tales como el acceso a fondos concursables públicos, la democratización del uso de espacios estatales y sobre todo, la exigencia de derechos laborales y culturales para las y los artistas Drag Queen como trabajadores de la cultura de pleno derecho de tal manera, que la ley se convierte en una herramienta de dignificación que obliga al Estado a incluir estas expresiones en su agenda de fomento y seguridad social.

Bajo este enfoque, el derecho a opinar y expresar su pensamiento libremente y en todas sus formas y manifestaciones (Constitución de la República del Ecuador, 2008, art. 66 numeral 6). Es decir, el Drag constituye una herramienta de comunicación política y cultural, a través de la cual se articulan discursos críticos sobre la sociedad, el poder y las normas de género, de tal forma los derechos a la libre expresión aseguran que los espectáculos, la estética y los mensajes producidos por las personas Drag Queen no sean objeto de censura, permitiéndoles emplear su práctica artística como un medio de crítica social y activismo, sin temor a sanciones o represalias legales.

2.2.2. Fundamento legal

La Ley Orgánica de Cultura (2016) se constituye como un instrumento clave, al reconocer a las y los artistas como actores fundamentales en la construcción de la identidad nacional, garantizando derechos como el acceso a la seguridad social y el uso del espacio público, además se establece que los artistas pueden “ejercer libremente su actividad artística, de manera individual o asociativa, con libertad de pensamiento y expresión” (Ley Orgánica de Cultura, 2016, art. 7). A partir de esta disposición, el trabajo de las Drag Queens adquiere un carácter profesional, lo que les permite acceder a mecanismos de fomento cultural y a medidas de protección laboral en igualdad de condiciones con otros sectores artísticos. Bajo otra óptica, la protección frente a la violencia y al estigma social que enfrenta este colectivo se encuentra contemplada en el ámbito penal, tal como lo muestra dentro del Código Orgánico Integral Penal (2014) el cual esclarece y sanciona de manera específica los actos que atentan contra la dignidad de las personas por motivos vinculados a su expresión de género. La legislación penal ecuatoriana señala que

Actos de odio. La persona que cometa actos de violencia física o psicológica de odio, contra una o más personas en razón de su nacionalidad, etnia, lugar de nacimiento, edad, sexo, identidad de género u orientación sexual, identidad cultural, estado civil, idioma, religión, ideología, condición socioeconómica, condición migratoria, discapacidad, estado de salud o portar VIH, será sancionada con pena privativa de libertad de uno a tres años. Si los actos de violencia provocan heridas a la persona, se sancionará con las penas privativas de libertad previstas para el delito de lesiones agravadas en un tercio. Si los actos de violencia producen la muerte de una persona, será sancionada con pena privativa de libertad de veintidós a veintiséis años (COIP, 2014, art. 177).

Esta disposición funciona como un escudo de protección real para los artistas drag, porque reconoce que, los ataques que sufren no son incidentes casuales ni situaciones aisladas, sino crímenes motivados por el odio, y como tal deben ser investigados y castigados, de esa forma, se garantiza que puedan ejercer su arte en un ambiente seguro, sin miedo a represalias por lo que son o por lo que expresan.

El artista drag, al romper con las reglas tradicionales de género, vive una vulnerabilidad para ello este artículo no es solo para asustar a los agresores, sino un escudo concreto que deja a las drag queens salir a la calle o subirse a un escenario sabiendo que el Estado las respalda. Al final, esto hace posible la libertad artística que promete la Constitución generando así que se vuelve un oficio digno, seguro y sin miedo a la discriminación.

3. CAPÍTULO III. METODOLOGIA.

3.1. Tipo de Investigación.

La presente investigación adopta un enfoque de tipo mixto, debido a que se integra de manera articulada elementos cualitativos y cuantitativos. Tal como lo plantea Medina et al. (2013), el cual sostiene que el enfoque mixto consiste en un procedimiento que reúne, examina y relaciona la información cuantitativa y cualitativa, pero todo dentro de un mismo estudio con el objetivo de dar respuesta a una pregunta de investigación (p.11), esta elección metodológica no responde a una mera combinación de técnicas, sino a la necesidad de comprender un fenómeno que tiene, dimensiones subjetivas e interpretativas propias del enfoque cualitativo y dimensiones que pueden ser sistematizadas y cuantificadas a través de datos recogidos en campo.

Dentro del enfoque cualitativo, se encuentran instrumentos para indagar y captar las experiencias subjetivas de personas y comunidades, generando que los investigadores logren descubrir a profundidad sobre temas sociales, culturales y políticos, lo que ayuda a descifrar las fuerzas que moldean el comportamiento humano. Además, este método empodera a colectivos excluidos al amplificar sus voces, fomentando la equidad social y políticas públicas más justas e impactantes (Lázaro Guillermo et al., 2025, p. 70), en este plano se orienta a interpretar los significados culturales, simbólicos y políticos que subyacen a la práctica Drag Queen dentro del colectivo Dionisios Arte Cultura Identidad, con sede en la ciudad de Quito.

A su vez resulta pertinente señalar que desde el componente cuantitativo el cual “se centra en la recolección y análisis de datos numéricos. Se caracteriza por su capacidad para medir variables y establecer relaciones entre ellas, lo que permite obtener conclusiones generalizables sobre fenómenos específicos” (p.10), debido a que la investigación recoge información estructurada mediante una encuesta aplicada, permitiendo una lectura más integral de la realidad abordada.

En cuanto a su forma, la investigación es de tipo básica, denominada también pura o fundamental, la cual, como señala Grajales (2000), "busca el progreso científico, acrecentar los conocimientos teóricos, sin interesarse directamente en sus posibles aplicaciones o consecuencias prácticas; es más formal y persigue las generalizaciones con vistas al desarrollo de una teoría basada en principios y leyes" (p. 2). En ese sentido, esta investigación parte de una pregunta central sobre el rol de la práctica Drag Queen como fenómeno cultural y político, el cual busca construir conocimiento teórico sobre identidad, disrupción y cultura desde un caso en específico.

3.1.1. Descriptivo

En la presente investigación se adopta un enfoque descriptivo, para ello el autor Martínez (como se citó en Guevara Albán et al., 2020) expone que se da una investigación descriptiva cuando, se lleva a cabo una búsqueda con el fin de detallar y analizar las características de una población o un fenómeno específico sin realizar inferencias o comparaciones con otros fenómenos, para ello se utiliza métodos sistemáticos, brindando una información más organizada con una visión clara y comprensible (p.4).

A partir de esta premisa, se busca comprender de qué manera el performance Drag Queen de Dionisios transforma las percepciones sociales y aporta a la creación de nuevas identidades culturales en la actualidad, para ello se basa en las percepciones que estas generan en su público además, no se limita a un detalle superficial, sino que se propone examinar las particularidades del performance Drag Queen como una herramienta de lucha política y transformación cultural, , todo esto sin que el investigador manipule variables ni intervenga en la realidad estudiada.

3.1.2. Documental

A su vez, la investigación es documental, dado que una parte esencial del proceso consistió en revisar, analizar e interpretar fuentes bibliográficas vinculadas a los estudios culturales, además de la teoría de la performance, junto con la identidad de género y la política cultural. Para ello Tancara (1993) define que este tipo de investigación se concibe como un conjunto de métodos y técnicas que permiten buscar, procesar para así almacenar información contenida en diversos documentos, de tal manera que se enfoca en la recopilación de datos relevantes, para después presentarlo de manera sistemática, coherente y bien fundamentada la nueva información en un documento científico (p. 4). En ese sentido, la revisión documental permitió construir el sustento teórico e histórico necesario para situar la práctica Drag Queen dentro sobre cultura, poder e identidad.

3.2. Diseño de Investigación

El diseño de esta investigación es no experimental ya que, “son utilizados cuando no es posible manipular variables o cuando se busca observar fenómenos en su entorno natural” (Lázaro Guillermo et al., 2025, p.51), es decir no genera ninguna situación artificial ni interviene en la realidad estudiada simplemente se limita a observar y analizar un fenómeno que existe con independencia de su presencia en Dionisios Arte Cultura Identidad.

Puntualizando en este aspecto, el diseño es transversal porque “se llevan a cabo en un solo punto en el tiempo y permiten analizar la relación entre variables en una población específica” (p.51), en este caso sería durante la función del colectivo en el espacio La Dominga de la ciudad de Quito.

Adicionalmente, el diseño incorpora la lógica del estudio de caso, al concentrar el análisis en una unidad particular que es Dionisios Arte Cultura Identidad debido a su singularidad, sumado su propuesta estética y el posicionamiento político, ofreciendo un escenario privilegiado para comprender cómo el arte drag opera como práctica disruptiva en la construcción de identidades culturales

Finalmente, la revisión bibliográfica se incorpora como parte constitutiva del diseño, no solo como un paso previo, sino como una técnica de investigación en sí misma que permitió construir el marco teórico del estudio sobre drag, performatividad, identidad cultural y acción política.

3.3. Técnicas de recolección de Datos

Con el propósito de responder a los objetivos planteados en la investigación, se recurrió a un conjunto de técnicas de recolección de datos que permitieron abordar el fenómeno estudiado desde distintas dimensiones. Dado que la práctica Drag Queen dentro

del colectivo Dionisios Arte Cultura Identidad implica tanto una realidad observable como una experiencia subjetiva cargada de significados culturales y políticos, resultó indispensable combinar técnicas que hicieran posible captar, por un lado, la percepción del entorno social hacia dicha práctica y, por otro, la voz directa de quienes la protagonizan.

En ese sentido, una de las técnicas que se aplicó fue la encuesta a los asistentes a una función de Dionisios Arte Cultura Identidad en el espacio La Dominga, ubicado en la ciudad de Quito, con el propósito de recoger datos cuantitativos sobre las percepciones, valoraciones y experiencias del público en torno al arte drag como práctica de construcción identitaria y acción política.

En este sentido, el instrumento que se utilizó fue un cuestionario impreso, dado que en el momento de la aplicación existía la posibilidad concreta de que los asistentes no contaran con acceso inmediato a dispositivos con conexión a internet, se optó deliberadamente por aplicar el cuestionario de forma presencial y en papel, el cual estuvo compuesto por preguntas cerradas y de escala, construidas en torno a las categorías centrales de la investigación ya sea como el conocimiento previo del público sobre el arte drag, la percepción del performance como práctica política y cultural, y la valoración del impacto de Dionisios en la construcción de nuevas identidades culturales, de esta forma se garantizó la participación de la mayoría los asistentes independientemente de sus condiciones tecnológicas. Una vez recolectados los formularios físicos, la información fue transferida y organizada en una hoja de cálculo de Microsoft Excel para su procesamiento y análisis estadístico descriptivo.

En consonancia con lo anterior, otra de las técnicas aplicadas para complementar los datos documentales fue la entrevista en profundidad a Daniel Moreno, director, organizador y performer del grupo Dionisios Arte Cultura Identidad, por su conocimiento y visión integral del drag. Este diálogo permitió comprender las dinámicas internas de creación artística, los procesos de construcción identitaria presentes en la práctica drag y la dimensión política desde la cual Dionisios plantea su propuesta escénica como un acto de resistencia frente a las normas culturales.

Para ello Neill y Cortez Suárez (2017), aclaran que la entrevista se encarga de obtener información sobre el punto de vista explican que la entrevista sirve para conocer el punto de vista y la experiencia de las personas o grupos desde su propia voz. En términos simples, es un diálogo, y puede tomar distintas formas, semiestructurada o incluso informal, dependiendo de lo que se necesite explorar (p.82).

Por este motivo, el instrumento que se empleó fue una guía de entrevista semiestructurada para orientar la entrevista con Daniel Moreno, la cual estuvo estructurada por preguntas abiertas organizadas en torno a los ejes temáticos de la investigación, sin que estas limitaran la dirección ni la profundidad de las respuestas del entrevistado, permitiendo que Daniel Moreno hablara libremente sobre su trayectoria artística, su concepción del drag como práctica política, los procesos de construcción identitaria y el impacto de Dionisios en el entorno cultural ecuatoriano.

3.4.Población de estudio y muestra

La población de interés en esta investigación está conformada por dos grupos diferenciados, por un lado, el público que asiste a las funciones de Dionisios Arte Cultura

Identidad y por otro, el equipo directivo y creativo del grupo, representado en la figura de Daniel Moreno.

La población referencial se compone de los asistentes al evento, el cual estuvo conformado por 51 personas que asistieron a las funciones de Dionisios Arte Cultura Identidad, debido a que el espacio donde realizan su puesta en escena, tiene la capacidad de un foro de 30 personas por función, de tal manera que se realizó las encuestas en dos diferentes secciones, la primera asistieron 26 participantes mientras que en la segunda función se registró 25 personas dando como resultado 51 asistentes quienes formaron parte de la población total de la presente investigación.

Ante esto, se optó para este trabajo una muestra no probabilística por conveniencia debido a que “está disponible en el tiempo o periodo de investigación” (Salvado. 2016 p.18), la cual se conformado por 51 personas, sin embargo una persona del público, opto por no participar, reservándose este derecho voluntariamente, por tal razón la muestra final llega ser 50 personas que asistieron a las funciones de Dionisios en el espacio “La Dominga” de la ciudad de Quito durante el periodo de recolección de datos, dicha muestra representa al 98% de la población, lo cual hace que los resultados obtenidos sean altamente representativos y confiables para los objetivos planteados.

La selección de esta muestra respondió a criterios de accesibilidad, presencia física en el evento y disposición voluntaria de los participantes para responder el cuestionario, además este tipo de muestreo, aunque no permite extrapolar los resultados a toda la población de asistentes al teatro drag en el Ecuador, resulta apropiado para los objetivos descriptivos de esta investigación, ya que la selección de muestra intencional se “elige participantes que pueden ofrecer perspectivas ricas y variadas. La cantidad de participantes puede variar, pero generalmente se prefiere un número que permita profundizar en las narrativas sin perder la riqueza de los datos” (Lázaro Guillermo et al., 2025, p.79).

Las funciones de Dionisios convocan aun publico diverso, conformado por personas heterosexuales y personas de la comunidad LGBTIQ+, quienes asisten de manera espontánea, por ende, este sentido encuestar a los 50 asistentes presentes en la función constituyó la estrategia más coherente y viable para recoger información representativa del público real de Dionisios, sin excluir a ningún asistente dispuesto a participar.

Para la parte cualitativa, la selección del informante fue intencional ya que responde a un criterio de rol debido a que se entrevistó exclusivamente a Daniel Moreno por ser el fundador, director artístico y principal performer del grupo Dionisios, cabe destacar que su posición le otorga una visión única e insustituible sobre los procesos de creación, los fundamentos políticos de la propuesta escénica y las dinámicas de construcción identitaria que articulan el proyecto.

3.5.Hipótesis de ser el caso

El performance Drag Queen, desarrollado en espacios culturales como Dionisios Arte Cultura Identidad, representa una manifestación artística con un impacto profundo en la sociedad, este tipo de performance no solo desafía de manera significativa las normas tradicionales sobre el género, sino que también abre un espacio para el cuestionamiento y la reflexión sobre las estructuras sociales establecidas. En ese sentido, la hipótesis aquí planteada articula las dos dimensiones centrales del estudio como la transformación de

percepciones sociales el cual es abordada desde los datos de la encuesta y la construcción de identidades culturales desde la práctica drag, profundizada mediante la entrevista a Daniel Moreno y la revisión teórica.

3.6.Métodos de análisis, y procesamiento de datos.

El análisis de los datos obtenidos durante el proceso investigativo constituye una etapa fundamental, dado que la información recopilada adquiere sentido y se convierte en conocimiento. En este sentido, coincide con el planteamiento de Lopera et al. (2010), el cual expone que el método analítico “es un camino para llegar a un resultado mediante la descomposición de un fenómeno en sus elementos constitutivos” (p. 18). Al dividir la información en partes más manejables, se puede realizar un análisis detallado de cada uno de estos elementos, cabe recalcar que este proceso no solo ayuda a entender de mejor manera cada dimensión del fenómeno, sino que también permite integrar las diferentes perspectivas para ofrecer una visión más completa del tema.

3.6.1. Análisis Estadístico Descriptivo

Para el tratamiento de los datos provenientes de la encuesta aplicada en el espacio “La Dominga”, se utilizó el análisis estadístico descriptivo, en este sentido Rendón Macías et al. (2016), argumenta que la estadística descriptiva ayuda a resumir información ya que, tiene como finalidad reunir pruebas objetivas para confirmar o rechazar una hipótesis, para ello, se deben recopilar datos de manera cuidadosa y presentarlos de forma clara y ordenada, utilizando ya sea tablas o a su vez gráficos (p.3). En coherencia con ello, cada pregunta del cuestionario fue procesada individualmente, generando de tal forma el resultado final el cual se expuso mediante gráficos que indicaban los porcentajes correspondientes, de esta manera facilitando la visualización de las tendencias y percepciones del grupo encuestado respecto a la práctica Drag Queen y su dimensión cultural, identitaria y política dentro del colectivo Dionisios.

3.6.2. Análisis de Contenido:

Empleando las palabras del autor Bardin (2002) denomina que el análisis de contenido es un conjunto de herramientas metodológicas en constante evolución que, mediante una hermenéutica controlada y la inferencia, busca trascender la lectura superficial de diversos discursos, además permite inferir conocimientos relativos a las condiciones de producción y recepción de dichos mensajes (p. 7).Al respecto propone que para procesar de manera sistemática la información proveniente de ambas fuentes, en el caso de la encuesta, los datos cuantificados en Excel fueron organizados en categorías temáticas que permitieron identificar frecuencias, tendencias y patrones en las percepciones del público sobre el drag como práctica constructora de identidades, mientras que de la entrevista, el análisis de contenido complementó al análisis del discurso al permitir identificar los núcleos temáticos recurrentes en el relato del informante.

3.6.3. Análisis del Discurso:

Según Van Dijk (1999) sostiene que el análisis del discurso “buscan entender, exponer y, fundamentalmente, desafiar el abuso de poder y la desigualdad social” (p.2) en base a esta teoría se aplicó al material obtenido en la entrevista realizada a Daniel Moreno,

director y performer del grupo Dionisios Arte Cultura Identidad el cual al momento de examinar no solo el contenido de lo que el entrevistado comunicó, sino también los modos en que su discurso construye, legitima y reivindica ciertas posiciones sobre la identidad, generando una triangulación con lo mencionado en el marco teórico.

3.6.4. Estudio de caso

Para la investigación se presenta un estudio de caso, que permite el análisis profundo de una unidad específica, como un individuo, grupo, institución o comunidad, con el objetivo de comprender sus características, situaciones actuales e interacciones en un contexto particular, dicho método es especialmente útil para obtener información básica que puede guiar investigaciones más amplias (Tamayo y Tamayo,2003,p.45-46).Bajo esta perspectiva el estudio de caso fue una forma de analizar toda la investigación, ya que se interpretaron tanto los datos numéricos como los cualitativos en relación con un grupo específico que en este caso fue el colectivo Dionisios Arte Cultura Identidad, el cual actúa como una forma de construcción de identidad y resistencia cultural en Ecuador.

3.7. Procedimiento y Análisis:

Para garantizar el rigor y la coherencia del proceso analítico, se organizó e interpreto los datos, antes obtenidos a través de las técnicas utilizadas, dando como resultado dos etapas complementarias y secuenciales.

En primera instancia el procesamiento de los datos, para ello se preparó la información recolectada para facilitar su posterior interpretación, en el caso de la entrevista realizada al director del colectivo Dionisios Arte Cultura Identidad, se procedió a su transcripción íntegra, transformando el registro oral a un texto, permitiendo así identificar con mayor claridad las ideas expuestas, en otra instancia referente a la encuesta realizada en el espacio “La Dominga”, una vez obtenido los resultados se procedió a organizar las respuesta de las preguntas establecidas, facilitando la representación gráficamente como su análisis. Para finalizar, se realizó una triangulación entre los datos obtenidos en la entrevista y los resultados de la encuesta, contrastando ambas fuentes con las categorías teóricas desarrolladas en el marco teórico, lo que permitió llegar a una interpretación final más sólida y fundamentada.

A partir de los datos procesados, se llevó a cabo dos enfoques de análisis, cada uno adaptado a la naturaleza de los instrumentos utilizados, para ello los datos de la encuesta, se aplicó un análisis estadístico descriptivo, utilizando porcentajes y gráficas que ayudan a visualizar los resultados obtenidos. Por otro lado, para los datos obtenidos de la entrevista, recurrimos al análisis temático, permitiendo identificar categorías y patrones de significado en la transcripción, con el objetivo de interpretar el fenómeno desde la perspectiva de sus protagonistas y relacionar sus testimonios con los objetivos de la investigación.

4. CAPÍTULO IV. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1. Resultado

La metodología para la recolección de datos, se aplicó un cuestionario estructurado a la muestra seleccionada, que en este caso parte a ser 50 espectadores que asistieron a las representaciones del colectivo Dionisios Arte Cultura Identidad, para ello el instrumento se administró de manera presencial mediante formularios físicos, lo que permitió un contacto directo con la audiencia. Posteriormente, la información recopilada fue sometida a un proceso de sistematización digital en una matriz de datos mediante el software Microsoft Excel, herramienta que facilitó la organización técnica necesaria para el análisis estadístico y la generación de las representaciones gráficas que sustentan los hallazgos de esta investigación.

Tabla 1

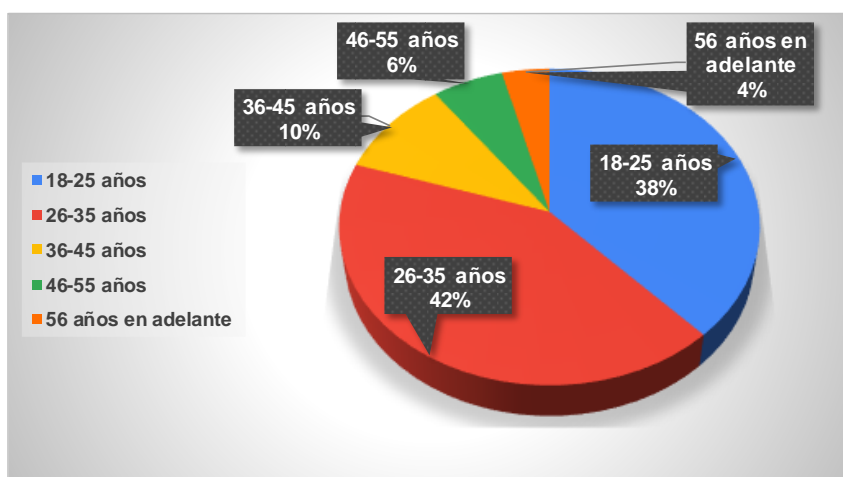
Distribución por edades de los asistentes a la función “Dionisios Arte Cultura Identidad”

Rango de Edad	Edad:	Porcentaje
18-25 años	19	38%
26-35 años	21	42%
36-45 años	5	10%
46-55 años	3	6%
56 años en adelante	2	4%
Total general	50	100%

Nota. Elaboración propia basada en la encuesta aplicada a los asistentes a la función de “Dionisios Arte Cultura Identidad”, 19 de marzo de 2026.

Figura 1

Distribución por edades de los asistentes a la función “Dionisios Arte Cultura Identidad”



Nota. Elaboración propia basada en la encuesta aplicada a los asistentes a la función de “Dionisios Arte Cultura Identidad”, 19 de marzo de 2026.

Análisis: Los datos recolectados muestran que la mayor parte del público se concentra entre los 26 a 35 años, y de 18 a 25 años, esta cifra confirma que el núcleo de los asistentes pertenece a una generación de adultos jóvenes, quienes muestran una predisposición significativa hacia el consumo de propuestas artísticas que desafían las normas sociales establecida, esto debido a que el arte drag puede exagerar rasgos femeninos o masculinos para así explorar su yo interior, ofreciendo vivencias emocionales y políticas provocadoras como hecho de ver a un hombre maquillado o una mujer con barba, generando que fortalezcan su identidad personal mediante el rechazo explícito a las normas tradicionales de género. Estas experiencias permiten liberar emociones reprimidas mediante la exageración y exploración de roles fluidos, los cuales fomentan un sentido de empoderamiento colectivo al desafiar estructuras patriarcales y heteronormativas (Cuadrado García y Montoro Pons, 2022).

Además, aunque son pocos, la presencia de adultos mayores es clave para entender el alcance sociocultural del proyecto Dionisios Arte Cultura Identidad, revelando que la función va más allá del simple divertimento para jóvenes puesto que se convierte en un vínculo entre generaciones. Es pertinente mencionar que la transformación social que se evidencia, se alinea con el hecho de que personas de sectores tradicionalmente conservadores comienzan a abrirse a narrativas que rompen con lo establecido, sugiriendo un cambio real en la forma en que se perciben y se aceptan las historias diversas.

Es notable que el performance juega un papel fundamental, ya que actúa como un puente que ayuda a suavizar los prejuicios arraigados, como la homofobia, este arte desafiante, genera una provocación constructiva que invita a las personas a cuestionar sus creencias y a participar en conversaciones significativas, convirtiendo los prejuicios sociales en oportunidades para crear conexiones genuinas validando las identidades culturales que

están en constante transformación, reflejando así un cambio positivo en la sociedad (Gomes K. y Eynhorn,2020,p.3).

Tabla 2

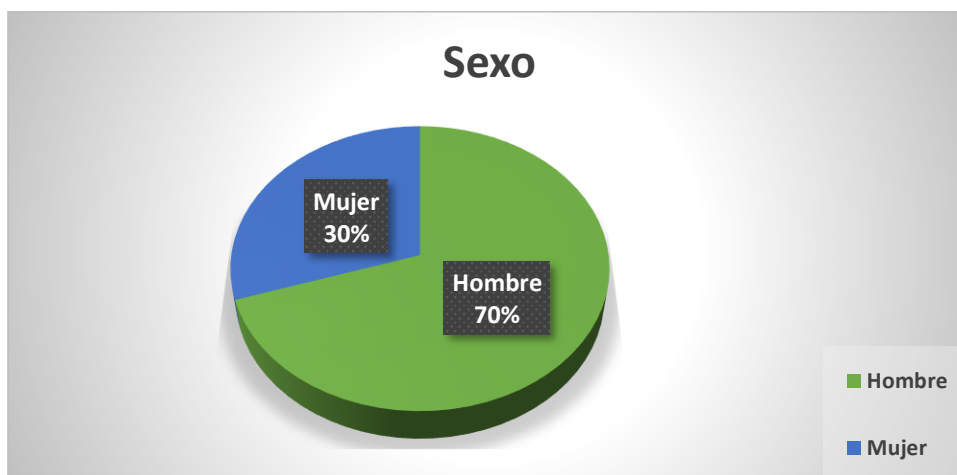
Distribución de los asistentes de acuerdo a su sexo.

Sexo	Encuestados:	Porcentaje
Hombre	35	70%
Mujer	15	30%
Intersexual	0	0%
Total general	50	100%

Nota. Elaboración propia basada en la encuesta aplicada a los asistentes a la función de “Dionisios Arte Cultura Identidad”, 19 de marzo de 2026.

Figura 2

Distribución de los asistentes de acuerdo a su sexo.



Nota. Elaboración propia basada en la encuesta aplicada a los asistentes a la función de “Dionisios Arte Cultura Identidad”, 19 de marzo de 2026.

Análisis: La información recopilada indica una clara mayoría de hombres entre los participantes, lo que marca un quiebre importante con los patrones habituales en el consumo cultural, ya que normalmente, las artes escénicas atraen más a mujeres, tal como lo plantea el autor Baldwin (2023) el cual indica que antiguamente las mujeres asistían a las obras teatrales mayormente, esto durante los siglos XVI y XVII generando cierta influencia directa e indirecta en el proceso creativo de los dramaturgos, incluso se llegó a implementar estrategias como elegir títulos atractivos que captaran de inmediato la atención del público, tales derechos no estaban explícitamente nombrados (p.37), sin embargo la gráfica presenta que la asistencia a obras teatrales, es mas de hombres dejando ver que la propuesta de Dionisios crea un ambiente seguro y acogedor, donde los hombres pueden sumergirse en

historias que rompen moldes, libres de las presiones de la masculinidad tradicional dominante.

Esto se conecta con las ideas de “fantasías de realismo” y la subversión de normas clásicas que explora Pavlopoulos (2024) ya que postula que el arte performativo funciona como catalizador para que los hombres abandonen prejuicios históricos como la rigidez machista heredada y adopten una identidad cultural maleable, intrépida y abierta a la fluidez, de esta forma, el espectáculo trasciende el mero entretenimiento y se convierte en un espacio para que el público masculino del colectivo redefina su propia identidad (p.3), por tal razón en la encuesta se visualiza que la mayoría de espectador hombre rompiendo normas establecidas.

Tabla 3

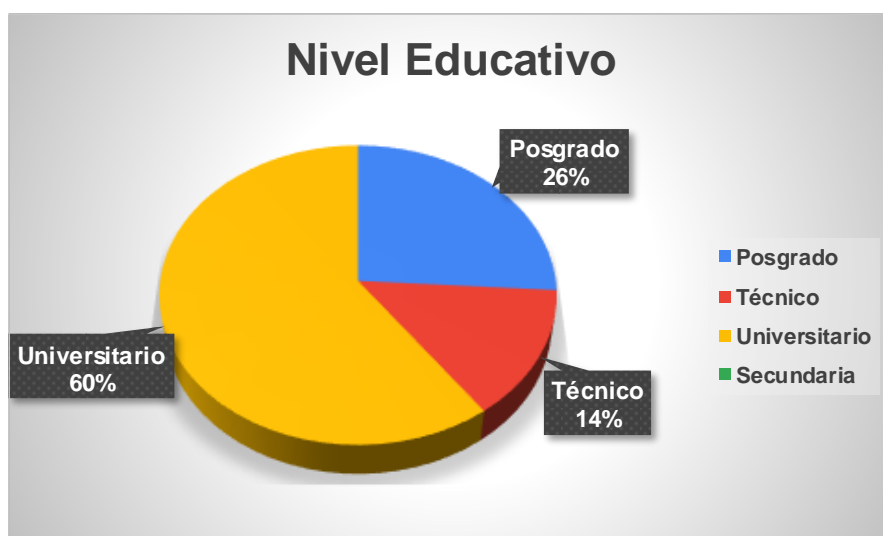
Nivel académico de las personas encuestas.

Nivel	Respuestas de los encuestados:	Porcentaje:
Educativo:		
Posgrado	13	26%
Técnico	7	14%
Universitario	30	60%
Secundaria	0	0%
Total general	50	100%

Nota. Elaboración propia basada en la encuesta aplicada a los asistentes a la función de “Dionisios Arte Cultura Identidad”, 19 de marzo de 2026.

Figura 3

Nivel académico de las personas encuestadas.



Nota. Elaboración propia basada en la encuesta aplicada a los asistentes a la función de “Dionisios Arte Cultura Identidad”, 19 de marzo de 2026.

Análisis: En cuanto a la formación académica, se observa que la totalidad de la audiencia posee una instrucción superior a la secundaria, con una presencia notable de profesionales con títulos de grado y posgrado, este nivel de escolaridad constituye un factor determinante en la recepción del hecho artístico, ya que el consumidor posee conocimiento cultural profundo, sumado a herramientas críticas para la interpretación de discursos complejos.

La razón de este fenómeno halla su explicación en el autor Amestoy (2009) el cual afirma que la educación formal juega un rol clave en la composición del público, aunque su influencia se ve sobre todo en los extremos del espectro, ya que no se trata solo de que genere ingresos para costear las entradas, sino que también desarrolla la capacidad intelectual para apreciar y reflexionar en profundidad sobre un arte tan complejo y exigente, generando de tal manera una relación directa entre el nivel educativo y la asistencia frecuente a espectáculos de cultural intelectual (p. 11), el hecho de que no se registren asistentes con educación básica refuerza la idea de que las prácticas de Dionisios Arte Cultura Identidad no solo se consumen como ocio, sino como objetos de reflexión humanística que resuenan especialmente en sectores con alta formación profesional, quienes poseen la disposición intelectual para dialogar con estéticas disruptivas.

Tabla 4

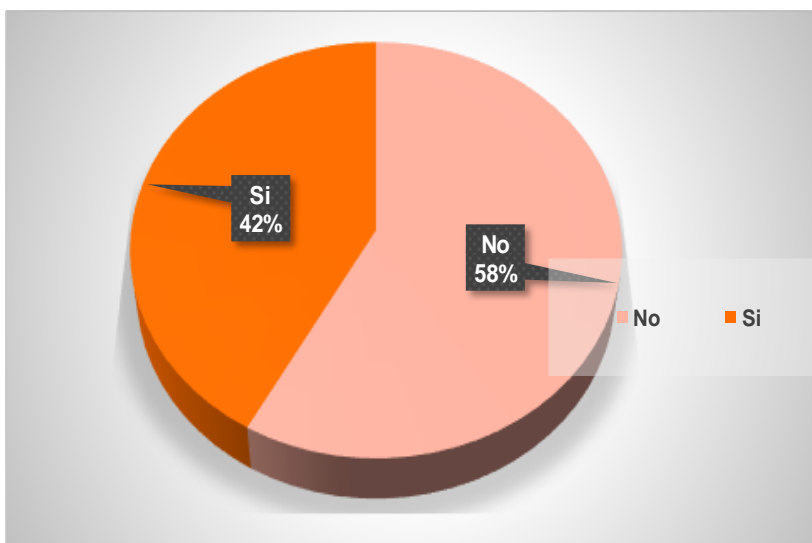
Primera asistencia a una obra de Dionisios Arte Cultura Identidad

Opciones	¿Es la primera vez que asiste a observar una obra de Dionisios Arte Cultural Identidad?	Porcentaje
No	29	58%
Si	21	42%
Total general	50	100%

Nota. Elaboración propia basada en la encuesta aplicada a los asistentes a la función de “Dionisios Arte Cultura Identidad”, 19 de marzo de 2026.

Figura 4

Primera asistencia a una obra de Dionisios Arte Cultura Identidad



Nota. Elaboración propia basada en la encuesta aplicada a los asistentes a la función de “Dionisios Arte Cultura Identidad”, 19 de marzo de 2026.

Pregunta: ¿Es la primera vez que asiste a observar una obra de Dionisios Arte Cultural Identidad?

Análisis: Los resultados sugieren que una proporción significativa de la audiencia posee un vínculo previo con el trabajo de Dionisios Arte Cultura Identidad, esta familiaridad con la propuesta estética no solo indica un proceso de fidelización exitoso, al contar con un conocimiento previo los espectadores no asisten por simple curiosidad, sino por un interés genuino, sostenido en la línea discursiva de la agrupación, por otro lado este compromiso no solo enriquece la experiencia, sino que también fortalece la identidad de la marca artística dentro de la comunidad, de esta manera Dionisios se consolida como una referencia cultural que es capaz de atraer a una audiencia que busca no solo entretenimiento, sino también una conexión significativa con las propuestas artísticas que presenta.

Basado en la gestión cultural, este comportamiento se da, debido a la experiencia dentro de los espectáculos, ya que si la gente confía, logra que vuelva a observar tales funciones, además también genera nuevas curiosidades dentro del público, (Advisory Board for the Arts ,2015) lo que implica que se puede evidenciar una mayor exploración sobre el arte drag , bajo este esquema la captación de nuevos espectadores evidencia que el arte drag continúa expandiendo su alcance, atrayendo a personas que motivadas por la recomendación o la visibilidad del grupo, se permiten experimentar nuevas formas de identidad cultural por primera vez.

Tabla 5

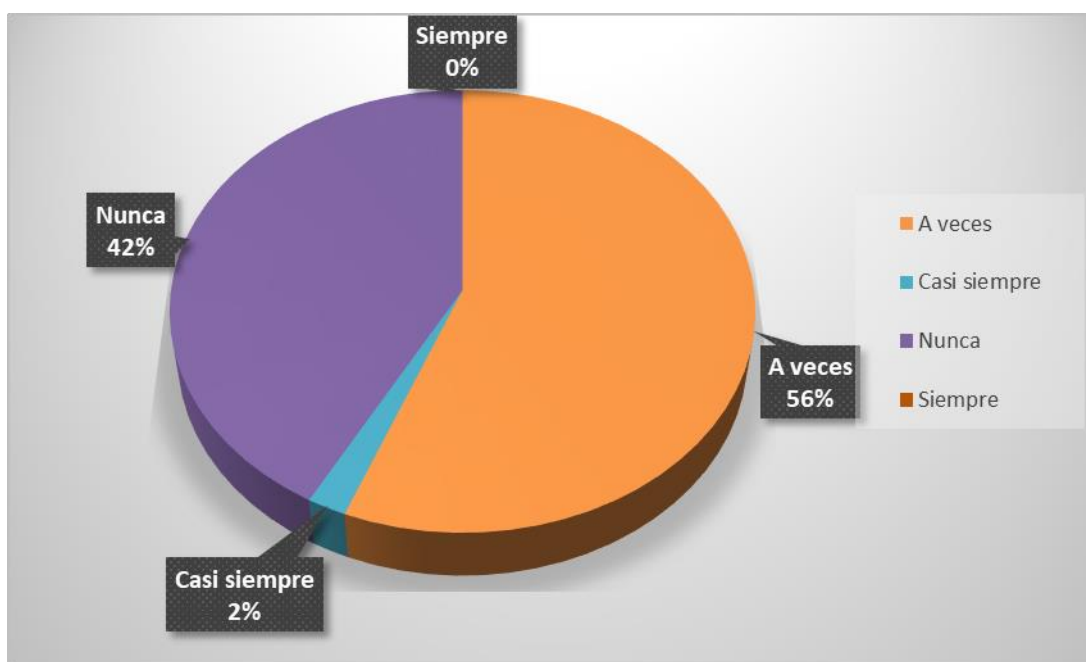
Frecuencia de asistencia a las funciones de Dionisios.

Alternativa	¿Con qué frecuencia asiste a las obras o eventos de Dionisios? Frecuencia	Porcentaje
A veces	28	56%
Casi siempre	1	2%
Nunca	21	42%
Siempre	0	0%
Total general	50	100%

Nota. Elaboración propia basada en la encuesta aplicada a los asistentes a la función de “Dionisios: Arte Cultura Identidad”, 19 de marzo de 2026.

Figura 5

Frecuencia de asistencia a las funciones de Dionisios



Nota. Elaboración propia basada en la encuesta aplicada a los asistentes a la función de “Dionisios: Arte Cultura Identidad”, 19 de marzo de 2026.

Pregunta: ¿Con qué frecuencia asiste a las obras o eventos de Dionisios?

Análisis: La distribución de respuestas en torno a la frecuencia de asistencia revela un patrón de consumo cultural predominantemente intermitente, donde la mayoría de los encuestados se concentra en una participación ocasional, seguida de un grupo considerable que se acerca por primera vez a este tipo de propuesta escénica pero esto no debe

interpretarse como desinterés o desvinculación del público hacia el arte performativo, sino como una expresión de los condicionamientos estructurales, de acuerdo con trabajos previos donde realizar encuestas referente al consumo de cultural, se evidencia que las artes escénicas tienen un consumo limitado ya sea, por el nivel de educación y las restricciones de tiempo las cuales son los determinantes para la asistencia a este tipo de eventos (Gómez González et al., 2016, p. 83). Esto permite comprender que la participación ocasional identificada en los datos no obedece necesariamente a una falta de valoración hacia el arte performativo, sino a condicionantes cotidianas que limitan la regularidad del consumo cultural, independientemente del interés que el público pueda tener hacia la propuesta artística.

Desde otra perspectiva, la presencia significativa de asistentes que se acercan por primera vez a las producciones del colectivo constituye uno de los hallazgos más relevantes del estudio, bajo esta premisa, el autor propone que se da debido a que en el teatro escénico siempre hay dos públicos: los habituales que en varias ocasiones son ya son fans del arte dramático y los nuevos como niños, adolescentes, adultos jóvenes excluidos (Gómez Hernández et al., 2020). Esto prueba que el drag de Dionisios no se queda en su círculo cerrado sino más bien atrae caras frescas, expande el arte queer a sectores marginados y cumple su rol como puerta de entrada al mundo performativo para quienes nunca habían cruzado esa línea.

Tabla 6

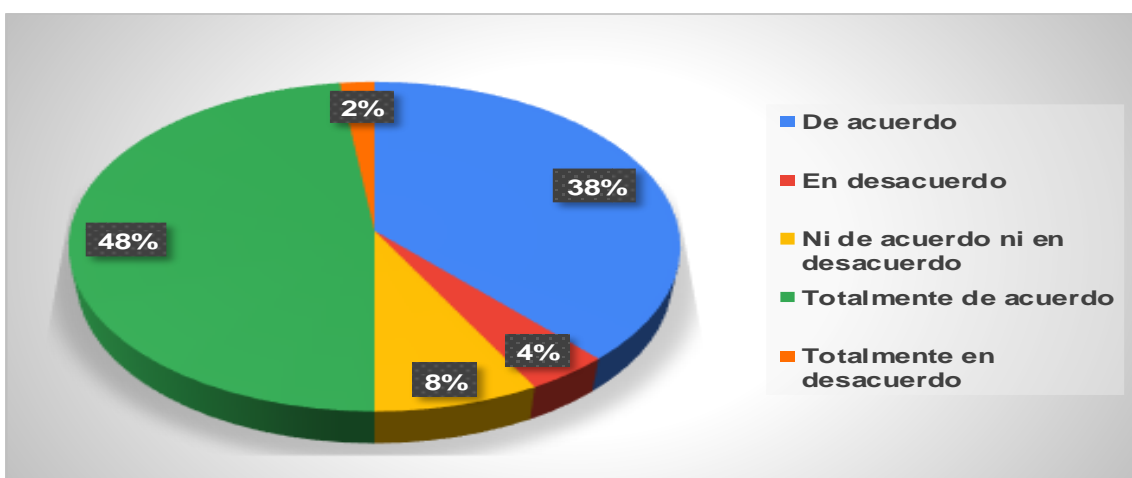
Acto de protesta frente a la sociedad.

Opciones	¿Considera que la puesta en escena de Dionisios funciona como un acto de protesta frente a la sociedad capaz de desafiar los convencionalismos sociales dominantes?	Porcentaje
De acuerdo	19	38%
En desacuerdo	2	4%
Ni de acuerdo ni en desacuerdo	4	8%
Totalmente de acuerdo	24	48%
Totalmente en desacuerdo	1	2%
Total general	50	100%

Nota. Elaboración propia basada en la encuesta aplicada a los asistentes a la función de “Dionisios Arte Cultura Identidad”, 19 de marzo de 2026.

Figura 6

Acto de protesta frente a la sociedad.



Nota. Elaboración propia basada en la encuesta aplicada a los asistentes a la función de “Dionisios Arte Cultura Identidad”, 19 de marzo de 2026.

Pregunta: ¿Considera que la puesta en escena de Dionisios funciona como un acto de protesta frente a la sociedad capaz de desafiar los convencionalismos sociales dominantes?

Análisis: En conformidad con las respuestas de la encuesta se puede evidenciar que la mayoría de los espectadores ven en las presentaciones de Dionisios Arte Cultura Identidad, un fondo de protesta contra problemas sociales, esto demuestra que logran crear un estilo teatral para que su público capte rápido un mensaje, porque unen a propósito lo que es bello en el arte con la realidad social y política que los rodea.

Para comprender el porqué de esta situación, es preciso remitirse a Proaño Gómez (2022) ya que sostiene que el teatro, en tanto producto cultural, habla consciente o inconscientemente de los cambios, preocupaciones, sueños o frustraciones que viven sus productores, comunicando imaginarios sociales que validan las imágenes del mundo y los sistemas de valor funcionales a los intereses del productor, siendo imposible pensar en una producción hecha desde un no lugar que garantice un arte puro o neutral (p. 2). Desde esta perspectiva, el hecho de que casi todos los encuestados vean un mensaje de protesta en las obras de Dionisios confirma justo lo que plantea la autora porque estas puestas en escena reflejan las frustraciones de quienes lo hacen y las usan para cuestionar las normas establecidas.

Así mismo resulta significativo en el caso de Dionisios que la transgresión no se manifiesta mediante la denuncia directa o el discurso explícito, sino a través de lo que podría denominarse una resistencia estética, donde el vestuario, el maquillaje y la corporalidad actúan como dispositivos discursivos que interpelan al espectador sin recurrir a la confrontación verbal. Esta modalidad de protesta tiene raíces profundas en la tradición escénica latinoamericana ya que como lo denomina Pérez (2013) ya que existe dos modo de protesta la que conviven poéticas con un discurso portador de un mensaje claro, didáctico, referencial, más radicalizado, y por otro lado se encuentran recurrentes a un discurso metafórico

y con una estética que trabaja con el elemento visual ligado a la estética callejera recurren a un discurso metafórico y con una estética que trabaja con el elemento visual ligado a la estética callejera (p.14), de tal forma que Dionisios se inscribe en esta misma trayectoria ya que la contundencia del mensaje no depende de lo que se dice, sino de cómo se construye visualmente y corporalmente lo que se muestra.

Esta forma de resistencia silenciosa pero cargada de sentido adquiere aún mayor profundidad cuando se analiza desde la función política del cuerpo en la escena, ya que el cuerpo desnudo o intervenido sigue siendo una manifestación política que romper con las etiquetas y clasificaciones que suelen encasillar a las personas dentro de categorías sociales específicas, por lo general se asocian con aspectos como género, raza e ideología, esta propuesta se esfuerza por trascender esas limitaciones, además promueve una visión más amplia y flexible de las identidades, que permite a las personas definirse más allá de las categorías tradicionales y explorar su individualidad sin las ataduras de las expectativas sociales (Farías, 2022, p.8). En las producciones de Dionisios, el uso deliberado del maquillaje y el vestuario como elementos de construcción identitaria y política no es decorativo sino estructural ya que transforma el cuerpo del intérprete en un texto legible, en una declaración que el espectador recibe y procesa desde su propia subjetividad.

Esta habilidad para transmitir un mensaje político al público sin caer en confrontaciones directas explica justo por qué tantos encuestados respondieron de manera favorable ya Dionisios funciona como un acto de protesta frente a la sociedad siendo capaz de desafiar los convencionalismos sociales dominantes por otra parte el espectador no necesita que la obra se lo diga todo específicamente, sino que él mismo lo descifre, por tal razón el lenguaje de Dionisios está lleno de símbolos potentes que se entienden solos así.

Tabla 7

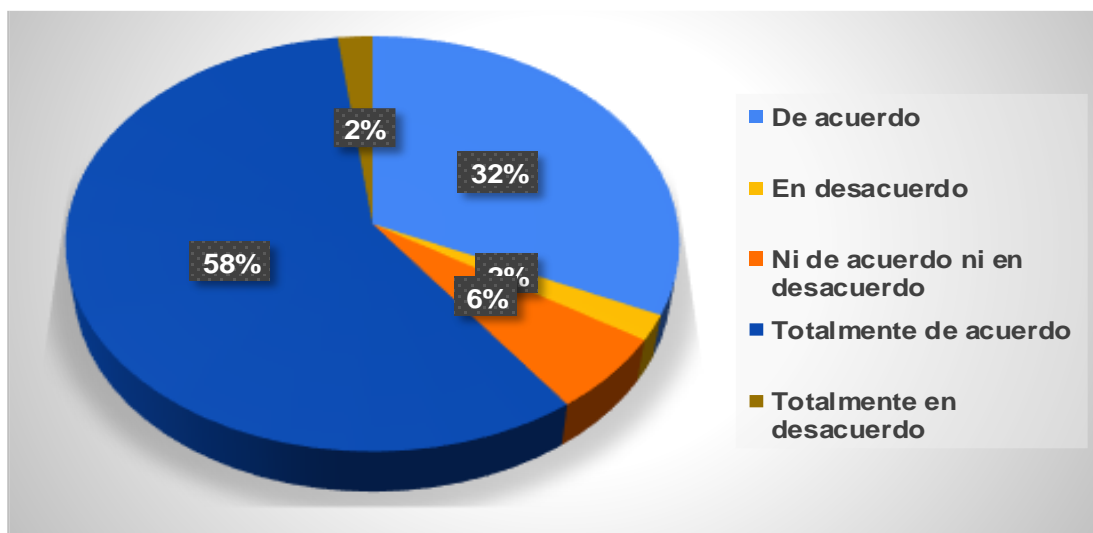
Desarticulación de prejuicios sociales.

Opciones	Experimentó usted, la puesta en escena como un espacio ritual de transformación, donde la ruptura de la cotidianidad permite desarticular prejuicios sociales preestablecidos	
	Frecuencia	Porcentaje
De acuerdo	16	32%
En desacuerdo	1	2%
Ni de acuerdo ni en desacuerdo	3	6%
Totalmente de acuerdo	29	58%
Totalmente en desacuerdo	1	2%
Total general	50	100%

Nota. Elaboración propia basada en la encuesta aplicada a los asistentes a la función de “Dionisios Arte Cultura Identidad”, 19 de marzo de 2026.

Figura 7

Desarticulación de prejuicios sociales.



Nota. Elaboración propia basada en la encuesta aplicada a los asistentes a la función de “Dionisios Arte Cultura Identidad”, 19 de marzo de 2026.

Pregunta: Experimentó usted, la puesta en escena como un espacio ritual de transformación, donde la ruptura de la cotidianidad permite desarticular prejuicios sociales preestablecidos

Análisis: Los datos arrojan que un alto porcentaje los encuestados percibe en el espectáculo de Dionisios Arte Cultura Identidad algo que trasciende la representación teatral convencional muestra una experiencia de ruptura, donde las normas cotidianas se suspenden y el evento escénico adquiere la dimensión de un ritual colectivo de liberación, el elemento central de ese ritual es la figura de la Drag Queen como construcción performática ya que comprende su impacto sobre el público debido a que exige ir más allá de la superficie del espectáculo y entender el proceso que ocurre en el cuerpo del artista.

Esto se da debido a que el drag, a diferencia del travestismo tradicional, va más allá de la simple adopción de una apariencia femenina, debido a la exageración y alteración de la imagen corporal y de los elementos que caracterizan el discurso binario de género a través del performance, siendo este último un proceso fluido, en constante evolución, cuyo propósito es crear en la audiencia conciencia sobre la facilidad con la que se puede moldear el género, evidenciando que este no responde a ninguna verdad esencial y profunda sobre lo que es ser hombre o mujer (Saldivar Lara y Badillo Ortiz, 2020, p. 3). Lo que el espectador de Dionisios experimenta no es simplemente el cambio físico de un artista sino la demostración en tiempo real de que las categorías de género que la sociedad presenta como naturales e inmutables son, en realidad, construcciones que pueden ser habitadas, exageradas y subvertidas.

En contraste con estas apreciaciones el drag también promueve la deconstrucción de los ideales del género heteronormativo y la manera en que las características del género son resignificadas y actuadas (p.3), esta teoría concuerda con cuerda con lo que se vive dentro de una función de Dionisios, debido a que el público encuestado perciba este proceso como una metamorfosis que va más allá de lo estético indica que la audiencia está leyendo con precisión el mensaje político que el cuerpo del artista porta ya que la identidad no es un destino fijo sino un territorio en permanente negociación.

Tabla 8

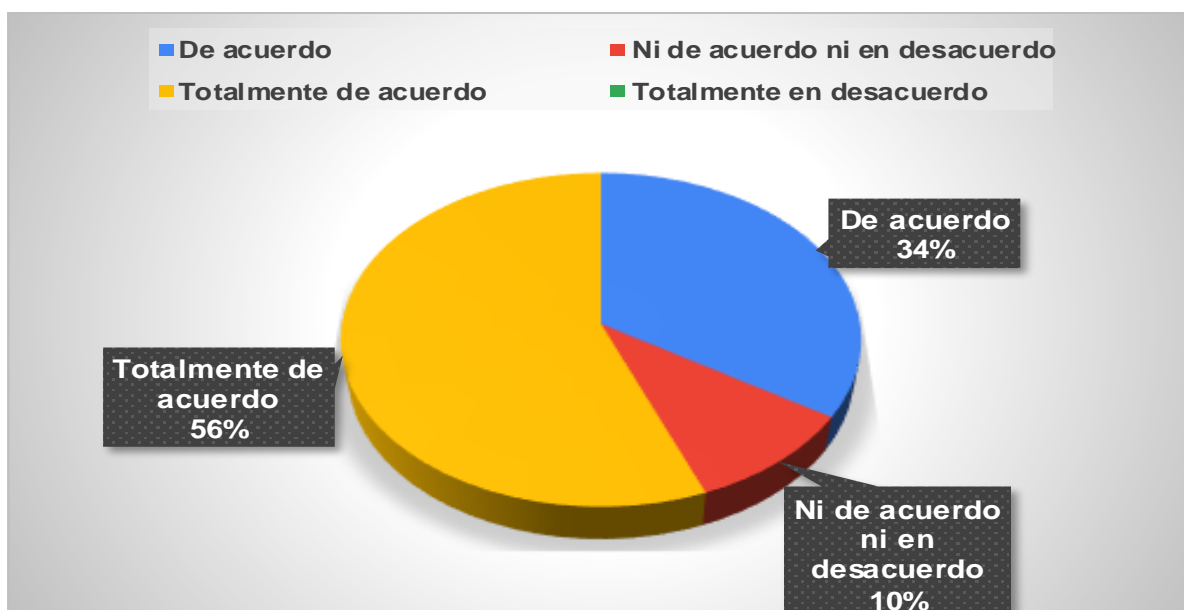
Forma de pensar sobre la diversidad sexual.

Opciones	Después de ver las obras de Dionisios, mi forma de pensar sobre la diversidad sexual ha cambiado o se ha ampliado	Porcentaje
	Frecuencia	
De acuerdo	17	34%
Ni de acuerdo ni en desacuerdo	5	10%
Totalmente de acuerdo	28	56%
Totalmente en desacuerdo	0	0%
Total general	50	100%

Nota. Elaboración propia basada en la encuesta aplicada a los asistentes a la función de “Dionisios Arte Cultura Identidad”, 19 de marzo de 2026.

Figura 8

Forma de pensar sobre la diversidad sexual



Nota. Elaboración propia basada en la encuesta aplicada a los asistentes a la función de “Dionisios Arte Cultura Identidad”, 19 de marzo de 2026.

Pregunta: Después de ver las obras de Dionisios, mi forma de pensar sobre la diversidad sexual ha cambiado o se ha ampliado

Análisis: Las encuestas vienen a confirmar que los encuestados reconocen que la propuesta de Dionisios Arte Cultura Identidad ha modificado activamente su manera de pensar sobre la diversidad, además este dato trasciende la simple valoración estética de un espectáculo ya que opera como un agente real de transformación en el sistema de creencias y actitudes de su audiencia.

Para comprender por qué el arte performativo tiene esta capacidad de modificar el pensamiento, es necesario entender la naturaleza de su lenguaje, en el cual las obras de teatro performance se usan para denunciar problemáticas actuales como los derechos humanos y la diversidad sexual, siendo su intención fundamental estimular el diálogo, generar conciencia e impulsar la transformación social, incorporando el cuerpo del performer como el dispositivo central a través del cual ese mensaje se transmite, tal como lo describe en el caso de Dionisios, el cuerpo del artista drag no es simplemente el soporte de un espectáculo sino el argumento mismo en el que cada elemento del vestuario, cada gesto, cada decisión estética porta un mensaje sobre la fluidez del género y la legitimidad de las identidades disidentes que el espectador recibe de manera simultáneamente racional y emocional.

Partiendo de esta premisa el arte drag no está directamente ligado a una elección sexual sino a la intención de brindar un discurso crítico, satírico y de denuncia, donde no hay una verdad de ser mujer ni varón porque son construcciones políticas, históricas y culturales, de manera que la propuesta drag interpela lo hegemónico de las categorías de género desde una posición que el espectador experimenta en carne propia, esta interpelación directa al espectador es lo que explica que la audiencia de Dionisios no salga del espectáculo con la misma mirada con la que entró, ya que el lenguaje del drag hace visible lo que la norma social ha vuelto invisible, y esa visibilidad produce un antes y un después en quienes la presencian.

Al permitir que las audiencias experimenten diferentes perspectivas, el teatro contemporáneo fomenta la empatía cultural, representando una amplia gama de experiencias que promueven la inclusión y abordan el cambio social, sin temer introducir narrativas sobre movimientos sociales que desafían las realidades actuales (Augusto Boal,2019). Cuando el espectador empatiza con lo que ve en escena, la diversidad deja de ser una abstracción conceptual para convertirse en una experiencia vivida dentro del espacio del teatro, lo cual produce un desplazamiento genuino en la forma de entender al otro

Pese a ello, la minoría que declara no haber experimentado cambio alguno en su percepción, no necesariamente implica rechazo sino puede reflejar que quienes ya contaban con una visión abierta sobre la diversidad antes de asistir al espectáculo no identifican un cambio porque sus esquemas previos ya eran compatibles con el mensaje del colectivo. En cualquier caso, el peso de los datos confirma que Dionisios Arte Cultura Identidad está cumpliendo una función que va mucho más allá del entretenimiento, ya que está interviniendo en la forma en que su audiencia comprende, valora y se relaciona con la diversidad humana.

Tabla 9

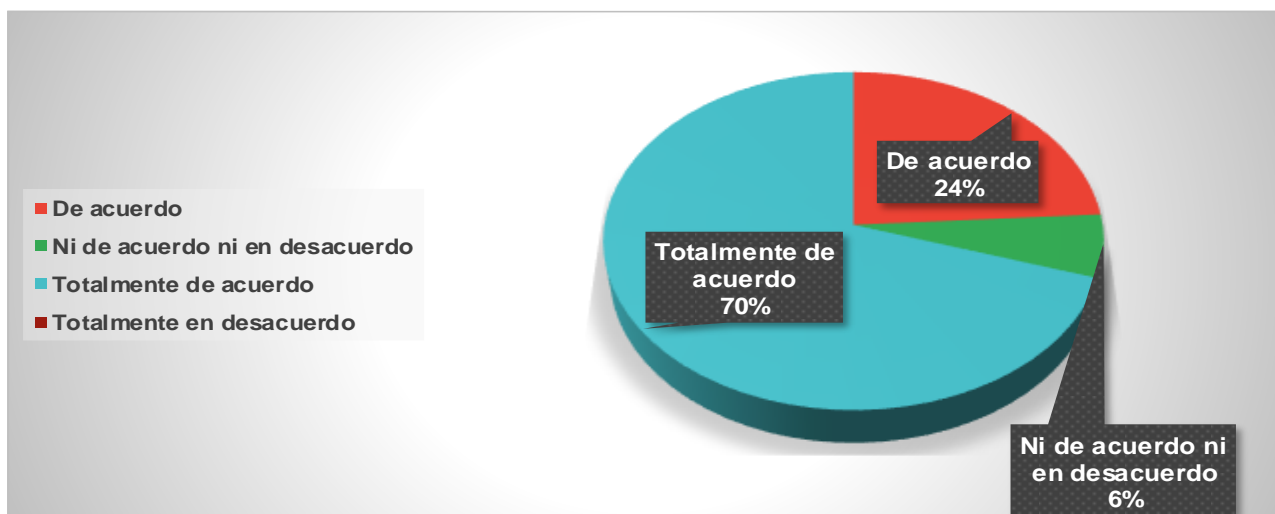
El cuerpo y el vestuario.

Opciones	El cuerpo y el vestuario de las artistas Drag son herramientas importantes para comunicar ideas y mensajes.	
	Frecuencia	Porcentaje
De acuerdo	12	24%
Ni de acuerdo ni en desacuerdo	3	6%
Totalmente de acuerdo	35	70%
Totalmente en desacuerdo		0%
Total general	50	100%

Nota. Elaboración propia basada en la encuesta aplicada a los asistentes a la función de “Dionisios Arte Cultura Identidad”,19 de marzo de 2026.

Figura 9

El cuerpo y el vestuario.



Nota. Elaboración propia basada en la encuesta aplicada a los asistentes a la función de “Dionisios: Arte Cultura Identidad”, 19 de marzo de 2026.

Pregunta: El cuerpo y el vestuario de las artistas Drag son herramientas importantes para comunicar ideas y mensajes.

Análisis: El análisis de la experiencia del público arroja que reconoce que el cuerpo y el vestuario de las artistas Drag constituyen herramientas fundamentales para comunicar ideas y mensajes, lo que evidencia que la audiencia no lee la propuesta estética como simple ornamento escénico, sino como un lenguaje articulado y cargado de intención política y simbólica.

Desde la perspectiva de Saldivar Lara y Badillo Ortiz (2020), esto es posible porque la puesta en escena permite que en el drag, todo gira alrededor de una idea central, debido a que la gente que se dedica a esto planifica muy bien la estética, la coreografía y cómo se mueve en el escenario además de incorporar la canción para que algunos números de drag hablan de cosas muy serias, como la política o la discriminación, de manera simultánea, emergen momentos más personales y tratamientos sobre la libertad individual (p. 12). Bajo esta premisa teórica, se explica que el espectador perciba el vestuario no como un disfraz sino como una extensión de la identidad del artista, ya que cada decisión corporal ha sido construida para sostener un argumento sobre el género, la identidad y los límites de lo social.

Esta base conceptual permite comprender por qué los asistentes perciben la indumentaria como el cuerpo se convierten en soportes para plasmar reclamos de empoderamiento, ironía crítica o resistencia abierta, logrando que estos instrumentos de confrontación cultural, permitan al artista navegar entre la tradición normativa y la transgresión dentro de una tradición artística y a la vez activista compartida, de tal manera que los encuestados validen el vestuario como pieza clave de la narrativa cultural de Dionisios demuestra un discernimiento profundo y una posición ideológica en acción.

Tabla 10

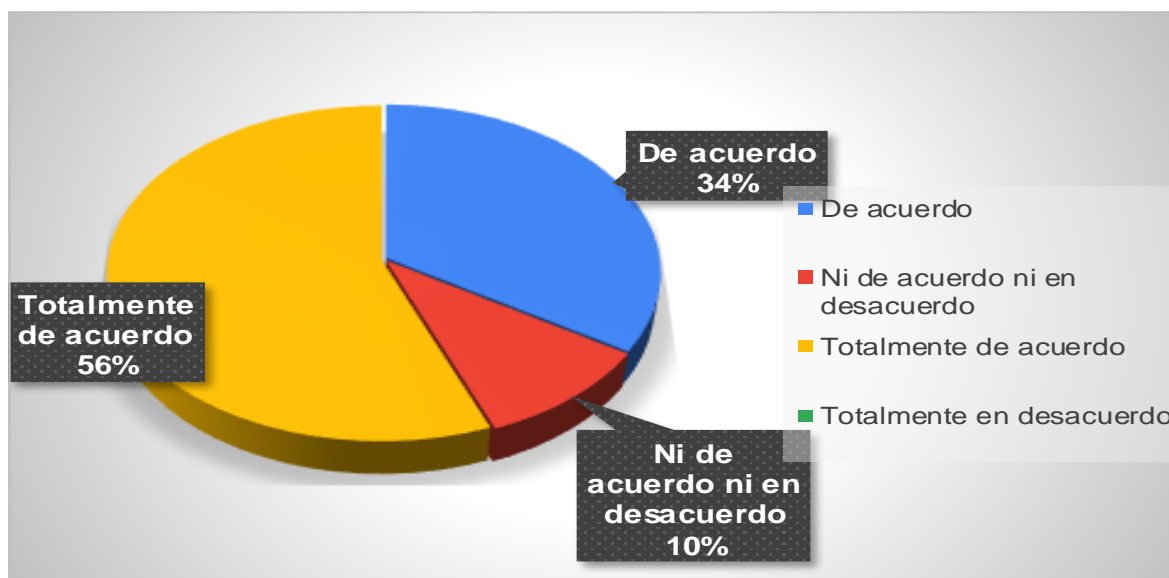
Propuesta estética.

Opciones	La propuesta estética de Dionisios (música nacional, cultura popular, etc.) representa la identidad del Ecuador actual.		Porcentaje
	Frecuencia		
De acuerdo	17		34%
Ni de acuerdo ni en desacuerdo	5		10%
Totalmente de acuerdo	28		56%
Totalmente en desacuerdo	0		0%
Total general	50		100%

Nota. Elaboración propia basada en la encuesta aplicada a los asistentes a la función de “Dionisios Arte Cultura Identidad”, 19 de marzo de 2026.

Figura 10

Propuesta estética.



Nota. Elaboración propia basada en la encuesta aplicada a los asistentes a la función de “Dionisios Arte Cultura Identidad”, 19 de marzo de 2026.

Pregunta: La propuesta estética de Dionisios (música nacional, cultura popular, etc.) representa la identidad del Ecuador actual.

Análisis: Se observa una tendencia clara hacia estar a favor ya que, la propuesta estética de Dionisios Arte Cultura Identidad, al integrar música nacional y cultura popular ecuatoriana, es percibida por la gran mayoría de los encuestados como una representación legítima de la identidad del Ecuador contemporáneo.

Resulta imperativo, en este sentido, comprender el lugar que ocupa la música nacional junto con la vestimenta en la construcción de la identidad ecuatoriana, en este caso se percibe un ejemplo claro como el pasillo ya que es una expresión de la identidad musical puesto que es un género musical nacional, cantado en todas las regiones al momento que Dionisios incorpora el pasillo u otros géneros de la música nacional en su propuesta escénica, está convocando la memoria afectiva colectiva del país, aquella que no distingue de clase, región ni generación.

Resulta fundamental considerar el concepto de Guerrero Blum (2000), el cual señala que el pasillo y elementos ecuatorianos son un producto artístico mestizo, urbano y de la época republicana que ha logrado trascender las fronteras de clase y región, convirtiéndose en el referente más reconocido de la identidad musical nacional ecuatoriana (p. 30). Bajo esta lógica teórica, se explica porque la condición de símbolo transversal es precisamente lo que hace tan significativa su incorporación en la propuesta de Dionisios ya que la música no lo toman como un detalle superficial para ambientar, sino que lo aprovechan para tocar fibras sensibles de la memoria popular del país y darle un reinterpretación drag desde sus propias entrañas demostrando que la diversidad sexual no es extraña a la cultura ecuatoriana sino más bien siempre ha estado presente en ella, aunque haya sido ocultada de manera sistemática.

Tabla 11

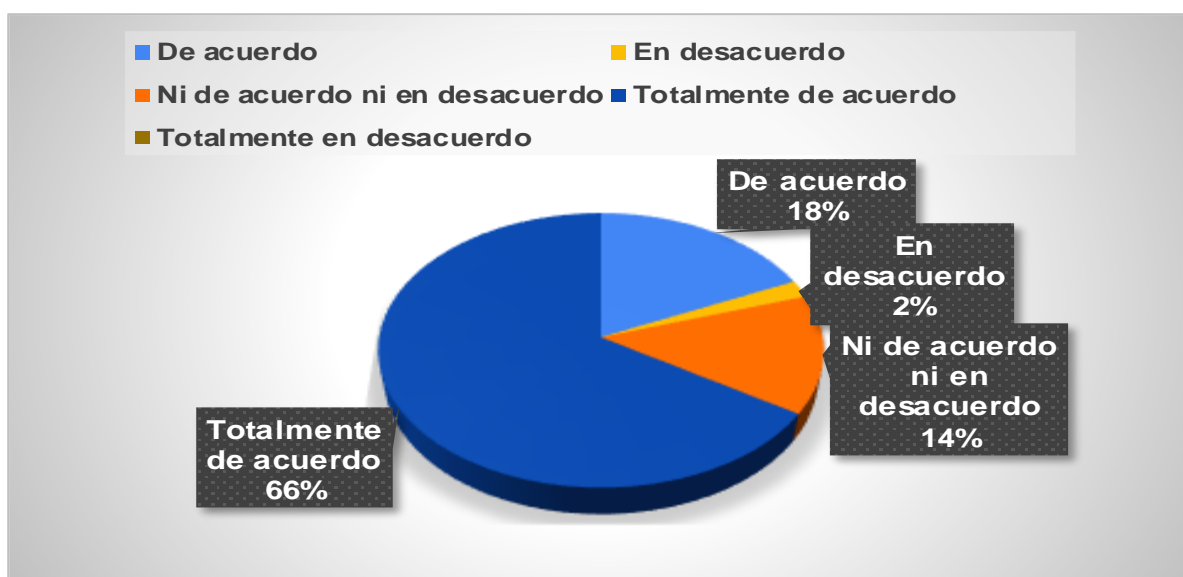
El Drag de Dionisios frente al modelo comercial e internacional.

Opciones	El Drag Queen presentado de Dionisios es diferente al Drag comercial o internacional que se observa en televisión	
	Frecuencia	Porcentaje
De acuerdo	9	18%
En desacuerdo	1	2%
Ni de acuerdo ni en desacuerdo	7	14%
Totalmente de acuerdo	33	66%
Totalmente en desacuerdo	0	0%
Total general	50	100%

Nota. Elaboración propia basada en la encuesta aplicada a los asistentes a la función de “Dionisios Arte Cultura Identidad”, 19 de marzo de 2026.

Figura 11

El Drag de Dionisios frente al modelo comercial e internacional.



Nota. Elaboración propia basada en la encuesta aplicada a los asistentes a la función de “Dionisios Arte Cultura Identidad”, 19 de marzo de 2026.

Pregunta: El Drag presentado de Dionisios es diferente al Drag comercial o internacional que se observa en televisión

Análisis: Tras el procesamiento de la información, se detecta que los encuestados percibe que el drag de Dionisios Arte Cultura Identidad se aleja bastante del drag comercial o internacional que se observa en plataformas globales, posicionando al colectivo en un lugar de independencia estética e identitaria, resistiendo los modelos dominantes de la cultura drag globalizada.

Para comprender el alcance de esta distinción es necesario reconocer primero qué representa el modelo comercial frente al Dionisios , en este caso un ejemplo claro sería, RuPaul's Drag Race ya que este tipo de drag a través de plataformas comerciales ha permitido que este arte alcance una audiencia internacional sin precedentes, transformó el mundo del drag en un gigante televisivo que lo elevó al estrellato internacional, erigiéndose como la autoridad suprema del género y fijando patrones visuales junto con reglas de rivalidad que han marcado para siempre cómo se crea y se disfruta este arte en cualquier parte del mundo (Mendoza, 2020, p. 47), es decir se muestra un modelo idealizado de drag, pero la realidad de cada territorio lo redefine según las herramientas y oportunidades disponibles, además de una estética perteneciente a un pop anglosajón, marcado por una estética de alta gama, representando de cierta forma de hacer drag que, si bien ha contribuido a visibilizar la cultura LGBTQ+, también ha tendido a homogeneizar sus expresiones bajo parámetros estéticos y culturales muy específicos.

Tomando como referencia a, Maristany (2008) sugiere, que el drag internacional se ha vuelto lujoso y altamente estilizado , pero se ha olvidado de que la verdadera esencia

queer en el que se debe considerar si eres pobre o rico, si está en un país olvidado o en una potencia, y cuál es su etnia (p.7), esta premisa permite comprender por qué Dionisios genera esta diferencia ya que, rompe con las normas estéticas ya sea la perfección del cuerpo, además de la incorporación de elementos ecuatorianos, incluso manifiesta momentos marcados dentro de la historia de Ecuador, como la despenalización de la homosexualidad demostrando su originalidad.

Por el contrario, el 14% que no comparte esta percepción de puede ser debido a que no cuenten con suficiente familiaridad con el modelo comercial internacional para establecer la comparación, o bien que valore elementos que ambas formas de drag comparten, como la exuberancia estética o el desafío a las normas de género. En cualquier caso, la percepción dominante confirma que Dionisios Arte Cultura Identidad ha construido un lenguaje propio, reconocible y diferenciado, que sus audiencias son capaces de identificar como local, lo cual constituye en sí mismo un acto de resistencia cultural frente a la homogeneización global.

Tabla 12

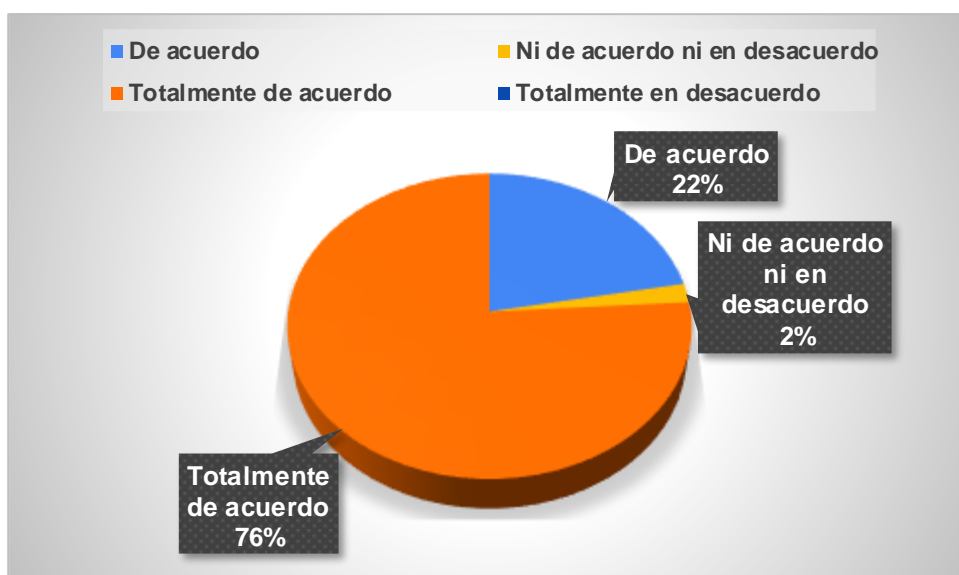
Una sociedad más democrática y diversa.

Opciones	Manifestaciones culturales como las de Dionisios son necesarias para construir una sociedad más democrática y diversa	Porcentaje
	Frecuencia	
De acuerdo	11	22%
Ni de acuerdo ni en desacuerdo	1	2%
Totalmente de acuerdo	38	76%
Totalmente en desacuerdo	0	0%
Total general	50	100%

Nota. Elaboración propia basada en la encuesta aplicada a los asistentes a la función de “Dionisios Arte Cultura Identidad”, 19 de marzo de 2026.

Figura 12

Una sociedad más democrática y diversa.



Nota. Elaboración propia basada en la encuesta aplicada a los asistentes a la función de “Dionisios Arte Cultura Identidad”, 19 de marzo de 2026.

Pregunta: Manifestaciones culturales como las de Dionisios son necesarias para construir una sociedad más democrática y diversa

Análisis: Tras el procesamiento de la información, se detecta que los encuestados percibe que las producciones de Dionisios Arte Cultura Identidad generan un ambiente de libertad y respeto, pero para comprender el impacto es necesario partir de lo que la investigación especializada ha documentado sobre la capacidad del teatro de construir espacios alternativos de subjetividad para ello, Pelletieri (2010) añade que el teatro es un lugar donde la gente puede reflexionar sobre los problemas de hoy en día, además invita a la audiencia a ver los defectos de nuestra época ya pensar por sí misma, de tal forma que la gente cuestione lo que se le dice oficialmente y mire con cuidado las estructuras que limitan a las personas(p.9).

Por consiguiente, Dionisios logra que el espectáculo no solo sea una distracción, sino también un espacio de libertad dando a entender que ser diferente es lo normal, generando un desafío a las estructuras de control que nos rodean, desde esta perspectiva, el espectador siente que puede ser él mismo sin miedo a ser juzgado, lo que le permite una conexión que la sociedad normal no le permite. Al final, esa sensación de libertad no se queda solo en la sala de teatro, sino que acompaña a la persona cuando sale, permitiéndole ver el mundo cotidiano con una mirada mucho más crítico.

Tabla 13

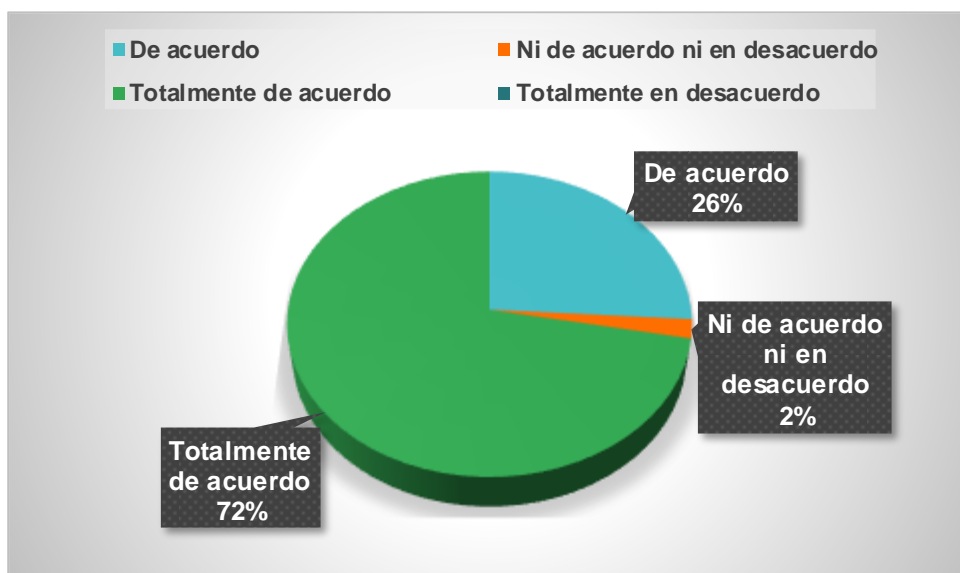
Emociones y reflexión..

Opciones	Al presenciar una puesta escénica de Dionisios, experimento emociones intensas que me invitan a reflexionar sobre la realidad social.	Frecuencias	Porcentaje
De acuerdo		13	26%
Ni de acuerdo ni en desacuerdo		1	2%
Totalmente de acuerdo		36	72%
Totalmente en desacuerdo		0	0%
Total general		50	100%

Nota. Elaboración propia basada en la encuesta aplicada a los asistentes a la función de “Dionisios Arte Cultura Identidad”, 19 de marzo de 2026.

Figura 13

Emociones y reflexión.



Nota. Elaboración propia basada en la encuesta aplicada a los asistentes a la función de “Dionisios Arte Cultura Identidad”, 19 de marzo de 2026.

Pregunta: Al observar una puesta en escena de Dionisios, experimento emociones intensas que me invitan a reflexionar sobre la realidad social.

Análisis: Sobre la base de los resultados se puede determinar que un alto porcentaje de los encuestados reconocen haber experimentado emociones intensas durante la puesta en escena, pero para comprender que hay detrás de este fenómeno, el autor Boal (2008) como se cita en Ormeño (2019), plantea que el teatro imita la realidad al transmitir emociones a la audiencia, siendo que el espectador disfruta y sufre con el actor en el escenario, y que el actor manifiesta su pensamiento a través de voz y movimiento generando un cambio en la audiencia, una transformación apoyada en la empatía y las emociones, de manera que, durante este acto de transformar, el actor también se ve transformado (p.2-3). En concordancia con esto, los resultados demuestran que Dionisios logra transformar profundamente a su público porque nadie sale de la función con la misma mentalidad con la que entró este cambio ocurre gracias a un lenguaje escénico colectivo que conecta a los espectadores con identidades marginadas para que puedan verse reflejados en el otro. Al final las encuestas confirman que la experiencia estética despierta un pensamiento crítico que resulta inseparable de la conciencia social.

En síntesis, los datos recolectados muestran una tendencia favorable hacia la aceptación del Drag Queen de Dionisios como una práctica artística relevante en el entorno social, además, la escasez de opiniones neutrales sugiere que la comunidad muestra una apertura notable hacia estas manifestaciones culturales. No obstante, también es visto como una herramienta valiosa para fortalecer los valores democráticos, promoviendo en la ciudadanía una perspectiva crítica que invita a cuestionar las normas establecidas en lugar de aceptarlas sin más, logrando que no solo resalte el valor artístico de esta práctica, sino que también subraya su papel en la promoción de una sociedad más inclusiva y reflexiva.

Tras analizar los resultados cuantitativos como es la encuesta que revelan la percepción social del Drag Queen, es crucial explorar la dimensión subjetiva y vivencial de esta forma de arte. Para ello, la investigación también es cualitativa puesto se da la entrevista el cual permiten acceder a los significados políticos y culturales desde la experiencia dentro del escenario con este fin, se presenta el testimonio de Daniel Moreno, director del colectivo Dionisios Arte Cultura Identidad, con una trayectoria de más de veinte años en el mundo del drag, su testimonio es fundamental para entender esta práctica no solo como un espectáculo, sino como un proceso de construcción identitaria.

Al indagar sobre la cotidianidad y la construcción de la identidad, Moreno establece una distinción clara entre el sujeto civil y la creación artística. Para el director de Dionisios, el drag no es una condición de vida permanente, sino un ejercicio político y festivo que se nutre de la cultura popular ecuatoriana. Al respecto, el entrevistado nombra que:

El drag es un personaje que se interpreta desde un tema político, social, costumbrista, popular, festivo, al tener esta derivación del arte drag, tú entiendes de que es momentáneo(...)De ahí tenemos los personajes tradicionales populares que forman parte del travestismo y forman parte de la fiesta popular, por ejemplo, la mamá negra, la viuda del treinta o las Huarmi Tukushikas (...)el drag es una caricatura del lado opuesto de la persona que lo va a interpretar, porque no eres un travesti porque no te estás travistiendo, ya te estás convirtiendo en un personaje que es una caricatura de tu lado femenino, por eso Sarahí Basso, a diferencia de Daniel Moreno, somos totalmente diferentes (...)entonces al crear esta caricatura, tú también lo transformas

es interesante que dentro del arte drag, cuando tú ya empiezas a aprender el arte drag como tal, tú vas creando a este personaje, que es un personaje base(...)Es importante porque siempre hay una confusión con respecto al ser drag, muchas veces las personas dicen, no, es que el que hace drag es homosexual, no, es un personaje(...) el personaje drag también tiene una cosa muy interesante, que le da voz y le da una representatividad a una población que ha sido invisibilidad y desde esta caricaturización le da poder (Daniel Moreno, comunicado oficial,2026).

Esta perspectiva de Moreno es fundamental porque presenta al drag no como una simple imitación, sino como una herramienta de empoderamiento y visibilidad, en su testimonio, él explica que el drag va más allá de separar la vida pública de la privada; en realidad, se trata de construir una identidad alterna basado en sus propias reglas estéticas y políticas. En este espacio, el “yo civil” está sujeto a las normas y expectativas sociales convencionales, en contraste, cuando este cede lugar a un personaje que, lejos de imitarlas, las exagera hasta subvertirlas, la distinción resulta fundamental, esto precisamente desde esa brecha entre Daniel Moreno y Sarahí Basso donde se genera el efecto político del arte drag.

Esta operación guarda una relación directa con los planteamientos de Judith Butler (1990), quien sostiene que el género es un código cultural basado en la imitación y la repetición, bajo esta premisa, la parodia drag logra exponer y llevar dicho código al extremo, evidenciando la ausencia de una verdad esencial detrás de la identidad. En concordancia con esto, Moreno afirma que el drag es “una caricatura del lado opuesto” es decir, no se trata únicamente de una elección estética, sino de un acto performativo en el sentido butleriano. Esta práctica desnaturaliza la norma al volverla visible a través de la exageración; precisamente lo que Sarahí Basso materializa mediante una estética de purpurina, volúmenes y exceso.

La dimensión política que Moreno le atribuye al Drag ya sea su capacidad de dar voz y representatividad a una población que ha sido invisibilidad la cual conecta directamente con el concepto de biopoder desarrollado por Michel Foucault (1976), en el cual el biopoder, según Foucault, administra los cuerpos y gestiona la vida para garantizar que la población se organice bajo un patrón normalizador, y es desde esa estructura que ciertas corporalidades como la del drag queen han sido históricamente clasificadas como anómalas o peligrosas para el orden social, lo que conlleva que al crear un personaje que arrastra la norma de género contracorriente, Moreno ejemplifica perfectamente esta realidad ya que el arte drag no solo desafía ese orden, sino que lo denuncia desde adentro, ejerciendo lo que Foucault denominaría una práctica de resistencia creativa y productiva frente al poder normativo.

Lo más revelador del testimonio de Moreno, es su señalamiento sobre las violencias internas dentro de las propias disidencias, ya que al mencionar que la homofobia y la transfobia existen incluso dentro de la comunidad homosexual, el entrevistado introduce una dimensión crítica que va más allá de la dicotomía normativo, lo que lleva a que la disidencia, a diferencia de la diversidad, no remite a una suma estática de identidades sino que hace referencia siempre a una norma variable dentro de un sistema de poder, lo que implica que las propias comunidades disidentes pueden reproducir lógicas de exclusión hacia quienes desafían sus propios límites normativos, el Drag en este escenario no solo interpela a la sociedad hegemónica, sino también a los márgenes que no terminan de librarse de los mecanismos disciplinarios que los constituyeron.

Por otro lado, tenemos la fundación de Dionisios, que no solo respondió a una urgencia de movilización social, sino también a una búsqueda de identidad artística que pudiera canalizar esa resistencia. Para Moreno, el drag no fue una elección al azar, sino el lenguaje idóneo para transformar la protesta en una propuesta visual y simbólica capaz de ocupar espacios públicos y privados. Desde otro ángulo, las motivaciones que lo llevaron a adoptar esta práctica como su eje creativo en el contexto de 1997, el entrevistado relata lo siguiente:

Yo regresé acá al Ecuador a finales más o menos en abril del 1997 (...) decidimos hacer remodelaciones en el espacio y crear un espacio para la comunidad LGBT, recordemos que justo estábamos en el tema de la despenalización. Te estoy hablando del año 1997, en la cual fui parte de las personas que estuvimos recolectando firmas en la Plaza Grande para la derivación del artículo 516, inciso primero que penalizaba la homosexualidad (...) para mí fue una cosa muy importante porque fue crear un espacio para la comunidad fuera de los estereotipos. Pero claro, por lo general, un espacio LGBT (...), Dionisio se creó con esa idea, a pesar de que ya la despenalización fue en el año 1997, en el 1998 ya se creó el artículo 23 para la comunidad LGBT dentro de la Constitución, lastimosamente, la sociedad les llevó muchos años y todavía le sigues llevando mucho esfuerzo a entender que una pareja o una pareja gay puede sentarse en una mesa, tomarse de la mano, darse un pico o comer con esa confianza de sin o inclusive autonombrarse mi amor, mi vida, mi cielo(...) entonces Dionisio se creó con esa idea de crear un espacio(...) hacer drag porque encontré en el personaje de Sarahí ese personaje emblemático que hablaba desde esa mujer y desde esa comunidad homosexual que lleva los estereotipos heteronormativo a su vida homosexual y ahí es cuando yo descubrí también que el personaje Sarahí podía tener un empoderamiento dentro de una sociedad que a pesar que la venía como una caricatura como una imagen muy exuberante con sus imágenes pero también detrás de eso existía este ser humano que también sufría lloraba e inclusive para mí el personaje la Sarahí durante muchos años fue mi bandera y mi escudo porque yo en cambio como Daniel Moreno que tenía una relación con un hombre que era machista que era golpeador que se drogaba había muchas cosas detrás que yo como Daniel me contenía y en cambio el personaje drag las exploraba y las sacaba y las revelaba (Daniel Moreno, comunicado oficial, 2026).

A partir de este testimonio, se puede inferir que el colectivo de Dionisios Arte Cultura Identidad en 1997 no fue un gesto aislado, sino una respuesta articulada a un momento de ruptura histórica, en este caso, la despenalización de la homosexualidad en el Ecuador, en el cual el propio Moreno participó activamente recolectando firmas en la Plaza Grande para la derogación del artículo 516, inciso primero del Código Penal.

La irrupción del Drag en Dionisios entre 2000 y 2001 llegó a generar un giro dentro de la sociedad debido a que la mayor parte de asistentes a sus espectáculos era personas pertenecientes a la comunidad LGTB, sin embargo, esto cambió debido a que empezaron a asistir personas heterosexuales siendo así a llegar, casi el 90% de sus espectadores esto principalmente se da debido a la estética de los espectáculos

A fin de entender este fenómeno Erving Goffman describe que cuando un individuo se presenta ante otros, estos buscan activamente información que les permita definir la situación y predecir el desarrollo de la interacción en otras palabras, la capacidad de las actuaciones provocan redefinir la percepción social del otro (Goffman, 1959, p. 22), es este caso el cuerpo Drag al exagerar genera una reconfiguración de los códigos de género ante

una audiencia masiva, operando como disruptor de las certezas normativas heterosexuales, convirtiendo el escenario en un laboratorio de desestabilización cultural.

Más allá de la puesta en escena colectiva, el personaje de Sarahí Basso se configura también como un acto de resistencia íntima en el que Daniel Moreno revela que, mientras él como sujeto civil habitaba una relación marcada por la violencia y el machismo, el personaje Drag era el espacio donde esas verdades podían explorarse y revelarse pero de un manera dinámica, para ello la autora Ziga, valida el uso del escándalo y la parodia como mecanismos legítimos para denunciar la hipocresía social y construir identidades culturales resistentes, tal como es el caso de “Las Vulpess” (2009, p. 14), de modo que el Drag no busca el llegar a ser mujer en términos biopolíticos, sino más bien utiliza la feminidad a modo de paródica como un dispositivo de poder para eclipsar las violencias del sistema machista y dar representatividad a una población históricamente marginada.

En el mismo sentido, Butler (2006, p. 26) señala que la performance tiene la capacidad de cuestionar el biopoder debido a que, al exagerar los rasgos de la feminidad, pero desde una corporalidad masculina, el actor no solo subvierte el género, sino que transforma el trauma personal en una herramienta de denuncia colectiva y visibilidad soberana.

La búsqueda de una visibilidad auténtica no solo se enfrentó a desafíos económicos, sino que también chocó con el núcleo más rígido de la cultura conservadora en Ecuador, la religión. Para Moreno, el proceso de profesionalizar el drag como una forma de vida integral implicó romper con las expectativas de su entorno familiar, donde la fe actuaba como un instrumento de corrección y control, al reflexionar sobre los obstáculos más complicados en su camino, el entrevistado expone cómo se entrelazan su situación financiera, su arte y la resistencia familiar ante los dogmas religiosos:

Ósea, yo económicamente tuve la fortuna de tener varias habilidades para sustentar la vida, Cuando ya me dediqué al Dionisio y al arte drag, las cosas se modificaron porque claro, aboqué todos mis conocimientos, los puse a disposición del arte drag. El de costura, el de diseño, el de escenografía, el de pintura, todo lo puse a órdenes del arte drag(...)Por ejemplo, en mi caso, mi madre, mis hermanos, para ellos fue muy difícil entender ya de por sí el hablar de mi homosexualidad ya causaba un problema, fue difícil para ellos asimilar el tema de mi homosexualidad, mi madre era testigo de Jehová, la religión era sumamente predominaba en ese entonces, mi mamá me dijo , vamos a buscar un psicólogo para que te cure y voy a orar a Jehová para que te cambie, frases son totalmente homofóbicas, los ancianos le dijeron no tenga cuidado, él ya es mayor de edad, sáquelo de la casa, porque él lo que lo que va a hacer es dañar al menor y contaminar a los adultos,(...)realmente para mí sí fue bastante difícil entender lo que lo que sucedía conmigo y ahí es donde viene cuando yo empecé a hacer arte drag y empecé a salir ya en prensa y empezaron los reportajes de prensa y los medios de comunicación. (...) El tema de la vida personal muchas veces es importante entenderla desde ahí y proteger de cierta manera también esta intimidad que puede existir, sea negativa o positiva, muchas veces es preferible mantener a la prensa un poco para que no distorsionen (...) En el año 2003 Dionisio ha sido pionero en esto, de que fuimos golpeando pequeñas puertas y se fueron abriendo escenarios. Dionisio ha tenido la posibilidad de estar en Teatro Variedades, Teatro México, Teatro Nacional Sucre, hemos estado en el Teatro Capital, Teatro de la Casa de la Cultura, en los diferentes escenarios tanto privados como públicos (...) (Daniel Moreno, comunicado oficial,2026).

En esta sección se evidencia que los obstáculos enfrentados por Daniel Moreno revelan una colisión entre la identidad disidente y las estructuras del biopoder religioso tal como plantea Foucault (2002) el cual denomina como dispositivo de sexualidad, donde las instituciones buscan normalizar los cuerpos que escapan a la heteronormatividad, debido a que el rechazo inicial, basado en la homofobia y el miedo a una contaminación social, obligó al artista a construir una frontera de protección sobre su intimidad, sin embargo dentro de entrevista muestra una evolución significativa: el Drag deja de ser visto como una transgresión moral para ser reconocido como un sustento vital.

Muchos compañeros artistas dijeron ya quedaste de maricón y ya quedaste para el papel de peluquero, ósea, aparte de eso ya me ponían un estereotipo (...) y cuando decidí hacer drag fue peor, ahora el Daniel es travesti, o sea, para colmos me estigmatiza este tema de la misoginia, de menospreciar a la mujer, de desvalorizar lo femenino y eso es una de las cosas que a mí también sí me shockeó mucho con mis compañeros artistas (Daniel Moreno, comunicado oficial,2026).

Paralelamente, se constata la misoginia y el estigma, evidencia un sistema de opresión tal como califica Segato (2003) quien afirma que la identifica es un estructura elemental de la violencia machista, en la cual se castiga cualquier fuga de la masculinidad hegemónica, además se evidencia como Moreno enfrenta una estigmatización debido a que intenta limitar su capacidad productiva a estereotipos básicos, visto de esta manera, la autonomía económica a través de Dionisios, logra convertirse en el pan de cada día basado en el acto de rebeldía política, este proceso valida la idea de que el Drag no es solo una caricatura, sino una profesión técnica compleja que desafía la tematización social, demostrando que el arte disidente puede sostener la vida material y medicinal, subvirtiendo el destino de marginalidad que la sociedad le había asignado.

Al examinar las tensiones en el ámbito privado, es fundamental considerar el espacio físico y simbólico en el que el artista puede liberar las presiones sociales y dar rienda suelta a su creatividad. El camerino se presenta no solo como un área de preparación técnica, sino como un umbral donde se desarticula la identidad civil para construir una subjetividad política y disruptiva, esta metamorfosis va más allá de lo estético, configurándose como un proceso de desvinculación que Moreno describe desde la noción del rito:

Hay dos momentos en los cuales realmente sí se da esta transformación, como el ritual escénico teatral, y por eso mismo nosotros defendemos mucho el teatro drag desde esa lógica escénica teatral, un momento es el previo, el hecho de los ensayos, el preparar el espacio, la iluminación, toda la parte técnica que envuelve al personaje(...).Dejas de ser quien eres y te conviertes en el personaje para la escena que vas a recrear en ese momento (...) cuando uno está en camerino, prepara o repasa un poco los textos, es donde entra inclusive la parte ya del juego del personaje y el rol que va a ocupar en el escenario(...) el camerino creo que es donde ya se llega a armar todo para salir escena, para que la gente disfrute (Daniel Moreno, comunicado oficial,2026).

El proceso de transformación en el teatro de Dionisios no se limita a la alteración estética, sino que se configura como un rito de paso que integra la técnica y la subjetividad, en el que el camerino cumple un espacio fundamental donde el actor deja de ser quien es, para habitar el rol en ese sentido, el camerino puede analizarse desde la categoría de espacio liminal propuesta tal como lo propone el antropólogo Víctor Turner (1988) el cual designa ese umbral entre dos estados sociales un territorio ambiguo donde las estructuras

establecidas se suspenden temporalmente para dar paso a nuevas configuraciones de sentido (p. 102), de tal manera que el camerino de Dionisios encarna ese umbral ya que, quien entra es Daniel Moreno, el sujeto civil con su historia y sus tensiones pero al final al escenario sale es Sarahí Basso, el personaje capaz de hablar lo que el sujeto civil calla a esto se lo conoce como los espacios limitantes, de manera que los participantes se convierten en seres de umbral, ni uno ni otro, atravesando un proceso de reconfiguración de su ser.

Según el planteamiento de Richard Schechner (2000), aporta otra clave interpretativa a través de su concepto de conducta restaurada que trata de la secuencia de comportamiento aprendidos o ensayados que no pertenecen del todo al individuo que las ejecuta, sino que viven entre el actor y el personaje (p. 28), esta premisa teórica cobra forma en el caso de Moreno ya repasa sus textos en el camerino, ajusta sus anillos o aplica la base del maquillaje, no está simplemente preparando una apariencia externa sino está activando una serie de acciones físicas y técnicas que construyen la realidad escénica desde adentro hacia afuera.

Más allá de una búsqueda puramente estética, la dramaturgia de Dionisios se constituye como un ejercicio de reivindicación política y memoria histórica, lo que implica que los guiones escritos por Moreno no operan desde la abstracción, sino que cristalizan las vivencias de persecución y camuflaje que marcaron dentro de la sociedad un antes y durante los procesos de transición legal en Ecuador. Esta relación entre la vivencia íntima y la creación artística, donde la realidad del acoso policial se traduce en lenguaje escénico, es descrita por el entrevistado de la siguiente manera:

Yo sí considero que a través de los guiones que fui escribiendo para las diferentes obras de Dionisios, cada una refleja un momento dado de mi vida (...)el momento cuando la policía llegaba y nos acosaba, pedía papeles y nos tocaba intercambiar parejas, habían lesbianas, te parabas junto a una y te ponías a bailar con una mujer, era para camuflar, que era un espacio heteronormativo, y ese tipo de vivencias fueron también marcando mi vida(...)una profunda huella como la muerte de mis amigos, compañeras trans, amigas con las cuales yo salía de farra, gente que fue muriendo por enfermedades, por crímenes de odio, y cuando ya tuve la posibilidad de escribir y empezar a hacer textos dramáticos con temática LGBT, empecé a meterle mucho de eso a las obras(...)entonces, eso hizo que el drag del Dionisio tenga como un plus frente al resto del drag, porque no solamente somos la revista musical o el show musical, sino que también hablamos de esas situaciones que vivimos, que a veces son amargas, son crueles, son dolorosas, pero son reales que mucha gente no las va a vivir o que no las va a sentir es otra cosa y eso ha hecho que también el Dionisio y el arte drag del Dionisio trascienda en el tiempo(...) desde esta crueldad, desde esta homofobia latente dentro de la sociedad y que tiene como estos chistes falsos pero es que es una loca más (Daniel Moreno, comunicado oficial,2026).

A partir de lo expuesto la producción dramática de Dionisios Arte Cultura Identidad se diferencia del espectáculo comercial para constituirse como un archivo de la memoria trans en el Ecuador, en el que Daniel Moreno articula con precisión el vínculo entre experiencia biográfica y creación de sus obras artísticas las cuales, no nacen de una búsqueda estética abstracta, sino de la sedimentación de vivencias concretas entre ello se encuentra el acoso policial, junto con el camuflaje heteronormativo obligatorio, sumando con la pérdida de amigos y compañeras trans ya sea por enfermedades y crímenes de odio.

Este proceso puede analizarse desde la perspectiva de Diana Taylor (2003) con el que establece una distinción fundamental entre el archivo, definido como el conjunto de saberes y memorias que se transmiten a través de actos corporales, performances y prácticas encarnadas (p. 20), de esta manera el Drag de Dionisios opera precisamente en el espacio del repertorio que trata desde la memoria y se transmite en cada presentación, que no puede ser archivada sin perder su dimensión más esencial sostiene que el repertorio permite a comunidades que han sido excluidas del archivo oficial transmitir sus conocimientos y experiencias a través del cuerpo y la actuación.

Al escenificar los crímenes de odio y las pérdidas causadas por el abandono estatal, las obras de Dionisios ejercen lo que Butler (2006) denomina “vida precaria” generando de tal manera obras como “Corazón de Aji” o “Una de tres” el cual buscan actos de duelo y a la vez genera una denuncia simultánea, convirtiendo el escenario en un espacio de justicia simbólica donde las víctimas de la homofobia y la transfobia adquieren nombre, historia y presencia.

Sin embargo, esta reparación no se gestiona únicamente a través del discurso narrativo, sino que se inscribe en la presencia física del artista. En Ecuador un país que históricamente persiguió la diversidad, aparece el cuerpo drag como una herramienta de protesta no verbal, donde el exceso y la parodia funcionan como mecanismos de subversión frente a la norma. Sobre esta capacidad del cuerpo para comunicar y romper barreras desde la estética, Moreno explica:

(...)el artista drag se convierte en un complemento, porque nosotros desde la parodia, desde el juego, desde el maquillaje, desde ocupar el rol del otro, ayudamos a que las personas entiendan de que estamos en un momento escénico donde verse diferente no es malo, donde exhibirse de forma tan extrovertida como el descarche, la purpurina, las boas de plumas, todos esos elementos, hacen que se conviertan también en un elemento escénico de juego, y el público lo vea desde ahí, desde el arte y el arte no es normal, y el ser humano tampoco es normal(...)Sarahí no es una modelo, top modelo delgadita, 90-60-90 al contrario, soy un cuerpo grande y nunca pretendemos ocultarlo, sino que a través de esta belleza exacerbada jugamos con este rol(...)el arte drag de Dionisios ha roto muchas barreras(...)tenemos una máscara que interpreta a esta parte del machismo, del acoso por parte de la masculinidad, pero a su vez también demuestra la debilidad que hay detrás de este personaje(...) le da voz a los que no tienen voz (Daniel Moreno, comunicado oficial,2026).

Para comprender esta dimensión, resulta fundamental acudir a Judith Butler (2002) donde señala que la parodia del género puede convertirse en una práctica subversiva que desestabiliza la pretensión de originalidad de los géneros dominantes (p. 145), generando que la decisión consciente de Moreno de encarnar a Sarahí Basso como un cuerpo grande que nunca pretende ocultarse introduce además una crítica al sistema de representación mediática que solo otorga visibilidad a ciertos cuerpos.

Resulta pertinente señalar que, el arte Drag de Dionisios ha generado una estética propia, reconocible en el contexto latinoamericano, incluyendo esa máscara que interpreta tanto el machismo como la vulnerabilidad que habita detrás de él, tal como lo expone el autor Néstor Canclini, en el que las expresiones artísticas como el Drag Queen no deben entenderse únicamente como actos de resistencia o protesta pasiva por el contrario, estas prácticas funcionan como laboratorios de hibridación cultural donde implica que el artista

no solo rechaza la cultura dominante, sino que toma elementos de ella, los reinterpreta y los devuelve al espacio público transformados, logrando que este proceso de negociación estética, se llegue a filtrar en la estructura social, generando de cierta manera que la sociedad obtenga una nueva idea sobre los conceptos referente a identidad, diversidad y pertenencia (García Canclini, 1990, p. 71).

La habilidad del cuerpo para transmitir mensajes de resistencia sin necesidad de palabras ha permitido que el colectivo supere los límites de la clandestinidad, no obstante, la incorporación de Dionisios en la esfera cultural oficial de Ecuador plantea un nuevo interrogante sobre la continuidad de su carácter disruptivo, dado que en lugar de desvanecerse en la institucionalidad, la protesta se reubica para desafiar no solo al sistema externo, sino también las dinámicas internas dentro de la propia comunidad LGBTIQ+. En este sentido, Moreno reflexiona sobre cómo la visibilidad en espacios oficiales les brinda la oportunidad de actuar como una conciencia crítica ante lo que aún permanece en la sombra:

Dionisio ha sido como una ventana también crítica frente a nuestra propia comunidad, porque hay cosas que a la comunidad no le interesa que el resto del mundo lo sepa, porque en muchas ocasiones la comunidad seguirá siendo oculta si no hablamos desde la fiesta que hemos vivido, hasta los derechos que hemos conseguido, (...) a través del arte, uno también va marcando un antes y un después (...) una sociedad que empieza a enterrar su pasado por crear sobre este entierro un futuro. Y eso no debería ser, deberíamos utilizar las herramientas del pasado para poder construir nuestro futuro, lo hemos hecho lastimosamente yo creo que cuando yo ya parta de esta tierra, a lo mejor también muera mucho de eso, pero ustedes, como estudiantes, ustedes que están haciendo las tesis, sus trabajos, son los que van a mantener latente. De aquí a 20, 30, 40, 50 años, alguien encontrará textos que hablen del drag, porque esa es la memoria que estamos nosotros también creando (Daniel Moreno, comunicado oficial, 2026).

Bajo esta misma lógica, resulta válido lo planteado por Pierre Bourdieu (1992) donde los agentes culturales deben negociar permanentemente entre la lógica de la autonomía, que implica producir por principios internos al campo artístico, y también se debe tomar en cuenta la lógica de la heteronomía, que implica responder a demandas externas (p.319), lo que implica que Daniel Moreno al reconocer ese riesgo de enterramiento del pasado, refleje una conciencia exacta de esa tensión puesto que el arte producido desde Dionisios ha sobrevivido porque ha mantenido su lógica crítica interna por encima de las presiones de legitimación institucional

Al mismo tiempo la preocupación de Moreno por la preservación de la memoria apunta a un problema estructural de las culturas subalternas puesto que la fragilidad se da en sus archivos, según Taylor (2003) las prácticas del repertorio, aquellas que se transmiten a través del cuerpo y la actuación, son por definición efímeras si no existe un soporte material (p. 19), cuando Moreno dirige su reflexión hacia los estudiantes que realizan tesis e investigaciones, no es solo un gesto de modestia sino del reconocimiento, de que la academia y la investigación constituyen uno de los pocos mecanismos capaces de convertir el repertorio en archivo, de anclar en el tiempo aquello que de otro modo desaparecería con sus creadores.

En ese sentido el autor Michel De Certeau (1984) describe en la invención de lo cotidiano como una táctica lo cual consiste en una práctica que opera desde el interior de los

espacios dominantes sin poseer un lugar propio, y que precisamente por eso tiene que reinventarse constantemente para no ser absorbida (p. 37), por ende el arte de Dionisios sigue siendo una protesta no porque se mantenga fuera del sistema, sino porque nunca ha dejado de incomodar al sistema desde adentro, logrando que esta incomodidad obtenga la capacidad de marcar un antes y un después en la conciencia de quien lo presencia, es la mejor garantía de su trascendencia.

Esta honestidad radical, que permite a Dionisios actuar como una conciencia crítica dentro de su propia comunidad, es también la que facilita su conexión con el público externo. Al evitar un discurso segregado, el colectivo utiliza el arte como una plataforma de mediación cultural que busca puntos de encuentro en una sociedad marcada por prejuicios intelectuales, para Moreno, la clave para que el espectador no perteneciente a la comunidad LGBTQ+ reconozca la diversidad del Ecuador no reside en la diferencia política, sino en la exposición de una esencia humana compartida, la cual describe de la siguiente manera:

El arte es una herramienta que sensibiliza, pero también el arte a veces, llega a un grado del anarquismo, y nosotros como una sociedad que todavía tiene muchos retrasos intelectuales(...)el arte y el espectador ,buscar la manera de dar un mensaje al espectador, tomando todo eso se crea estos personajes, estos elementos comunes que a todos nos abrazan, la soledad, la tristeza, la furia, el amor, el desamor, son sentimientos humanos, esos, lógicamente, son transversales, independientemente de tu orientación sexual, independientemente si eres alto, flaco, pobre, rico(...) no ponerme en los zapatos de que murió, sino en los zapatos de la gente que rodea a un muerto(...) yo vi cuando lo subieron al camión de los policías y cómo se lo llevaron, su mamá me vino acá a buscar para irle a buscar a su hijo, fueron como unos cinco días de búsqueda hasta que encontramos el cadáver de él en la morgue policial en San Francisco de Quito,(...) yo por detrás sabía qué es lo que había sucedido, pero no podíamos decir absolutamente nada, porque eso se volvía una herramienta en contra de ti (Daniel Moreno, comunicado oficial,2026).

La estrategia dramática que describe Moreno para tender puentes entre la comunidad LGBTQ y el público heterosexual revela una comprensión, en lugar de confrontar al espectador con una experiencia que le es completamente ajena, Moreno ancla cada historia en emociones que son, en sus palabras, transversales como es la soledad, la furia, el amor, el desamor, generando una manera de llegar con un mensaje a quienes más lo necesitan escuchar.

Postura que se ve respaldada por el autor Nicolas Bourriaud (2006), quien explica que el arte contemporáneo más significativo no produce objetos estéticos para ser contemplados, sino de situaciones de encuentro, donde existe el intercambio y la construcción colectiva de sentido (p. 13). En este caso el espectador no es un receptor pasivo de un mensaje, sino un participante en una experiencia que lo transforma, en el caso de Dionisios, la obra no le pide al espectador heterosexual que comprenda la homosexualidad en abstracto, sino más bien solicita que reconozca el dolor de una madre buscando a su hijo y desde ese reconocimiento, lo acerca a la realidad que lo produjo.

Resulta pertinente señalar la tensión que Moreno identifica entre el arte como herramienta de sensibilización y el arte como acto de ruptura con lo establecido, generando un riesgo de anarquismo artístico para comprenderlo, Herbert Marcuse (1978, p. 73) enuncia que el potencial político del arte reside en su capacidad esencial para la subversión, ya que su propia estética funciona como una negación del orden establecido al visibilizar aquello

que la realidad hegemónica intenta silenciar, dentro de ello el Drag Queen actúa como esa fuerza contradictoria que interpela al espectador sin embargo, esta subversión no está exenta de generar fricciones en audiencias cuyas estructuras cognitivas no están preparadas para la ruptura de sus certezas.

La capacidad de Dionisios para establecer vínculos emocionales con el público ha sido el motor que le permitió superar las barreras de la marginalidad, ya que al otorgar dignidad a la experiencia drag, el colectivo no solo modificó la percepción individual de los espectadores, sino que también impulsó a las instituciones sociales y a los medios de comunicación a reconsiderar su posición frente a la diversidad. Este proceso, en el cual la prensa ecuatoriana pasó de mantener una postura distante a reconocer la legitimidad y el valor del grupo, constituye, según Moreno, uno de los aportes más significativos de su trayectoria.

(...) la prensa ecuatoriana, cuando regresó a ver a Dionisios, como un espacio de diversidades, sino como un espacio cultural, porque no solamente era ir a un bar gay o era la discoteca gay, sino por hacer presentaciones teatrales, entonces la prensa sacaba a Dionisios dentro de la cartelera de actores, eso marcó un antes y un después, donde el arte drag ganó un espacio(...)el Instituto de Patrimonio Cultural del municipio de Quito que iba a ser una serie de máscaras emblemáticas en homenaje al carnaval, estaba la Mama Negra, el Diablo Huma, estaban los Diablos de Pillar, estaba la Máscara Blanca, el Payaso, habían varios tipos de máscaras de un formato de dos metros, cuando me llaman por teléfono y me dicen, ve Daniel, podemos usar tu imagen dentro de estos personajes carnavalescos, ellos consideran que el maquillaje de Dionisio(...)es parte de esto, de ese nuevo personajes de carnaval (Daniel Moreno, comunicado oficial,2026).

Este proceso puede leerse como un caso ejemplar de lo que Néstor García Canclini (1990) teorizando que las culturas latinoamericanas no evolucionan de manera lineal de la tradición a la modernidad, sino que producen hibridaciones que se basa en la combinación de imprevistas en las que elementos de origen y procedencia distintos se fusionan para generar nuevas formas culturales que no existían antes.

Bajo este nuevo escenario el recorrido que describe Moreno referente a la cartelera cultural de la prensa en los años 2000, el archivo fotográfico de la ciudad forma parte del patrimonio municipal lo cual Pierre Bourdieu (1979), lo considera como capital cultural que no es solo conocimiento sino el reconocimiento, donde Dionisios acumuló ese capital de forma gradual primero en los márgenes, luego en la prensa, después en el archivo fotográfico, para así finalmente en el patrimonio donde cada uno de esos pasos representa una conquista de legitimidad en un campo distinto (Bourdieu, 1979, p. 11).El Drag de Dionisios comenzó siendo memoria encarnada, algo que existía solo en el momento de la performance y en los cuerpos de quienes participaban en ella, sin embargo al entrar en el archivo fotográfico de la ciudad, en el catálogo del patrimonio y en los registros académicos como el que genera esta investigación, se convierte también en documento, en una huella que podrá ser consultada, citada y transmitida mucho después de que quienes lo crearon hayan partido (Taylor, 2003, p. 20).

4.2. Discusión

Dentro de este apartado se analizara los resultados obtenidos, partiendo de los antecedentes y teorías contrastadas con los objetivos de la investigación, esto con la finalidad

de interpretar su significado e importancia, en este sentido, la particularidad metodológica de esta investigación radica en que no se limita al análisis cualitativo de la subjetividad del performer, sino que lo respalda mediante los datos obtenidos en una encuesta aplicada a 50 personas asistentes a las presentaciones de Dionisios, lo que permite contrastar la experiencia interna del sujeto performante con la percepción del entorno social en el que esa identidad se construye.

En base al objetivo general se puede deducir que mediante los antecedentes estudiados, la práctica drag en Ecuador para entenderlo debemos basarnos desde sus orígenes que en este caso viene a ser la persecución que la precedió, debido a que la homosexualidad estuvo penalizada hasta 1997, y fue en ese clima de criminalización donde Daniel Moreno comenzó su activismo y, al año siguiente, fundó Dionisios en la ciudad de Quito, en este sentido se evidencia la construcción identitaria de Moreno ya que no ocurrió en libertad, sino en el proceso de resistencia dando a conocer que su identidad como performer drag nació como respuesta a una sociedad que criminalizaba su existencia.

En lo que concierne a la opinión del marco teórico, se ofrece el sustento conceptual para comprender por qué ese acto de resistencia es también un acto de construcción del sujeto, dicho de esta manera Judith Butler (1990) argumenta que la identidad se constituye en actos de forma reiterada y acumulativa, es decir, no como causa de las acciones, sino como efecto de ellas. Duque (2010) complementa este planteamiento al señalar que la performatividad de género es siempre una práctica situada dentro de relaciones de poder, lo que convierte al performance drag en un acto que simultáneamente construye al sujeto y tensiona las normas que lo excluyen, dando a entender que cada vez que Daniel Moreno se convierte en Dionisios, no está actuando una identidad preexistente en otras palabras la está produciendo.

Por otra parte, la voz del experto mostró con claridad la construcción interna del sujeto e intención política hacia afuera. Durante la entrevista, Moreno explicó: “El drag es un personaje que se interpreta desde un tema político, social, costumbrista, popular, festivo (...) para mí fue una cosa muy importante porque fue crear un espacio para la comunidad fuera de los estereotipos” (Moreno, entrevista personal, 2024).

Esta declaración confirma lo que Butler teoriza, Dionisios es el resultado de un proceso deliberado de construcción identitaria que tiene una intención política explícita, en vista de que Moreno no se limita a construirse a sí mismo sino construye también un espacio donde esa identidad puede existir públicamente y dialogar con la sociedad, he ahí cuando interviene los datos de la encuesta pues aportan un respaldo concreto y necesario, en efecto la mayoría de las personas encuestadas respondió positivamente frente a afirmaciones sobre el valor político, ritual y cultural del performance de Dionisios. Un dato particularmente significativo es que el 42% de los encuestados afirma ser la primera vez que conoce sobre Dionisios, lo que evidencia el poder convocante de esta propuesta artística para generar curiosidad e invitar a pensar desde lugares más inclusivos, tal como plantea Néstor García Canclini el cual afirma que el arte popular y alternativo permite que sectores diversos de la sociedad entren en contacto con formas de expresión que cuestionan los paradigmas establecidos generando que este acercamiento, lejos de ser superficial, representa el inicio de un proceso de apertura hacia subjetividades y realidades que antes permanecían invisibilidades.

Sin embargo, quienes ya conocen a Dionisios no solo regresan, sino que lo hacen con frecuencia y con un nivel de fidelidad destacado. Daniel Moreno, gestor cultural y figura central de la organización, señala en la entrevista que desde los inicios hubo personas que no se perdían ninguna presentación y que solicitaban ser avisadas con anticipación para no faltar indicando que el público se reconoce en las historias narradas en escena, ya sea a través de una situación, una anécdota o una experiencia compartida tal como lo determino Goffman, donde el performance crea un espacio de encuentro donde el espectador se convierte en copartícipe del sentido producido.

Uno de los hallazgos centrales de esta investigación es que la performance en Dionisios opera como un espacio de transformación simultánea en el que transforma al artista y transforma al espectador, este proceso dialoga directamente con la propuesta teórica de Erving Goffman el cual sostenía que la identidad no es una esencia fija e interior, sino el resultado de una actuación sostenida, proyectándose así, en el escenario porque no es un espacio de ficción separado de la realidad, sino el lugar donde la identidad se produce y negocia ante los otros.

En relación con el objetivo específico, dentro de los antecedentes estudiados, Iztacala (2020) señala que la casi totalidad de estudios sobre drag queen provienen de Estados Unidos y pocos países hispanoamericanos, centrando su análisis del performer durante el momento visible del espectáculo, dejando fuera el proceso previo de preparación donde ocurre la verdadera construcción subjetiva, dentro de esta limitación de los antecedentes es exactamente lo que esta investigación busca superar, en el caso en Dionisios, el tránsito de lo ritual a lo político no comienza cuando el telón sube y sale al escenario, sino antes, en el camerino, donde Daniel Moreno construye deliberadamente al personaje y, con él, una parte de su propia identidad.

De acuerdo con lo planteado dentro de lo teórico, permite comprender por qué ese proceso previo es analíticamente central, para interpretar esta realidad, es preciso remitirse al concepto de Butler, planteando que la performatividad no es un acto aislado sino una práctica reiterada siendo así un conjunto de gestos, movimientos y acciones corporales que se repiten en el tiempo y van sedimentando la identidad del sujeto, idea que refuerza Iztacala ya que, para los performers drag, el proceso de transformación corporal tiene una dimensión identitaria que va mucho más allá del vestuario o del maquillaje, puesto que aborda entender cómo el sujeto se constituye a través de la práctica, además Goffman (1959) añade que las interacciones sociales funcionan como representaciones teatrales en las que cada individuo gestiona su imagen y construye su identidad ante los demás es decir la vida social es un escenario y los sujetos son actores que ejecutan roles deliberadamente, por consiguiente en Dionisios, ese proceso tiene una carga política explícita que lo diferencia del drag comercial, debido a que marca su originalidad en las obras que nacen de la memoria de la persecución, de los crímenes de odio presenciados y de la lucha por la despenalización.

Cabe agregar que se mostró ese tránsito de lo ritual a lo político con una precisión que ningún marco teórico podría reemplazar: “Hay dos momentos en los cuales realmente sí se da esta transformación, como el ritual escénico teatral (...)un momento es el previo, el hecho de los ensayos, el preparar el espacio,(...) la parte del maquillaje, donde se van creando los colores, las formas, se definen las líneas (...) Dejas de ser quien eres y te

conviertes en el personaje para la escena que vas a recrear en ese momento.” (Moreno, entrevista personal, 2024)

Lo que Moreno describe es el ritual como umbral subjetivo, a saber el momento en que el sujeto civil se suspende para dar paso al sujeto performante, también desemboca en lo político, porque las obras que Dionisios lleva al escenario están construidas desde la historia de resistencia que Daniel Moreno vivió, comportamiento que queda evidenciado en la encuesta aplicada, cuyos datos señalan un acogida positiva a la pregunta de si consideran que la puesta en escena de Dionisios funciona como un acto de protesta capaz de desafiar los convencionalismos sociales dominantes. Este resultado es significativo porque confirma que el tránsito de lo ritual a lo político no ocurre únicamente en la subjetividad del performer, tiene una correlación en la experiencia del entorno social que lo rodea, lo que valida el análisis desde los dos instrumentos utilizados.

Tras la discusión quedó en evidencia la validez de los resultados obtenidos, donde esta investigación propone al camerino como categoría analítica, este aporte amplía los marcos disponibles para el estudio del performance en contextos latinoamericanos, al demostrar que el proceso de construcción identitaria del sujeto performante no puede reducirse al momento del espectáculo, y que la encuesta al público es el instrumento que permite verificar si esa construcción interna logra proyectarse hacia el entorno social con coherencia.

Girando la atención hacia los enfoques con elementos ecuatorianos se puede deducir que Dionisios surgió en 1998, en que la nueva Constitución garantizó por primera vez la no discriminación por orientación sexual, desde sus inicios, el espacio incorporó elementos de la cultura popular ecuatoriana como parte central de su propuesta artística, según Stuart Hall (2003), afirma que las identidades culturales no son esencias fijas sino posiciones que el sujeto asume dentro de las narrativas del pasado siendo así puntos de identificación construidos dentro de la representación, llegando al punto de que el “Municipio de Quito incluyó el maquillaje de Dionisios dentro de una serie de máscaras emblemáticas del carnaval quiteño, junto a figuras como la Mama Negra y el Diablo Huma, reconociendo así que el arte de Moreno forma parte del patrimonio festivo y cultural de la ciudad” (Moreno, entrevista personal, 2024).

En una línea argumentativa distinta permite entender por qué esa incorporación de referentes culturales propios no es decorativa sino constitutiva de la identidad del performer, a través de esta genealogía, se evidencia cómo el drag contemporáneo se nutre de raíces locales, creando un espacio donde la historia y la modernidad coexisten, enriqueciendo la experiencia tanto del performer como del público. Así, el trabajo de Moreno se convierte en un puente que conecta el pasado con el presente, invitando a la audiencia a reflexionar sobre la riqueza de sus propias tradiciones culturales.

Esta incorporación de la cultura ecuatoriana funciona como estrategia consciente para construir un lenguaje que dialogue con públicos más amplios:

“El arte y el espectador, buscar la manera de dar un mensaje al espectador, tomando todo eso se crean estos personajes, estos elementos comunes que a todos nos abrazan, la soledad, la tristeza, la furia, el amor, el desamor, son sentimientos humanos, esos, lógicamente, son transversales, independientemente de tu orientación sexual,

independientemente si eres alto, flaco, pobre, rico.” (Moreno, entrevista personal, 2024)

Moreno describe una operación cultural precisa, ya que al momento de anclar sus obras en referentes culturales ecuatorianos compartidos y en emociones humanas universales, logra que el performance trascienda los límites de lo identitario y alcance a personas que no forman parte de la comunidad LGBTIQ+, dicho planteamiento tiene un respaldo directo en los datos de la encuesta, dando como resultado la mayoría indicó que después de ver las obras de Dionisios su forma de pensar sobre la diversidad sexual había cambiado o se había ampliado. Estos dos datos, leídos juntos, son el respaldo empírico más sólido que esta investigación puede ofrecer, demostrando que la incorporación de elementos culturales ecuatorianos en el performance de Moreno no solo forma parte de su construcción identitaria personal, sino que también es el puente que permite que esa identidad dialogue con y transforme el entorno social en el que existe.

Tras la discusión queda evidenciado la validez de los resultados obtenidos, donde esta investigación aporta a la línea de estudio la demostración de que el drag de Dionisios no es un fenómeno importado ni descontextualizado, sino una práctica construida desde y con la cultura ecuatoriana, además el aporte original de este hallazgo es que propone una práctica que recupera y hace visible una genealogía de transformismo popular ecuatoriano que los estudios académicos sobre drag en América Latina habían ignorado.

La combinación entre la entrevista en profundidad revela cómo Daniel Moreno incorpora conscientemente esos referentes culturales en su construcción identitaria mientras que la encuesta confirma que esa incorporación es reconocida y valorada por los asistentes lo que permite a esta investigación sostener ese argumento con solidez metodológica.

5. CAPÍTULO V. CONCLUSIONES y RECOMENDACIONES

5.1. Conclusiones:

Los resultados obtenidos confirman que el performance Drag Queen de Dionisios Arte Cultura Identidad con sede en la ciudad de Quito en la cumple plenamente su función como práctica disruptiva y transformadora, ya que el arte drag no solo transforma las percepciones sociales y contribuye a la construcción de nuevas identidades culturales, sino que también opera como un mecanismo de información, sensibilización y apertura cognitiva frente a realidades históricamente invisibilizadas debido a que actúa como un puente entre el desconocimiento y la comprensión, entre el prejuicio y la aceptación.

En relación con el primer objetivo específico, se demuestra que el performance de Dionisios posee un carácter marcadamente ritual y disruptivo que cuestiona, desde su propia puesta en escena, los esquemas y tradiciones culturales dominantes, en el cual a través del uso consciente del cuerpo, el vestuario y la gestualidad exagerada, además desafía aquello que la sociedad ha naturalizado como normal ya que al salirse deliberadamente de los marcos de lo aceptable, el artista drag no solo transgrede, sino que señala la arbitrariedad de esos marcos y abre un espacio para imaginar otras formas de ser y existir, lo que implica que la presentación de Dionisios Arte Cultura Identidad genera un acto de cuestionamiento que filtra del entretenimiento para convertirse en un ejercicio de pensamiento crítico compartido entre el artista y su público.

De acuerdo con el segundo objetivo se pudo corroborar, una incidencia positiva en su audiencia, en el cual través de las encuestas, se evidenció que el espectador no solo genera una conexión emocional, sino que alcanza una comprensión expandida de la diversidad, lo que diferencia a Dionisios del drag internacional, debido a que integra los elementos de la identidad nacional ecuatoriana, lo cual permite que su discurso sea localizado y capaz de interpelar directamente las certezas del público. Así, el performance no solo representa una realidad, sino que la interviene, posicionando a la compañía como un espacio de enunciación política donde el cuerpo es el lenguaje de protesta y la diversidad un valor fundamental de la vida colectiva.

5.2. Recomendaciones:

De acuerdo con la indagación se pudo observar la falta de reconocimiento y eliminación de registros sobre el teatro Drag, resulta imperativo gestionar la creación de un repositorio digital de memoria y archivo, ya que esta recomendación no solo busca recopilar el material fotográfico, audiovisual sino es completar la historia usando testimonios y otras pruebas, ya que los documentos antiguos están incompletos debido a prejuicios de la época, este archivo al construirse a través de la recopilación de historias de vida validan el performance generando así una práctica disruptiva, asegurando que su legado de transformación social sea accesible para futuras generaciones de investigadores y artistas.

Asimismo, se recomienda la formalización de espacios de transferencia de saberes mediante la creación de un espacio de pensamiento crítico y performance, con esta iniciativa busca la técnica del arte drag se fusione con elementos de la identidad nacional ecuatoriana, donde el objetivo central de esta actividad es que el conocimiento acumulado por Moreno se

convierta en una herramienta de formación para nuevos colectivos, de este modo, se garantiza que el carácter ritual y la capacidad de cuestionar los esquemas culturales dominantes no se pierdan, sino que se repliquen como un mecanismo de sensibilización y apertura cognitiva frente a realidades históricamente marginadas.

En última instancia, es crucial que el impacto positivo de Dionisios en su audiencia, como se evidencia en esta investigación, se traduzca en una influencia política duradera dentro de las agendas culturales del Estado. Esto sugiere que el modelo de drag no solo debe considerarse como un acto de entretenimiento, sino como un espacio en el que el cuerpo se convierte en un lenguaje de protesta, por ende, al promover diálogos directos entre el artista y el público en ámbitos institucionales, se refuerza el puente entre el desconocimiento junto con la comprensión, transformando así la percepción del espectador hacia una visión crítica de la diversidad que va más allá del escenario.

6. BIBLIOGRAFÍA.

- Acosta, C. A. D. (2010). Judith Butler y la teoría de la performatividad de género. *Revista de Educación y Pensamiento*, (17), 85–95.
- Alcázar, J. (2014). *Performance: un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad*. Siglo XXI Editores.
- Amestoy, V. M. A. (2009). El capital humano como determinante del consumo cultural. *Studies of Applied Economics*, 27(1), 89–112. <https://doi.org/10.25115/eea.v27i1.4851>
- Baldachio, L. (2019). Intuition in entrepreneurial cognition. En A. Caputo & M. Pellegrini (Eds.), *The anatomy of entrepreneurial decisions* (pp. 29–56). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-030-19685-1_3
- Baldwin-Lind, P. (2023). *Mujeres en el teatro aurisecular e isabelino: efectos de su presencia en la audiencia*. <https://hdl.handle.net/10171/69808>
- Bardin, L. (2002). *Análisis de contenido*. Ediciones Akal.
- Belloso, G., & Lizardo, A. (2023). El proceso de investigación científica en las ciencias políticas: enfoque cualitativo, cuantitativo y mixto. *Revista de Artes y Humanidades Unica*, 24(51), 250–266.
- Belmonte, C. R. (2008). Concepto de género: Reflexiones. *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, (23), 307–314.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Castillo Bastidas, A. (2014). *Performatividad y roles de género en lo drag en el escenario quiteño: el Teatro Dionisios* [Master's thesis, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador].
- Castro, J. O. (2019). Representando justicia: el teatro como medio de justicia transicional. *Memoria(s): Revista del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social*, (2).
- Céspedes, M., & Flores, X. (2011). Terrorismo de género: Aproximaciones al movimiento drag en Lima. *Revista Anthropía*, 9, 16–27.
- Código Orgánico Integral Penal (COIP). (2014). *Registro Oficial Suplemento 180 de 10 de febrero de 2014*.
- Comisión Internacional de Juristas. (2007). *Principios de Yogyakarta: Principios sobre la aplicación de la legislación internacional de derechos humanos en relación con la orientación sexual y la identidad de género*. (M. O'Flaherty, Relator).
- Constitución de la República del Ecuador (Const.). (2008). *Registro Oficial 449 de 20 de octubre de 2008*.
- Costa Filho, F. C., & Lopes, E. S. (s.f.). Gender issues and beyond: Intersectionality in drag art. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*.
- Cuadrado-García, M., & Montoro-Pons, J. D. (2022). LGB's arts affinity: An empirical study of theater audiences based on motivations. *Journal of Homosexuality*, 69(8), 1322–1341. <https://doi.org/10.1080/00918369.2021.1912557>
- Cuéllar, D. P. (2023). ¿Qué hacer con la interseccionalidad en la psicología crítica latinoamericana? De la experiencia de clasismo, racismo y sexismo a la estructura capitalista colonial y heteropatriarcal. *Teoría y Crítica de la Psicología*, (19), 165–183.
- Echavarría, J. D. L., Gómez, C. A. R., Aristazábal, M. U. Z., & Vanegas, J. O. (2010). El método analítico como método natural. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 25(1).
- Egas Narváez, A. (2025). Despenalización de la Homosexualidad en el Ecuador y los Derechos del Colectivo LGBTQ+. *Derecho y Sociedad*, (4), 73-102.

<https://revistas.ute.edu.ec/index.php/derecho-y-sociedad/article/download/1515/1282>

- Etchezahar, E. (2014). La construcción social del género desde la perspectiva de la Teoría de la Identidad Social. *Ciencia, Docencia y Tecnología*, (49), 128–142.
- Farías, E. (2022). *El cuerpo y el vestuario en la dramaturgia visual contemporánea*. Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD)
- Fernández Largo, V. T. (2023). *Los sentidos del dragqueenismo: la dimensión artística, política y económica alrededor de las prácticas Drag Queen en la ciudad de Quito* [Tesis de maestría, FLACSO Ecuador].
- Foucault, M. (2023). *Historia de la sexualidad*. Grupo Vanchri.
- Galarza Schoenfeld, A. S., López Mero, P. J., & Mendoza Muñoz, B. A. (2020). Los estudios culturales y el problema de la identidad latinoamericana. *Revista Conrado*, 16(72), 116-122.
- García Bermeo, J. A., & Quituisaca Sucunota, F. A. (2024). *Espacios de memoria colectiva LGBTIQ+ en Cuenca, Ecuador (1996–2014)*. Universidad de Cuenca.
- Gerez, L. (2019). La performance como constructora de identidad. *Arte e Investigación*, (16), e044. <https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/article/view/962>
- Gomes, K.-D., & Eyngorn, N. (2020). The positive and negative provocativeness of transgressive art as a manifestation of its multimodality. *KnE Social Sciences*, 4(2), 366–373. <https://doi.org/10.18502/kss.v4i2.6354>
- Gómez González, S., Madrigal León, D. Y., & Barrios Hechavarría, D. (2016). Consumo cultural del teatro en la ciudad de Bayamo. Una preocupación institucional en el contexto sociocultural actual. *ESCENA. Revista de las Artes*, 75(2), 81–100. <https://www.redalyc.org/jatsRepo/5611/561162166007/html/index.html>
- Gómez Hernández, Y., Ramos Ramírez, A., & Espinal Monsalve, N. (2020). El consumo de artes escénicas en Medellín. *Revista de Economía Institucional*, 22(42), 297–323. <https://doi.org/10.18601/01245996.v22n42.12>
- Gómez-Peña, G. (2005). En defensa del arte del performance. *Horizontes Antropológicos*, 11, 199–226.
- González, Á. S. (2008). Una aproximación a la teoría queer: el debate sobre la libertad y la ciudadanía. *Cuadernos del Ateneo*, (26), 29–42.
- Grajales, T. (2000). Tipos de investigación. *On line*, 14, 112-116.
- Guber, R. (2001). *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Editorial Norma.
- Guerrero Blum, E. (2000). *Pasillos y pasilleros del Ecuador: Breve antología y diccionario biográfico*. Centro Cultural Abya Yala. <https://archive.org/details/PasillosYPasillerosDelEcuadorEdwinGuerrero>
- Guevara Albán, G. P., Verdesoto Argüello, A. E., & Castro Molina, N. E. (2020). Metodologías de investigación educativa (descriptivas, experimentales, participativas, y de investigación-acción). *RECIMUNDO*, 4(3), 163–173. [https://doi.org/10.26820/recimundo/4.\(3\).julio.2020.163-173](https://doi.org/10.26820/recimundo/4.(3).julio.2020.163-173)
- Hall, S. (2010). La cuestión de la identidad cultural. En *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (pp. 363–401). https://www.ensad.edu.pe/wp-content/uploads/2022/05/ET4_EstefanyFarias.pdf
- Ibarra-Sáiz, M. S., González-Elorza, A., & Gómez, G. R. (2023). Aportaciones metodológicas para el uso de la entrevista semiestructurada en la investigación educativa a partir de un estudio de caso múltiple. *Revista de Investigación Educativa*, 41(2).

- Izquierdo, M. J. (1994). Uso y abuso del concepto de género. *Pensar las diferencias*, 1, 31–53.
- Jordán, I. V. (2017). "Yo soy una drag queen, no soy cualquier loco". Representaciones del dragqueenismo en Lima, Perú. *Península*, 12(2), 95–118.
- Kassir, A. A. W., Willem, C., & Tortajada, I. (2022). Mi pluma es política: apropiaciones no occidentales del drag. En *Feminismos, violencias y redes sociales: prácticas y estrategias iberoamericanas contra los discursos del odio* (pp. 73–95).
- Lázaro Guillermo, J. C., Quispe Cutipa, W. A., Román Concha, N. U., Jimenez Chura, A. C., Sosa Choque, J. C., Solano Armas, T., & Chumpitaz Ramos, D. G. (2025). *Análisis de la investigación cuantitativa y cualitativa: Explorando la transdisciplinariedad*. Editorial Mar Caribe.
- Ley Orgánica de Cultura. (2016). *Registro Oficial Suplemento 913 de 30 de diciembre de 2016*.
- Loaiza, J. S. B. (2021). *Sistematización del proceso de producción fotográfica para la artista Drag Lesley Wolf en la edición de creatividad de La Revista Vogue Latinoamérica (marzo 2021): una mirada desde la dignificación del arte Drag* [Doctoral dissertation, Universidad Católica de Manizales].
- López, E. (2016). Teatralidades Drag Queen: creación y comprensión de una práctica escénica-espectacular. En *IX Congreso da Abrace* (Vol. 17, No. 1, pp. 4654–4677).
- Marín Aleaga, M. (2021). *La performance Drag Queen: La desnaturalización de las estructuras de exclusión heteronormativas. Estudio del escenario Drag Queen en la ciudad de Quito (1997–2007)* [Tesis de maestría, FLACSO Ecuador]. FLACSO Andes.
- Maristany, J. J. (2008). ¿Una teoría queer latinoamericana? Postestructuralismo y políticas de la identidad en Lemebel. *Lectures du Genre*, (4), 17–25.
- Martínez Miguélez, M. (2006). La investigación cualitativa (síntesis conceptual). *Revista de Investigación en Psicología*, 9(1), 123–146.
- Matute Cabrera, G. E. (2024). *Propuesta visual contemporánea para el fortalecimiento de la identidad social de la cultura Drag en Cuenca* [Tesis de licenciatura, Universidad de Cuenca].
- Medina, M. I. R., Quintero, M. D. S. B., & Valdez, J. C. R. (2013). El enfoque mixto de investigación en los estudios fiscales. *Tlatemoani: Revista Académica de Investigación*, (13), 8.
- Mendezu Rosas, J. A. (2020). *Reality show y discurso de género: una mirada a la teoría de la performatividad de género en el reality show RuPaul's Drag Race* [Tesis de licenciatura]. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/17074>
- Mesa, F. D. (2008). Dramaturgia y performance: el teatro es el teatro y el performance es el performance. *Calle14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*, 2(2), 156–167.
- Ministerio de las Mujeres, Políticas de Género y Diversidad Sexual. (2020). *Principios de Yogyakarta: Sobre la aplicación de la legislación internacional de derechos humanos en relación con la orientación sexual y la identidad de género*.
- Ministerio de las Mujeres, Políticas de Género y Diversidad Sexual. (2020). *Principios de Yogyakarta: Sobre la aplicación de la legislación internacional de derechos humanos en relación con la orientación sexual y la identidad de género*. Gobierno de la Provincia de Buenos Aires. https://www.un.org/es/documents/udhr/UDHR_booklet_SP_web.pdf
- Molano, O. L. (2007). Identidad cultural un concepto que evoluciona. *Revista Opera*, (7), 69–84.

- Morales Rodríguez, D. (2024). Una Mirada Del Arte Drag Queen En Costa Rica Desde La transculturación Y El Barroco Americano. *Revista Rupturas*, 14(1), 123-144. <https://doi.org/10.22458/rr.v14i1.5182>
- Morales Rodríguez, D. A. (2024). Una mirada del arte drag queen en Costa Rica desde la transculturación y el barroco americano. *Revista Rupturas*, 14(1), 123–144.
- Moreno, J. S., & Ramírez, D. S. (2022). *Drag para no drags: El drag como motor creador de identidades transgresoras* [Tesis de maestría, Universidad El Bosque].
- Muñoz Celleri, D. I., & Guacho Peralta, E. A. (2019). *Una mirada al performance drag como movimiento social y arte transformista en la ciudad de Quito* [Tesis de licenciatura, Universidad San Francisco de Quito]. Repositorio USFQ.
- Naciones Unidas. (1948). *Declaración Universal de los Derechos Humanos*. https://www.un.org/es/documents/udhr/UDHR_booklet_SP_web.pdf
- Noboa Valarezo, A. (2019). *Documental performativo sobre el drag queen Larry Aguas residente en Quito, Ecuador* [Tesis de licenciatura, Universidad de las Artes].
- O'Flaherty, M. (2007). *Principios de Yogyakarta: aplicación de la legislación internacional de derechos humanos en relación con la orientación sexual y la identidad de género*.
- Ortiz, J. M. C., & Toranzo, F. M. (2005). El sí mismo desde la teoría de la identidad social. *Escritos de Psicología-Psychological Writings*, (7), 59–70.
- Pavlopoulos, I. (2024). 'We play men': Masculinity, shame and precariousness within gay leather performances [Tesis de maestría, Utrecht University]. <https://studenttheses.uu.nl/bitstream/handle/20.500.12932/46654/Pavlopoulos%20606016%20Thesis%20Final.pdf>
- Pellettieri, O. (2010). El teatro como ámbito de resistencia: identidad, inmigración y exilio. *Amerika. Mémoires, Identités, Territoires*, (2). <https://journals.openedition.org/alhim/pdf/3301>
- Pepló, F. F. (2014). El concepto de performance según Erving Goffman y Judith Butler. *Colección Documentos de Trabajo*, 1(3).
- Pérez Rubio, A. M. (2013). Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades. *Comunicación y Sociedad*, (20), 189-210. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-252X2013000200009
- Pérez, P. (2022). El arte de visibilizar. Reclamos y puesta en escena pública de una demanda por la erradicación de la violencia de género. *Situar la investigación*, 44-65.
- Piedrahita Ordóñez, J. W. (2020). *Despenalización de la homosexualidad en el Ecuador en 1997: de la criminalización a la patologización. Una mirada sobre el acceso, uso y disfrute del espacio público de la población LGBTI* [Trabajo de titulación de grado, Universidad Central del Ecuador]. <https://www.dspace.uce.edu.ec/entities/publication/e0b93bc0-a35a-4969-964e-9179b5b65a68>
- Preciado, B. (2007). Biopolítica del género. En VV. AA., *Biopolítica*. Ají de Pollo.
- Proaño Gómez, L. (2022). Estética teatral de la liberación. El reclamo por la vida en la escena argentina. *Resistances. Journal of the Philosophy of History*, 3(5), e21085. <https://resistances.religacion.com/index.php/about/article/download/85/128>
- Quero, H. C. (2020). Hacia un breve glosario queer: Algunas nociones acerca del género, la sexualidad y la teoría queer. *Análisis. Revista Colombiana de Humanidades*, 52(96), 95–121.

- Quituisaca Sucunota, F. A., & García Bermeo, J. A. (2024). *Espacios de memoria colectiva LGBTIQ+ en Cuenca, Ecuador (1996–2014)* [Tesis de licenciatura, Universidad de Cuenca].
- Rendón Macías, M. E., Villasís Keever, M. Á., & Miranda Novales, M. G. (2016). Estadística descriptiva. *Revista Alergia México*, 63(4), 397–407. <https://www.redalyc.org/pdf/4867/486755026009.pdf>
- RuPaul. (2014). *Workin' it!: RuPaul's guide to life, liberty, and the pursuit of style*. HarperCollins.
- Saldívar Lara, M., & Badillo Ortiz, D. de J. (2020). Análisis de la performatividad y las experiencias de vida de un grupo de drag queens de la Ciudad de México. *Revista Electrónica de Psicología Iztacala*, 23(3), 912–940. <https://www.iztacala.unam.mx/carreras/psicologia/psiclin/vol23num3/Vol23No3Art3.pdf>
- Saldívar Lara, M., & Badillo Ortiz, D. de J. (2020). Análisis de la performatividad y las experiencias de vida de un group de drag queens de la Ciudad de México. *Revista Electrónica de Psicología Iztacala*, 23(3), 912-944.
- Salvadó, I. E. (2016). Tipos de muestreo. *Investigación científica*. Recuperado de: <http://www.bvs.hn/Honduras/Embarazo/Tipos.de.Muestreo>.
- Sandoval Ávila, A. M. (2024). *Tesis sobre el boom del drag en Latinoamérica* [Tesis de maestría, El Colegio de la Frontera Norte]. <https://posgrado.colef.mx/wp-content/uploads/2024/08/TESIS-Sandoval-Avila-Alonso-MEC.pdf>
- Santana Zambrano, J. A. (2024). *135m² con vista a Titania: creación escénica, cruce liminal con lo íntimo y el arte maricón* [Tesis de licenciatura en Artes Escénicas].
- Stambaugh, A. P. (2009). ¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance. En D. Adame (Coord.), *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana* (pp. 116–143). Universidad Veracruzana, Facultad de Teatro.
- Tamayo y Tamayo, M. (2003). *El proceso de la investigación científica* (4.^a ed.). Limusa.
- Tancara, C. (1993). La investigación documental. *Temas Sociales*, (17), 91-106.
- Toquero Bernal, M. (2018). El surgimiento de las Drag Queen, una forma de expresión que se populariza entre la comunidad LGTB. *Trabajo de grado*, Universidad [completar institución].
- Torregrosa Peris, J. R. (1983). Sobre la identidad personal como identidad social. En *Estudios básicos de psicología social* (pp. 217–235). Hora
- Torres, M. E., & Gutiérrez, P. (2019). *Cuenca Queer: No. 0 (Miti Miti, Ilustr.)*. Kaleidos. <https://www.kaleidos.ec/wp-content/uploads/2019/10/Descarga-Cuenca-Queer-No.-0.pdf>
- UNIR México. (2025). Teatro performance, más allá del escenario tradicional. *Universidad Internacional de La Rioja*. <https://mexico.unir.net/noticias/humanidades/teatro-performance/>
- Valencia Villacreses, A. M. (2012). *Construcciones artísticas, sociales, culturales y políticas de la comunidad "Drag" expuestas en las propuestas dramáticas de Dionisios Arte, Cultura e Identidad. Análisis crítico a partir de las teorías "Queer"* [Tesis de licenciatura, Universidad de las Américas].
- Van Dijk, T. A. (1999). *El análisis crítico del discurso*. Gedisa.
- Van-Dijk, T. A. (2016). Análisis crítico del discurso. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (30), 203–222.
- Vergara, J. I., Vergara Estévez, J., & Gundermann, H. (2010). Elementos para una teoría crítica de las identidades culturales en América Latina. *Utopía y Praxis*

Latinoamericana, 15(51), 57-79.
<https://www.redalyc.org/pdf/279/27916299005.pdf>

- Villanueva Jordán, I. (2017). "Yo soy una drag queen, no soy cualquier loco". Representaciones del dragqueenismo en Lima, Perú. *Península: Revista de Política, Economía y Cultura*, 12(2), 95–118.
- Wittig, M. (2006). El pensamiento heterosexual. En *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (pp. 45–57).

7. ANEXOS

Permiso para el uso de imagen
Riobamba, 18 de Marzo del 2026.
Sr.

Presente.-De mis consideraciones:

Reciba un cordial saludo. Mi nombre es Johanna Marcela Tierra Sisa, estudiante de la carrera de Pedagogía de la Historia y Ciencias Sociales, me encuentro desarrollando un proyecto de investigación titulado: De lo ritual a lo político: El Drag Queen como práctica disruptiva en la construcción de identidades culturales. “Estudio de caso Dionisios Arte Cultura Identidad”.

Por medio de la presente, me permito solicitar de la manera más comedida su autorización para el uso de la imagen del artista drag Daniel Moreno, representante de Dionisios Arte Cultura Identidad, con fines estrictamente académicos dentro de mi trabajo de investigación.

Cabe señalar que el uso de esta imagen será exclusivamente para fines investigativos y educativos, respetando en todo momento los derechos de autor, la integridad de la obra y la identidad del artista. Asimismo, se otorgarán los respectivos créditos y referencias conforme a las normas académicas vigentes.

Agradezco de antemano su atención y consideración a la presente solicitud, quedo atenta a cualquier información adicional que se requiera para este proceso.

Sin otro particular, me despido.

Atentamente:

Johanna Marcela Tierra Sisa



0605516855

johanna.tierra@unach.edu.ec

Encuesta de Percepción Cultural: Proyecto Dionisios

Introducción:

La siguiente encuesta es anónima y sus datos serán utilizados con fines estrictamente académicos para la tesis titulada: “De lo ritual a lo político: El Drag Queen como práctica disruptiva” Agradecemos su colaboración y el tiempo dedicado a responder.

Instrucción:

En relación con su experiencia como espectador/a de las presentaciones de Dionisios Arte Cultura Identidad, indique en qué medida está de acuerdo con las siguientes afirmaciones (Por favor, marque con una **X** la opción que refleje su nivel de acuerdo con cada afirmación).

Escala **de** **respuesta:**

1 = Totalmente en desacuerdo

2 = En desacuerdo

3 = Ni de acuerdo ni en desacuerdo

4 = De acuerdo

5 = Totalmente de acuerdo

Datos generales:

Edad: _____

Sexo:

Mujer

Hombre

Intersexual

Nivel educativo:

Secundaria

Técnico

Universitario

Posgrado

¿Es la primera vez que asiste a Dionisios?

Sí

No

En caso de ser positiva la pregunta anterior, con qué frecuencia asiste a las obras o eventos Dionisio

Siempre

Casi Siempre

A veces

Nunca

Nº	Afirmaciones	1	2	3	4	5
----	--------------	---	---	---	---	---

		<i>(Totalmente en desacuerdo)</i>	<i>(En desacuerdo)</i>	<i>(Ni de acuerdo ni en desacuerdo)</i>	<i>(De acuerdo)</i>	<i>(Totalmente de acuerdo)</i>
1	¿Considera que la puesta en escena de Dionisios funciona como un acto de protesta frente a la sociedad capaz de desafiar los convencionalismos sociales dominantes?					
2	Experimentó usted la puesta en escena como un espacio ritual de transformación, donde la ruptura de la cotidianidad permite desarticular prejuicios sociales preestablecidos					
3	La propuesta estética de Dionisios (música nacional, cultura popular, etc.) representa la identidad del Ecuador actual.					
4	Después de ver las obras de Dionisios, mi forma de pensar sobre la diversidad sexual ha cambiado o se ha ampliado					
5	El cuerpo y el vestuario de las artistas Drag son herramientas importantes para comunicar ideas y mensajes.					
6	El Drag presentado en Dionisios es diferente al Drag comercial o internacional que se observa en televisión.					
7	Manifestaciones culturales como las de Dionisios son necesarias para construir una sociedad más democrática y diversa					
8	Al presenciar una puesta escénica de Dionisios, experimento emociones intensas que me invitan a reflexionar sobre la realidad social.					

Entrevista a Daniel Moreno

La presente entrevista se plantea como la herramienta principal de recolección de datos para el estudio de caso de la escuela Dionisios Arte Cultura Identidad, siendo así el representante principal, el Sr. Daniel Moreno (Director de la institución), puesto que responde a su trayectoria que es más de 20 años en la gestión cultural y el teatro transformista en el Ecuador. Su testimonio es fundamental para validar la hipótesis de esta investigación, la cual sostiene que el Drag Queen trasciende el espectáculo para convertirse en un dispositivo de resistencia política y un ritual de construcción de identidad

Preguntas:

¿Cómo describiría su día a día entre su identidad civil y su identidad como Drag Queen?

¿Qué fue lo que lo impulsó a fundar Dionisios y adoptar el Drag como su principal lenguaje artístico?

En este camino, ¿cuáles han sido los obstáculos más complejos que ha enfrentado a nivel familiar, social y económico?

¿En qué fuentes se apoya para crear sus obras? ¿Sus historias nacen de vivencias personales, de la observación social o de una búsqueda estética específica?

¿Considera usted que el camerino es el lugar donde ocurre la verdadera transformación, no solo física sino mental? Es decir, ¿Es ese el espacio donde usted deja de ser 'Daniel' para convertirse en el personaje y romper con las reglas de la vida diaria?

En un país que históricamente que persiguió la diversidad, ¿Cómo logra que el cuerpo de una Drag de Dionisios logre convertirse en una herramienta de protesta sin necesidad de emitir un discurso verbal?

¿Cómo logran que el mensaje de Dionisios siga siendo una protesta, ahora que ya son parte de la cultura oficial del país?

¿De qué manera Dionisios obtiene que las personas que no son parte de la comunidad LGBTI se conecten con sus obras y se den cuenta de que el Ecuador es un país de gente diversa?

Después de tantos años de trayectoria, ¿cuál siente usted que es el cambio más grande que Dionisios ha dejado en la cultura de nuestro país?

Transcripción de la entrevista completa

¿Cómo describiría su día a día entre su identidad civil y su identidad como Drag Queen?

La interpretación del personaje, lo que tú realizas con el personaje y lo que es tu vida personal, aquí es donde existe una confusión con respecto al drag, muchas personas piensan que una persona que es el personaje drag queen, o tiene que ser un homosexual, un travesti, o alguien que permanece con el personaje todo el tiempo (...) Y eso es lo que nos diferencia en las diversidades exogénicas. El drag es un personaje que se interpreta desde un tema político, social, costumbrista, popular, festivo. Entonces, al tener esta derivación del arte drag, tú entiendes que es momentáneo (...) De ahí tenemos los personajes tradicionales populares que forman parte del travestismo y forman parte de la fiesta popular. Está, por ejemplo, la mamá negra, la viuda del treinta y uno, las Huarmi Tukushikas (...) Y bueno, eso es como una parte de que siempre ha habido este tema de la transmutación o esta transformación del hombre a mujer, pero pocas veces se da el de mujer a hombre, que ahora ya actualmente hay una caracterización en eso, entonces, claro, el drag es una caricatura del lado opuesto de la persona que lo va a interpretar, eso es importantísimo entenderlo, porque no eres un travesti porque no te estás travistiendo, ya te estás convirtiendo en un personaje que es una caricatura de tu lado femenino, por eso Sarai Basso, a diferencia de Daniel Moreno, somos totalmente diferentes. Sarai es la escarcha, la purpurina, inclusive ella es blanca, yo soy trigueño, entonces hay estas como características que hacen que el personaje tenga una directa influencia en el proceso. El drag como tal, vuelvo y repito, es una caricatura de tu lado opuesto. Y al ser, la idea ahí es cuando se complementa, porque tienes que ir sobre el opuesto arrastrado en contracorriente a la norma, ahí es cuando entiendes de esta frase, sí, porque lógicamente te transformas en el opuesto, arrastras contra todo un proceso normativo, sí, y el esfuerzo que es sostener este tipo de personajes. Se dividen en cuatro ramas específicas, los drag hasta más o menos hasta en los años 70, 80, Está el drag queen, que es el hombre que interpreta el lado femenino, está el drag King, que es la mujer la que interpreta el lado masculino, está el drag animal y el drag Monter (...) Es importante porque siempre hay una confusión con respecto al ser drag, muchas veces las personas dicen, no, es que el que hace drag es homosexual. No, es un personaje. Yo tengo compañeros y compañeras heterosexuales que en algún momento han hecho drag o han querido verse de drag para sentir la sensación de estar en ese otro lado, que es la feminidad o la masculinidad. Pero lo interesante del drag es que cuando tú ya lo vas entendiendo dentro del drag, el drag es un personaje que claro, es muy de fantasía, las escarchas, vuelvo, repito, las purpurinas, las plumas, la seda, los terciopelos, los pelucones, los tocados, porque realmente los drags se utilizan pelucas, pero son pelucas extremadamente exageradas, siempre se da como volumen a las cosas, (...) entonces al crear esta caricatura, tú también lo transformas en caricatura. Es interesante que dentro del arte drag, cuando tú ya empiezas a aprender el arte drag como tal, tú vas creando a este personaje, que es un personaje base. En mi caso, yo por ejemplo creé a Sarai como un personaje base y a su vez Sarai interpreta a otras personas, por ejemplo, Sarai hace de madre, hace de amiga, de enemiga, hace de buena, hace de mala, hace de bruja, hace de prostituta, o sea, ocupa un rol. Y el personaje drag también tiene una cosa muy interesante, que le da voz y le da una representatividad a una población que ha sido invisibilizada y desde esta caricaturización le da poder, por eso es lo que muchas veces relaciona el drag o el arte

drag con la comunidad homosexual. Pero es justamente el crear estos personajes que le dan un poder a una comunidad y al ser tan llamativos y tan exuberantes, la gente les presta atención y se convierten en el punto focal. Entonces eso es algo muy interesante dentro del arte drag cuando uno ya va aprendiendo el arte drag (...) el drag queen tiene justamente que ver desde esta feminidad y desde esta exploración del erotismo femenino desde una corporalidad masculina. Es el crear sensaciones o efectos visuales de la feminidad dentro de esta caricaturización (...) ósea, si un drag queen no va a coquetear como coquetearía una mujer o un travesti naturalizado, sino que lo va a hacer extremadamente exagerado, como para llamar la atención no de uno sino de todo el espectro masculino que se encuentra alrededor. Y habla justamente desde ese tema de la mujer y desde esa feminidad que muchas veces es rechazada dentro de la misma comunidad homosexual, ya porque recordemos, dentro de la misma comunidad homosexual hay mucha homofobia y especialmente transfobia, y eso también es interesante, que estos personajes al ser empoderados por un hombre que interpreta una feminidad, que a quienes que eche plumas, pues voy a echar dos veces más pluma que el resto. Justamente para hacer de notar estos procesos sociales que a contradictorios en los mismos grupos. Ahí tienes el drag queen que en cambio representa esa parte del machismo y el peso del machismo (Daniel Moreno, comunicado oficial,2026)

¿Qué fue lo que lo impulsó a fundar Dionisios y adoptar el Drag como su principal lenguaje artístico?

Yo regresé acá al Ecuador a finales más o menos en abril del 1997, me hice de una relación que fue mi pareja durante 18 años, fue Manuel Acosta, tuvimos la ilusión de abrir un espacio, en ese entonces yo recién llegadito, él tenía una propiedad en la Manuela Rea, había una propiedad en la cual ocupaba un segundo piso con villar, en ese espacio, justamente cuando yo ya estaba viviendo con él a finales del año 97, justamente en noviembre, decidimos hacer remodelaciones en el espacio y crear un espacio para la comunidad LGBT, recordemos que justo estábamos en el tema de la despenalización. Te estoy hablando año 1997, en la cual fui parte de las personas que estuvimos recolectando firmas en la Plaza Grande para la derivación del artículo 516, inciso primero que penalizaba la homosexualidad (...) para mí fue una cosa muy importante porque fue crear un espacio para la comunidad fuera de los estereotipos. Pero claro, por lo general, un espacio LGBT lastimosamente ha sido visto desde esta parte comercial de sustituir de la gente a través del trago, entonces claro, lo más lógico es ponerse una discoteca gay o ponerse un sauna o un videoclub gay (...), cuando realmente somos seres humanos productivos y que nuestras expectativas son otras, o sea, darte la oportunidad de irte a tomar un trago, ir a comer algo en un sitio que sea gay y donde nadie te critique, nadie te mire, nadie te juzgue. gEso, por ejemplo, para nosotros fue un aliciente para nosotros crear el Dionisio, porque Dionisio se creó con esa idea, a pesar de que ya la despenalización fue en el año 1997, en el 1998 ya se creó el artículo 23 para la comunidad LGBT dentro de la Constitución. Lastimosamente, la sociedad les llevó muchos años y todavía le sigues llevando mucho esfuerzo a entender que una pareja o una pareja gay puede sentarse en una mesa, tomarse de la mano, darse un pico o comer con esa confianza de sin o inclusive autonombrarse mi amor, mi vida, mi cielo. A veces, en la sociedad, para ellos sigue siendo así: escuchas a un hombre decirle hola, mi amor, a otro hombre, y es así como todo el mundo te regresa a ver. Entonces Dionisio se creó con esa idea de crear un espacio en el que abríamos de miércoles a domingo. Los

miércoles eran de jazz, poníamos música jazz de fondo, una copita de vino, tablitas de queso, ósea, era darle otro ambiente a la comunidad, darle la posibilidad de que se reúna y que pueda disfrutar de otra cosa, los domingos solíamos hacer buffet de comida, había mucha gente que salía de Farra o salía a hacer deporte y nosotros hacíamos un buffet a mediodía para la comunidad LGBT, para la comunidad creando un ambiente distinto, en el año, 1999 nosotros inauguramos el espacio y en el año 2000 fue cuando empezamos a hacer espectáculos, se acercaron a Dionisio y dijeron mira, nos gustaría presentarnos aquí. Y yo en ese entonces yo les decía pero verán que es un lugar donde hay comunidad gay y decían no hay problema(...)durante esa primera etapa de Dionisio presentábamos artistas que fueron grandes y son grandes amigos, como Espacios Claves de Edgar, de Edgar Vega (...) Dionisio era su espacio de reunión, además unos chicos que han estudiado drag de una fundación y nos gustaría que se presenten, muchas personas vuelven y caen en esa idea de que el ponerse un sostén, un calzón, ponerse tacos es ya hacer drag. Dionisio presentábamos una vez a la semana un show drag o una vez cada 15 días, dependiendo también de la disponibilidad de tiempo de ustedes. Los chicos aceptaron, eran un grupo de cinco chicos, pero cuando ya entraron a trabajar en El Dionisio, el Dionisio de este primer grupo aparte de eso, también dentro de este tema educativo, las canciones, y eso es algo que se hace mucho en la revista musical, cuando un artista drag escoge una canción, no es solamente escoger la canción, sino el significado de la canción, entonces la gente era así como, oye, qué buen show. O sea, aparte de las interpretaciones, del vestuario, los efectos especiales, la gente fue eso, y luego esto se convirtió en una comidilla, y eso por eso fue lo que el Dionisio de repente estaba en medios de comunicación, estaba la gente yendo constantemente. Esto fue entre el año 2000 a 2001, y vuelvo y repito, ahí en cambio se viró la tortilla y repentinamente nuestro público, que era 100% de la comunidad gay, se redujo a un 10% y el 90% era gente heterosexual, porque la gente heterosexual quería ver este tipo de espectáculos. Y las habilidades en tacos, caminando, bailando, eran shows que realmente rompían la estructura de la normativa,(...)hacer drag porque encontré en el personaje de Sarai ese personaje emblemático que hablaba desde esa mujer y desde esa comunidad homosexual que lleva los estereotipos heteronormativo a su vida homosexual y ahí es cuando yo descubrí también que el personaje Sarai podía tener un empoderamiento dentro de una sociedad que a pesar que la venía como una caricatura como una imagen muy exuberante con sus imágenes pero también detrás de eso existía este ser humano que también sufría lloraba e inclusive para mí el personaje la Sarai durante muchos años fue mi bandera y mi escudo porque yo en cambio como Daniel Moreno que tenía una relación con un hombre que era machista que era golpeador que se drogaba había muchas cosas detrás que yo como Daniel me contenía y en cambio el personaje drag las exploraba y las sacaba y las revelaba entonces es interesante a veces como los actores y eso te lo digo ya un poco desde el lado personal muchas veces los actores nos tragamos muchas cosas porque a nosotros nos enseñan en que la función debe continuar no importa lo que pase contigo como ser humano la función debe continuar. (Daniel Moreno, comunicado oficial,2026)

En este camino, ¿cuáles han sido los obstáculos más complejos que ha enfrentado a nivel familiar, social y económico?

Ósea, yo económicamente tuve la fortuna de tener varias habilidades para sustentar la vida, Cuando ya me dediqué al Dionisio y al arte drag, las cosas se modificaron porque

claro, aboqué todos mis conocimientos, los puse a disposición del arte drag. El de costura, el de diseño, el de escenografía, el de pintura, todo lo puse a órdenes del arte drag(...)Por ejemplo, en mi caso, mi madre, mis hermanos, para ellos fue muy difícil entender ya de por sí el hablar de mi homosexualidad ya causaba un problema, fue difícil para ellos asimilar el tema de mi homosexualidad, mi madre era testigo de Jehová, la religión era sumamente predominaba en ese entonces, mi mamá me dijo , vamos a buscar un psicólogo para que te cure y voy a orar a Jehová para que te cambie, frases son totalmente homofóbicas, los ancianos le dijeron no tenga cuidado, él ya es mayor de edad, sáquelo de la casa, porque él lo que lo que va a hacer es dañar al menor y contaminar a los adultos,(...)realmente para mí sí fue bastante difícil entender lo que lo que sucedía conmigo y ahí es donde viene cuando yo empecé a hacer arte drag y empecé a salir ya en prensa y empezaron los reportajes de prensa y los medios de comunicación. Yo me acuerdo que mi madre en ese entonces todavía era testigo de Jehová, ella me dijo por favor a nosotros ni nos menciones ni nos metas en tus en tus entrevistas. Yo lo entiendo, porque lógicamente hablar desde un tema de la comunidad y hablar desde el tema del arte drag para ellos era difícil y no querían verse involucrados porque la prensa sí buscó durante muchos años la forma de comunicarse con mi madre para saber qué opina(...)El tema de la vida personal muchas veces es importante entenderla desde ahí y proteger de cierta manera también esta intimidad que puede existir, sea negativa o positiva, muchas veces es preferible mantener a la prensa un poco para que no distorsionen o no malinterpreten a la familia y luego terminen en enrollas, porque a mí la prensa me ha metido en varios enrollas(...)En el año 2003 hice una presentación en el Teatro Variedades, fue la primera vez que nos presentamos ahí, que se abrieron las puertas de muchos espacios a través del arte drag, porque en eso también Dionisio ha sido pionero en esto, de que fuimos golpeando pequeñas puertas y se fueron abriendo escenarios. Dionisio ha tenido la posibilidad de estar en Teatro Variedades, Teatro México, Teatro Nacional Sucre, hemos estado en el Teatro Capitol, Teatro de la Casa de la Cultura, en los diferentes escenarios tanto privados como públicos(...)Antes me daba mucha vergüenza que me vean maquillarme, por ejemplo, ahora ya me maquillo con tranquilidad, porque sabe mi mamá que me voy es a trabajar y me maquillo y hay veces donde me maquillo en otros espacios, a veces llego maquillado, llego semi maquillado, a lavarme la cara y eso es algo que actualmente nos está dando el pan de día a día, gracias al trabajo es lo que tengo para sustentar medicinas, tengo para sustentar el alimento, para mí es muy importante, pero ahora la visión con mi familia ha cambiado, ahora a nivel laboral, siempre he tenido limitaciones, cuando yo decidí salir del clóset, muchos compañeros artistas dijeron ya quedaste de maricón y ya quedaste para el papel de peluquero, ósea, aparte de eso ya me ponían un estereotipo básico de peluquero y eso fue algo que me disgustó mucho con la gente y por eso dejé de actuar y más me dediqué a hacer cosas como escenografía, vestuario, maquillaje, por cómo la sociedad te tematiza y cuando decidí hacer drag fue peor, porque en cambio dijeron uy, ahora el Daniel es travesti, o sea, para colmos me estigmatiza este tema de la misoginia, de menospreciar a la mujer, de desvalorizar lo femenino y eso es una de las cosas que a mí también sí me shockeó mucho con mis compañeros artistas (Daniel Moreno, comunicado oficial,2026)

¿Considera usted que el camerino es el lugar donde ocurre la verdadera transformación, no solo física sino mental? Es decir, ¿Es ese el espacio donde usted deja

de ser 'Daniel' para convertirse en el personaje y romper con las reglas de la vida diaria?

Hay dos momentos en los cuales realmente sí se da esta transformación, como el ritual escénico teatral, y por eso mismo nosotros defendemos mucho el teatro drag desde esa lógica escénica teatral, un momento es el previo, el hecho de los ensayos, el preparar el espacio, la iluminación, toda la parte técnica que envuelve al personaje. Y entre las partes técnicas se incluyen inclusive elementos de vestuario, elementos escenográficos, desde el abanico, los anillos que se van a usar, esos elementos que van a ser parte del personaje, propiamente ya entrando en el camerino, donde ya viene ya la parte del maquillaje, donde se va creando los colores, las formas, se definen las líneas, todo ese tema, todo ese proceso es el que se va involucrando. Y ahí es donde viene justamente esta parte que nosotros hablamos desde la parte histriónica y ya desde el personaje, dándole esta pauta al personaje, donde ya tú empiezas a transformarte. Dejas de ser quien eres y te conviertes en el personaje para la escena que vas a recrear en ese momento,(...) cuando uno está en camerino, prepara o repasa un poco los textos, es donde entra inclusive la parte ya del juego del personaje y el rol que va a ocupar en el escenario. Sin dejar de lado lo que eres como actor desde el personaje y la importancia que tiene también el valor del texto, (...) pero sí, en efecto el camerino creo que es donde ya se llega a armar todo para salir escena, para que la gente disfrute (Daniel Moreno, comunicado oficial,2026).

¿En qué fuentes se apoya para crear sus obras? ¿Sus historias nacen de vivencias personales, de la observación social o de una búsqueda estética específica?

Yo sí considero que a través de los guiones que fui escribiendo para las diferentes obras de Dionisios, cada una refleja un momento dado de mi vida y ha reflejado algún momento dado de la vida en la que yo he vivido dentro de mi país. Entonces, claro, cuando tú te reflejas y dices, bueno, yo cuando tenía 14 años, cómo era mi juventud, cómo fue mi niñez(...)Y me acordaba justamente eso, el momento cuando la policía llegaba y nos acosaba, pedía papeles y nos tocaba intercambiar parejas, habían lesbianas, te parabas junto a una y te ponías a bailar con una mujer, era para camuflar, que era un espacio heteronormativo, y ese tipo de vivencias fueron también marcando mi vida(...)una profunda huella como la muerte de mis amigos, compañeras trans, amigas con las cuales yo salía de farra, gente que fue muriendo por enfermedades, por crímenes de odio, y cuando ya tuve la posibilidad de escribir y empezar a hacer textos dramaturgicos con temática LGBT, empecé a meterle mucho de eso a las obras(...)entonces, eso hizo que el drag del Dionisio tenga como un plus frente al resto del drag, porque no solamente somos la revista musical o el show musical, sino que también hablamos de esas situaciones que vivimos, que a veces son amargas, son crueles, son dolorosas, pero son reales que mucha gente no las va a vivir o que no las va a sentir es otra cosa y eso ha hecho que también el Dionisio y el arte drag del Dionisio trascienda en el tiempo(...)por eso hay obras como Corazón de Ají, en donde hablamos desde esta lucha y reivindicación de derechos, también relata los crímenes de odio, por ejemplo, una de tres, una obra que habla desde este asesinato, desde esta crueldad, desde esta homofobia latente dentro de la sociedad y que tiene como estos chistes falsos(pero es que es una loca más), así indisplente (Daniel Moreno, comunicado oficial,2026).

En un país que históricamente que persiguió la diversidad, ¿Cómo logra que el cuerpo de una Drag de Dionisios logre convertirse en una herramienta de protesta sin necesidad de emitir un discurso verbal?

Ósea, la violencia que ahora se vive después de 28 años son dos violencias muy distantes que mantienen un sesgo a nivel de lo que es el tema del machismo, el hecho mismo de cómo nosotros como sociedad seguimos prejuzgando y menospreciamos la feminidad. Que todavía son rasgos que siguen latentes, pero en las generaciones actuales eso ha disminuido mucho (...) una forma de hacerte daño era lanzarte a la policía, por ejemplo, durante un show o durante una presentación. Y a veces esas presentaciones amedrentaban al artista drag, también a la gente que iba a ver los shows, porque te incomodan, después ya de 28 años, donde se ha democratizado mucho el tema de exhibir al artista drag, pero aun así sigue habiendo estos rasgos de agresividad por parte de ciertas personas y ciertos grupos, que no están de acuerdo y que son sexistas, ósea, aquí hay solo dos sexos, el masculino y el femenino, y tiene que mantenerse como tal. Y el romper justamente esta parte generalizada, hace que nosotros rompamos también esa barrera(...)el artista drag se convierte en un complemento, porque nosotros desde la parodia, desde el juego, desde el maquillaje, desde ocupar el rol del otro, ayudamos a que las personas entiendan de que estamos en un momento escénico donde verse diferente no es malo, donde exhibirse de forma tan extrovertida como el descarche, la purpurina, las boas de plumas, todos esos elementos, hacen que se conviertan también en un elemento escénico de juego, y el público lo vea desde ahí, desde el arte y el arte no es normal, y el ser humano tampoco es normal(...)Sarahí no es una modelo, top model, delgadita, 90-60-90, al contrario, es todo lo opuesto, soy un cuerpo grande y nunca pretendemos ocultarlo, sino que a través de esta belleza exacerbada jugamos con este rol(...)el arte drag de Dionisios ha roto muchas barreras. Ecuador es de los pocos países en Latinoamérica, por no decirlo en el mundo, que mantiene una estética con respecto al arte drag. Tenemos una máscara que interpreta a esta parte del machismo, del acoso por parte de la masculinidad, pero a su vez también demuestra la debilidad que hay detrás de este personaje(...) dentro de este contexto del arte drag, al crear personajes que van desde esos niveles muy humanos y que tiene la voz con el resto, le da voz a los que no tienen voz, y eso hace que también se vuelva el arte drag activista, Dionisios ha sido como esta ventana en la que muchos artistas han tenido esta posibilidad de explorar su feminidad, exacerbar su feminidad y crear personajes a través de esta extraña, rara, exacerbada del drag (Daniel Moreno, comunicado oficial,2026).

¿De qué manera Dionisios obtiene que las personas que no son parte de la comunidad LGBTQ se conecten con sus obras y se den cuenta de que el Ecuador es un país de gente diversa?

El arte es una herramienta que sensibiliza, pero también el arte a veces, llega a un grado del anarquismo, y nosotros como una sociedad que todavía tiene muchos retrasos intelectuales, cuesta mucho trabajo, entonces, ahí es donde viene esa lucha, el cómo mediar, no solamente eres la persona LGBTQ, tienes que ser el mediador entre lo LGBTQ, el arte y el espectador, buscar la manera de dar un mensaje al espectador, tomando todo eso se crea estos personajes, estos elementos comunes que a todos nos abrazan, la soledad, la tristeza, la furia, el amor, el desamor, son sentimientos humanos, esos, lógicamente, son transversales, independientemente de tu orientación sexual, independientemente si eres alto, flaco, pobre,

rico(...)entonces claro, si yo hablo de un personaje, y eso es algo que yo siempre he tratado en muchas ocasiones, no ponerme en los zapatos de que murió, sino en los zapatos de la gente que rodea a un muerto, por ejemplo una obra que la escribí en el año 2003, relata el asesinato de un amigo mío que se vio en 1987, y yo vi cuando lo subieron al camión de los policías y cómo se lo llevaron, su mamá me vino acá a buscar para irle a buscar a su hijo, fueron como unos cinco días de búsqueda hasta que encontramos el cadáver de él en la morgue policial en San Francisco de Quito, junto a la iglesia de San Francisco, ahí quedaba la morgue policial, y encontramos su cuerpo, fue muy incómodo inclusive, porque yo por detrás sabía qué es lo que había sucedido, pero no podíamos decir absolutamente nada, porque eso se volvía una herramienta en contra de ti. Podías ir preso, o inclusive eras hasta cómplice, podía haberte puesto un montón de cosas (Daniel Moreno, comunicado oficial,2026).

¿De qué manera Dionisios obtiene que las personas que no son parte de la comunidad LGBTQ se conecten con sus obras y se den cuenta de que el Ecuador es un país de gente diversa?

El arte es una herramienta que sensibiliza, pero también el arte a veces, llega a un grado del anarquismo, y nosotros como una sociedad que todavía tiene muchos retrasos intelectuales, cuesta mucho trabajo, entonces, ahí es donde viene esa lucha, el cómo mediar, no solamente eres la persona LGBT, tienes que ser el mediador entre lo LGBT, el arte y el espectador, buscar la manera de dar un mensaje al espectador, tomando todo eso se crea estos personajes, estos elementos comunes que a todos nos abrazan, la soledad, la tristeza, la furia, el amor, el desamor, son sentimientos humanos, esos, lógicamente, son transversales, independientemente de tu orientación sexual, independientemente si eres alto, flaco, pobre, rico(...)entonces claro, si yo hablo de un personaje, y eso es algo que yo siempre he tratado en muchas ocasiones, no ponerme en los zapatos de que murió, sino en los zapatos de la gente que rodea a un muerto, por ejemplo una obra que la escribí en el año 2003, relata el asesinato de un amigo mío que se vio en 1987, y yo vi cuando lo subieron al camión de los policías y cómo se lo llevaron, su mamá me vino acá a buscar para irle a buscar a su hijo, fueron como unos cinco días de búsqueda hasta que encontramos el cadáver de él en la morgue policial en San Francisco de Quito, junto a la iglesia de San Francisco, ahí quedaba la morgue policial, y encontramos su cuerpo, fue muy incómodo inclusive, porque yo por detrás sabía qué es lo que había sucedido, pero no podíamos decir absolutamente nada, porque eso se volvía una herramienta en contra de ti. Podías ir preso, o inclusive eras hasta cómplice, podía haberte puesto un montón de cosas (Daniel Moreno, comunicado oficial,2026).

Después de tantos años de trayectoria, ¿cuál siente usted que es el cambio más grande que Dionisios ha dejado en la cultura de nuestro país?

Yo creo que a los inicios de los 2000, la prensa ecuatoriana, cuando regresó a ver a Dionisios, como un espacio de diversidades, sino como un espacio cultural, porque no solamente era ir a un bar gay o era la discoteca gay, sino por hacer presentaciones teatrales, entonces la prensa sacaba a Dionisios dentro de la cartelera de actores, eso marcó un antes y un después, donde el arte drag ganó un espacio(...)otro momento en el año 2009, uno de los institutos de cultura a nivel nacional, de las ramificaciones que tiene el gobierno, hicieron una exposición fotográfica, y eran las 100 fotografías ya más importantes a nivel de la

ciudad, una fotografía que era justamente subiendo hacia la 24 de mayo, que en ese entonces era una quebrada, la última fotografía del archivo era la de la Sarahí. Como esta parte del antes y el después a nivel fotográfico(...) luego hubo otro momento fue parte del Instituto de Patrimonio Cultural del municipio de Quito que iba a ser una serie de máscaras emblemáticas en homenaje al carnaval, estaba la Mama Negra, el Diablo Huma, estaban los Diablos de Pilar, estaba la Máscara Blanca, el Payaso. Habían varios tipos de máscaras de un formato de dos metros, cuando me llaman por teléfono y me dicen, ve Daniel, podemos usar tu imagen dentro de estos personajes carnavalescos, ellos consideran que el maquillaje de Dionisio, es el que uso yo, es parte de esto, de ese nuevo personajes de carnaval, luego de eso, varias instituciones educativas me pidieron que les dé clases de maquillaje, a partir de esa época hasta ahora, los arabescos, las escarchas, las purpurinas, se fueron incorporando a los desfiles, a finales del 2009, en colegios como el Simón Bolívar, el 24 de mayo, ya salieron maquillados con escarchas, no tanto como en drag, pero sí ya con líneas y arabescos y formas, creando una máscara dentro del rostro, con el maquillaje (Daniel Moreno, comunicado oficial,2026).

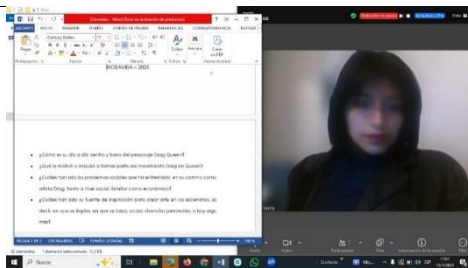
Anexos Fotográficos:



Puesta en Escena de Dionisios



Puesta en escena de Dionisios



Entrevista con Daniel Moreno



Seguiento con la Entrevista



Participación de Dionisios con su publico



Levantamiento de datos