UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial del 3 de abril de 1981

"1, 2, 3, SOSTÉN TU POSE AHÍ. HACIA UNA EPISTEMOLOGÍA ENCARNADA Y EN MOVIMIENTO"

TESIS

Que para obtener el grado de

DOCTORA EN ESTUDIOS CRÍTICOS DE GÉNERO

Presenta

ANDREA SOLÍS GONZÁLEZ

Directora: Dra. Celia Arteaga Conde

Lectoras: Dra. Anne Warren Johnson

Dra. Siobhan Guerrero Mc Manus

México, Ciudad de México 2025

Resumen

La presente investigación busca recuperar conocimientos obtenidos desde el cuerpo en la práctica del voguing entre practicantes de la Ciudad de México. Desde la intersección entre los estudios críticos de género, los estudios de la performance y la teoría queer, apoyada de una propuesta metodológica con técnicas de la etnografía y la antropología de la danza. Propongo un conocimiento y una epistemología encarnadas que cuestionan la jerarquía tradicional que privilegia la mente sobre el cuerpo en la producción de conocimiento y destaca cómo los cuerpos LGBTQ+ voguerxs pueden crear subjetividades y "mundos otros" desafiando perspectivas hegemónicas occidentales.

Abstract

This research aims to recover knowledge obtained from the body in the practice of voguing among practitioners in Mexico City. It explores this subject, from the intersection of critical gender studies, performance studies, and queer theory, supported by a methodological approach utilizing techinques from ethnografy and dance anthropology. It proposes and embodied knowledge and epistemology that questions the traditional hierarchy that privileges the mind over the body in knowledge production, and highlight how LGBTQ+ voguer bodies can create subjectivities and "other worlds" that challenge western hegemonic perspectives.

***Palabras clave*:** Cuerpo, Performance, Conocimiento encarnado, Subjetividad, *Voguing*

Agradecimientos

Gracias al Doctorado en Estudios Críticos de Género de la Universidad Iberoamericana, así como al apoyo otorgado por la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI), por el apoyo, acompañamiento y los recursos otorgados para realizar mis estudios de doctorado, así como la realización de la presente investigación.

Agradezco también a todas las personas de la comunidad ballroom que me abrieron los brazos, desde prácticas y balls, hasta compartiendo sus testimonios. Finalmente, a todas aquellas personas, familiares, amigxs, colegas y profesorxs que me apoyaron durante este camino, especialmente a Celia por tu acompañamiento siempre cariñoso y apapachador, a Anne y a Siobhan por su lectura atenta y comentarios siempre en búsqueda de ayudarme a mejorar y crecer como estudiante y como futura investigadora.

Índice General

Sugerencias de acompañamiento	5
Introducción	6
Planteamiento del problema	10
Pertinencia	11
Pregunta de investigación	12
Preguntas específicas	12
Objetivo general	12
Objetivos particulares	12
Capítulo 1. Estado del arte	13
Introducción	13
1.1 Sobre el cuerpo	14
1.1.1 ¿Cómo se ha estudiado el cuerpo?	15
1.1.2 ¿Qué puede un cuerpo?	20
1.2 Sobre la performance	23
1.2.1 Performance como práctica artística	23
1.2.2 Performance y cuerpo en análisis concretos	28
1.2.3 Performance, cuerpo y conocimiento	31
1.2.4.1 Performance cuerpo y feminismo	34
1.2.4.2 Performance, cuerpo y territorio	40
1.3 Justificación	46
Capítulo 2. Marco teórico	47
Introducción	47
2.1 La triple P ¿Performar, performance o performatividad?	47
2.1.1 Del verbo a la acción. Performar vs performance	47
2.1.2 Performatividad	52
2.2 Hacer mundo	54

2.2.1 Conocimiento situado y lugar de enunciación 54

2.2.2 Giro sensible y emocional 59

2.2.3 Cuerpos otros, conocimientos otros. Entre lo *queer*, cuir y torcido. 64

2.3 Cuerpo 70

2.3.1 La materialidad del cuerpo 70

2.3.1.1 Cuerpo y género 70

2.3.1.2 Un vistazo hacia los nuevos materialismos históricos 74

2.3.2 ¿Qué entiendo cuando hablo de cuerpo? Hacia un conocimiento encarnado 77

Capítulo 3. Propuesta metodológica 80

Introducción 80

3.1 Propuesta metodológica. Hacia una epistemología encarnada y en movimiento 80

3.2 Construyendo conocimientos (otros). Sobre los métodos y las técnicas 84

3.3 Hablar con y no por. Consideraciones éticas 91

Capítulo 4. Contexto histórico 93

Introducción 93

4.1 Del Harlem para el mundo. Una breve historia del voguing y el ballroom en Nueva York 94

4.2 Entre viajes y aprendizajes. Una aproximación a la historia del voguing y el ballroom en México (2011-2024) 100

4.3 ¿Cómo caminamos? 119

4.3.1 Descripciones y especificaciones de las distintas categorías vogueras 122

4.4 Voguing y ballroom en México hoy (2021-2025). Una radiografía 139

Capítulo 5. Análisis encarnado y en movimiento 143

5.1 Presentación de voguerxs 143

5.2 Sostén tu pose ahí. El cuerpo voguero como espacio epistémico y en movimiento 149

5.2.1 U betta work bitch! Cuerpo, expresión y movimiento 149

5.2.2 Todxs estamos rotxs. Emociones y violencias 163

5.2.3 Familia más allá de la sangre y el baile. Autopercepción y comunidad 182

Conclusiones desde el cuerpo 196

Voguelario 200

Anexos 202

Referencias 211

Playlists y videos para consultar 218

Sugerencias de Acompañamiento

Si bien confío en la radiografía del voguing y los eventos de ballroom que presento a continuación, recomiendo al lectorx acompañar la lectura con las siguientes playlist: "Latinoamérica Ballroom Beats" donde recopilé algunas canciones de DJs mexicanxs y latinoamericanxs, "Beats nuevos vogue femme", creada por Annia Ninja Ubetta y "Con chant" igualmente creada por Annia Ninja Ubetta que recopila canciones que cuentan con la presencia de *chanteos* en inglés, las canciones en esta playlist se asemejan más a como suena la música durante una ball, donde los *beats* son acompañados por la voz de unx comentadxr, aunque en el caso mexicano dicho *chanteo* es en español.

Adicionalmente, me tomé la libertad de agregar hipervínculos para acompañar el apartado, "Descripciones y especificaciones de las distintas categorías vogueras" del Capítulo 2, se puede acceder a videos que acompañan las descripciones dando click a las fotografías expuestas (con excepción de "sex siren" respetando el principio de no compartir videos de esta categoría como explicaré más adelante; y "best hair" y "body" porque no encontré ejemplos nacionales en redes sociales para ambas categorías). Tanto las playlists como los videos se encuentran enlistados al final de la bibliografía en la sección "Playlists y videos para consultar".

Introducción

Puedes decir a través de tu cuerpo, porque a veces puedes mentar madres y se te acabaron las groserías, se te acabaron las palabras y tu cuerpo habla por ti.

Any Funk, 2023

La presente investigación surge del interés de situar al cuerpo como un sujeto de conocimiento, específicamente durante la práctica del voguing. Así, cuando comencé a estudiar sobre el cuerpo me encontré constantemente con críticas al dualismo cartesiano. René Descartes en el siglo XVII separó al alma de cuerpo del alma/razón, para Descartes el alma se encuentra en el plano de lo metafísico, lo divino, es repositorio de la razón y el pensamiento, a diferencia del cuerpo es inmortal; mientras que el cuerpo es pura materialidad, el alma puede existir sin necesidad del cuerpo, pero éste no puede existir sin un alma, esta división ocasionó una supremacía de la mente (espíritu/alma) frente al cuerpo.

Esto no es tema menor, porque al momento de hacerme preguntas como ¿qué es el conocimiento? ¿Cómo se construye el conocimiento? Existe, desde las tradiciones occidentales, una superioridad de la mente/razón frente al cuerpo, por lo cual parecería ser la única capaz de generar conocimiento. Merleau Ponty en su *Fenomenología de la percepción* (1945/1993) rompió no sólo con el dualismo cartesiano mente-cuerpo sino también con la jerarquía que acompaña a dicho binomio al reconocer el cuerpo en tanto a su capacidad fenomenológica. A partir de esta postura comencé a cuestionarme ¿es posible situar al cuerpo como un primer espacio de conocimiento? Y si sí, ¿cómo estudiamos al cuerpo? ¿Qué posibilidades metodológicas nos presenta conocer desde el cuerpo? Y ¿Qué aprendemos del cuerpo?

En el primer capítulo, presento un estado del arte donde dialogo a partir de dos ejes temáticos “Sobre el cuerpo” y “Sobre la performance”. En “Sobre el cuerpo”, dialogo primero con textos que han abordado el estudio del cuerpo desde las ciencias sociales y las humanidades, partiendo del dualismo cartesiano propuesto por de Renee Descartes (1637, 1641) como mencioné previamente, así como las corrientes posteriores y críticas al mismo, partiendo principalmente del trabajo de Elsa Muñiz (2008, 2015), Michel Foucault (1977/1998), David Le Breton (2010) y Merleau Ponty (1945/1993). Posteriormente, expongo las posibilidades del cuerpo, a partir de la propuesta de *prácticas corporales* de Elsa Muñiz (2016) y la lectura del cuerpo, trabajado por Meri Torras (2007) y Donna Haraway (1995).

En “Sobre la performance” presento cuatro tipos de investigaciones distintas, aquellas que trabajan a (i) la performance como práctica artística; las que realizan (ii) análisis de piezas

concretas de performance; (iii) la performance junto al cuerpo y el conocimiento; y (iv) la intersección entre performance, cuerpo y feminismo. En el primero, dialogo con autoras como Diana Taylor y Marcela Fuentes (2011), Andrea Cárdenas (2015), Josefina Alcázar (2008, 2014), Guillermo Gómez-Peña (2011), André Lepecki (2011, 2016), Melissa Lima (2015) quienes teorizan sobre la performance como práctica artística, sus orígenes y conexiones con otras ramas artísticas como las artes visuales, el teatro y la danza, hasta sus orígenes etimológicos.

Adicionalmente, ubico algunos trabajos donde se realiza una intersección entre los estudios de la performance y el voguing, como las investigaciones de Lucelina Nunes (2021), Constantine Chatzipapatheodoridis (2017), Gabriella Birardi y Gioele Peressini (2013), y Nora Muixi (2020). Así como investigaciones sobre la performance del drag trabajados por J. Brian Brown (2010) y Mauricio Saldívar y Diego de Jesús Badillo (2020)

En el segundo apartado dialogué con autores como Antoine Rodríguez (2010), Kenia Ortiz (2021), Martín Lombardo (2017) y Ángela María Chaverra (2009), quienes realizan análisis de piezas específicas de performance, así como la trayectoria de artistas de performance. En el tercer apartado trabajé la intersección entre la performance, el cuerpo y el conocimiento, donde destaco las investigaciones realizadas por Mónica Dreidemie (2020) y Andrea Reinoso (2020). Finalmente, en el último apartado del estado del arte reconozco el trabajo de investigaciones de corte feminista, como el realizado por Josefina Alcázar (2001, 2008, 2014), Ana Patricia Zambrano (2015); así como la posibilidad de ver al cuerpo como territorio a partir de las aportaciones de Daniela V. Di Bella (2017), Andrea Reinoso (2020), Mariana Berlanga (2022), Kenia Ortiz (2021) y Brianna Cano (2018).

A partir de la revisión y análisis de la literatura presentada en el estado del arte, pude encontrar como principal de vacío de conocimiento el estudio del cuerpo como un espacio epistémico. Así, el capítulo 2 corresponde al marco teórico, el cual tiene una doble finalidad, primero dialogar con las teorías que fungirán como guías para el posterior análisis, pero también como un estado del arte teórico que me permita proponer al final del capítulo la categoría de *conocimiento encarnado* que se materializará a partir de los resultados obtenidos en el trabajo de campo.

En el marco teórico, dialogo con autorxs que han buscado romper y crear nuevas maneras de entender al mundo que nos rodea, revalorando aquello que entendemos como "universalidad del conocimiento". Lo presento en tres secciones, (i) "La triple P ¿performar, performance o performatividad?", (ii) "Hacer mundo" y (iii) "Cuerpo".

Para la primera parte dialogo con autores como Judith Butler (2007), Anne W. Johnson, (2014), Andrea Cárdenas (2015), Diana Taylor (2011), Josefina Alcázar (2008, 2014) y Guillermo Gómez-Peña (2011), para realizar una distinción entre performance (acción), performar (verbo) y performatividad (ejecución). En el segundo apartado trabajo las propuestas de *conocimiento situado* de Donna Haraway (1995) y *lugar de enunciación* de Djamila Ribeiro (2015), acompañado del giro sensible y emocional de Olga Sabido (2019) y Sarah Ahmed (2014), para finalizar con un debate entre la teoría queer, cuir y torcida, trabajados por Sarah Ahmed (2018), Paul B. Preciado (2009), Sayak Valencia (2017) y Ricardo Llamas (1998).

En el tercer apartado, me adentro primero en la materialidad del cuerpo, a partir de la dicotomía sexo-género, a partir del trabajo realizado por Judith Butler (2007), Teresa De Lauretis (1989) y Sayak Valencia (2017). En un segundo momento me adentro en los Nuevos Materialismos y los Nuevos Materialismos Feministas propuestos por Rossi Braidotti (2002, 2004), Siobahn Guerrero (2022), Lu Ciccia (2022), Emma Baizabal (2022) e Iris Van Der Tuin (2010). A partir del debate teórico presentado a lo largo de capítulo, junto con las aportaciones de John Austin y Richard Schechner, cierro el marco teórico con mi propuesta de *conocimiento encarnado*, entendiéndolo como la capacidad que tienen los cuerpos de producir subjetividades a partir de la experiencia sensible, subjetiva y situada en contraposición al cerebrocentrismo. Es también una ventana de agencia que tienen (o pueden tener) los sujetos sociales para reconocer la importancia de su materialidad en la creación de nuevos mundos y en el caso de la performance, ubico al cuerpo ya no sólo como la materia prima de la expresión artística, sino también como un sujeto de conocimiento específico.

A partir del concepto de conocimiento encarnado, pude ubicar al cuerpo, específicamente al cuerpo voguero como un espacio epistémico, el cual desarrollo como será analizado en el capítulo 3, la propuesta de *metodología encarnada*, para llegar a lo que llamo una *epistemología encarnada y en movimiento*. Para este capítulo fueron centrales la metodología de investigación y la epistemología feministas propuestas por Norma Blazquez (2012) y Dianna Maffia (2008), la antropología de la danza de Silvia Citro y Patricia Aschieri (2011), así como métodos y técnicas de investigación como la observación participante, la entrevista a profundidad, la autoetnografía y la historia de vida queer propuesta por Nan Alamilla y Horacio N. Roque (2012). Este capítulo cierra además con una serie de consideraciones éticas, partiendo del postulado de *hablar con y no por*.

Posteriormente, en el capítulo 4 desarrollo el contexto histórico y actual sobre el voguing, entendiéndolo como un estilo de baile urbano underground de la comunidad LGBTQ+ que surgió en la subcultural del ballroom en Nueva York durante los años 30, hasta alcanzar su

primer auge en la década de los 70 con el surgimiento de la primera casa voguera, House of LaBeija, y que llegó a México de manera formal en el 2011 encontrando espacios iniciales estudios de bailes urbanos como "Hip Hop Inteligente" y posteriormente en bares como "La Purísima" en el Centro Histórico y el Monumento a la Revolución de la Ciudad de México. Presento el contexto histórico en cuatro apartados, (i) una breve historia del voguing y el ballroom en Nueva York, (ii) una recapitulación de la historia del voguing y el ballroom en México del 2011 al 2024, (iii) descripciones y especificaciones de las distintas categorías vogueras, y (iv) una radiografía del voguing y los eventos de ballroom en México hoy (2021-2025).

Finalmente, en el capítulo 5 presento un "Análisis encarnado y en movimiento", donde comienzo introduciendo a lxs voguerxs con quienes colaboré y que a partir de sus testimonios, aprendizajes e historias de vida, esta tesis pudo cobrar vida, sus nombres son Chula Zapata 007, Isha Ninja Ubetta, Annia Ninja, Pantera 007, Chibi Revlon Miu Miu, Any Funk y Furia Barragán 007. El análisis está dividido en tres secciones: (i) "*U betta wotk bitch!* Cuerpo, expresiones y movimiento", (ii) "*Todxs estamos rotxs.* Emociones y violencias" y "*Familia más allá de la sangre y del baile*. Autopercepción y comunidad".

Este capítulo tiene la finalidad de responder a la pregunta de investigación guiada por los objetivos de la presente tesis que presentaré más adelante. Así, a lo largo de este trabajo, en búsqueda de responder a la pregunta de investigación y guiada por los objetivos que presentaré más adelante, el cuerpo y específico el cuerpo voguero, se presenta como un espacio privilegiado para acceder a conocimientos otros, situados, lejos de pretensiones de objetividad y universalidad, y encuentro en la subjetividad y en la situalidad espacios para crear nuevos mundos.

Planteamiento del problema

Desde su aparición en la escena nocturna mexicana en 2015, el *voguing* ha crecido en popularidad tanto entre bailarines y performers como público en general perteneciente a la comunidad LGBTQ+[1], quienes asisten cada vez en mayor a número a los coloquialmente llamados *balls* (diminutivo de *ballroom* y pronunciado en su castellanización "bals") en diferentes ciudades del país como Guadalajara, Monterrey y la Ciudad de México. En diversos programas televisivos, entrevistas y conversaciones personales, el cuerpo, materia prima de dicho performance, se menciona por diversos miembros de la comunidad *ballroom* mexicana (como Annia Ninja y Chula Zapata, por mencionar algunos ejemplos) un antes y un después en sus vidas, así como en sus propias subjetividades, a partir de la práctica del *voguing*, una suerte de *hacer mundo* desde su corporalidad y la exploración de su vivir como parte de la comunidad LGBTQ+.

"El *voguing* es una forma de danza *underground* inspirada por las poses de revistas de moda, invención de cuerpos que han sido criminalizados, racializados, medicalizados y castigados una y otra vez" (Museo Universitario del Chopo, 2019, p. 9); influenciado también por los jeroglíficos egipcios y movimientos de gimnasia. Que surgió a partir de la subcultura del *ballroom* en los años 30 durante el renacimiento del barrio de Harlem en Nueva York entre la población afro, gay y trans de la época, aunque tuvo su mayor auge en la década de los 80. (Museo Universitario del Chopo 2019).

Para la presente investigación es fundamental un marco teórico que me permita complejizar en este fenómeno cultural, por lo que realicé un debate respecto a los conceptos performance, performar y performatividad, seguido por un apartado que he titulado *hacer mundo* donde recorro el conocimiento situado, el lugar de enunciación, el giro sensible, así como las aportaciones de la teoría *queer*, *cuir* y *torcida*; para finalizar con un recorrido por la materialidad del cuerpo, su relación con el género y los nuevos materialismos históricos, cerrando con mi propuesta de un *conocimiento encarnado*.

Dicho trabajo teórico es acompañado y apoyado por una propuesta metodológica donde me apoyé de la epistemología feminista, junto a métodos de investigación etnográficos como la autoetnografía, la observación participante y la historia de vida *queer*. Así, realicé relatos co-construidos con figuras activas y prominentes de la escena *ballroom* mexicana, para

[1] Si bien actualmente existe un debate respecto al uso de las siglas LGBTQ+ para hablar de la comunidad perteneciente a la diversidad y disidencia sexual, existen textos donde se utilizan, LGB, LGBT o LGBT+, he decidido utilizar estas siglas por ser las más amplias e incluyentes (Lesbianas, Gays, Bisexuales, Trans* y Queer). Sólo en caso de citas textuales se respetará al autorx en cuestión.

posteriormente profundizar en los conocimientos obtenidos a partir de la práctica del *voguing*, así como los efectos producidos en sus propias subjetividades, que fueron analizados en un capítulo final de análisis.

Finalmente, me es importante aclarar que la comunidad *ballroom* al estar conformada por una gran diversidad de identidades sexo-genéricas (mujeres y hombres cis-género, personas trans y personas no binaries), el binarismo hombre-mujer o femenino-masculino, no contempla todas las voces que la conforman, por lo que, a lo largo de esta investigación utilizo la "x" para hablar de múltiples identidades cuando es necesario, como para hablar de *lxs voguerxs* cuando me refiero a la diversidad de *vogueras* y no a una/uno/une en específico, en esos casos respeté los pronombres que me sean solicitados. Si bien, el uso de la "e" o de la "x" en textos académicos es un debate abierto, Leticia Colin y Brenda Vargas-Vega (2023) en "El uso del lenguaje inclusivo en textos formales y coloquiales", reconocen que a pesar de que existen manuales que dan recomendaciones para evitar el uso del masculino genérico en textos académicos, se sigue hablando desde un binomio femenino-masculino, limitando el reconocimiento de personas no binarias, género flexible o género no conforme al espacio de lo coloquial, donde la población LGBTQ+ es la más propensa a utilizar letras como la "e" y la "x" para referirse a una mayor diversidad de identidades.

Respecto a la comunidad voguera he notado que el uso de la "e" se ha vuelto más común en el lenguaje hablado, mientras que el uso de la "x" es utilizada principalmente en el lenguaje escrito (especialmente en redes sociales), por lo que decidí utilizar la "x" a lo largo del texto, con excepción de citas textuales, especialmente aquellas que surgen de entrevistas, donde respeté el uso de la "e".

Pertinencia

Las investigaciones sobre *voguing* en México, así como en diferentes partes del mundo, son relativamente nuevas, especialmente en el caso mexicano, es una historia viva que se sigue escribiendo día con día. Los *balls* se presentan como espacios múltiples para la convivencia y expresión artística de miembros de la comunidad LGBTQ+ tanto en la Ciudad de México como en otras capitales a lo largo y ancho del país, donde el único límite es la creatividad y la preparación física. Adicionalmente el cuerpo, ha sido estudiado principalmente a partir de su materialidad y efectos, pero poco se ha hondado como un espacio epistémico capaz de generar conocimiento. Estudiar a partir de la historia de vida de personalidades de la escena *ballroom* mexicana, junto con su performance, me permitió ubicar a miembros de la comunidad

LGBTQ+ y sus corporalidades al centro en la producción de conocimiento y de sus subjetividades.

Pregunta de investigación

¿Cómo se construyen las *subjetividades vogueras* en la comunidad *ballroom* de la Ciudad de México?

Preguntas específicas

¿Qué papel tiene el cuerpo en la construcción de las subjetividades *vogueras*?

¿Cómo impacta en su vida cotidiana la performance del *voguing* afuera del *ballroom*?

Objetivo de investigación

El objetivo general que guía la presente investigación es analizar las posibilidades de construcción de subjetividades *vogueras* en la comunidad *ballroom* de la Ciudad de México. Para lograrlo, identifiqué cuatro objetivos específicos, primero co-construir y analizar relatos encarnados sobre las experiencias de performers de *voguing* activxs en la counidad *ballroom* en México, a partir de entrevistas a profundidad e historias de vida queer. Segundo, dichos relatos encarnados serán analizados en contraste con las experiencias vividas por lxs performers de *voguing* durante la ejecución y práctica de la performance, así como con su papel en la construcción de subjetividades.

Tercero, propongo una metodología de investigación que apele a los conocimientos generados por el cuerpo a partir de la práctica del voguing, para finalmente co-construir y analizar el cuerpo de lxs performers de *voguing* durante la ejecución y práctica de la performance en relación con su historia de vida.

Capítulo 1. Estado del arte

Introducción

En el presente estado del arte busco dialogar con investigaciones y trabajos académicos a partir de tres categorías y sus respectivas intersecciones: cuerpo, performance y género. El cuerpo ha sido objeto de un amplio debate en el pensamiento occidental, teóricos y pensadores desde Platón hasta Nietzsche han buscado comprenderlo más allá de sus aspectos biológicos dando como resultado una objetivización y en muchas ocasiones una desvalorización frente a su aparente contraparte, la mente.

En la primera parte "Sobre el cuerpo" trabajo desde dos ejes "¿Cómo se ha estudiado a cuerpo?" y "¿Qué puede un cuerpo?". En la primera parte abordo los textos de las ciencias sociales y humanidades que han buscado estudiar y teorizar sobre el cuerpo, comenzando con el dualismo cartesiano planteado por Renee Descartes, así como corrientes posteriores como los trabajos de Elsa Muñiz, Michel Foucault, David Le Breton y Merleau Ponty. En la segunda sección parto de la propuesta de *prácticas corporales* de Elsa Muñiz (2016) y la lectura del cuerpo, trabajado por Meri Torras (2007) y Donna Haraway (1995).

Adicionalmente, al ser la materia prima de la performance[2] ha sido ampliamente estudiado desde el territorio artístico, como en las artes plásticas y visuales, la danza y el teatro; así como desde los estudios de género, los feminismos, la antropología visual y la educación con enfoque artístico. Divido la segunda parte "Sobre la performance" en cuatro ejes temáticos:

(i) La performance como práctica artística, donde dialogo con los textos de Diana Taylor, Marcela Fuentes, Andrea Cárdenas, Josefina Alcázar, Guillermo Gómez-Peña, André Lepecki y Melissa Lima, en este apartado incluyo también trabajos donde se realiza una intersección entre los estudios de la performance y el voguing, así como la performance y el drag, donde destaco las investigaciones de Lucelina Nunes, Constantine Chatzipapatheodoridis, Gabriella Birardi, Gioele Peressini, Nora Muixi, J. Brian Brown, Mauricio Saldívar y Diego de Jesús Badillo.

(ii) El análisis de piezas concretas de performance, donde se encuentran los trabajos de Antoine Rodríguez, Kenia Ortiz, Martín Lombardo y Ángela María Chaverra.

[2] El uso de la performance (en femenino) y el performance (en masculino) es un debate vigente y se desarrolla en diversos textos, como desarrollo en el presente estado del arte. En futuras citas respeto la forma en que es utilizado por la/el autor/a, por lo que a lo largo del texto aparecen ambos, aunque a título personal he decidido utilizar el concepto en femenino.

(iii) La intersección entre performance, cuerpo y conocimiento, donde dialogo con autoras como Mónica Dreidemie y Andrea Reinoso.

(iv) La intersección entre performance, cuerpo y feminismo, reconociendo también aquellas investigaciones donde se trabaja el cuerpo como territorio, entre las que se encuentran Josefina Alcázar, Ana Patricia Zambrano, Daniela V. Di Bella, Andrea Reinoso, Mariana Berlanga, Kenia Ortiz y Brianna Cano.

Finalmente cierro este capítulo con un apartado de justificación, donde a partir de la revisión y análisis de la literatura consultada, pude ubicar un principal vacío de conocimiento que me permite situar al cuerpo como un espacio epistémico, postulado que guía la presente investigación.

1.1 Sobre el cuerpo

1.1.2 ¿Cómo se ha estudiado el cuerpo?

En la mayoría de los textos que busquemos sobre el cuerpo entendido desde las ciencias sociales y las humanidades, encontraremos al inicio la frase "dualismo cartesiano mente-cuerpo" o "el cuerpo tradicionalmente se ha entendido desde el dualismo cartesiano mente-cuerpo". Pero ¿qué significa este dualismo? ¿Qué implicaciones tiene entender y estudiar al cuerpo desde esa lógica?

En México, Elsa Muñiz (2015) en "El cuerpo: Estado de la cuestión" realizó una radiografía teórica del cuerpo, a partir de la cual me guiaré para profundizar en la literatura al respecto, así como las concepciones de la dicotomía mente-cuerpo en el pensamiento occidental. Muñiz, contempla que el cuerpo ha sido un sobreentendido en dicha tradición, "considerado siempre con sospecha como el lugar de las pasiones y apetitos incontrolables que altera la búsqueda del conocimiento y la verdad (...) se argumenta la negación de la corporalidad y la correspondiente sobrevaloración de la mente o el espíritu en un transhistórico deseo de acceder a la pura inteligibilidad como la más alta forma del ser" (p. 9). Ejemplo de esto, continúa la autora, podemos verlo en la tradición judeocristiana, la cual ve al cuerpo como "el mundano camino a una más alta y valorizada espiritualidad, el postcartesiano moderno está marcado por un rechazo al cuerpo al considerarlo como un obstáculo al pensamiento racional" (p. 9-10).

Esta desarticulación entre la mente (espíritu/alma) y el cuerpo, así como el rechazo al cuerpo, Muñiz la ubica desde el pensamiento de la antigua Grecia en el mito "Fedro" de Platón, que posteriormente adoptó Scoto de Erígena en los principios de la escolástica (Muñiz, 2015, p. 34), donde a partir de una visión instrumental se refería a "la caída del alma en el cuerpo (...)

a causa del pecado, el alma tiene necesidad del cuerpo y le es indispensable" (p. 34). Posteriormente Aristóteles lleva dicha doctrina instrumental destacando la importancia del alma:

> Entendida como una sustancia que forma y vivifica a un determinado cuerpo; es definida como el acto primero de un cuerpo que tiene la vida en potencia. (...) Así como cada instrumento tiene un desempeño propio, el cuerpo, como instrumento, tiene la vida y el pensamiento como función; el cuerpo es cierto instrumento natural del alma. (p. 34)

Dicha visión instrumentalista del cuerpo como un repositorio del alma, continúa Muñiz, dominó durante la época medieval y fue con la instauración del cristianismo en el poder político e intelectual de occidente que dio un giro de carga moral, el cuerpo ya no sería sólo un repositorio, sino que sería también *inferior* e *impuro* con respecto del alma. Generando "un cambio en las concepciones sobre el cuerpo, la inmortalidad del alma y el tratamiento del cuerpo como el depósito de los deseos carnales y objeto del pecado, requirió una separación mayor entre cuerpo y alma" (p. 34).

Esto se logró a partir de lo que Michel Foucault (1977/1998) entiende como una serie de sofisticados dispositivos de poder, apoyados en instituciones como la psiquiatría, la familia y las cárceles, para separar al cuerpo de sus placeres y convertirlos en perversiones y desviaciones. "Es posible que Occidente no haya sido capaz de inventar placeres nuevos, y sin duda no descubrió vicios inéditos. Pero definió nuevas reglas para el juego de los poderes y los placeres: allí se dibujó el rostro fijo de las perversiones" (p. 30).

Así, la única visión aceptable del cuerpo era aquella que buscaba su funcionalidad divina, por ejemplo, para Santo Tomás de Aquino "el fin del cuerpo humano es el alma racional y las operaciones de ella (...) reivindica el cuerpo sensible como una vía que puede llevar a Dios, pero en el entendido de que sea a través del intelecto. Es decir, propone una visión racionalista de la imagen corporal" (Muñiz, 2015, p. 35-36).

Esta visión si bien comprendía al cuerpo y al alma como dos elementos diferentes entre sí, reconoce la necesidad intrínseca entre ambos y se mantuvo hasta el surgimiento del dualismo cartesiano o cuerpo-máquina, cuando René Descartes los separa por completo generando no sólo un nuevo paradigma teórico, sino una nueva manera de entender el mundo a partir de binarios mutuamente excluyentes. Nos ha dejado como resultado un universo atravesado por oposiciones binarias, antagónicas, jerárquicas e irreconciliables, naturaleza/cultura, cuerpo/razón, sujeto/objeto, femenino/masculino; binomios que se consideran pilares

fundamentales de la ciencia y el conocimiento occidental, así como de la modernidad misma (p. 29).

Para Descartes, "el cuerpo es independiente del alma, tal reconocimiento implica (...) que todo el calor y todos los movimientos que hay en nosotros pertenecen sólo al cuerpo ya que no dependen del pensamiento en absoluto, desde este punto de vista el cuerpo aparece como una máquina que camina por sí misma" (p. 36). Así, el alma se encuentra en el plano de lo metafísico, lo divino, es repositorio de la razón y el pensamiento, a diferencia del cuerpo es inmortal; mientras que el cuerpo es pura materialidad, el alma puede existir sin necesidad del cuerpo, pero este no puede existir sin un alma, "Dios creó un alma razonable y la añadió al cuerpo" (Descartes, 1637, p. 71). Comprende un cuerpo-máquina que es divisible, en tanto materia (órganos, músculos, etc.) con un alma (razón) indivisible (Descartes, 1641, p. 9).

Así, el cuerpo ocupa el lugar del *otro*, de lo excluido, despreciado e ignorado (Muñiz 2015, p. 10). Descartes realizó una distinción entre *res cogitans* y *res extensa*, "es decir, entre el poder de la mente en la existencia de sí mismo y el cuerpo como máquina" (p. 10), este binarismo nos ha dado como resultado una supremacía de la mente (espíritu/alma) frente al cuerpo, siendo este último el repositorio material biológico "que obedece leyes de la causalidad matemática y que ha de ser trascendida para liberar a la mente en la búsqueda de una compleja subjetividad racional" (p. 10). En palabras de Descartes (1637): "yo era una sustancia cuya esencia y naturaleza toda es pensar, y que no necesita, para ser, de lugar alguno, ni depende de cosa algún material; de suerte que este yo, es decir, el alma por la cual yo soy lo que soy, es enteramente distinta del cuerpo y hasta más fácil de conocer que éste, y, aunque el cuerpo no fuese, el alma no dejaría de ser cuanto es." (p. 60). En la modernidad, la concepción del cuerpo vuelve a transformarse, se individualiza y se separa de lo divino, del espíritu/alma, aunque ahora se encontrará en desventaja frente a la mente/razón.

En contraposición al pensamiento de Descartes, David Le Breton (2010) busca entender al cuerpo más allá de su materialidad y lo define como una construcción simbólica, no una realidad en sí misma, el cuerpo es espacio que ofrece vista y lectura, permitiendo la apreciación de los otros, por él somos nombrados, reconocidos, identificados a una condición social, a un sexo, a una edad, a una historia (p. 13-16). El cuerpo busca "expresar una dimensión de la corporalidad humana más allá de su mera presencia orgánica y física (…) desde el interaccionismo simbólico y la fenomenología presenta una visión ligada a la relación del cuerpo con experiencias sensibles y significativas del individuo en el mundo" (p. 9).

A pesar de esta visión, más en el plano de la metafísica, el cuerpo de Le Breton sigue viviendo entre dicotomías, es un cuerpo que forma parte de un cosmos, de "algo más grande",

sin la pomposidad de la divinidad, pero con esa misma fragmentación frente a lo inmenso y desconocido. “Esta serie de dicotomías propone, pues, campos específicos del conocimiento (...) Así, la física, la química, la biología y la medicina, son disciplinas dedicadas al estudio del cuerpo en tanto materia y fisiología, otras como la filosofía y la psicología, se dedican al estudio de la mente y sus productos” (Muñiz, 2015, p. 20-30).

Muñiz (2008), retomando a Edgar Morin, “establece que el paradigma simplificador vigente en occidente ha encontrado que separar, mutilar, reducir a una sola dimensión (la carnal) al cuerpo humano, aparentemente, facilita su conocimiento; no obstante, al final, limita el alcance cabal de su comprensión (p. 30), pues sigue dividiendo al conocimiento entre lo racional y lo sensible. Es por lo que reconoce, a partir de esta constante reflexión sobre el cuerpo, que han surgido corrientes que buscan explicar la relación entre el cuerpo y la mente, cuerpo-razón, cuerpo-espíritu y/o cuerpo-alma (p. 37).

Los filósofos espiritualistas, por ejemplo “afirmaban la existencia de vivientes no corpóreos, se oponían al positivismo materialista del siglo XIX y a toda intención de reducir a materia corpórea el principio de los seres orgánicos, contraponiendo principios metafísicos que vivifican esa materia. El cuerpo no es sino un agregado de sustancias y no es en sí mismo una sustancia; sustancia es solamente el alma” (p. 37).

A partir de esta corriente de pensamiento, Arthur Schopenhauer propuso que “el cuerpo se identifica con la voluntad o sea con lo que considera la sustancia del mundo (nóumeno) cuya representación es el fenómeno” (p. 37). Por su parte Henri Bergson (2006/1896), busca la relación entre cuerpo (materia) y espíritu, buscando en el cuerpo algo más que un “instrumento del alma” (p. 27) o un receptáculo material.

> Veo cómo las imágenes exteriores influyen sobre la imagen que llamo mi cuerpo: ellas le transmiten movimiento. Y veo también cómo ese cuerpo inflige sobre las imágenes exteriores: él les restituye movimiento. Mi cuerpo es pues, en el conjunto del mundo material, una imagen que actúa como las demás imágenes, recibiendo y devolviendo movimiento, con esta única diferencia, quizás, que mi cuerpo parece elegir, en cierta medida, la manera de devolver lo que recibe. (Bergson, 2006/1896, p. 35)

Estas visiones, si bien buscan develar una relación entre el cuerpo y la mente, los siguen entendiendo de manera individual y separada. Trabajos como el de Baruch Spinoza, son fundamentales para discutir y repensar ambos elementos que trabajan en conjunto y armonía, ya que consideraba al cuerpo y al alma unidos en su capacidad por producir conocimiento (Muñiz, 2015, p. 32-33). En Spinoza, si todo fue creado por Dios, entonces el cuerpo no es un

lugar infravalorado, ni un mero repositorio de la mente/razón/alma que alcanzará un plano divino cuando dejemos el mundo terrenal. Sino que el cuerpo, lo material también es divino y por lo tanto las pasiones y sensaciones del cuerpo son divinas, no está el cuerpo al servicio de la mente, ambos coexisten en la divinidad de la creación (Spinoza, 1677/1977).

Otra vertiente ve al cuerpo como un signo del alma, como Hegel quien:

> señalaba que el alma en su corporeidad, formada y hecha en sí misma, está como sujeto singular por sí y de tal manera la corporeidad es la exterioridad, en cuanto predicado en el cual el sujeto sólo se reconoce a sí mismo. (...) Para Hegel la relación sujeto cognoscente-objeto de conocimiento, nos remite a la relación materia-espíritu (...) el sujeto y el objeto están unidos y solo se da su separación en el plano del entendimiento (...) son lo mismo, parte de un todo, la esencia del hombre es a la vez materia y espíritu. (Muñiz, 2015, p. 38)

Por su parte desde la fenomenología, tomando como base los planteamientos de Edmund Husserl, "el cuerpo es una experiencia o un modo de ser vivido, que tiene un carácter específico junto a otras experiencias o modos de ser" (p. 39). Para Husserl, "el cuerpo es la experiencia aislada o individualizada tras sucesivos actos de reducción fenomenológica. El cuerpo es concebido como una experiencia viva, relacionada con posibilidades humanas bien determinadas. Desde esta perspectiva, el espíritu, el alma y el cuerpo son procesos diferentes pero relacionados que toman significación y relieve sólo por su conexión" (p. 39). Así:

> El cuerpo es una imagen física determinada y multiforme que se puede describir como un fenómeno de expresión, como un conjunto de actitudes o fenómenos que llegan a todos los órganos posibles. Si el espíritu es el *ser* del organismo y precisamente su ser en el mundo y el conjunto de las actividades vividas, el alma es su *tener*, o sea su capacidad cognitiva, el *cuerpo*, es entonces el *devenir*, que no tenemos y que no somos, sino que sucede en nosotros. (p. 39-40)

Friedrich Nietzsche, a partir de postulados de la fenomenología y el existencialismo del siglo XX, busca cuestionar la supremacía del alma frente al cuerpo, al reconocer los cuerpos como imperfectos ¿estarían entonces siendo evidencia de almas imperfectas? ¿qué muestra el cuerpo del alma? Para Nietzsche "si el alma requiere de un cuerpo flaco, feo y famélico es porque acaso el alma es también flaca, fea y famélica (...) va encontrando el vínculo del alma con el cuerpo en la constitución del sí mismo" (p. 39).

Finalmente, uno de los desplantes más interesantes y que quiero exponer en este estado del arte, es la propuesta de Merleau Ponty en su *Fenomenología de la percepción* (1945/1993), texto fundamental en estudios del cuerpo desde las artes escénicas como la danza, el teatro y la

performance. En dicho trabajo rompe no sólo con el dualismo cartesiano mente-cuerpo sino también con la jerarquía que acompaña a dicho binomio al reconocer el cuerpo en tanto a su capacidad fenomenológica. Ponty al expresar "yo no estoy delante de mi cuerpo, estoy en mi cuerpo, o mejor, soy mi cuerpo" (p. 167) entiende una existencia desde una materialidad completa y perfecta en sí misma, "nosotros no contemplamos únicamente las relaciones de los segmentos de nuestro cuerpo y las correlaciones del cuerpo visual y del cuerpo táctil: somos nosotros mismos el que mantiene juntos estos brazos y piernas, el que a la par ve y toca" (p. 167).

Frente a este recorrido de distintas formas de entender al cuerpo desde el mundo occidental que ha permeado gran parte de mi educación en las ciencias sociales, la visión de Ponty me permite visualizar una realidad desde el cuerpo, siendo este el primer acercamiento al mundo que nos rodea, más allá de cualquier pretensión religiosa o metafísica, además de reconocer el valor de la experiencia corporal y empírica frente a la realidad social, somos nuestros cuerpos, existimos en tanto que somos cuerpo. Una vez posicionando al cuerpo como un primer espacio de conocimiento no puedo evitar preguntarme ¿cómo estudiamos al cuerpo? ¿Qué posibilidades metodológicas nos presenta conocer desde el cuerpo? ¿Qué aprendemos del cuerpo?

1.1.2 ¿Qué puede un cuerpo?

Reconociendo al cuerpo como un primer espacio para la experiencia social ¿qué hacemos con él? Una de las propuestas más interesantes desde México para estudiar al cuerpo, es la propuesta metodológica de *prácticas corporales* desarrollada por Elsa Muñiz (2016), quien parte de las teorías de *técnicas corporales* desarrolladas por Marcel Mauss y Le Breton, así como las *tecnologías del cuerpo* de Michel Foucault. Mauss,

> propuso la noción de técnicas corporales para nombrar los gestos codificados que una sociedad genera para obtener una eficacia práctica o simbólica, se trata de modalidades de acción, de secuencias de gestos, de sincronías musculares que suceden para obtener una finalidad precisa (...) [se] refieren a los modos en que los hombres, sociedad por sociedad, de un modo tradicional, saben servirse de su cuerpo. (p. 44)

Muñiz deja de preguntarse ¿qué es el cuerpo? y se traslada a ¿qué hace un cuerpo?, entendiéndolo desde su multidimensionalidad, "no dividido, no reduccionista, que al mismo tiempo muestre la importancia de conocer el cuerpo, no como una totalidad o completud, sino desde su complejidad" (p. 31).

> Propongo entonces transformar el orden dicotómico y jerarquizado en el que se encuentra la relación cuerpo-mente, en una composición que reúna en sí orden, desorden y organización y, en esa nueva organización, lo uno y lo diverso, donde se conjunten nociones que han trabajado las unas con las otras, de manera a la vez complementaria y antagonista. (p. 32)

Para poder realizar dicho ejercicio, Muñiz parte de dejar de concebir al cuerpo humano como objeto de estudio que se puede observar y explicar independientemente del sujeto (p. 32). Propone la categoría de *prácticas corporales*, desplazando el análisis del cuerpo como objeto de estudio para enfocarse en analizar las representaciones.

> A partir de los usos intencionales, individuales y colectivos del cuerpo (amputaciones, mutilaciones, modificaciones, transformaciones, maquillaje - cosmético y ritual, tatuajes, performaciones, intervenciones quirúrgicas, tortura, guerras, violencia y muerte); prácticas y disciplinas corporales que se suponen a sus imágenes, aquellas que ofrecen variaciones físicas de lo humano (peso, color de piel, órganos sexuales, color de cabello y de ojos). (...) en dicha exploración están comprendidas imágenes y representaciones, sensaciones y vivencias, tanto como los procesos de construcción y deconstrucción de la subjetividad y las identidades de los sujetos. (p. 32-33)

Partiendo del concepto de *prácticas* propuesto por Foucault, entendido como "sistemas de acción en la medida en que están habitados por el pensamiento [que] implican una racionalidad o regularidad que organiza el hacer de los sujetos, tienen un carácter sistemático (saberes, poder, ética), son de índole general y recurrente, por ello constituyen una experiencia o un pensamiento" (p. 48). Así como de Judith Butler quien apuesta por una "materialización de los cuerpos más que del cuerpo como una construcción cultural [en la que] los cuerpos intervienen las relaciones sexuales y de género, así como las de raza, etnia, clase y edad; intervienen también diversos discursos, prácticas e instituciones" (p. 48).

La propuesta de las prácticas corporales de Muñiz busca "la comprensión del cuerpo y la corporalidad, al mismo tiempo que afianzará la posibilidad de una desestabilización de la dicotomía cuerpo-mente" (p. 48). Así, las define como:

> Sistemas dinámicos y complejos de agentes, de acciones, de representaciones del mundo y de creencias que tienen esos agentes, quienes actúan coordinadamente e interactúan con los objetos y con otros agentes que constituyen el mundo; si consideramos que forman parte del medio en que se producen, es decir que son históricas, estaremos de acuerdo en que los procesos

> cambiantes que las caracterizan y diferencian, no son independientes de la transformación del medio y/o del contexto en el que se desarrollan. (...) reconocemos en las prácticas corporales la virtud sistémica de ser una unidad compleja, ambigua, cuya posibilidad de conocimiento debemos situar en un nivel transdisciplinario que permita concebir, al mismo tiempo, la unidad y la diferenciación de las ciencias, tanto como la naturaleza del objeto y los tipos y complejidades de los fenómenos de asociación/organización. (p. 52)

En tanto que reconoce las prácticas corporales desde su historicidad, en constante cambio y transformación propone cinco perspectivas o puntos de partida para realizar investigación: a) el disciplinamiento del cuerpo (gimnasia, medicina, educación); b) patrones estéticos (raza, prácticas de belleza, moda); c) sexualidad (identidades sexuales, pornografía, prostitución), d) violencia, mortificación, tortura y guerra; y e) subversión, disidencia y protesta (p. 53).

Muñiz apuesta por una creación de investigación del cuerpo centrada en lo que el cuerpo hace, puede hacer o se hace sobre él y no desde una cosificación del cuerpo. "Las prácticas corporales, en tanto sistemas complejos y reiterados de discursos, representaciones y acciones que llevan a cabo los sujetos en su vínculo con otros agentes y con otros sistemas semejantes, nos permiten reconocer las maneras en las que se constituyen los sujetos encarnados corporizados" (Muñiz, 2014, p. 7). Bajo esta categoría se puede analizar casi cualquier práctica realizada con el cuerpo, desde las cirugías estéticas, los concursos de belleza como Miss Universo, el deporte, las modificaciones corporales, la performance, etc.

Otra propuesta de análisis sobre lo que puede un cuerpo es la realizada por Meri Torras (2007) quien ve al cuerpo en evidencia a partir de las agramaticalidades de los cuerpos:

> ¿Cuándo es visible el cuerpo? ¿Cuándo se manifiesta libre de las construcciones que lo constituyen? Probablemente nunca de forma absoluta porque en el preciso instante en que lo hiciera dejaría de ser cuerpo, cesaría su inteligibilidad como un cuerpo. No obstante, a veces nuestro cuerpo se hace poderosamente (y extrañamente) presente. Él, que siempre ha estado condenado al silencio y a la invisibilidad (...) inesperadamente dice, se muestra, se pronuncia. (p. 27)

Bajo esta misma línea, Muñiz (2015) ve al cuerpo como un fenómeno discursivo "cuyo significado e interpretación sólo puede ser evocada desde una mirada transdisciplinaria que reconozca la historicidad de las concepciones de lo corporal y sus expresiones tanto en las representaciones como en las prácticas corporales" (p. 10).

> Los estudios culturales en la actualidad tienen en el análisis del cuerpo humano, uno de los principales motivos de reconocimiento subjetivo y cultural, y a uno

> de los más prolíficos escenarios de creación metafórica de que ha dispuesto la imaginación en todos los tiempos. Así, el cuerpo no es concebible como hecho objetivo sino, ante todo, como un campo de elaboración discursiva que no cabe interpretar más que a la luz de los temporales, los conocimientos, los intereses, los tabúes y la imaginación de cada época. (p. 11)

Mientras que para Torras es el arte el ámbito que más ha investigado y experimentado al cuerpo, así como su representación y lenguaje (p. 27). "Desritualizado, deshumanizado, hiperrealista, extraño, abyecto, fragmentado, mutilado, visceral… los cuerpos que transitan por algunas propuestas artísticas sacuden poderosamente la percepción de nuestro ser-en-el-mundo. El cuerpo se pone en evidencia y a la vez se nos antoja menos evidente." (Torras, 2007, p. 27)

En una línea de análisis similar, Donna Haraway (1995), retomando el trabajo sobre la figura literaria de los poemas de Katie King, se cuestiona si "¿son «producidos» o «generados» los cuerpos biológicos de la misma manera que los poemas?" (p. 27), al modo en que en el siglo XIX poetas y biólogos creían en la poesía y los organismos como hermanos (p. 27). "Al igual que los objetos de King llamados «poemas», que son lugares de producción literaria donde el lenguaje es también un actor independiente de intenciones y de autores, los cuerpos como objetos de conocimiento son nudos generativos materiales y semióticos. Sus fronteras se materializan en interacción social. Las fronteras son establecidas según prácticas roturadoras" (P. 27-28). Así, los cuerpos en su interacción con el mundo social se cargan de significados que además de ser analizados, pueden ser leídos.

Si bien, en las propuestas previamente presentadas reconozco potentes categorías de análisis para las acciones y marcajes del cuerpo, me sigo cuestionando respecto al conocimiento y los aprendizajes desde él. ¿No es el cuerpo más que una máquina que hace cosas y se marca? ¿Podemos buscar entendernos y comprender realidades sociales desde el cuerpo y no sólo a partir del análisis de sus acciones?

1.2. Sobre la performance

1.2.1 Performance como práctica artística

Como bien menciona Meri Torras, las artes, en especial las artes escénicas han sido un espacio privilegiado para acercarnos a comprender realidades corporizadas y pocas corrientes artísticas han tomado al cuerpo como materia prima de la manera en que lo ha hecho la performance. Diana Taylor y Marcela Fuentes (2011) en la antología "Estudios avanzados de performance", recuperan textos y artículos fundamentales para los estudios de la performance en búsqueda de

una teorización que contemple la diversidad del concepto, desde su historia, hasta sus posibilidades. En dicha publicación compilan trabajos de diversos académicos y artistas para complejizar sobre la performance como una práctica artística ("arte del performance" o "arte en acción"), así como una categoría de análisis donde se cruza con otras como el género, la identidad, la raza y la clase (p. 7).

Adicional al trabajo de Tylor y Fuentes, existe un extenso trabajo desde distintas posturas para teorizar respecto a la performance artística, desde su relación con el cuerpo (Andrea Cárdenas (2015), Josefina Alcázar (2008, 2014), Guillermo Gómez-Peña (2011)), sus orígenes y conexiones con otras ramas artísticas como las artes visuales, el teatro y la danza (Gómez-Peña (2011), Alcázar (2008), André Lepecki (2011, 2016), hasta sus orígenes etimológicos (Alcázar (2014), Taylor y Fuentes (2011)). Abordo esta discusión más adelante en el marco teórico de la presente investigación.

Entre los textos que trabajan la relación teatro-performance, se ubica "Payasas. Historias, Cuerpos y Formas de Representar la Comicidad desde una Perspectiva de Género", investigación doctoral de Melissa Lima (2015) para obtener el grado de Doctora en Artes y Educación por la Universidad de Barcelona. Lima, parte de su propia experiencia desde su formación como payasa y busca hacer "un estudio genealógico de la figura de la payasa, a partir de un abordaje interdisciplinar que facilite un diálogo entre la Payasaría y otras disciplinas artísticas y teóricas, como las Artes Visuales, los Estudios de Performance, la Teoría Crítica, Artes y Educación, los Feminismos y las Teorías *Queer* y *Crip*" (Lima, 2015, S/N). Para esto parte del cuestionamiento "¿cómo se viene construyendo la figura de la payasa y cuál es la importancia de sus historias, cuerpos y formas de representación para las políticas artísticas del cuerpo y las pedagogías culturales?" (p. 11).

En su estado del arte, retoma también las categorías de performance y performatividad, para analizar y complejizar la payasaría y el "mundo al revés" del que los payasos actúan como instauradores (p. 102). "Mundo al revés" se refiere a la:

> Expresión que algunos teóricos estructuralistas usan para describir el estado de comunión instaurado en diversas tribus y sociedades primitivas, modernas y contemporáneas, a través de rituales, festividades y eventos (…) opera la inversión temporaria de valores, jerarquías, posiciones y relaciones de poder, haciendo con que una realidad o mundo alternativo pueda existir de forma temporaria (…) tiende a ser considerado, por un lado, como potencialmente transformador del *status quo*, ya que se permite experimentar posibilidades de

> estar en el mundo de manera diferente, y por tanto, de construir mundos diferentes. (p. 107)

Melissa Lima dialoga con autores como Victor Turner (1982, 1988) y Bakhtin (2002) sobre los rituales, el carnaval y el realismo grotesco, aunque considera que estos teóricos tienden a sobrevalorar la potencialidad subversiva del performance. Así como con autores del giro narrativo, visual y teatral como Jean François Lyotard (1979), John Austin (1971) y Judith Butler (1997, 2001, 1006), "el concepto de performance y performatividad son utilizados como herramientas para comprender la construcción del discurso y del lenguaje como actos de habla que, al ser enunciados, constituyen realidades" (Lima, p. 121). Lima ve a la performatividad como una propiedad de la performance (artística o social) a partir de la cual puede "cristalizar significados y representaciones culturales, dado a su carácter repetitivo" (p. 122). Finalmente retomando el "giro cómico" de Homi Bhaba (1994), aunque los estudios de performance parezcan "no evidenciar una relación concreta con los estudios de la risa y de la comicidad, adoptan diversas categorías y estrategias performáticas y performativas relacionadas a la risa" (Lima, p. 122).

Adicionalmente puedo ubicar dentro de los estudios de la performance algunos trabajos realizados sobre voguing, en tanto que se desarrolla en la intersección de la danza y la performance, entre estas investigaciones se encuentran "Voguing, un grito retorcido contra la opresión. Soy todo y nada, sobre la danza de cuerpos desviantes" de Lucelina Nunes (2021), "Strike a Pose, Forever: The Legacy of Vogue and it's Re-contextualization in Contemporary Camp Performances" de Constantine Chatzipapatheodoridis (2017), "Voguing: examples of performance through art, gender and identity" de Gabriella Birardi y Gioele Peressini (2013) y la tesis de maestría "Cuerpos performativos en el voguing. Una etnografía sobre la casa Ubetta y la escena ballroom en Barcelona" de Nora Muixi (2020).

Entre los trabajos previamente citados, el más extenso fue el realizado por Nora Muixi, quien parte de la indisociabilidad del cuerpo con la danza, como "un lugar de opresión y resistencia [con la capacidad de] romperse y transformarse" (p. 3). Muixi encuentra en el cuerpo un campo de estudio con "posibilidades de deconstrucción y subversión de las identidades corporales" dialogando con autores como Michel Foucault, David Le Breton; Mari Lu Esteban, Judith Butler, Marcel Mauss, Erving Goffman, Silvia Citro, Maurice Merleau-Ponty y Ana Bolin; adicionalmente realizó un extenso trabajo etnográfico, a partir de la observación participante y entrevistas a profundidad con miembros de la casa Ubetta en Barcelona, España. Así, propone "el voguing y sus bailarines [como] el hilo conductor para profundizar en la potencialidad creadora de la danza y del cuerpo: rompiendo los límites de las

normatividades inscritas en el aprendizaje corporal e incidiendo en las trayectorias identitarias y subjetivas de los bailarines y performers" (p. 3).

En el artículo de Nunes, la autora realiza una aproximación etnográfica al cuerpo desde el voguing y la noción de cuerpo no binario mientras aborda "las prácticas corporales de jóvenes que bailan bajo la perspectiva de la diversidad y desarrollan diferentes abordajes somatopolíticos con un particular interés en expresiones dancísticas que revelan el cuerpo como objeto de consumo y signo a la vez" (p. 145). Su propuesta parte de dos preguntas eje "¿Qué configuraciones asumen las performatividades *queers* en el ballroom y el voguing como espacio de transgresión, resistencia, expresión libre de deseos, sensualidades y protesta contra la marginación? ¿Qué narrativas corporales emergen en espacios públicos y privados, ante miradas opresivas que silencian expresividades y corporalidades diversas?" (p. 147).

Para responder a dichos cuestionamientos, la autora dialoga con teorías del cuerpo retomando a Elizabeth Grosz, Michel Foucault, Gilles Deuleuze, Joanne Entwistle, Max Scheler, Lluís Duch y Joan-Carles Melich. Adicionalmente teoriza sobre el papel del cuerpo en la danza a partir de Antonin Artaud, Margarita Baz y Tortajada; y sobre el género a partir de Judith Butler y Paul B. Preciado.

En una línea similar, Mazzone y Peressini, realizan primero una comparativa del voguing estadounidense con el italiano, así como la dicotomía entre la performance artística y la performatividad de género. Las autoras dividen su ensayo en dos secciones, la primera donde analizan la escena voguera de Italia marcando sus similitudes y diferencias con el *voguing* de Nueva York a nivel técnico e histórico y una segunda parte donde analizan el *voguing* a partir de las categorías de performance, identidad y género, dialogando con autores como Flavia Monceri, Michel Foucault, Catherine Harper, Roberto Canziani, Richard Schechner y Judith Butler.

Desde otra postura, Chatzipapatheodoridis, propone al voguing como una performance *camp* capaz de retorcer ideales de género heteronormativos, para esto primero presenta una mirada crítica a la evolución del voguing y la cultura ballroom desde sus orígenes en comunidades marginales gays afroamericanas y latinas de Nueva York, hasta su globalización, comercialización y diversificación treinta años después, generando un fenómeno en el que, citando a Jack/Judith Halberstam, "la cultura mainstream dentro de la posmodernidad, debe ser definido como un proceso en el que las subculturas son tanto reconocidas como absorbidas, principalmente para el beneficio de grande conglomerados mediáticos" (Halberstam en Chatzipapatheodoridis, 2017, p. 2). Aunque también reconoce que el voguing ha logrado mantener su esencia *queer*, así como su "habilidad de encarnar y ser encarnado en la praxis del

género y la raza" (p. 3). Chatzipapatheodoridis realiza un recorrido histórico crítico de diversas escenas vogueras, tanto en ciudades de Estados Unidos como Nueva York y Detroit, hasta escenas internacionales como la parisina, para contrastar las diferencias sociales y culturales entre quienes conforman dichas escenas, mostrando una gran variedad de contextos socio-económicos entre sus miembros y las casas que las conforman, desde aquellas que siguen siendo conformadas por clases obreras trabajadoras LGBTQ+, hasta quienes se conforman por profesionistas en ramas del arte y la cultura.

Finalmente, el autor conversa con la categoría camp partiendo de las propuestas de Caryl Flinn, Pamela Robertson, Helene Shugart y Catherine Waggoner donde el camp en el voguing es una "forma de crítica contra las estructuras heterodominantes de género y sexualidad por su habilidad de dramatizar y parodiar su contexto social" (p. 6), en tanto que lo entiende como "una dispositivo de resistencia que utiliza herramientas de la cultura dominante para re-construir su realidad histriónica (...) simultáneamente se apropia y desafía, a través de la parodia, ideas tradicionales de la identidad, la imagen y la sexualidad (...) su potencial radical radica en su habilidad para jugar con cuerpos normativos y galvanizarlos con energía *queer*, independientemente de si dicha energía puede ser considerada subversiva o no" (p. 6-7). Sin perder de vista la mirada crítica, a partir de un análisis cultural, de la presencia del voguing en la cultura pop mainstream, tomando de ejemplo las apropiaciones del voguing por parte de Madona, Katy Perry, Kylie Minogue y Lady Gaga; cuestionando quién puede hablar de qué temas y de qué maneras.

También en esta perspectiva, puedo ubicar investigaciones donde se realiza un análisis visual y discursivo del *drag*, expresión performativa y artística que comparte historia con el voguing, entre las que destaco: "*Doing Drag. A Visual Case Study of Gender Performance and Gay Masculinities*" de J. Brian Brown (2010) y "Análisis de la performatividad y las experiencias de vida de un grupo de *drag queens* en la Ciudad de México" de Mauricio Saldívar y Diego de Jesús Badillo (2020). En estos textos se interpelan no sólo las categorías de performance y cuerpo, también juega un papel fundamental el género desde la perspectiva de Judith Butler y la identidad, tal y como lo trabaja José Muñoz (2011) en "Introducción a la teoría de la desidentificación", quien "combina las categorías de raza y sexualidad a partir de las teorías *queer*, marxista, crítica de la raza y la fenomenología" (Fuentes, 2011, p. 551). Muñoz, realiza un "análisis de la relación entre performance, identidad y contexto social (...) desde el punto de vista hegemónico impuesto por la cultura dominante como desde las posibilidades de reformulación de éste a cargo de sujetos minoritarios" (Fuentes, 2011, p. 551).

1.2.2 Performance y cuerpo en análisis concretos

La mayor cantidad de investigaciones y trabajos académicos respecto al cuerpo y la performance se encuentra en los análisis de piezas específicas, así como de trayectorias de artistas de la performance. Antoine Rodríguez (2018) en "Cuerpo estigmatizado y enunciación paratópica en la performance de Lechedevirgen Trimegisto" realiza un análisis discursivo del trabajo performático del artista mexicanx[3] Felipe Osornio (Lechedevirgen Trimegisto), en él ve al cuerpo como un escenario sociocultural en disputa, estigmatizado, herido y adolorido; entendiéndolo además como una herramienta epistemológica de resistencia y lucha política. Para Rodríguez, "la intención programática del texto es evidente: se trata de "construir" un cuestionamiento epistemológico ("un pensamiento crítico") en el marco de la creación artística del autor que se concreta en su elaboración performática (en el sentido de arte acción) y producir nuevos conocimientos sobre el cuerpo y la masculinidad" (p. 38) en México. Así, pretende evidenciar la dimensión política del acto artístico, "'apuñalar' metafóricamente "al sistema", significa deconstruir de manera radical las redes normativas de un poder hegemónico, o, dicho de otra manera, cuestionar el carácter naturalizado de dichas normas explicitando su construcción y función culturales" (p. 38).

En líneas generales, Rodríguez apunta a reflexionar sobre la creación de Osornio, des-biopolitizando el cuerpo masculino a partir del concepto de "paratopía" que retoma del lingüista francés Dominique Maingueneau, el cual implica al mismo tiempo pertenencia y no-pertenencia:

> La paratopía es entonces una localización paradójica: no es ausencia de lugar, sino una difícil negociación entre el lugar y el no-lugar, una localización parasitaria […]. No se trata, como en el caso de la "heterotópica" foucaultiana (Foucault, "Des espaces autres") de una representación o de una subversión de un espacio real que admitiría la superposición de varios espacios incompatibles (como el cine, el teatro o el cementerio, según los ejemplos que da Michel Foucault), sino de posibilitar, en el marco del acto creativo, una ubicación dentro de un espacio determinado del que el artista queda, no obstante, excluido. (p. 39)

[3] Felipe Osornio utiliza la "x" del lenguaje inclusivo para hablar de su trabajo profesional "Lechedevirgen Trimegisto es el seudónimo del artista, curadorx y productorx mexicanx Felipe Osornio, conocidx por desarrollar una práctica artística expandida que abarca un amplio abanico de propuestas híbridas, combinando la disidencia sexual, la cultura popular, los saberes brujos y la ciencia con el arte de performance, la creación de imágenes, el video y la escritura" (Lechedevirgen, p.1).

El performance de Lechedevirgen, menciona Rodríguez, busca interrogar al género, haciendo uso y resignificando la figura del "puñal", tanto como el objeto punzocortante como el uso despectivo en el imaginario popular mexicano para referirse a los homosexuales (p. 41).

> Interrogar al género, al nacionalismo, a la clase y a la raza desde un cuerpo de subalterno estigmatizado, parece ser la única manera de hacer arte en la época contemporánea, quizás porque urge que emerja de las cenizas de un difunto cuerpo des-politizado, el nuevo sujeto *queer* post-identitario, una nueva ficción que aún no ha acabado de rascar ni de borrar la tinta del antiguo palimpsesto decimonónico en el que se escribieron parcialmente las reglas coercitivas del género. (p. 52)

Finalmente, al centrar sus performances en una fuerte crítica a la masculinidad mexicana hegemónico, Rodríguez ubica a Lechedevirgen dentro de la teoría *queer*:

> La teoría queer y los procesos de deconstrucción de las categorías identitarias relativas al sexo y al género, desestabilizan la naturalización de la sexualidad heterocéntrica, contribuyendo paralelamente a crear, dentro de las ciencias sociales, una especie de micro-episteme o marco epistémico que posibilita —y de cierto modo legitima— la emergencia de expresiones artísticas de inconformidad respecto a la formación de cuerpos valorados y prestigiados desde criterios hegemónicos de belleza, raza, clase o sexualidad. (p. 52)

Bajo una metodología de análisis discursivo similar, Kenia Ortiz (2021) trabaja la performance feminista "Un violador en tu camino" creado por la colectiva feminista chilena *LASTESIS* y posteriormente retomada y reapropiada por diversas mujeres y colectivas internacionalmente, enfocándose en la letra de la canción, así como la adaptación lírica de algunas estrofas en México, la vestimenta y la coreografía. Adicionalmente la autora recabó información empírica por medio de observación participante en dos manifestaciones de la performance en Guadalajara (una frente al Palacio de Gobierno el 30 de noviembre de 2019 y la segunda en la Feria Internacional del Libro el 6 de diciembre del mismo año), así como en marchas y manifestaciones feministas (p. 272). Para Ortiz,

> La circulación de la *performance* en diversas partes del mundo se configura una *communitas* espontánea de mujeres en oposición a la red de corporaciones económicas y políticas, que según Segato (2016) ejercen sistemáticamente la violencia física sobre ellas; haciendo de esta *communitas* un territorio político de resistencia que parte del cuerpo, pero se fortalece entre los múltiples cuerpos de las mujeres. Un cuerpo-*communita*s-territorio que trasciende los propios

> Estados naciones, que rompe con las fronteras para hacer posible una demanda común global, que cuestiona la autoridad moral del Estado y subvierte sus principios. (p. 287)

La autora entiende como un territorio de resistencia y resignificación al cuerpo que realiza dicha performance, en tanto que "si el propio cuerpo de la mujer ha sido el campo de batalla de los poderes en conflicto, el bastidor donde se cuelgan y exhiben las señas de su anexión, debido al proceso de significación que esta encarna en el sistema patriarcal (Segato en Ortiz), con la performance se reconstruye el cuerpo como territorio de resistencia y resignificación" (p. 279).

Finalmente, me parece importante señalar el cruce que hace Ortiz entre Silvia Federici, Rita Segato, Judith Butler y María Lugones, logrando no solo una fuerte crítica al sistema patriarcal en el que está inmerso la performance de *LASTESIS*, sino a la categoría de género en sí misma, desde distintas lentes evitando caer en esencialismos con categorías como "la mujer" o "lo femenino".

Sumado a esto, retoma la idea de la performance como un "drama social" dialogando con Victor Turner y Judith Butler, "como una acción *liminoid* de antiestructura, que activa además sentidos de colectividad o *communitas* (...) desde esta óptica el cuerpo en *performance* se hace territorio de resistencia y subversiva resignificación, ya que cuestiona la representación tradicional de la mujer en el sistema patriarcal y las lógicas de poder que subyacen a éste, al tiempo que se resignifica" (p. 279).

Por su parte, Martín Lombardo (2017) une cuerpo y performance en el campo de la literatura, a partir del análisis discursivo de dos novelas: "La comemadre" de Roque Larraquy y "Buena Alumna" de Paula Porroni, la performance toma escenario en el texto cuando se alude a las formas en que estas dos narraciones ejemplifican el dolor. A partir de un análisis del discurso, en el que se vale de conceptos propuestos por Michel Foucault como biopolítica, poder y cuerpo, Lombardo "analiza las configuraciones del cuerpo en la sociedad del rendimiento. A diferencia de la sociedad disciplinaria, en donde el poder se ejercía desde afuera, a través de los discursos médicos, artísticos, familiares y universitarios presentes en las novelas, se estudia la manera en que un discurso del poder basado en el rendimiento atraviesa y constituye los cuerpos" (p. 97).

Para cerrar este apartado, recupero el artículo "El cuerpo habla: Reflexiones acerca de la relación cuerpo-ciudad-arte" de Ángela María Chaverra (2009), resultado de un taller dirigido por la Maestra con alumnas/os de la Universidad de Antioquia en Medellín. Chaverra plantea un acercamiento al cuerpo en relación con la ciudad desde diferentes aproximaciones

teóricas y actividades empíricas, con el propósito de reflexionar sobre los procesos sociales que se construyen desde el cuerpo y cómo estos se entretejen con las dinámicas de la ciudad para así. Además de observar las diferentes lógicas que envuelven al entramado estético, simbólico, valorativo, consumista de la ciudad en la conformación de los cuerpos que le dan significado, donde el significado y el significante corporal se dispone dentro de los entendimientos sociales que dispone la ciudad para su placer:

> Los cuerpos de nuestras metrópolis son intervenidos por significantes que les dan un concepto, un movimiento, una dinámica espacio-temporal que definen una apropiación híbrida, un territorio poco explorado, ritmos diversos, imaginarios, contradictorios, referentes simbólicos que van de lo sagrado a lo profano, el maltrato, la violencia, y dejan cicatrices imborrables que se incrustan en la piel. (p. 6)

Chaverra busca indagar el cuerpo humano "como objeto de expresión y comunicación urbana, mediante intervenciones espaciales de la cotidianidad que pudieran convertirse en manifestaciones artísticas y sirvieran como modelo o referencia a la obra creativa y a la reflexión sobre la ciudad" (p. 14). A partir de una metodología cualitativa, de corte etnográfico, con observación participante en encuentros y experimentaciones, así como entrevistas y actividades realizadas en el marco de la investigación, buscando emprender "un camino que más que lisura, lo que arroja son relieves, aristas y nudos que no permiten vislumbrar un horizonte y soportar una verdad, sino crear un campo de interpretación muy propio y personal, que se separa de las taxonomías clásicas" (p. 5). Si bien, en muchas ocasiones no quedan claros sus abordajes teóricos, ya que la autora no los cita, me parece un texto muy interesante en el plano metodológico, al llevar a la acción la performance en espacios públicos con la reflexión académica en diálogo con sus alumnxs.

1.2.3 Performance, cuerpo y conocimiento

Si bien, existe un foco importante en los estudios de la performance sobre el cuerpo, sus acciones y sentires, este sigue siendo leído y analizado desde el exterior, no se ha realizado una metodología donde se rescate el conocimiento que genera el cuerpo en sí mismo, el trabajo más cercano a este objetivo es el realizado por Mónica Dreidemie (2020) en su trabajo final integrador para la Especialización en Docencia y Producción Teatral de la Universidad Nacional de Río Negro, Argentina.

En "Cuerpo, experiencia y performance actoral como vías de conocimiento", busca indagar "cómo la experiencia corporal orienta los modos de percibir, comprender y simbolizar

la relación del ser humano con su entorno y, en una segunda instancia, reflexionar sobre el estatus de la misma en el quehacer teatral" (p. 5). Dreidemie parte de su experiencia profesional como actriz y bailarina:

> Se apoya en fundamentos teóricos de distintos campos disciplinares que concuerdan en señalar al cuerpo, a la experiencia y a la práctica performática como vía de conocimiento experiencial, en activo y situado, es decir, un conocimiento adquirido en relación, en entramado. (...) Reconocerse como ser en entramado, entender el poder de la atención conjunta, de la comunión, de la empatía, de la entrega y entender el cuerpo y la práctica escénica como vía de conocimiento basado en la experiencia (...) construyen un puente interdisciplinario entre la práctica y las palabras, entre las artes y la academia. (p. 3)

La autora parte de la práctica de la improvisación en el teatro, asumiendo como una "metodología de trabajo de un actor que se posiciona como creador y no como intérprete. En este teatro la acción que realiza el actor/actriz es pensamiento. Partiendo de esta premisa podría decirse que la cognición es el proceso de conocimiento en acto" (p. 3-4). Adicionalmente retoma la práctica de la meditación en movimiento y los estudios de movimiento consciente propuestos por Fedora Aberastury (1991) donde:

> las manos y los dedos son los artesanos del cerebro. Este concepto enfatiza que la práctica corporal modifica el estado de consciencia y la percepción y que a través de un trabajo arduo y consciente logramos deshacernos de bloqueos energéticos que nos limitan a la hora de experimentarnos vivencialmente como una unidad cuerpo-mente-espíritu y como una totalidad, es decir, en relación directa y recíproca con el entorno. (p. 3-4)

Mientras retoma principios de la danza Butoh y la danza contemporánea improvisada, la autora menciona que a partir de estos bailes "aprendemos el valor de la confianza que se necesita para moverse sin ideas ni coreografías de antemano y percibimos el entramado energético con otros cuerpos y el entorno en el devenir de un pensamiento en acción" (p. 4).

Otro trabajo importante que busca reconocer el cuerpo como una fuente de conocimiento, para hablar *desde* el cuerpo y no sólo *del* cuerpo, es "Cuerpo, dolor y memoria. Usos sociales y políticos del cuerpo en la performance latinoamericana" de Andrea Reinoso (2020) quien dialoga con Sandra Harding y su planteamiento de investigar desde las experiencias de vida de las mujeres, "comprendiendo las circunstancias sociales, políticas y económicas dentro de las cuales se desarrollan" (p. 16). Reinoso analiza desde los estudios

culturales como la performance permite visibilizar a feminidades y masculinidades disidentes frente a un escenario en el que los cuerpos femeninos y feminizados son atravesados por la violencia de género, la memoria y el dolor, para la autora, desde la corporalidad se puede cuestionar e interpelar la violencia patriarcal presente en la sociedad Latinoamericana (p. 15). A partir del análisis de performances de cuatro artistas latinoamericanos: Regina José Galindo (Guatemala), Daniel Brittany Chávez (México), María José Machado (Ecuador) y Daniel Coka (Ecuador).

Reinoso divide su trabajo en tres partes, primero hace un excelente recorrido histórico de la performance en el contexto latinoamericano donde analiza:

> las posibilidades que brinda la performance como un espacio de resistencia, de sentires, de reinvención, resignificación, denuncia y combate al olvido; haciendo, del acto de poner el cuerpo, un medio de presencia de los cuerpos ausentes, es decir, un acto de la memoria. Abordo asimismo la posibilidad de la performance de ser una estrategia de decolonización, principalmente del ser y del saber. (p. 18)

En un segundo capítulo aborda teóricamente al cuerpo como un espacio político, así como estrategia discursiva de interpelación al poder y como un primer acto comunicativo (p. 18), además de realizar análisis de performances específicos "que parten del poder y de su estrategia de visibilizar e invisibilizar unos y otros según lo que el mercado necesite: cuerpos marginados, cuerpos violables, el cuerpo del deseo, el cuerpo productivo, disciplinado, sexuado, y el cuerpo del consumo" (p. 18-19). Finalmente presenta un capítulo donde observa y analiza el uso del dolor en la performance, "cómo la experiencia dolorosa y violenta se transforma en una herida social o personal y, a su vez, se materializa como una marca corporal que (...) da paso a la marca artística (p. 19)".

La investigación de Reinoso trabaja desde el cuerpo al recuperar las experiencias y sensaciones del dolor, entendiéndolo como un acto de memoria, además de plantear la posibilidad de politizar las emociones para hacer de la performance un acto político que va más allá del dolor mismo y del llanto, permitiendo sacar el dolor al espacio público donde se une con el testimonio y pasa por el cuerpo (p. 19).

Tanto el trabajo de Dreidemie como el de Reinoso son fundamentales para mi propia investigación, ya que compartiré puntos tanto teóricos como metodológicos, aunque considero que en el caso de Dreidemie, si bien realiza una discusión teórica donde rescata autores que complejizan sobre la injerencia del cuerpo y la imaginación en la construcción de sentido, procesos de aprendizaje, emociones y sentimientos, el cuerpo como marcador somático frente

a la toma de decisiones, la experiencia no verbal e intersubjetiva basada en el movimiento corporal, la cognición desde una perspectiva creativa, en contraposición con estudios de teatrología y del performance (p. 65-69). Es un trabajo que se queda en la exploración teórica, sin llegar a proponer una metodología o aplicarlo de forma empírica, además de caer en aseveraciones ambiguas al hablar de "energías" e "intercambios energéticos" sin precisar qué entiende por estos. Mientras que, en el caso de Reinoso, si bien busca rescatar los conocimientos desde el cuerpo, por su tema de investigación, estos se quedan en el plano sensorial del dolor. A pesar de esto son un gran punto de partida y de diálogo para mi tesis doctoral, al plantear ambas teóricamente el cuerpo como vía de conocimiento sensible.

1.2.4 Performance, cuerpo y feminismo

Al ser el cuerpo la materia prima de la performance y una posibilidad de representar, analizar y/o criticar la realidad social, es una corriente artística que se ha nutrido fuertemente del trabajo de mujeres feministas, principalmente en México y Latinoamérica. Ejemplo de esto es el trabajo de Josefina Alcázar (2001, 2008, 2014) quien realiza una serie de reflexiones y análisis respecto al cuerpo de las mujeres en la performance, principalmente en el caso de México y otros países de América Latina partiendo de una variedad de aproximaciones, como el análisis artístico y la autoentografía, a partir del cuerpo se experimenta, explora, cuestiona y transforma, es herramienta y es producto (Alcázar, 2001, p. 2). Así, permite a las mujeres artistas "buscar una definición de su cuerpo y su sexualidad sin tener que pasar por el tamiz de la mirada masculina" (p. 2) tomando experiencias de la vida cotidiana permite explorar problemáticas personales, políticas, económicas y sociales (p. 2).

En "Mujeres y performance: El cuerpo como soporte" (2001) hace una breve historiografía de la performance de mujeres feministas en México, especialmente en su primera etapa a partir del movimiento estudiantil de 1968, analizando el caso de Mónica Mayer y Maris Bustamante como "referentes indispensables cuando hablamos de arte efímero y no objetual" (p. 3), artistas que se abrieron camino en una escena artística predominada por hombres:

> Bajo el lema "lo personal es político", algunos grupos de mujeres artistas se reunían para discutir su experiencia como mujeres, tocando temas que las inquietaban y que no encontraban dónde tratarlos, temas tabú para el momento: particularmente sobre la sexualidad y el derecho al placer, sobre la despenalización del aborto, el trabajo doméstico, la violación y la agresión hacia las mujeres, y estos temas se reflejaban en sus obras. (p. 4)

Tanto Maris Bustamante como Mónica Meyer, menciona Alcázar, "han tenido un discurso feminista que plasman en sus acciones artísticas" (p. 6), posicionamiento que las llevó a crear el primer grupo de arte feminista en México *Polvo de Gallina Negra*[4] entre 1983 y 1993, donde sus primeras piezas hacían alusión al respecto por la autonomía corporal como denuncia a la violación sexual y la maternidad, en espacios públicos y medios de comunicación (p. 6). *Polvo de Gallina Negra* inspiró a otras artistas a formar sus propios grupos de arte feminista en la década de los ochenta, donde se "discutían la problemática de las mujeres artistas y el papel subordinado que regularmente se les asignaba" (p. 7,), señalaron la doble moral de las consignas de libertades e igualdad del movimiento estudiantil, el cual no era aplicado igual para hombres que para mujeres, también cuestionaron la estructura familiar tradicionalmente encabezada por un jefe de familia y donde la mujer era relegada a un papel secundario y de servicio (p. 7).

Posteriormente en la década de los noventa, menciona Alcázar, surge una nueva generación de mujeres artistas que nacieron durante la revolución sexual, en esta década la performance en México deja de ser un arte marginal y underground y se legitimiza con aceptación institucional, surgiendo incluso becas del gobierno e intercambios internacionales (p. 7). Destaca a artistas como Lorena Wolffer y Emma Villanueva, como representantes de una etapa donde se reflexionó principalmente sobre la naturaleza del cuerpo:

> Algunas afirman que el cuerpo con su sudor, sus lágrimas, su sangre, sus excrecencias y como expresión del género, raza y clase es el único lugar en donde la diversidad puede existir. El performance de esta época se desarrolla en el contexto de las reivindicaciones étnicas, sexuales, políticas, y en la incorporación de vivencias personales. El yo, naturalmente, está corporeizado y la reflexividad se extiende al cuerpo. La conciencia del cuerpo es fundamental para captar la plenitud del momento, la percepción sensorial del entorno (p. 7)

Finalmente, Alcázar reflexiona sobre las condiciones sociales y políticas del país a través de la lente de la performance y el trabajo de artistas en concreto, en tanto que lo ve como un arte de carácter contextual que cambia su forma y se posiciona en diferentes espacios sociales, donde "las performanceras son, hoy por hoy, las que dominan la escena del performance en México, abordando todo tipo de temáticas: intimistas, eróticas, políticas, sociológicas, étnicas, de resistencia, en fin una diversidad de temas presentados desde la óptica de las mujeres" (p. 11).

[4] Para más información sobre el trabajo de *Polvo de Gallina Negra* y más precursoras del performance feminista en México ver: Alcázar, J. (2014). 9. Yo Feminista, en "Performance un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad" (pp. 120-151)

En “Mujeres, cuerpo y performance en América Latina” (2008), Alcázar da continuidad a los conceptos trabajados en la investigación anterior y “analiza el destacado papel que han tenido las artistas del performance en América Latina” (p. 331) específicamente en los casos de Venezuela, Argentina, Cuba, Brasil, México y mujeres latinas que residen en California, Estados Unidos. Para Alcázar el cuerpo es la materia prima de trabajo de la artista de performance el cual analiza “en su contexto social, como un cuerpo simbólico que expresa problemas relacionados con la identidad, con el género y con la política” (p. 331). En el mundo de la performance las mujeres han jugado un papel destacado, debido a la “inmediatez y confrontación directa con el público [el cual] permite a las artistas expresar libremente su discurso, sin estar sometidas a los tradicionales patrones culturales” (p. 333). Así, el cuerpo al ser el soporte de la obra:

> Se convierte en la materia prima con que experimenta, explora, cuestiona y transforma. El cuerpo es tanto herramienta como producto; son creadoras y creación artística simultáneamente. Al tomar elementos de la vida cotidiana como material de su trabajo, exploran su problemática personal, política, económica y social. Reflexionan sobre el arte mismo, sobre el papel del artista y sobre el producto; analizan sus limitantes, sus alcances y sus objetivos; cuestionan la separación entre el arte y la vida; y establecen una compleja relación con la audiencia. En el performance, las artistas se presentan a sí mismas, es la acción en tiempo real; convierten su cuerpo en significado y significante, en objeto y sujeto de la acción. El performance permite la experiencia del momento, del instante, es un arte donde la inmediatez adquiere significado. (p. 333)

La performance permite la exploración del cuerpo en sociedades donde se reprimen los deseos, transgrediendo valores morales tradicionales en la búsqueda de una sexualidad libre desde diversos ángulos como el feminismo, la lucha lésbico-gay, el cuestionamiento de la religión y el análisis de lo público y lo privado (p. 334), “de esta manera las artistas del performance no sólo cuestionan la división entre las artes, sino la separación entre el arte y la vida (p. 334).

A partir del análisis de performances creados por mujeres en los países previamente mencionados, Alcázar concluye que “el trabajo de las artistas del performance en América Latina cautiva al mostrar cómo el cuerpo femenino puede convertirse en una expresión libertaria dentro de una sociedad que tradicionalmente lo ha reprimido y reducido a objeto sexual. El performance ha permitido a muchas artistas a expresarse directamente y sin trabas para reflexionar sobre lo que significa ser mujer y artista” (p. 347).

Adicionalmente las artistas “abordan su problemática personal, política y social desde su corporalidad (...) dejan de ser musas para reflexionar, desde su propio cuerpo, sobre su identidad, su sexualidad y su vida cotidiana” (p. 347), planteamiento que trabaja desde investigaciones previas como en “Mujeres y performance: El cuerpo como soporte”, donde expresa cómo las artistas:

> Reflexionan sobre el arte mismo, sobre el artista y sobre el producto; analizan sus límites, sus alcances y sus objetivos; cuestionan la separación entre el arte y la vida; establecen una compleja relación entre la audiencia y el artista, y convierten al espectador en parte activa de su trabajo. En el performance las artistas se presentan a sí mismas, es la acción en tiempo real, convirtiendo su cuerpo en significado y significante, en objeto y sujeto de la acción. El performance permite la experiencia del momento, del instante, es un arte donde la inmediatez adquiere significado. (Alcázar, 2001, p. 2)

Es importante mencionar que, si bien existen puntos en común entre las artistas que analiza y sus diversos cuerpos, ellas expanden su significación y se tornan “metáfora, texto y lienzo” (p. 348) manteniendo el lema de *lo personal es político* (2001, 2008, 2014). “No puede separarse de su contexto social, no se puede hablar de ‘el cuerpo de la mujer’ en general, sin mencionar los condicionamientos sociales y culturales que lo conforman” (p. 348), “Desde los distintos feminismos, inquieren sobre sexualidad, religión, vida cotidiana, opresión de género y de clase, comportamiento público y privado; investigan sobre los límites del cuerpo y su sensorialidad, todo ello desde una experiencia autobiográfica e intimista” (p. 348).

Finalmente, recupero el trabajo de Alcázar (2014) realizado en el libro “Performance un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad”, donde trabaja el cuerpo y la performance desde el análisis histórico, de trabajos de otros artistas de performance y utilizando la autobiografía para reconstruir su propia experiencia y trayectoria artística, viendo al performance “como un arte del yo, como un arte que se inserta en el espacio autobiográfico y que se emparenta con diversas formas de búsqueda de la identidad y del autoconocimiento” (p. 4), para la autora la performance le ha permitido “aprender a ver y vivir la vida de otra manera” (p. 6).

En este libro, dedica una gran parte a discutir teóricamente sobre la relación entre cuerpo, performance y feminismo; partiendo del cuerpo como noción cultural y de la performatividad sexo-género dialogando con autoras como Elizabeth Grosz, Judith Butler, Paul B. Preciado y Joan Rivière para ahondar en la performance creada por mujeres como un medio

de visibilización, como una consecuencia de la segunda ola feminista en la década de los sesenta.

> Muchas artistas de performance descubren que ellas pueden convertir su cuerpo de mujer en un campo de resistencia, y en las acciones autobiográficas que realizan se ostentan como sujetos con voz propia. No aceptan ser mujeres marginadas, pues al pasar a ocupar el centro de la escena performática se hacen visibles y es una manera de buscar la igualdad de derechos. El performance autobiográfico tiene el gran potencial transformador que les permite revelarse contra los valores y las prácticas de la cultura dominante, específicamente por la politización de lo personal en el dominio público. Muchas artistas han visto en el performance un medio para descubrir y forjar su identidad. (...) El performance permite a las mujeres salir de la invisibilidad y convertirse en sujetos. El cuerpo de la mujer no sólo se convierte en un espacio de resistencia, sino en un lienzo o en un material para ser esculpido como si fuera madera, piedra o metal, y a partir de aquí las mujeres pueden forjar su propia historia. Muchas artistas de performance tratan de buscar en las ambigüedades de la experiencia vivida las diferentes maneras de usar el cuerpo. (p. 109)

Alcaraz retoma los trabajos de las artistas Ana Mendieta, Marina Abramovic y Barbara Kruger para profundizar sobre las posibilidades de la performance feminista autobiográfica, la cual se enfrenta “a las ficciones de la identidad que relacionan el modelo masculino con lo culturalmente valorado. En el momento en que una mujer pretende presentar su autobiografía, establece una actitud transgresora pues afirma que posee autoridad cultural y artística para llevarlo a cabo.” (p. 111).

Adicionalmente, la autora reconoce una estrecha alianza entre performance y feminismo desde sus inicios, en tanto que se retroalimentan y coinciden en muchos de sus postulados, como la creación de una conciencia feminista, donde las mujeres reconocen sus problemas como no individuales, sino que se comparten en colectivo con otras mujeres, ejemplo de esto se encuentra en la posibilidad de iluminar y explorar problemáticas más amplias a partir de las historias y anécdotas personales. (p. 115).

Retomando nuevamente el trabajo de Mónica Mayer, quien trabaja feminismo y arte de la mano en talleres de performance y autobiografía, ve en el diario una herramienta fundamental para la creación, al modo de los grupos feministas de autoconsciencia de la década de los sesenta en Estados Unidos y el trabajo de Lucia Capacchione en los setenta, a partir de los diarios se puede realizar una exploración de las experiencias personales que a su vez

generen ideas para crear un performance (p. 118). Esta relación entre cuerpo, performance y feminismo permite un trabajo desde el *yo*, "pero no un yo unitario, sino un yo fragmentado; no un yo fijo, sino un yo en proceso de ser. Un yo que no es, sino que está siendo. El yo como metáfora, como mito, como arquetipo" (p. 120).

Finalmente, las teorías y posturas de Alcázar se ven materializadas en investigaciones de performances feministas contemporáneas en Latinoamérica, como es el caso del trabajo realizado por Kenia Ortiz mencionado previamente y en "'Poner el cuerpo'. El cuerpo en la performance, en el arte contemporáneo de Quito" de Ana Patricia Zambrano (2015) para obtener el grado de Maestra en Ciencias Sociales.

Zambrano parte de cuestionarse "de qué manera el cuerpo encarnado funciona como una herramienta política feminista para las mujeres artistas y/o activistas en el arte contemporáneo de Quito" (p. 8), específicamente en la performance. Para responder a esta pregunta analiza "cómo el cuerpo en la performance funciona como herramienta política-estética en la experiencia de la subjetividad de las artistas-activistas, autoras de la performance "Alfombra Roja", y en su experiencia de la subjetividad social para la acción estética-política" (p. 8). Zambrano crea una ruta histórico-crítica del arte feminista occidental y en Ecuador, así como el contexto político en dicho país, específicamente en relación con la despenalización del aborto, acompañada de un trabajo teórico donde desarrolla las categorías de cuerpo, subjetividades individuales y sociales dentro del feminismo, identidad y performance; para finalizar con un trabajo etnográfico con artistas/activistas de performance ecuatorianas (p. 8).

La autora concluye que cada contexto histórico y geográfico tiene sus propias particularidades, así como las resistencias que surgen frente al sistema capitalista patriarcal y sus diferentes formas de discriminación, una de estas resistencias es el arte feminista, como es el caso de la performance "Alfombra Roja" que se llevó a cabo en Quito, Ecuador en septiembre del 2013 para demandar la despenalización del aborto (p. 123):

> La performance Alfombra Roja establece una dinámica entre el cuerpo individual (como cuerpo integral, no fragmentado, ni dividido, de cada una de las participantes de la performance) y el cuerpo común social (formado por todas las participantes de la performance). Al ser la performance Alfombra Roja una experiencia individual y a la vez colectiva, hay una movilización en la experiencia de la subjetividad social, que entra en tensión o reafirmación, según las experiencias de las subjetividades individuales por las cuales ocurre. (p. 124)

1.2.4.2 Performance, cuerpo y territorio

Cierro el apartado "Sobre la performance" a partir de la conjunción entre la performance, el cuerpo y el territorio. Al respecto, Daniela V. Di Bella (2017) reflexiona sobre lo que llama "una emergencia del cuerpo en la sociedad contemporánea, que puede asumirse como un espacio de reconceptualización" (p. 137), para la autora la posmodernidad reescribe una iconografía y estética particular del cuerpo en torno a "la imagen-mercancía que impacta sobre las distintas variables de lo social, ficcional, performático y *fashionable*, que traducen la construcción de la identidad de lo individual y de lo colectivo" (p. 137). Dicha reflexión plasmada en su artículo "El cuerpo como territorio", surge de una performance audiovisual de arte conceptual realizado por la misma autora, "que trata sobre la inevitabilidad del territorio corporal" (p. 150).

Si bien el artículo va más allá de la performance en sí mismo y se centra en discusiones respecto a la moda y la vestimenta, me parece pertinente rescatarlo en este apartado ya que representa las reflexiones teóricas que guían/acompañan el trabajo de la artista y académica. Además de presentar una gran propuesta de estado del arte respecto a la teorización del cuerpo, Di Bella dialoga teóricamente con autores como Merleau Ponty quien:

> Define que el "yo" reside en el cuerpo (..) su concepción del cuerpo se apoya sobre la "experiencia del mundo" y la construcción del mundo vivido, donde el cuerpo a través de la percepción establece juicios acerca de la realidad en una relación singular, más nuestro cuerpo no tiene el poder de hacernos ver aquello que no existe; sólo puede hacernos creer que lo vemos. (p. 137)

Adicionalmente, propone al cuerpo desde la mirada de Le Bretón, quien "define que la existencia del hombre es corporal, lo que establece un vínculo inexorable con su identidad, donde el cuerpo visto desde la perspectiva de nuestra sociedad es una construcción simbólica de la cultura y las sociedades de Occidente" (Le Breton en Di Bella, p. 138). Le Breton, igual que muchos pensadores de su época, entendía la categoría de *hombre* como sinónimo de *humanidad*, debate que continúa existiendo hasta la actualidad y que ha situado las experiencias de hombres cis-heterosexuales como universales para todas las demás identidades. Dicho posicionamiento hombre-humanidad, dista de ser neutro y diversas pensadoras y activistas feministas lo consideran un esfuerzo activo por borrar e invisibilizar las experiencias de mujeres trans y cisgénero, así como personas no binaries y de género fluido, imposibilitándolas de una agencia que pueda reconocerlas como sujetos políticos y epistémicos.

Le Breton, ve el cuerpo como un objeto de investigación que ya no sólo pertenece a las ciencias sociales y biológicas, sino también a "los estudios culturales, la literatura, la fotografía,

el cine, la danza, la escenificación entre muchas otras disciplinas que exploran la construcción de la imagen social, cultural y psicológica del cuerpo. La corporeidad conceptualmente espacial y temporal, permitiría que el cuerpo se comporte como un contenedor, como un lugar" (p. 138). Retomando a Hans Belting, el cuerpo es un lugar en el mundo: "en el que se crean y se conocen (reconocen) imágenes; y, las que quedan presas de nuestro recuerdo corporal están ligadas a una experiencia de vida en el tiempo y en el espacio" (Belting en Di Bella, p. 138).

Andrea Reinoso (2020) realiza un análisis del cuerpo, el dolor y la memoria en la performance latinoamericana donde entiende el territorio desde distintas aristas, por un lado, el territorio físico en el que se realizan dichas expresiones (p. 37) y también el territorio corporal atravesado por la preferencia sexual, afirmando que "la performance es el territorio también de lo *queer*, de lo homosexual, de lo lésbico, de lo trans, de lo travesti y del posporno" (p. 43). Ya que para Reinoso por el género y la materialidad los cuerpos son violentados a partir del cual podemos resignificar, resistir, sentir y actuar:

> He aquí la necesidad de politizar el cuerpo, ya que este no solo simboliza, sino que es nuestro poder materializado. Sentir el cuerpo como mi primer territorio, en el que habito y ejerzo mi autonomía, implica entenderlo como político. Y, como todo territorio, tiene una memoria y es parte de una historia. Está construido y moldeado a partir de ideas que se han transformado en ideologías, y está formado en función de ellas, al punto que es sometido a mecanismos de disciplinamiento y control. (p. 54)

Esta manera de entender al cuerpo-performance-territorio, viene acompañado también de sistemas de poder que atraviesan al cuerpo y a partir de la cual la performance se presenta como un espacio antihegemónico de lucha, donde el cuerpo individual se vuelve colectivo y político, con memoria e historia:

> Este cuerpo también es entendido como un territorio lleno de historia, memoria y experiencias. Es un lugar desde el cual se generan lenguajes y sentidos, así como un objeto sobre el que se ejercen la dominación y el poder. No existe la justicia, ni leyes ni medicina ni rituales, sin la existencia de un sujeto incorporado sobre el cual se puedan materializar. (...) Bajo esta concepción no hay cabida para la separación binaria mente-cuerpo, ya que la performance está muy ligada con el sentir, y se desvincula del hermetismo de la razón instrumental. (p. 138)

Adicionalmente Mariana Berlanga (2022) realiza una investigación acción-participación de su trabajo con la colectiva de mujeres latinoamericanas "Las Sueltas" en el marco de las

manifestaciones por el Día Internacional de la Mujer el pasado 8 de marzo del 2020 en Toulouse, Francia con un performance-baile, a modo de "reflexión sobre el potencial del performance para construir puentes entre los distintos feminismos" (p. 1), situándose como "rostros y cuerpos que no corresponden al fenotipo europeo" (p. 2).

En dicha acción se leían carteles como "Ni la tierra ni las mujeres somos territorio de conquista" (p. 10), Berlanga cita a la coreógrafa y académica colombiana Carolina Mehecha Quintero, quien guió la performance y ve en el cuerpo en tanto su capacidad de acción política: el cuerpo es un lugar de discurso, pero también es lugar de opresión; donde se mezclan todas las opresiones, pero también las posibilidades de resistencia" (Mehecha en Berlanga p. 11). "La performance feminista transforma el lema de *Lo personal es político* en *El cuerpo es político* y desde ahí pone al cuerpo en la calle, en la galería, en el museo y allí donde no se nos invite también, encarnando o acuerpando un discurso feminista que es acción" (Rosa y Antivilo en Berlanga, p. 11).

Berlanga dialoga desde una perspectiva feminista decolonial para dar cuenta de la importancia que ha tenido la performance como forma de expresión política y del cuerpo como medio para hacer arte del movimiento feminista francés actual, pero también como muestra de sus diferencias (origen, lengua, condición migratoria, visión del feminismo) (p. 2). Afirma que los cuerpos de las mujeres dan cuenta de la clase y de la mal llamada "raza": "nuestros cuerpos dan cuenta de esa clase y de esa raza y, por eso, nos parece importante hablar desde ahí. Hacer visibles nuestros rostros y nuestros cuerpos es también hacer evidentes esas diferencias y poner en tensión al universalismo defendido por el feminismo blanco que parte de un ideal teórico, pero que no forma parte de nuestras realidades" (p. 11).

La autora también encuentra en el *hacer cuerpo-territorio* un propósito de la colectiva desde sus orígenes en octubre de 2019, frente a la necesidad de reunirse a escucharse y hacerse escuchar (p. 2). "El objetivo de este trabajo es pensar cómo a partir del cuerpo colectivo que se construye en la vida cotidiana y que se muestra eventualmente en el espacio público a través del performance, es posible generar puentes entre los distintos feminismos y poner en común estrategias para enfrentar las desigualdades que produce el sistema capitalista en su fase neoliberal." (p. 2)

Para Berlanga el territorio es entendido desde diversos lugares, primero reafirmando su posición como mujeres migrantes latinoamericanas, desde el uso del español en manifestaciones francesas, "insistimos en hablar desde nuestro propio lugar de enunciación y expresándonos también en nuestra lengua y a nuestra manera. Porque esa es nuestra forma de hacer territorio" (p. 4). Por otro lado, reconocen al cuerpo desde la postura de Lorena Cabnal

(2019), quien entiende al cuerpo a partir de la multiplicidad de violencias y opresiones patriarcales que se ejercen sobre los cuerpos de las mujeres indígenas, "mi cuerpo se vuelve el referente inmediato de la vida oprimida y liberada, sea en comunidades rurales o urbanas. Es en este cuerpo donde se constatan los efectos cotidianos de las violencias, pero también las emancipaciones" (p. 114).

Es también a partir de esta visión del cuerpo que Berlanga establece diálogo con el concepto de territorio "porque el saqueo que ha sufrido nuestro continente por parte de los colonizadores europeos ha marcado de la historia de violencia de múltiples ejercida contra las mujeres de Abya Yala" (Berlanga, 2019, p. 5). Así, la autora concluye que "es desde la frontera del cuerpo y de las múltiples fronteras que nos atraviesan como Las Sueltas que el performance se ha convertido en una forma de expresión para hacer *cuerpo-territorio* en algunas de las manifestaciones feministas en Toulouse" (p. 11).

Por su parte, Kenia Ortiz (2021) parte entender a la performance a través feminismo y del arte feminista latinoamericano, como "movimientos significativos por su capacidad de acción" (p. 265) para hacer un análisis del performance *Un violador en tu camino* creado por la colectiva chilena *LASTESIS* en octubre de 2019 cuya expresión, menciona la autora, "hace del cuerpo un territorio de resistencia y resignificación" (p. 265) dialogando con Víctor Turner y Judith Butler "sobre la performance como un drama social *liminoid*[5] y antiestructura" (p. 265), adicionalmente Ortiz encuentra en esta performance un espacio para dar vida a "una *communitas* espontáneas, que hace de los cuerpos singulares una concatenación de cuerpos colectivos a escala global, articulando el territorio íntimo con el colectivo" (p. 273).

*"*Un violador en tu camino" fue presentado en el marco del día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer el 25 de noviembre del 2019, "las mujeres ocuparon la Plaza de Armas de Santiago y diversos puntos de esta ciudad para evidenciar y denunciar a través de la performance la violencia a la que estaban siendo sometidas por parte de las instituciones del Estado chileno" (p. 266). Dicho performance fue replicado cuatro días después "en cerca de trescientas ciudades de todos los continentes durante esta jornada y en

[5] Kenia Ortiz retoma el concepto de Victor Turner quien para quien lo liminar "es considerado como el "no" frente a todos los asertos estructurales, como el reino de la posibilidad pura. Las situaciones liminares son escenarios en los que surge toda posible configuración, idea, relación, nuevos símbolos, modelos y paradigmas, como los semilleros de la creatividad cultural" (Turner en Ortiz, p. 280). Lo *liminoid* se diferencia de lo liminar en tanto que son actos "lúdicos, pueden ser colectivos e individuales y se generan continuamente (...) son idiosincráticos o extravagantes, son generados por determinados individuos o colectivos y sus símbolos están más cerca del polo personal-psicológico que del polo objetivo-social (...) son críticas sociales o incluso manifiestos revolucionarios, que exponen las injusticias, ineficiencias e inmoralidades de las estructuras y organizaciones económicas y políticas dominantes" (p. 281)

días posteriores" (p. 266), la performance fue traducida a diversos idiomas (...), además se adaptaron o agregaron consignas propias atendiendo al contexto de cada país (p. 267).

> La narrativa de la performance se inspiró en las reflexiones teóricas de Rita Segato, quien ha señalado cómo la violencia patriarcal, misógina y homofóbica se revela como síntoma de nuestra era. Y ante esta expresión de violencia, la performance tuvo una presencia importante a nivel mundial, porque contiene una narrativa que es transversal a todos los contextos y con la cual se identifican las mujeres independientemente de su nacionalidad. (p. 271)

Ortiz ubica la performance de *LASTESIS* en el marco del arte feminista latinoamericano entre la segunda y la tercera ola feminista, el cual se caracteriza por denunciar:

> Las dictaduras militares, la desaparición de personas, los gobiernos antidemocráticos, la pobreza y la precariedad de las poblaciones, la persecución a las disidencias sexuales y la violencia extrema contra las mujeres. Al tiempo que han colaborado con visibilizar el goce, la sexualidad y el placer como estrategia política de recuperación de nuestros cuerpos. (Milano en Ortiz, p. 273)

Para Ortiz "Un violador en tu camino" es un ejemplo de las acciones feministas, como un "acto espontáneo que responde a una coyuntura particular, pero al mismo tiempo es antiestructura por contribuir a minar al sistema patriarcal; invierte lo normativo a lo lúdico y corporal; resignifica a las mujeres y crea sentidos comunitarios" (p. 275).

Adicionalmente, destaca que dicha acción artística, por su enunciación performativa "hace del cuerpo un territorio de resistencia y resignificación" (p. 271). Ortiz ubica a los cuerpos como territorio a partir de dialogar con Rita Segato, en tanto que "el poder actúa directamente sobre el cuerpo femenino" (p. 277), ya sea a partir de la violencia de orden personal (crímenes interpersonales, domésticos y de agresores seriales) o ataques femi-genocidas donde los agresores son un colectivo organizado (p. 276-277).

> "Un violador en tu camino" es una expresión sobre las máximas consecuencias a las que el sistema patriarcal ha llevado a las mujeres. La narración también evidencia el entramado de este sistema. El patriarcado ha jugado históricamente el papel de juez, imponiendo su violencia estructural a las mujeres, como un castigo desde el nacimiento. El feminicidio, la violación, la desaparición, reconocidos en los versos de lastesis, forman parte de la violencia expresiva, de una guerra que encuentra en el cuerpo de las mujeres el territorio para imponer su poder (Segato en Ortiz, p. 277)

Así, para Ortiz, el cuerpo de la mujer es un campo de batalla de poderes en conflicto por lo que a partir de la performance "se hace territorio de resistencia y subversiva resignificación, ya que cuestiona la representación tradicional de la mujer en el sistema patriarcal y las lógicas de poder que subyacen a éste, al tiempo que se resignifica" (p. 279), a partir de la vestimenta, el maquillaje y la coreografía que acompañan la letra de la canción de *LASTESIS*, así como de su presentación en espacios públicos (p. 282-283).

Finalmente Brianna Cano (2018) en "Dimensiones políticas del cuerpo abyecto en la performance feminista latinoamericana: territorio, afecto y mirada", centra su investigación en el análisis de tres casos de performance realizados por mujeres en Latinoamérica y busca indagar "en la producción política corporal de estos a partir del concepto de *abyección* (...) desde la cual se articulan al menos tres momentos críticos presentes en la performance latinoamericana: territorio, afecto y mirada" (p. 4). Destaco principalmente el primer capítulo donde desarrolla el concepto de territorio a partir del trabajo de la artista Anna Mendietta en su performance "Territorio" dónde expresa:

> La relación entre la construcción heterosexual moderna y el cambio en el concepto representación, gracias al cual es posible entender el cuerpo como un objeto productor fuera de lógicas logocéntricas, capaz de producirse como un territorio propio desde su abyección en relación con las lógicas feminicidas para-estatales. (Cano, p. 4)

Retomando la performance "Territorio Mexicano" de Lorena Wolffer de 1997 dentro del marco de la exposición "Las transgresiones al cuerpo. Arte contemporáneo en México" que se presentó en el Museo de Arte Carrillo Gil, donde su propio cuerpo fungió como metáfora del territorio mexicano, específicamente refiriéndose a la pasividad y sensación de indefensa que quedó como resultado de la crisis de 1994 (p. 23), Cano posiciona al cuerpo en la performance desde la teoría del "cuerpo histérico" el cual "usa signos para transcribir algo que se encuentra dentro del cuerpo y lo pone fuera, lo exhibe" (p. 32):

> El cuerpo histérico, al igual que el cuerpo de las artistas, parece no cumplir con las lógicas logocentristas en tanto apuesta performática en el arte. Al separarse de un guion y de la lógica representacional según el término clásico, se posiciona como acto de producción de vida *in situ*. El cuerpo en exposición de Lorena sería pues, lugar de producción de espacio, de territorio. (...) Su cuerpo postrado habla de una manera desligada del logos, su cuerpo sufriente produce algo en la realidad. Su cuerpo es un cuerpo presente y en tanto presencia que

> existe es ya territorio, un territorio perdido, producción de espacio otro, producción del sí mismo arrojado a la plancha quirúrgica. (p. 32-33)

Para Cano la abyección permite establecer el cuerpo de la artista como una producción de territorio, "partir de la rearticulación de los conceptos de presencia y representación y en donde presencia se entiende como un acto desatado del logos, de la ley, del texto, de la cita, o del nombre del padre; y que ha ayudado a la disposición de un cuerpo informe, in-estructurado, abyecto" (p. 98).

Así, la conjunción cuerpo-performance-feminismo adquiere mayor profundidad y apuesta teórica al ligarse con el concepto de *territorio*, me permite ver al cuerpo no sólo en su materialidad, sino como un espacio atravesado por dolencias y relaciones de poder que interactúa con otros territorios (geográficos) como la calle y los países de origen.

1.3. Justificación

A partir de la revisión y análisis de literatura realizada en el presente estado del arte, ubiqué como principal vacío de conocimiento el estudio del cuerpo como un espacio epistémico, tanto en los trabajos donde se realiza una conceptualización teórica del cuerpo, como en las investigaciones sobre el cuerpo en el arte de la performance, ambas fuertemente influenciadas por el pensamiento occidental.

Desde dicha tradición teórica, heredera del dualismo cartesiano mente-cuerpo, se ha buscado comprender al cuerpo más allá de sus implicaciones biológicas partiendo de una gran interrogante ¿qué es el cuerpo? Dando como resultado una escisión y una desvalorización frente a la mente/razón/alma. Esta postura dio un giro, a partir del trabajo de Merleau Ponty, quien buscó entender a cuerpo fuera del dualismo cartesiano, como un mero repositorio del alma, tampoco como un espacio inmoral propenso a las bajas pasiones de la tradición judeocristiana, proponiendo revalorizar al cuerpo como un primer espacio de acercamiento al mundo social que nos rodea.

Mientras que los estudios sobre el arte de la performance han buscado principalmente reconocer en el cuerpo no sólo la materia prima de una expresión artística, sino también como un espacio crítico y reflexivo. Las investigaciones que realizan cruces entre la performance y el cuerpo invitan a cuestionar por un lado los límites del cuerpo y por otro los binomios clásicos como sexo-género o femenino-masculino, para mirar al cuerpo como creador, como significado y significante, como un espacio de irrupción y transgresión de la realidad social.

Aun así, en ambas vertientes el cuerpo continúa siendo objetivado, en el sentido más positivista, el cuerpo como un objeto de estudio que puede ser sujeto a una mirada externa que

teoriza sobre *qué es* un cuerpo o en términos metodológicos lo que *se hace con* o *se puede hacer con* el cuerpo. Por lo que, a partir de la literatura revisada para el presente estado del arte, me cuestiono ¿cuáles son los conocimientos obtenidos por lxs performers desde sus cuerpos? ¿Es el cuestionamiento de binarios como masculino/femenino, naturaleza/cultura? ¿Son los límites entre lo cultural y lo biológico que se llama erróneamente género y sexo? ¿Qué ocurre después de la performance con quienes habitan estos cuerpos en movimiento?

Dichos cuestionamientos fungen como guía del presente trabajo de tesis doctoral y son la chispa que me llevaron a buscar dialogar y generar preguntas *desde* el cuerpo mismo. Por lo que, adicional al trabajo teórico, donde desarrollaré qué entiendo por performance/performar/performatividad, conocimiento y cuerpo; me es fundamental también generar una metodología de investigación donde más allá de observar, analizar o leer al cuerpo, busque recuperar sus *conocmientos encarnados* a modo de una epistemología encarnada y en movimiento en la performance del voguing.

Capítulo 2. Marco Teórico

Introducción

Para el presente marco teórico decidí trabajar a partir de tres ejes, donde las artes y en específico las artes escénicas formales e informales, como la performance, presentan un espacio para aproximarme al cuerpo no escindido, ni desvalorizado frente a la mente/espíritu, sino como un espacio de posibilidades, de prácticas y potencia. Busco reconocer al cuerpo como un lugar de enunciación y fuente de conocimiento, como un espacio privilegiado capaz de crear nuevos mundos (otros).

Para esto dividí el marco teórico en tres secciones. "La triple P", donde dialogo con autores como Judith Butler, Anne W. Johnson, Andrea Cárdenas, Guillermo Gómez-Peña, Diana Taylor y Josefina Alcázar para realizar una distinción entre *performance* (acción), *performar* (verbo) y *performatividad* (ejecución), conceptos que, si bien comparten las mismas raíces lingüísticas, no deben confundirse, ni ser utilizadas como sinónimos, ya que cada una tiene especificidades particulares. Posteriormente en "Hacer mundo", debato entre el *conocimiento situado* de Donna Haraway y el *lugar de enunciación* de Djamila Ribeiro, así como el giro sensible y emocional retomando a Olga Sabido y a Sarah Ahmed, y finalmente los aportes a la teoría *queer*/cuir/torcida de Sarah Ahmed, Paul B. Preciado, Sayak Valencia y Ricardo Llamas, para complejizar sobre qué conocemos, cómo lo conocemos y quiénes son (pueden ser) sujetos de conocimiento.

Cierro este capítulo con los conceptos de *cuerpo* que me servirán como guía teórica al momento de trabajar con cuerpos vogueros y disidentes, por lo que me adentro en la dicotomía sexo-género dialogando con autoras como Judith Butler, Teresa De Lauretis y Sayak Valencia, para posteriormente contrastar sus visiones con las de los Nuevos Materialismos y los Nuevos Materialismos Feministas, apoyándome de autoras como Rossi Braidotti, Siobhan Guerrero, Lu Ciccia, Emma Baizabal e Iris Van Der Tuin. Para concluir este apartado teórico con la definición del *conocimiento encarnado*, aportación que realizo a partir del debate teórico previamente mencionado, junto con las aportaciones de John Austin y Richard Schechner.

2.1 La triple P ¿Performar, performance o performatividad?

2.1.1 Del verbo a la acción. Performar vs performance

Cuando hablamos de performance (acción), performar (verbo) y performatividad (ejecución), parece que hablamos de sinónimos, incluso en diversos textos tanto artísticos como académicos, se utilizan de manera casi indiscriminada, por ejemplo, cuando nos encontramos frente a la labor de la escritura y ante la problemática de repetir el mismo concepto una y otra

vez en un párrafo comenzamos a buscar sinónimos para no caer en errores de sintaxis que revelen nuestra poca capacidad de jugar con el lenguaje, un sacrilegio dentro de los juegos de la academia.

Así, aunque etimológicamente estas tres palabras comparten la misma raíz, se enfrentan al problema de la traducción y su incapacidad de ser traducidas de manera literal al español, por lo que a continuación realizaré una distinción entre los tres conceptos que, a su vez, presentan distintas posibilidades de uso dentro de la presente investigación.

Del verbo *perform* (performar), Anne W. Johnson (2014) reconoce una variedad de traducciones al español, que van desde las artes escénicas, hasta el deporte y el desempeño:

> La primera definición hace referencia al teatro y se traduce como "actuar" (actor o comediante), "cantar" (cantante), "tocar" (músico) o "bailar" (bailarín). La segunda, que alude al trabajo o a la producción de algún resultado, se traduce como "rendir" o "trabajar" (estudiante o trabajador), "responder" (equipo, atleta, vehículo) o "rendir" (negocio, bienes). Para el verbo transitivo, que requiere un objeto, encontramos en la primera definición las opciones de "representar" (una obra de teatro) o "tocar" (una sinfonía). En la segunda, en relación con el logro o cumplimiento, hallamos "desempeñar" (una función), "desempeñar" (un papel), "ejecutar" (una tarea), "realizar" (un experimento), "celebrar" (una ceremonia) y "practicar" (un ritual). (p. 10)

Esta confusión de traducciones existe también con el concepto de *performance*, sus usos se equiparan con la "representación" de una obra de teatro, en la "interpretación" de una pieza de música, en la "actuación" de un artista, pero también en el "rendimiento" de un atleta o de un empleado en una compañía, el "desempeño" de un estudiante, incluso en la "actuación" de un automóvil (p. 10). En su vocablo original en inglés *performance* puede significar todas estas, representación, interpretación, rendimiento, desempeño, en el arte o en la vida laboral capitalista y se encuentra indiscriminadamente traducida desde artículos periodísticos, trabajos académicos y un manual de usuario de maquinaria pesada.

Johnson, quien realiza un recorrido etimológico del término performance, desde su raíz protoindoeuropea *per*, que "derivó en un enorme campo semántico centrado en la idea de movimiento" (p. 11), hasta su uso en la psicología del siglo XX para hablar de *performance psicológico*, pasando por su uso para designar acciones teatrales y ceremoniales en el siglo XVII y posteriormente en la industria tecnológica en el siglo XVIII (p. 11-12). Reconoce que la importancia del desdoblamiento que ha tenido a lo largo de la historia recae en que:

> Por un lado, nace en el movimiento y llega a denotar a un acto de cumplir, lograr, desempeñar o proporcionar completamente. Implica la participación plena en una relación social. Por otro lado, indica la realización corpórea (y muchas veces artística) de una obra, de un texto, o hasta de una idea. Desde esta perspectiva, se puede hablar de una relación semiótica, una representación o puesta en escena. Pero la fuerza de la palabra convertida en concepto es precisamente la unión de los dos sentidos: la doble hélice semántica del performance, indeterminadamente ondulatoria y particular, que une relaciones sociales y semióticas. (p. 12)

Para los propósitos de esta investigación me centraré en el arte de la performance[6] como posibilidad del cuerpo, en tanto que el cuerpo toma un giro frente al dualismo cartesiano, en el que, como desarrollé previamente, otorga un lugar privilegiado a la mente frente al cuerpo, relegando al cuerpo al espacio del otro, de lo oculto, del repositorio material para la elevación del alma, el espíritu y la razón. En la performance, el cuerpo se posiciona al frente, se convierte en la materia prima de la expresión artística, se desdibuja y transgrede la línea con la mente/espíritu.

Andrea Cárdenas (2015), Josefina Alcázar (2008, 2014), Guillermo Gómez-Peña (2011) y Diana Taylor (2011) ven a la performance como práctica una artística con impacto en la realidad social y entienden la intersección entre performance y cuerpo en tanto que ven al cuerpo como su materia prima, como un espacio material:

> El cuerpo, materia prima del arte del performance, no es un espacio neutro o transparente; el cuerpo humano se vive de forma intensamente personal (*mi* cuerpo), vés de nociones de género, sexualidad, raza, clase y pertenencia (en términos de ciudadanía, por ejemplo, o estado civil o migratorio), entre otros. Los performanceros son los que escenifican el cuerpo como parte central de su propuesta, pero los teóricos (feministas, marxistas, posestructuralistas, etcétera) son los que complican toda noción a priori del cuerpo como algo "natural" o dado. Los artistas son los que juegan con la idea de re-presentación, con la transmisión del conocimiento a través de gestos corporales, con la mirada del espectador, y con el uso del espacio (entre otros ejemplos) pero estas prácticas van mucho más allá de lo artístico en su potencial social. (Taylor, 2011, p. 12)

[6] Si bien, también es un debate vivo el uso de "el performance" en masculino y "la performance" en femenino, decidí utilizar el concepto en femenino como posicionamiento epistemológico y político, aunque respetaré su uso en masculino en citas textuales cuando el/la/lx autor/a/x lo utilice de esa manera.

Gómez-Peña (2011) en “En defensa del arte del performance”, parte de su experiencia como artista de performance y reconoce su cercanía con las artes visuales, su principal obra de arte es su propio cuerpo y este se vuelve un “artefacto” marcado, manipulado y gastado. “Impregnado de implicaciones semióticas, políticas, etnográficas, cartográficas y mitológicas. A diferencia de los artistas visuales y de los escultores, cuando nosotros creamos objetos lo hacemos para que sean manipulados y utilizados sin remordimiento durante el performance. En realidad, no nos importa si esos objetos se gastan o se destruyen. De hecho, cuanto más utilizamos nuestros “artefactos”, más cargados y poderosos se vuelven” (p. 495-496).

Respecto al origen del término, para Josefina Alcázar (2014) “la palabra performance es un neologismo que aparece en la lengua castellana y que proviene de la expresión inglesa *performance art* y que al castellanizar pierde la palabra aclarativa *art*” (p. 4) y ve en ella “una compleja y heterogénea gama de arte vivo que cruza las fronteras artísticas y disciplinarias en busca de nuevos lenguajes, nuevos espacios, nuevos materiales, para generar experiencias inéditas que enfatizan el proceso de creación y conceptualización frente al producto, y que hacen del cuerpo del artista su materia prima” (Alcázar, 2008, p. 332). También conocido como arte acción, ubica sus orígenes principalmente en las artes plásticas y “tiene como características principales ser un arte vivo, un arte ligado a la vida cotidiana donde el cuerpo del autor, su presencia física es fundamental; y donde la experiencia real, corporal, es fuente de comprensión” (Alcázar, 2014, p. 4). Si bien la autora reconoce como válidas *la performance* y *el performance*, considera que su uso depende del país de habla hispana, aunque a título personal considero que la elección del término en femenino o masculino es también un posicionamiento político y un lugar de enunciación.

> Los artistas del performance reflexionan sobre el arte, sus significados y sus limitaciones, sobre el artista y su función, y todo ello a partir de la experiencia, de la vivencia. Por medio de una intensa reflexividad fusionan el proceso, el contexto social, la conciencia y la acción. El performance es un espacio que permite la expresión de los sujetos marginados por la modernidad, donde las identidades excluidas y negadas encuentran una zona de libertad para pronunciarse; es un lugar habitado por la pluralidad. (p. 5)

Para Alcázar, la atracción del público a géneros autobiográficos, entre ellos la performance, radica en que les permite conocerse a sí mismos, al reflejarse en ellos su propia imagen (p. 5). Si bien reconoce que la performance se ha confundido con un acto de narcisismo y egolatría “los artistas establecen una relación entre su yo íntimo y el compromiso social; es un yo que

conecta la esfera privada con el espacio público, en un yo proyectado a la comunidad, un yo con proyección estética" (p. 6).

La autora, además reflexiona sobre la performance realizada por mujeres en México, la cual tiene sus raíces en el movimiento estudiantil de 1968 y de los colectivos de trabajo que conformaron esta lucha, aunque si bien eran acciones que todavía no llevaban este nombre, la autora las reconoce como una especie de *protoperformance* (Alcázar, 2001, p. 2). Mientras que ubica su desarrollo en América Latina desde la década de los setenta con particularidades dependiendo del país donde se experimenta, muchas veces de la mano con movilizaciones políticas (p. 333), dando como resultado una:

> pluralidad de metodologías y enfoques que adoptan para abordar temáticas tan amplias y heterogéneas que van desde la discriminación, el sexismo, la religión, el amor, la represión sexual, la marginalidad, hasta el dolor, la identidad, los sueños, el racismo, la muerte y el arte mismo (...) pero dentro de esta multiplicidad saltan a la vista las coincidencias que están marcadas por el espíritu de los tiempos y que rebasan fronteras y lenguajes. (Alcázar, 2008, p. 332)

Adicionalmente, Gómez-Peña busca responder a las preguntas ¿qué es exactamente el arte de la performance? y ¿qué es lo que hace a un artista de performance ser, pensar y actuar como tal? A partir de un recorrido entre la teoría y la crónica autobiográfica se posiciona en contra de los discursos dominantes, por lo que su apuesta es "sólo una entre una multitud de subjetividades" (p. 494). Para el autor la performance es "una forma de teoría incorporada al cuerpo, una teoría a través de la cual el cuerpo se transforma en un mapa de las distintas enunciaciones que intervienen en la formación de identidades cambiantes, resistidas, parodiadas, intervenidas y rechazadas". Aunque también la reconoce como un territorio conceptual cambiante, donde se busca la contradicción, la ambigüedad y la paradoja (p. 497). "El performance también es un lugar interno, inventado por cada uno de nosotros, de acuerdo con nuestras propias aspiraciones políticas y necesidades espirituales más profundas; nuestros deseos y obsesiones sexuales más oscuros; nuestros recuerdos más perturbadores y nuestra búsqueda inexorable de verdad" (p. 497). La finalidad de la performance para el autor es generar una reflexión en el espectador (p. 499).

Si bien, existen quienes ven a la performance como un arte que proviene del teatro, como Mónica Dreidemie (2020), Gómez-Peña marca una distinción entre ambos, para el autor el teatro cuenta con jerarquías específicas en la división especializada del trabajo, mientras que

la performance tiende a ser más horizontal, descentralizada y cambiante (p. 512), adicionalmente:

> El virtuosismo, el entrenamiento y las aptitudes histriónicas son muy apreciadas en el teatro, mientras que en el performance, la originalidad, el contenido y el carisma son mucho más valorados. Incluso las formas más experimentales y antinarrativas del teatro que no dependen de un texto tienen un principio, una crisis dramática (o varias) y un final. Un "evento" o "acción" de performance es simplemente el segmento de un proceso mucho más largo que no está disponible para el público, y en ese sentido, no tiene principio ni fin. (p. 511)

Por su parte André Lepecki (2011) en "Inmóvil: sobre la vibrante microscopía de la danza", analiza a la danza y su *momento cero*, la inmovilidad desde los estudios de la performance, en tanto que la entiende como una "ontología del performance en la que la presencia importa más que el movimiento en sí" (Fuentes, 2011, p. 524). Mientras que José Muñoz (2011) en "Introducción a la teoría de la desidentificación", "combina las categorías de raza y sexualidad a partir de las teorías *queer*, marxista, crítica de la raza y la fenomenología" (Fuentes, 2011, p. 551). Muñoz, realiza un "análisis de la relación entre performance, identidad y contexto social (...) desde el punto de vista hegemónico impuesto por la cultura dominante como desde las posibilidades de reformulación de éste a cargo de sujetos minoritarios" (p. 551).

Estas posturas entrarían en lo que Johnson reconoce como la "doble hélice semántica del performance" (Johnson, 2014, p. 13) que nace de los estudios del performance y de los postulados de Richard Schechner (2002), uno de los fundadores de dicha corriente. Schechner "hace énfasis en la relación entre estudiar algo que *es* performance y estudiar algo *como* performance" (p. 13), adicionalmente Elin Diamond (2006) "caracteriza el performance tanto como un hacer y una cosa hecha, a la vez objeto de estudio y metodología para estudiar" (p. 13).

Así, reconozco en la performance, desde su complejidad artística, un espacio donde el cuerpo tiene la oportunidad no sólo de convertirse en materia prima de expresión, sino en un lugar privilegiado para la reflexión, la crítica y el análisis desde y a partir del cuerpo de quien la ejecuta.

2.1.2 Performatividad

Tanto Judith Butler como Anne W. Johnson, ubican a J.L. Austin como el precursor del concepto de performatividad al llevarlo al ámbito lingüístico en su uso de "cómo hacer cosas con palabras" (Johnson, 2014, p. 12), este giro lingüístico implica dejar de ver al lenguaje como

algo que se *dice* y posicionarlo como algo que *hace*. Austin "Aludía a dos clases de performativos: las palabras o frases ilocucionarias que hacen lo que dicen (prometo, juro, pronuncio), y las perlocucionarias, que pueden afectar a los interlocutores de maneras distintas (palabras que persuaden, alejan, motivan, enamoran, etcétera)" (p. 13). El concepto de performatividad fue posteriormente retomado por Jacques Derrida para su proyecto deconstructivista (p. 13). "Derrida argumentaba que el acto de habla no funcionaría si fuera totalmente original y emergente; más bien, la fuerza performativa del lenguaje depende de la memoria de los participantes, de la repetición o iterabilidad que permite evaluar la eficacia del performance." (p. 13)

Finalmente, Judith Butler (2007) retoma tanto a Austin como a Derrida para llevar la discusión al plano del sexo y el género, apostando por entender al género como performativo:

> Lo que consideramos una esencia interna del género se construye a través de un conjunto sostenido de actos, postulados por medio de la estilización del cuerpo basada en el género. De esta forma se demuestra que lo que hemos tomado como un rasgo «interno» de nosotros mismos es algo que anticipamos y producimos a través de ciertos actos corporales, en un extremo un efecto alucinatorio de gestos naturalizados. (p.17)

Así como para Austin las palabras *hacen*, en Butler el género también *hace* por medio de la repetición, "dentro del discurso legado por la metafísica de la sustancia, el género resulta ser performativo, es decir, que conforma la identidad que se supone que es. En este sentido, el género siempre es un hacer, aunque no un hacer por parte de un sujeto que se pueda considerar preexistente a la acción" (p. 84).

Me es importante realizar esta distinción categórico/teórica, ya que como mencioné al inicio de este apartado, es muy común encontrar performar, performance y performatividad utilizados como sinónimos de manera casi indiscriminada en textos académicos, cuando se refieren a tres cosas completamente distintas, no toda performance conlleva una performatividad, en casos específicos como el arte del *drag* o el *voguing* sí, pero en una performance donde el/la/lx artista busca conectar su cuerpo con un espacio geográfico, por ejemplo al pararse en una plaza pública por horas como si fuera una estatua, no necesariamente conlleva un cuestionamiento a la performatividad del lenguaje ni del género. Por su parte la acción de performar, puede ni siquiera estar ligada al arte de la performance y referirse, por ejemplo, al desempeño de un trabajo corporativo.

2.2 Hacer mundo

¿Cómo conocemos el mundo qué nos rodea? ¿Qué conocimiento es válido para interpretarlo y para situarnos en él? La definición etimológica del concepto de *epistemología* menciona Norma Blazquez (2012) "proviene del verbo griego *eistamai*, que quiere decir saber, aprender, entender, conocer, y *logo* que significa razonamiento, palabra, tratado, tema, cuestión, materia" (p. 22). Mientras que Sandra Harding (1998) reconoce a la epistemología como "una teoría del conocimiento. Responde a la pregunta de quién puede ser *sujeto de conocimiento* (...) las pruebas a las que deben someterse las creencias para ser legitimadas como conocimiento [así como] el tipo de cosas que pueden conocerse" (p. 13).

Preguntarme por la epistemología no sólo es preguntarme por el conocimiento, quién lo produce y qué conocimiento es producido, sino cuestionar aquello que históricamente no se ha reconocido como un conocimiento *legítimo*, es una búsqueda por indagar espacios de conocimiento otros, así como de orígenes diversos.

2.2.1 Conocimiento situado y lugar de enunciación

Como expuse anteriormente, en la tradición de pensamiento occidental se han realizado diversos ejercicios para entender qué es el cuerpo más allá de la medicina y la biología, así como sus posibilidades. En el contexto de nuestro país, México al ser un espacio producto de la conquista española, dichas concepciones y posibilidades se han visto fuertemente influenciadas y limitadas por el pensamiento resultante de la tradición judeo-cristiana. Por lo que por un lado, tenemos la herencia de entender al cuerpo desde la dicotomía mente-cuerpo o espíritu-cuerpo y por otro, una tendencia a mirarlo como lo otro, lo impuro y el espacio de las bajas pasiones.

Las artes, en específico las artes escénicas formales e informales, como la performance, presentan un espacio para aproximarnos al cuerpo no escindido, ni desvalorizado frente a la mente/espíritu, sino como un espacio de posibilidades, de prácticas y de potencia. Diversas feministas del norte y del sur global, retoman la importancia de la metáfora de la vista. Donna Haraway (1995) encuentra en la vista un espacio para evitar oposiciones binarias:

> Quisiera insistir en la naturaleza encarnada de la vista para proclamar que el sistema sensorial ha sido utilizado para significar un salto fuera del cuerpo marcado hacia una mirada conquistadora desde ninguna parte. Esta es la mirada que míticamente inscribe todos los cuerpos marcados, que fabrica la categoría no marcada que reclama el poder de ver y no ser vista, de representar y de evitar la representación. Esta mirada significa las posiciones no marcadas de Hombre y de Blanco, uno de los muchos tonos obscenos del mundo de la objetividad a

> oídos feministas en las sociedades dominantes científicas y tecnológicas, postindustriales, militarizadas, racistas y masculinas. (p. 10)

Djamila Ribeiro (2017) retoma las aportaciones de Grada Kilomba, Patricia Hill Collins, Linda Acoff y Gayatri Spivak para proponer la categoría de *lugar de enunciación*, la cual reconoce que "no existe una epistemología determinada y específica sobre la terminología lugar de enunciación; mejor dicho, el origen del término es impreciso" (p. 77). De Hill Collins y del feminismo negro retoma el *punto de vista feminista*, para "reivindicar los diferentes puntos de análisis y la afirmación de que uno de los objetivos del feminismo negro es marcar el lugar de enunciación de quien los propone" (p. 80), este objetivo nos permite, menciona Ribeiro, "entender realidades que fueron consideradas implícitas dentro de la normalización hegemónica" (p. 80):

> El enfoque del feminismo negro consiste en resaltar la diversidad de experiencias tanto de mujeres como de hombres y los diferentes puntos de vista posibles de análisis de un fenómeno, así como marcar el lugar de enunciación de quien lo propone. (...) [a partir] del concepto de matriz de dominación [podemos] pensar la intersección de las desigualdades, en la cual la misma persona se puede encontrar en diferentes posiciones, dependiendo de sus características. De esta manera el elemento representativo de las experiencias de las diferentes formas de ser mujer estaría asentado en la confluencia entre género, raza, clase, generación, sin predominancia de algún elemento sobre el otro. (Sotero en Ribeiro, 2017, p. 80)

Es importante resaltar, que estas experiencias no son entendidas necesariamente como experiencias de individuos, sino en las experiencias colectivas/comunes, dentro de relaciones de poder desiguales, "no se trataría de afirmar las experiencias individuales, sino de entender que el lugar social que ciertos grupos ocupan restringe oportunidades" (p.82). Así, el punto de vista feminista sólo puede ser entendido "a partir de la localización de los grupos en las relaciones de poder [así como] entender las categorías de raza, género, clase y sexualidad como elementos de la estructura social que emergen como dispositivos fundamentales que favorecen las desigualdades y crean grupos" (p. 82-83).

Como mencionan Sharlene Nagy Hesse-Biber, Patricia Levy y Michelle L. Yaiser (2004) la teoría del punto de vista "no solo examina de manera crítica a grupos marginalizados, como ha ocurrido anteriormente, sino que lo hace también con las vidas de grupos dominantes. Se centra en la relación entre lo político y el conocimiento [así] el conocimiento puede ser

producido *por* grupos marginalizados y no *sobre* ellos para el uso de grupos dominantes en búsqueda de mantener relaciones de poder jerárquicas" (p. 16)

Para Ribeiro (2017), quien, al situarse desde el feminismo negro, realiza esta propuesta frente a una realidad social en la que se impone e imposibilita a la población negra a acceder a ciertos espacios, así como a producciones y epistemologías dentro de universidades, medios de comunicación, la política institucional, entre otras (p. 7), ya que para la autora "hablar no se reduce al acto de emitir palabras, sino al hecho de poder existir" (p. 87). En este contexto el lugar de enunciación es un "mecanismo para rebatir la historiografía tradicional y la jerarquización de saberes consecuente de la jerarquía social" (p. 87), al no reducirse a las vivencias personales, sino al estudio de las opresiones estructurales que "impiden que individuos de ciertos grupos tengan derecho al habla, a la humanidad" (p. 92).

Es por el énfasis en las experiencias colectivas/comunes y al énfasis en el "lugar social que ocupan a partir de la matriz de dominación" (p. 93) que tanto la teoría del punto de vista feminista como el lugar de enunciación, son modelos que sirven también para otros grupos subalternizados (p. 93).

> Con esto se pretende también rebatir la pretendida universalidad. Lo que se desea por encima de todo al promover una multiplicidad de voces es romper el discurso[7] autorizado y único que pretende ser universal. Aquí se busca, sobre todo, luchar por romper con el régimen de autorización discursiva. (p. 96)

Estas teorías permiten también, según Ribeiro, evitar una jerarquización de opresiones, es decir pensar que unas opresiones son más válidas que otras, en su lugar propone que se generan formas diferentes al experimentar opresiones, ya sea por raza, género, clase, sexualidad y sus diversos entrecruzamientos (p. 98). Partiendo de una crítica estructural, no existe una "preferencia de lucha" (p. 98).

De Kilomba, Ribeiro retoma tres cuestionamientos producto del proyecto de colonización: "¿Quién puede hablar?, ¿qué sucede cuando somos los que hablamos?, ¿sobre qué temas nos está permitido hablar?" (p. 106). "Es necesario que ahora escuche el que siempre ha estado autorizado a hablar [existe una] dificultad para escuchar que presentan las personas blancas, por lo incómodo que es prestar atención a las voces silenciadas, por el enfrentamiento que se genera cuando se rompe el dominio de la voz única" (p. 108-109).

[7] Ribeiro entiende por discurso una visión foucaultiana del término, "no pensar el discurso como un aglomerado de palabras o concatenación de frases que pretenden un significado en sí, sino como un sistema que estructura determinado imaginario social, pues estaremos hablando de poder y control" (Ribeiro, 2017, p. 74)

El lugar de enunciación, como lo trabaja Djamila Ribeiro también permite que se analicen y teoricen distintas realidades, desde lugares diversos, "es también romper con esa lógica de que solo los subalternos hablen desde sus localizaciones, haciendo que aquellos incluidos en la norma hegemónica ni siquiera se consideren" (p. 114). El lugar de enunciación plantea así "una postura ética, puesto que conocer el lugar desde donde hablamos es fundamental para reflexionar sobre las jerarquías, las cuestiones de desigualdad, pobreza, racismo y sexismo" (p. 115). Al ser una postura ética conlleva responsabilidades, ya que todas las personas poseen lugares de enunciación en tanto que ocupamos distintas localizaciones sociales, "lo fundamental es que individuos pertenecientes al grupo social privilegiado en término de locus social consigan darse cuenta de las jerarquías producidas a partir de ese lugar en la constitución de los lugares de los grupos subalternizados" (p. 117).

Finalmente, reconocer la diversidad de lugares de enunciación permite "refutar la neutralidad epistemológica, la necesidad del reconocimiento de otros saberes, la importancia de entenderlos como localizados y la importancia de romper con un postulado de silencio" (p. 122). Busca poner en quiebre, desestabilizar, provocar tensiones sobre la epistemología dominante, que permite sólo un punto de vista (generalmente el del hombre, blanco, cis, heterosexual), que por ejemplo en el caso del cuerpo que desarrollé al inicio de este capítulo, dejó como resultado una manera de entenderlo como dividido y desvalorizado frente al poder de la mente/alma/espíritu. Lo que Donna Haraway (1995) llama el "enrarecido mundo de la epistemología, donde tradicionalmente lo que tiene la etiqueta de conocimiento es controlado por los filósofos que codifican la ley del canon cognitivo" (p. 2), ya que igual que Ribeiro, para Haraway la construcción de conocimiento está intervenido por un juego de relaciones de poder.

Grada Kilomba (2016) en "Descolonizando el conocimiento", una conferencia-performance retomada por Ribeiro, realiza una definición de epistemología desde una postura feminista negra como:

> La ciencia de la adquisición del conocimiento, que determina:
> 1) (Los temas). Cuáles temas o tópicos merecen atención y cuáles cuestiones son dignas de ser planteadas con el objetivo de producir conocimiento verdadero.

> 2) (Los paradigmas). Cuáles narrativas e interpretaciones pueden ser usadas para explicar un fenómeno, es decir, a partir de qué perspectiva puede ser producido el conocimiento verdadero.
>
> 3) (Los métodos). Qué maneras y formatos pueden ser usados para la producción del conocimiento confiable y verdadero. Epistemología (...) define no sólo cómo, sino quién produce el conocimiento verdadero y en quién creemos. (Kilomba en Ribeiro, 2017, p. 120)

Por su parte, Haraway, se posiciona desde la producción científica para cuestionar los modos tradicionales de crear conocimiento, presentando al feminismo como una respuesta crítica que apueste por otro tipo de *objetividad*:

> Las feministas han apostado por un proyecto de ciencia del sucesor que ofrece una versión del mundo más adecuada, rica y mejor, con vistas a vivir bien en él y en relación crítica y reflexiva con nuestras prácticas de dominación y con las de otros y con las partes desiguales de privilegio y de opresión que configuran todas las posiciones. En las categorías filosóficas tradicionales, se trata quizás más de ética y de política que de epistemología.
>
> Así, creo que mi problema y «nuestro» problema es cómo lograr simultáneamente una versión de la contingencia histórica radical para todas las afirmaciones del conocimiento y los sujetos conocedores, una práctica crítica capaz de reconocer nuestras propias «tecnologías semióticas» para lograr significados y un compromiso con sentido que consiga versiones fidedignas de un mundo «real», que pueda ser parcialmente compartido y que sea favorable a los proyectos globales de libertad finita, de abundancia material adecuada, de modesto significado en el sufrimiento y de felicidad limitada. (p. 8)

Al poner su atención en teorías críticas, Haraway busca conocer cómo se crean los significados y los cuerpos, no para negarlos, "sino para vivir en significados y en cuerpos que tengan una oportunidad en el futuro" (p. 9). Así y retomando la metáfora de la vista mencionada al inicio de este apartado, apuesta por "una doctrina de la objetividad encarnada que acomode proyectos de ciencia feminista paradójicos y críticos: la objetividad feminista significa, sencillamente, *conocimientos situados*" (p. 10-11). Haraway propone una escritura feminista del cuerpo:

> Que, metafóricamente, acentúe de nuevo la visión, pues necesitamos reclamar ese sentido para encontrar nuestro camino a través de todos los trucos visualizadores y de los poderes de las ciencias y de las tecnologías modernas que han transformado los debates sobre la objetividad. Necesitamos aprender

> en nuestros cuerpos, provistas de color primate y visión estereoscópica, cómo ligar el objetivo a nuestros escáneres políticos y teóricos para nombrar dónde estamos y dónde no, en dimensiones de espacio mental y físico que difícilmente sabemos cómo nombrar. Así, de manera no tan perversa, la objetividad dejará de referirse a la falsa visión que promete trascendencia de todos los límites y responsabilidades, para dedicarse a una encarnación particular y especificar la moraleja es sencilla; solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva. (...) La objetividad feminista trata de la localización limitada y del conocimiento situado, no de la trascendencia y el desdoblamiento del sujeto y el objeto. (p. 12-13)

Haraway propone una objetividad que se reconoce no universal, móvil y en constante devenir, "lucho a favor de políticas y de epistemologías de la localización, del posicionamiento y de la situación, en las que la parcialidad y no la universalidad es la condición para que sean oídas las pretensiones de lograr un conocimiento racional. Se trata de pretensiones sobre las vidas de la gente, de la visión desde un cuerpo, siempre un cuerpo complejo, contradictorio, estructurante y estructurado, contra la visión desde arriba, desde ninguna parte, desde la simpleza." (p. 19-20). Para esto el conocimiento situado propone pensar en los *objetos* a estudiar representados como actores y agentes "no como una pantalla o un terreno o un recurso" (p. 25).

Así, partiendo de los postulados presentados previamente por Kilomba, Ribeiro y Haraway ¿no es posible entonces ver en el cuerpo y en específico, en los cuerpos mexicanos en la performance un lugar de enunciación?, ¿no es posible ver en estos cuerpos lugares epistémicos capaces de producir conocimiento? y ¿qué conocimiento están generando? Así como Foucault (2002/1976) reconoce en el cuerpo la existencia de un "saber" que va más allá de la ciencia de su funcionamiento y el dominio de sus fuerzas (p. 27) ¿podría este saber incluso ir más allá de las relaciones de poder escapándose o colándose de los márgenes impuestos por el mismo Foucault?

2.2.2 Giro sensible y emocional

Partiendo de estos cuestionamientos me permito generar uno previo ¿de qué cuerpos estoy hablando en primer lugar? ¿Qué sentires, emociones y afectos atraviesan a estos cuerpos? Olga Sabido (2019), teórica que forma parte de los estudios del *giro sensorial* en México, parte de reconocer en los cuerpos su capacidad sensorial y a partir de ese sentir dar sentido al mundo, "no obstante, los cuerpos no son idénticos, están diferenciados por diversos marcos de pertenencia, adscripción, condición corporal o transformación y reinvención de sí mismos, es

decir, son cuerpos diferenciados" (p. 17). Para Sabido, "las diferencias genéricas, sexuales y de clase, principalmente (...) suponen registros y elaboraciones corporales en un cuerpo que siente y aprende a sentir" (p. 17).

El *giro sensorial*, menciona Sabido, surge como consecuencia del *giro lingüístico* de la década de 1970, el cual indicaba que la conciencia accede a la realidad mediado por categorías del lenguaje (p. 17), frente a este postulado, retomando a David Howes, Sabido reconoce no sólo la importancia que tiene el lenguaje en dicha mediación, sino todos nuestros sentidos, "comprendemos y producimos la realidad por medio del lenguaje, pero también por medio del cuerpo y sus movimientos, su experiencia y sentidos, en suma, por su materialidad" (p. 17).

Para Constance Classen, la percepción sensorial no es un mero aspecto de la experiencia corporal, sino la base de la experiencia corporal misma "experimentamos nuestros cuerpos -y el mundo- a través de los sentidos" (Classen en Sabido, p. 18). Sabido reconoce también la importancia de "La fenomenología de la percepción" de Merleau-Ponty para el giro sensorial, en tanto que el filósofo:

> Sentó las bases para comprender que la experiencia es corporal e intercorporal, pues la cultura está en el mismo acto de percibir [así] el punto de partida del giro sensorial no es una noción del cuerpo-objeto, sino de la corporalidad (...) en tanto que esta noción pone atención a un cuerpo que siente y percibe a través de los sentidos corporales. (p. 18)

Adicionalmente, el cuerpo en el giro sensorial menciona Sabido, se asume multisensual y unitario en tanto que "la experiencia a partir de los sentidos no puede separarse órgano por órgano, sino implica lo que podríamos denominar intercambio de efectos sensible (...) experimentan sensaciones y les dan sentido" (p. 18). Dichas percepciones sensoriales implican "sensaciones, significados y sentimientos (...) y por lo tanto, la percepción sensorial es invariablemente social" (p. 18), cambiante y situada cultural e históricamente, ya que "aunque en teoría tenemos la capacidad biológica para percibir un mundo común, en realidad esto no siempre es así (...) la gente de diferentes culturas no sólo habla diferentes lenguajes sino, cosa posiblemente más importante, habita diferentes mundos sensorios" (p. 25).

Sabido reconoce que existe en la actualidad no sólo un ocularcentrismo, sino una visión de la percepción sensorial a partir de los cinco sentidos clásicos (vista, tacto, olfato, gusto y oído). Olvidando los sentidos internos, "como el sentido vestibular que permite percibir la dirección, aceleración y movimiento en el espacio; el sentido de la nocicepción relacionado con el del dolor, sed y hambre; el sentido de la propiocepción vinculado con la percepción de

nuestros músculos y órganos; la kinestesia o sentido del movimiento y el sentido de la termocepción asociado a la temperatura" (Vannini en Sabido, p. 26).

Finalmente, para Sabido en tanto que "los cuerpos sienten, *afectan y se ven afectados* tanto por otros seres humanos como por entidades no humanas" (p. 19) el giro sensorial va íntimamente relacionado con el *giro afectivo* o *emocional*, "comprender y rastrear qué significa sentir, dar sentido, coproducir sentido, reproducirlo o transgredir, implica articular analíticamente corporalidad, sentidos, afectos y emociones" (p. 19). Al respecto, Sarah Ahmed (2014) trabaja en "La política cultural de las emociones" sentires como el dolor, la vergüenza, el miedo, la repugnancia, el amor y el odio como anclajes emocionales que "identifica para (...) deconstruir las figuras retóricas que articulan afectivamente las políticas textuales del racismo, el sexismo y la homofobia en el siglo XXI" (Helena López, 2014, p. 14). Estos tres ejes de discriminación en Ahmed actúan de manera interseccional al servicio de un orden social heteronormativo, en tanto que "lo normativo puede ser considerado un efecto de repetición de acciones corporales a lo largo del tiempo, que produce lo que podemos llamar el horizonte corporal, un espacio para la acción *que coloca algunos objetos a nuestro alcance y otros no*" (Ahmed, 2019, p. 96).

¿Qué ocurre cuando esta repetición de acciones corporales y objetos que pueden o no estar a nuestro alcance se cruzan con la cultura heterosexual hegemónica? Al respecto Lauren Berland y Michael Warner (1999) mencionan que enmarcan la heteronormatividad frente a dicha cultura heterosexual que rige aquello que es entendido como "correcto y normal":

> En la cultura heterosexual un grupo complejo de prácticas sexuales se confunde con la trama amorosa de la intimidad y de la familia, que da significado al sentido de pertenencia a la sociedad de una manera normal y profunda (...) Todo un campo de relaciones sociales se vuelve inteligible a través de la heterosexualidad, y esta cultura sexual privatizada conlleva en sus prácticas un sentido tácito de lo correcto y lo normal. Este sentido de lo correcto -arraigado en todas las relaciones y no sólo en el sexo- es lo que llamamos heteronormatividad. La heteronormatividad es algo más que una ideología o un prejuicio o una fobia contra gays y lesbianas; se produce en casi todos los aspectos las formas y disposiciones de la vida social: la nación, el Estado y la ley; el comercio, la medicina y la educación; en las convenciones y los afectos de la narratividad y otros espacios de la cultura (Berland y Warren, 1999).

Ya que como menciona Sarah Ahmed (2018) "la heterosexualidad como orientación obligatoria reproduce algo más que «ella misma»: es un mecanismo para la reproducción de la

cultura, o incluso de «atributos» que se asumen que pasan a lo largo de la línea familiar, como la blanquitud" (p. 222).

Debido a la amplitud y las diversas formas que toma la heteronormatividad en el mundo actual, me es importante hacer un paréntesis para hablar del cissexismo propuesto por Julia Serano, como una de las múltiples formas de operación de la heteronormatividad, en tanto que se apoya del sexismo oposicionista, una creencia de que lo femenino y lo masculino son categorías rígidas y mutuamente exclusivas donde cada uno posee un conjunto único y no superpuesto de atributos, aptitudes, habilidades y deseos (Serano, 2014). Así Serano entiende el cissexismo como un conjunto de de suposiciones que las personas (ya sean individuos o instituciones) mantienen (consciente o inconscientemente) y que las llevan a percibir, interpretar y tratar los cuerpos, identidades y expresiones de género-variante/género-no-conforme como ilegítimos o inferiores a sus contrapartes de género normativo o conforme. Por lo tanto, cualquier persona (cisgénero o trans) puede comportarse de manera cisexista. Y cualquier persona (cis o trans) podría experimentar cisexismo (aunque, por razones obvias, esta forma de marginación la experimentarán con mayor frecuencia e intensidad las personas trans) (Serano, 2014).

Retomando a Ahmed, la autora busca explorar "cómo funcionan las emociones para moldearlas *superficies* de los cuerpos individuales y colectivos. Los cuerpos adoptan justo la forma del contacto que tienen con los objetos y con los otros" (p. 19). Su estudio sobre las emociones parte de cómo la categoría en sí misma *emoción* "ha sido considerada *inferior* a las facultades del pensamiento y la razón. Ser emotiva quiere decir que el propio juicio se ve afectado: significa ser reactiva y no activa, dependiente en vez de autónoma (...) las emociones están vinculadas a las mujeres, a quienes se representa como *más cercanas* a la naturaleza, gobernadas por los apetitos, y menos capaces de transcender el cuerpo a través del pensamiento, la voluntad y el juicio" (p. 22).

Surge entonces, una nueva dicotomía jerarquizada, emoción-pensamiento/razón, con respectivas jerarquías dentro del ámbito de las emociones, "algunas son *elevadas* como señales de refinamiento, mientras que otras son *más bajas* como señales de debilidad" (p. 23), Ahmed busca "reflexionar sobre los procesos mediante los cuales *ser emotivo* llega a verse como una característica de ciertos cuerpos y no de otros. Para poder hacer esto necesitamos considerar la manera en que operan las emociones para *hacer* y *moldear* los cuerpos como formas de acción, que incluyen también las orientaciones hacia los demás [rastrear] la manera en que circulan las emociones entre cuerpos, analizando cómo se *pegan* y cómo se mueven" (p. 24).

Partiendo primero de repensar la relación entre emociones, sensaciones corporales y cognición, para Ahmed las emociones implican no sólo una sensación, sino un proceso cognitivo que se siente o expresa en y con el cuerpo y que a su vez "no deben considerarse estados psicológicos, sino prácticas culturales y sociales" (p. 32). Así, entiende que:

> Las emociones no son simplemente algo que *yo* o *nosotros* tenemos, más bien, a través de ellas, o de la manera en que respondemos a los objetos ya los otros, se crean las superficies o límites: el *yo* y el *nosotros* se ven moldeados por -e incluso toman la forma de- el contacto con los otros (...) las superficies de los cuerpos *salen a la superficie* como efecto de las impresiones que nos dejan (...) las emociones son cruciales para la constitución de lo psíquico y lo social como objetos, un proceso que propone que la *objetividad* de lo psíquico y lo social es un efecto más que una causa. (p. 34)

En tanto que las emociones son tanto individuales como colectivas, Ahmed distingue que "lo que circula son los objetos de la emoción, y no tanto la emoción como tal (...) las emociones se mueven a través del movimiento o circulación de los objetos, que se vuelven *pegajosos*, o saturados de afectos, como sitios de tensión personal y social (...) la circulación de objetos de la emoción involucra transformación de los otros en objetos de sentimiento" (p. 35-36). Es importante aclarar, que dichos movimientos y circulación de los objetos de la emoción, no son necesariamente concientizados por los sujetos ya que estos pueden ser afectados a nivel del inconsciente.

Finalmente, quiero resaltar lo que Ahmed llama su "deuda con el trabajo de estudiosas feministas y *queer*" (p. 37), donde reconoce que "las emociones pueden atarnos a las condiciones mismas de nuestra subordinación" (p. 37). Teóricas como Judith Butler, Laurel Berlant y Wendy Brown:

> Nos han mostrado cómo las formas sociales (tales como la familia, la heterosexualidad, la nación, incluso la civilización misma) son efectos de la repetición (...) nos han mostrado que las emociones *importan* para la política; las emociones nos muestran cómo el poder moldea la superficie misma de los cuerpos y de los mundos también. Así que de cierto modo, sí, al trazarlo, estamos *sintiendo nuestro camino*. (p. 37-38)

Emociones como el dolor "que generalmente se describe como una sensación corporal (...) crea la impresión de una superficie corporal [a la vez que] puede moldear los mundos como cuerpos" (p. 43); o el odio que genera lo que Ahmed llama *economías afectivas*, capaces de generar enemigos y amenazas *comunes* que den lugar a crímenes de odio, como es el caso de

la LGBTQ+fobia, los feminicidios y transfeminicidios en nuestro país. Mientras que emociones como el miedo, la repugnancia, la vergüenza y el amor "funcionan como diferentes tipos de orientaciones hacia los objetos y los otros, lo que moldea tanto los cuerpos individuales como colectivos" (p. 43). Así, sentir nuestro camino permite entender a las emociones como una forma de hacer nuevos mundos.

2.2.3 Cuerpos otros, conocimientos otros. Entre lo queer, cuir y torcido

Si bien, parecería casi imposible o impreciso hablar de lo *queer* sin retomar a Judith Butler, Eve Kosofsky o Teresa De Lauretis, me parece importante partir de voces hispanohablantes, con un pequeño lapsus donde incluiré a Sarah Ahmed (2018), para el presente apartado me basaré en las aportaciones de Paul B. Preciado (2009), Sayak Valencia (2017) y Ricardo Llamas (1998). Aun así, reconozco igual que estxs tres autorxs, el papel fundamental que jugaron "El género en disputa" de Butler y la "Epistemología del armario" de Kosofksy para sentar las bases de lo que posteriormente De Lauretis llamaría teoría *queer*, al menos desde la academia anglosajona y occidental. Butler (1999/2007) abrió la discusión desde el concepto de la matriz heterosexual:

> La noción de que puede haber una *verdad* del sexo (...) se crea justamente a través de las prácticas reguladoras que producen identidades coherentes a través de la matriz de reglas coherentes de género. (...) La matriz cultural -mediante la cual se ha hecho inteligible la identidad de género- exige que algunos tipos de *identidades* no puedan *existir*: aquellas en las que el género no es consecuencia del sexo y otras en las que las prácticas del deseo no son *consecuencia* ni del sexo ni del género. En este contexto, *consecuencia*, es una relación política de vinculación creada por las leyes culturales, las cuales determinan y reglamentan la forma y el significado de la sexualidad. (p. 72)

Mientras que Kosofsky (1998) a partir de complejizar la *metáfora del armario*, sostiene que "la comprensión de casi todos los aspectos de la cultura occidental moderna no sólo es incompleta, sino que está perjudicada en lo esencial en la medida en que no incorpora un análisis crítico de la definición moderna de la homo/heterosexualidad; y partirá del supuesto que el terreno más apropiado para iniciar este análisis crítico es la perspectiva relativamente dispersa de la teoría moderna gay y antihomofóbica" (p. 11). Así, tanto Butler como Kosofksy apuestan por producir trabajos epistémicos desde la disidencia sexual, pero sin hablar todavía de una teoría queer.

La palabra queer, menciona Paul B. Preciado (2009), lleva existiendo en la lengua inglesa desde el siglo XVIII, era un insulto que "servía para nombrar a aquel o aquello que por su condición de inútil, mal hecho, falso o excéntrico ponía en cuestión el buen funcionamiento del juego social. Eran *queer* el tramposo, el ladrón, el borracho, la oveja negra y la manzana podrida pero también todo aquel que por su peculiaridad o por su extrañeza no pudiera ser inmediatamente reconocido como hombre o mujer" (p. 14). Aquello que se salía de los límites de lo representado y lo representable, que "desdibuja las fronteras entre las categorías previamente divididas por la racionalidad y el decoro" (p. 15) y que por lo tanto debe ser marcado y señalado. Queer, además era utilizado en la época victoriana para nombrar a:

> Aquellos cuerpos que escapaban de la institución heterosexual y a sus normas. La amenaza venía en este caso de aquellos cuerpos que por sus formas de relación y producción de placer ponían en cuestión las diferencias entre lo masculino y lo femenino, pero también entre lo orgánico y lo inorgánico, lo animal y lo humano. Eran "*queer*" los invertidos, el maricón y la lesbiana, el travesti, el fetichista, el sadomasoquista y el zoófilo. El insulto "*queer*" no tenía un contenido específico: pretendía reunir todas las señas de lo abyecto. Pero la palabra servía en realidad para trazar un límite al horizonte democrático: aquel que llamaba a otro "*queer*" se situaba a sí mismo sentado confortablemente en un sofá imaginario de la esfera pública en tranquilo intercambio comunicativo con sus iguales heterosexuales mientras expulsaba al "*queer*" más allá de los confines de lo humano. Desplazado por la injuria fuera del espacio social, el "*queer*" estaba condenado al secreto y a la vergüenza. (p. 15)

A partir de la década de los 80, durante la crisis de SIDA en Estados Unidos, la palabra fue reapropiada por aquellos mismos sujetos que durante dos siglos fueron señalados e insultados, "activistas de grupos como Act Up (de lucha contra el SIDA), Radical Furies o Lesbian Avangers decidieron retorcerle el cuello a la injuria *queer* y transformarla en un programa de crítica social y de intervención cultural" (p. 16). Así, la etiqueta queer pasó a ser utilizada para referirse a las y los sujetos que se escapaban de la cisheteronorma, pero en lugar de ser enunciado por una persona heterosexual para insultarle y señalarle, se transformó en un concepto para la autodenominación, "en esta segunda vuelta, la palabra "*queer*" ha dejado de ser una injuria para pasar a ser un signo de resistencia a la normalización, ha dejado de ser un instrumento de represión social para convertirse en un índice revolucionario" (p. 16).

Teresa De Lauretis, introdujo la palabra *queer* a la academia en 1990 en un coloquio titulado "*Queer* Theory" en la Universidad de California en Santa Cruz (De Lauretis, 2015, p.

109) con la finalidad de generar diálogos académicos entre lesbianas y hombres gays, donde pudieran conversar sobre la sexualidad y sus historias personales. “Para mí la teoría *queer* era un proyecto crítico cuyo objetivo era deshacer o resiste a la homogeneización cultural y sexual en el ámbito académicos de los estudios lésbicos y gay (...) Las dos palabras, *teoría* y *queer*, aunaban la crítica social y el trabajo conceptual y especulativo que implica la producción de discurso (p. 109)”

Por su parte, Preciado reconoce lo queer también como un movimiento post-homosexual y post-gay, es una crítica también a la sociedad de consumo neoliberal que una vez que se le escapa del control hegemónico, busca asimilar a las identidades periféricas y movimientos contrahegemónicos, “el movimiento “*queer*” no es un movimiento de homosexuales ni de gays, sino de disidentes de género y sexuales que resisten frente a las normas que impone la sociedad heterosexual dominante, atento también a los procesos de normalización y de exclusión internos a la cultura gay: marginalización de las bolleras, de los cuerpos transexuales y transgénero, de los inmigrantes, de los trabajadores y trabajadoras sexuales” (Preciado, 2019, p. 16). Al modo de Sarah Ahmed (2018) quien ve en lo queer tanto una orientación sexual como política en “aquellas personas con prácticas sexuales no normativas” (p. 221) y en palabras de Sayak Valencia (2017), es capaz de crear alianzas y agenciamientos inesperados “a través de la reapropiación de nomenclaturas estigmatizantes, cambiando el sujeto de enunciación de las injurias y desactivándolas. Arrebatando el autoproclamado *derecho* del heteropatriarcado blanco para construir lenguaje, legitimidad y agenciamiento” (p. 5).

Así, la teoría queer es para Preciado un proyecto crítico abyecto, “heredero de la tradición feminista y anticolonial que tiene por objetivo el análisis y la deconstrucción de los procesos históricos y culturales que nos han conducido a la invención del cuerpo blanco heterosexual como ficción dominante en Occidente y a la exclusión de las diferencias fuera del ámbito de la representación política” (Preciado, 2009, p. 17). Mientras que Valencia (2017) agrega que reivindica “un modelo de política interseccional que rechaza las nociones de identidad monolítica y dicotómica: hombre/mujer, blanco/no banco, heterosexual/homosexual [y que] rechazan definirse como mujeres, lesbianas y homosexuales para reivindicarse como sujetos *queer*, es decir, como lo diferente, lo raro, lo minoritario, incluso lo precario” (p. 5).

Tanto Preciado como Valencia, reconocen la dificultad que existe al intentar traducir el concepto queer, cualquier traducción al español quedaría desprovista de su historia y crítica, por lo que Valencia reconoce un desplazamiento hacia *cuir*, una transformación geopolítica situada en el sur, heredera pero también crítica de la academia de Estados Unidos. Este

desplazamiento atiende a la explicación de "realidades compartidas que acentúan el común de la insurrección ante un contexto de vulneración extrema" (Valencia, 2017, p. 10). Para Valencia el uso de queer y su castellanización a cuir tiene la intención de:

> Tender puentes transnacionales de identificación y afinidad que reconozcan y visibilicen la vulnerabilidad históricamente compartida; entre los procesos de minorización —que emergieron como protesta crítica en el *tercer mundo estadounidense*— a través de las multitudes *queer* con los procesos de subalternización histórica que se implantaron en nuestros territorios a partir de la colonización y nuestros propios devenires minoritarios —y que se actualizan constantemente a través de los aparatos de producción y verificación de la razón blanca heteropatriarcal. La cual, hace uso activo de sus instituciones para ejercer de manera biopolítica y necropolítica el control sobre nuestros cuerpos, nuestros deseos y nuestros afectos. (p. 12-13)

Así, Valencia y Llamas, rescatan la genealogía etimológica de queer*,* con el término latino *torquere* o torcer, Llamas le llama *teoría torcida,* mientras que Valencia ve en lo cuir la capacidad de "darle una vuelta de tuerca más a lo torcido" (p. 18) desde el contexto latinoamericano, "como nueva forma escritural que busca crear múltiples herramientas de agenciamiento a través de políticas lingüísticas que reflejen el interés colectivo de una geopolítica sureña" (p. 18). Cuir, de una manera barroca, se apropia, decodifica y desobedece lo *queer* a partir de un "locus de enunciación con inflexión decolonial, tanto lúdica como crítica" (p. 15)

> Cuir, busca, además, visibilizar algunos usos estratégicos de la desobediencia epistémica, donde se proponen —frente a las metodologías de enunciación tradicional de la modernidad/colonial— otras metodologías de corte decolonial que muestren las inquietudes discursivas —ya existentes en las geopolíticas sudacas y mestizxs g-locales— en torno a la renovación de los imaginarios de la insumisión social por medio de las prácticas (trans)feministas y de la disidencia sexual como prácticas pacificas de desobediencia civil organizada. (p. 14)

La teoría queer/cuir/torcida, dependiendo de dónde nos coloquemos geopolítica o lingüísticamente, parte entonces de una crítica al:

> "Régimen de la sexualidad" como sistema relativamente coherente de organización de toda una serie de criterios a partir de los cuales se construye, se realizan y se interpretan las relaciones afectivas entre las personas y las prácticas

> corporales placenteras, y a partir de los que se establecen sus implicaciones en todos los órdenes de la vida social (…) en Occidente está determinado por discursos y prácticas que emanan de instancias de poder, o que las hacen emerger como tales, en unas sociedades y en un momento histórico determinado. (Llamas, 1998, p. 11)

Al estar atravesadas por prácticas de poder, dicho régimen no actúa de forma neutra u homogénea frente a la diversidad y multiplicidad de afectos, placeres y deseos; Llamas menciona que "las limita con sanciones o, al contrario, las favorece con recompensas (…) las cataloga como frustración o satisfacción, desviación o coherencia" (p. 11), el régimen de la sexualidad es un régimen que aspira a la heterosexualidad y castiga todo lo que no entre en ella. "La homosexualidad será definida como la sexualidad secreta por excelencia, no sólo por adecuarse al modelo de privacidad y discreción vigentes en general sino, sobre todo, porque sus implicaciones la llevan más allá, situándola en el campo de lo clandestino y lo prohibido; en el espacio de lo que no puede articularse" (p. 19).

Frente a este escenario, Llamas reconoce la posibilidad de "constitución y reificación de formas *desviadas* como objetos de discurso y control universal" (p. 31) a partir de lo que llama una *epistemología de lo homosexual*, "es decir, a partir del establecimiento de unas formas particulares de percepción, explicación y determinación de realidades cotidianas" (p. 31). Dichas realidades, permiten vislumbrar una *realidad homosexual* o *realidades lésbicas y gays*, que si bien Llama en su momento contempló únicamente a hombres gays y mujeres lesbianas, actualmente podemos ampliarlo a las demás disidencias de la comunidad LGBTQ+, así estas *realidades*:

> Son prácticas de autonomía (que se nombran a sí mismas) y de autodeterminación (que construyen sus implicaciones). Prácticas colectivas y públicas que, como tales, señalan procesos deconstitución de sentido y que permiten, en su evolución diacrónica, en su recreación, en su diversificación, el acceso a posiciones de subjetividad en el marco de referentes comunes (…) Son ejercicios de construcción de sí, no de descubrimiento de una *verdad* inmanente. (p. 39)

Si tomando en cuenta lo mencionado por Lu Ciccia (2022), donde la "subjetividad se desarrolla en el marco de normativas que implican qué se espera de nosotres y qué esperamos de nosotres mismes" (p. 136), las realidades propuestas por Llamas, permiten la "posibilidad de una nueva subjetividad, o mejor dicho, de una cierta apertura de los accesos a esa subjetividad. Al control de la realidad material y el significado simbólico del propio cuerpo, a la posibilidad de influir

sobre las formas de concepción de sí, a ver la propia identidad reconocida, a gozar de los derechos acordados a cualquier individuo, a ser responsable de las propias opciones" (Llamas, 1998, p. 31).

Si bien Llamas reconoce que dicha subjetividad plural y no jerarquizada es un proyecto utópico, encuentra en dicha utopía un espacio para la resistencia y la agencia de los sujetos frente al régimen occidental y los procesos de alienación que les atraviesan "en el sentido de pérdida de control" (p. 38). Por lo que,

> Las subjetividades lésbicas y gays, como principio que posibilita el ejercicio de la libertad individual y colectiva, son el resultado de la articulación de esas cotidianidades; de la construcción plural de discursos y prácticas, de la progresiva extensión de su accesibilidad hasta todos los ámbitos, de la apertura a una participación general en el proceso. De la afirmación y determinación de la propia vida en el marco de un proceso social de trascendencia global. (p. 40)

Así, la teoría queer/cuir/torcida permite el reconocimiento y el trabajo desde lo que Llamas nombra, *discursos en primera persona*, con capacidad de agencia para los sujetos que se enuncian desde la disidencia, desde lo no heterosexual. Es mirar desde una visión distorsionada "de los enfoques habituales sobre el sexo, el placer, el deseo, el cuerpo, etc." (p. 384), es desarrollar corrientes epistémicas que "desestabilizan la naturalización de la orientación sexual y la identidad de género e interpelan la legitimidad de la categoría *sexo*" (Ciccia, 2022, p. 119) y tomando prestadas las palabras de Llamas, construir desde la contorsión y la flexibilidad.

Finalmente, quiero retomar el cuestionamiento de Sara Ahmed (2018) en "Fenomenología Queer: orientaciones, objetos, otros", "¿qué significaría para los estudios queer plantear la cuestión de «la orientación» de la «orientación sexual» como una cuestión fenomenológica?" (p. 12), Ahmed piensa en los estudios queer dialogando con la fenomenología porque "hace de la «orientación» algo central, en su propia idea de que la conciencia siempre está dirigida «hacia» un objeto, y por su énfasis en la experiencia vivida de habitar un cuerpo" (p. 12). Así, también busca aproximarse "a cómo los cuerpos toman forma dirigiéndose hacia objetos que son alcanzables, que son accesibles del horizonte corporal" (p.12). "La fenomenología puede ser un recurso para los estudios queer en la medida en que enfatiza la importancia de la experiencia vivida, la intencionalidad de la conciencia, la importancia de la cercanía o de lo que está a mano, el papel de las acciones repetidas y habituales en la formación de los cuerpos y los mundos" (p. 12-13). Para Ahmed una fenomenología queer permite redirigir nuestra atención hacia una multiplicidad de objetos, a

aquellos que están *menos próximos*, que se desvían, son desviados o torcidos, así la fenomenología queer se vuelve una oportunidad para crear también objetos queer.

2.3 Cuerpo

2.3.1 La materialidad del cuerpo

2*.3.1.1 Cuerpo y género*

Conceptualizar y teorizar sobre el cuerpo es un trabajo que continuará generando nuevas y diversas preguntas ¿qué es un cuerpo? ¿qué hace un cuerpo? ¿qué puede un cuerpo? Son cuestionamientos de corte ontológico que posiblemente nunca llegarán a una respuesta única y universal. Tal vez deberíamos cambiar la mirada ¿por qué continuar preguntando desde la universalidad y no desde la pluralidad de cuerpos? ¿qué es *este* cuerpo? ¿qué hace *aquel* cuerpo? ¿qué pueden *estos* cuerpos?

Desde los estudios feministas y de género se ha trabajado ampliamente los múltiples debates que genera el estudio del cuerpo, añadiendo su intersección con el género y el sexo, "marcas" de las que un cuerpo parece incapaz de escindirse. Feministas como Marcela Lagarde (2007), ubican en el cuerpo un espacio último de diferencia sexo-genérica, así como un campo político para *las mujeres*: "las mujeres, a diferencia de los hombres *son* su cuerpo" (p. 200), partiendo de entender al sexo como "lo natural/biológico" y al género como "lo cultural". Esta corriente ha desatado una gran cantidad de críticas desde diversos posicionamientos teóricos como la teoría queer, los estudios trans e incluso los nuevos materialismos históricos, por ejemplo, Siobhan Guerrero (2022) al explorar el concepto de *metafísica del sexo*, menciona que aquello que se entiende como *sexo* de manera esencialista "alude a una base material dada que dividiría a la humanidad en dos clases naturales: los hombres y las mujeres (p. 28).

Décadas antes, teóricas como Judith Butler y Teresa De Lauretis también han cuestionado dichas posturas. De Lauretis (1989) por ejemplo, entiende al género como algo que "no es una propiedad de los cuerpos o algo producido originalmente existente en los seres humanos, sino el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales, en palabras de Foucault, por el despliegue de una tecnología política compleja" (p. 8).

De corriente también foucaultiana, Butler (2007) ve al sexo y al género desde su capacidad discursiva, "el género también es el medio discursivo/cultural a través del cual la «naturaleza sexuada» o «un sexo natural» se forma y establece como «prediscursivo», anterior a la cultura, una superficie políticamente neutral *sobre la cual actúa la cultura*" (p. 56), mientras que el sexo es lo prediscursivo y "debe entenderse como el resultado del aparato de

construcción cultural nombrado por el *género*" (p. 56). Dicha postura ha sido fuertemente criticada, ya que, al centrarse tanto en el plano discursivo, parecería que niega la existencia del sexo, por lo que Sayak Valencia (2017), aclara que para:

> Butler no quiere decir que el sexo no exista, ni se trata de negar la materialidad del cuerpo en pos de un constructivismo radical, su intención es más bien resaltar que el acceso directo a la materialidad del cuerpo no es posible, ya que está mediado por un imaginario social y cultural que construyen marcos para su decodificación dentro de unos códigos de inteligibilidad ya pactados dentro de discursos, prácticas y normas con raíz heteropatriarcal" (p. 7)

Sayak Valencia, lo explica como una "desencialización radical de la triada fundamental entre sexo (xx/xy), género (m/f) y preferencia sexual (heterosexual/homosexual)" (p. 8) a partir de la cual la performatividad de género se presenta como "una forma de explicar el movimiento relacional de naturalización artificial que se exige al sujeto individual para producir y reafirmar la correspondencia entre sexo, género y sexualidad, una alineación ideal que en realidad es cuestionada por la singularidad de forma constante y falla permanentemente" (Valencia, 2017, p. 8). ¿Qué sería esta naturaleza sexuada? ¿Este sexo natural? ¿La genitalidad de un cuerpo? ¿Las gónadas? ¿Hormonas? ¿Cromosomas? ¿Es lo que se ve o es lo que se puede encontrar en un análisis clínico especializado?

La teoría de la diferencia sexual. menciona Rosi Braidotti (2004) "considera tanto las diferencias dentro de cada sujeto (entre los procesos conscientes e inconscientes), como las diferencias entre el Sujeto y sus Otros/Otras" (p. 188), partiendo del trabajo pionero de Luce Irigaray (1985) quien basa su teoría en una crítica feminista al psicoanálisis:

> Se reafirma la verdad de la verdad sobre la sexualidad femenina, aún más rigurosamente cuando el psicoanálisis toma el *discurso en sí mismo* como objeto de sus investigaciones. Aquí la anatomía ya no sirve, aunque sea de forma limitada, como prueba absoluta de la diferencia real entre los sexos. Los sexos ahora son definidos sólo en la medida en que están determinados en y a través del lenguaje. Cuyas leyes, no hay que olvidarlo, han sido prescritas por sujetos masculinos durante siglos. (Traducción de la autora, p. 87)

Para Braidotti "las teorías de la diferencia sexual establecen lo obvio, pero al hacerlo la radicalizan" (Braidotti, 2004, p. 189) y reconoce en la postura de Irigaray, una teoría centrada "en las disimétricas relaciones de poder que subyacen en la construcción de la mujer como lo Otro de la posición dominante de la subjetividad [definida] en términos de *falogocentrismo*" (p. 189). Esto da como resultado, menciona Braidotti, falsos universalismos donde lo

masculino se reconoce como un agente racional autorregulativo y a lo femenino como otro y diferente, que a partir de relaciones de poder se ha reducido históricamente a una postura de inferioridad (p. 189).

Mauricio Saldivar (2022) y Lu Ciccia (2022) hablan de un *cerebrocentrismo.* En "La invención de los sexos", Ciccia hace un recorrido histórico-crítico de estudios y teorías médicas como la neurología y la neuroendocrinología, así como su papel en la legitimación de teorías biologicistas sobre la diferencia sexual, tomando en cuenta también las respuestas por parte de los feminismos, la teoría *queer* y los estudios trans. Lx autorx reconoce el papel de las nuevas materialistas feministas quienes cuestionan el cerebrocentrismo "incorporando la noción de mente corporizada [haciendo] una interpretación fenomenológica para afirmar la que la mente es nuestro cuerpo en el mundo y su relación con el entorno" (p. 29). A pesar de coincidir con dicha postura, para Ciccia "la mente no puede reducirse ni al cerebro ni a ningún otro dato fisiológico" (p. 31), en tanto que:

> De existir vínculos entre biología y conducta, entre sexo y género, entre genitalidad y habilidades cognitivas-conductuales, no se trata de vínculos causales sino de vínculos estadísticos que dan cuenta de la fuerza que en el desarrollo de nuestra subjetividad tienen las normativas de género. (p. 31)

Por su parte, el cerebrocentrismo en Saldivar, "rastrea a este órgano y a sus configuraciones anatómicas y fisiológicas todo aquello que nos define como sujetos, incluyendo desde luego nuestras identidades y deseos. En este sentido puede hablarse del cerebro como un objeto epistémico en el que coinciden los elementos semióticos que simbolizan lo masculino y lo femenino, por un lado, con los elementos materiales de una sustancia intervenida para poder comprenderla en su estructura y función" (Saldivar, 2022, p. 18). Para el autor:

> Se han ido construyendo dos tipos de cerebros que en principio tendrían que corresponderse con los cerebros de hombres cisheterosexuales o de mujeres igualmente cisheterosexuales. Desafortunadamente, esta misma estrategia explicativa tiene como consecuencia que las diversidades sexogenéricas sean consideradas el resultado de morfologías fallidas, en las cuales algunas de las partes que conforman ese supuesto todo, que sería el cerebro, son "en realidad" partes "equivocadas" que producen conductas que no se corresponden con los cuerpos que las albergan. (p-19)

Dichas diferencias, reconoce Braidotti, no se encuentran únicamente dentro del binarismo hombre-mujer, sino de todo aquello que no sea parte de una subjetividad normativa o mejor dicho heteronormativa, de lo masculino, blanco y heterosexual; un conjunto de *otros*

devaluados donde “entran en juego otras categorías como la clase, la raza, la etnicidad y otras diferencias sociales codificadas” (Braidotti, 2004, p. 198). Así, “los sujetos empíricos, que son los referentes de esta experiencia simbólica de peyoritivización, sufren en sus existencias encarnadas los efectos materiales de la descalificación” (p. 190), ya que para Braidotti, la teoría de la diferencia sexual “disloca la creencia en los fundamentos *naturales* de las diferencias codificadas e impuestas socialmente, y del sistema de valores y de representación que conllevan (...) esta teoría también enfatiza la necesidad de historizar los conceptos que analiza, en primer y especialmente, la noción misma de *diferencia*” (p. 190).

Así, encuentra en la dicotomía hombre-mujer “el prototipo del individualismo occidental, el proceso de descolonizar al sujeto de este yugo dualista requiere como punto de partida la disolución de todas las identidades sexuadas cuya base es la oposición de los géneros” (p. 165). Braidotti apuesta por una “superación” de la diferencia sexual, un horizonte nómade de subjetividades situadas, un “más allá del género en el sentido de ser dispersa, no binaria; múltiple, no dualista; interconectada, no dialéctica; y en un constante flujo, no fija” (p. 165), criticando corrientes feministas esencialistas que apuestan por una sexualidad femenina, la cual clasifica como restrictiva al momento de pensar en la multiplicidad de expresiones del sujeto, así Braidotti encuentra en la categoría *mujer* no una esencia, si no las fuerzas de poder que la estructuran y actúan sobre ella, mientras que reconoce la necesidad de “un proceso en virtud del cual el *Ser* sea desalojado de su pedestal fundamentalista” (p. 184)

Propone “una inestabilidad fundamental tanto a las posiciones masculinas como femeninas del sujeto como lugar de la resistencia e identidades estables o fijas de cualquier tipo. El sujeto está a la vez sexuado y escindido, descansando en ambos polos de la dicotomía sexual pero no atado a ella” (p.191). Así, el género y la diferencia sexual existen en el sujeto, atravesado por estructuras de poder que, si bien buscan normarle, permiten también espacios de resistencia hacia un sujeto fluido y en constante cambio.

2.3.1.2 Un vistazo hacia los nuevos materialismos históricos

Si bien, el rompimiento del paradigma mente-cuerpo-género que conlleva entender al género y la diferencia sexual como discursivo, performativo y mutable nos presenta un abanico de posibilidades para comprender corporalidades y sexualidades otras que van más allá del binarismo hombre-mujer cisheteronormativo, también presenta problemáticas y complejidades al momento de llevarlo a la práctica. ¿Qué ocurre con aquellos cuerpos y lecturas sexo-génericas realizadas desde un contexto cultural como el de México y otros países latinoamericanos fuertemente enraizados en valores binarios y restrictivos propios del catolicismo? Lamentablemente, los cuerpos no siempre pueden escaparse de su propia

materialidad, tomando prestadas las palabras de Meri Torras, los cuerpos pueden y son constantemente leídos (literal y simbólicamente) a través de lentes culturales, económicos, sociales e históricos.

Este foco sobre la materialidad ha sido fuertemente retomado por diversas corrientes feministas bajo la categoría de *Nuevos Materialismos Feministas*, como un legado de los postulados de Donna Haraway, quien se refiere a lo "material-semiótico para aludir justamente a la indisociabilidad entre la materia, la escritura y la producción de los hechos que integran el mundo [es decir] que no es posible evadir la dimensión semiótica de la materia ni la dimensión material de los signos, los relatos y los conocimientos" (Guerrero y Ciccia, 2022/1, p. 11). Los Nuevos Materialismos Feministas parten de un postulado que parecería simple, pero que es una fuerte crítica a una larga tradición dentro de los feminismos filosóficos: *la materialidad importa* (p. 12), en palabras de Karen Barad "hoy todo parece importar, salvo la materialidad misma" (Barad en Guerrero y Ciccia, p. 12). Esta corriente, piensa en el sexo y el género "en su sentido tanto discursivo como material. Es decir [visibiliza] la agencia del cuerpo en simultáneo con los discursos normativos de género" (Ciccia 2, 2022/2, p. 209).

Este giro es reconocido por Siobhan Guerrero y Lu Ciccia (2022/1) en la introducción de "Materialidades semióticas. Ciencia y cuerpo sexuado" como:

> Un movimiento intelectual heterogéneo, pero cuya apuesta central puede caracterizarse en términos de: (i) una crítica hacia los feminismos de raigambre posestructuralista a la cual le acompaña; (ii) una tesis positiva que enfatiza la importancia de recuperar la materialidad dentro de las reflexiones filosóficas de carácter feminista. (p. 13)

Dicha crítica, mencionan lxs autorxs, surge a partir de un señalamiento a teorías de filósofas como Judith Butler, "a quienes se les reprocha de textualistas, es decir, de reducir la complejidad de los cuerpos y las sociedades a meros efectos discursivo" (p. 13), esta visión da lugar a "una sobresimplificación analítica que desatiende la dimensión material de cuerpos que mueren (o son asesinados, oprimidos o torturados), envejecen y enferma en gran medida por consecuencias causales y materiales de entornos ambientales y humanos, cuyos efectos no pueden reducirse a lo meramente simbólico" (p. 13). Un ejemplo de esto son los feminicidios y transfeminicidios, asesinatos que surgen a partir del odio directo a dichas materialidades femeninas. Butler al proponer al género y a la sexualidad como efectos discursivos performativos, sean estos conscientes o inconscientes, omite contextos sociales, culturales e históricos específicos que atraviesan a sociedades como la mexicana, donde este repudio por

las materialidades femeninas tiene sus máximas expresiones en el ataque directo y violento a las corporalidades de mujeres cis-género y trans.

Son de constante interés en las investigaciones de los Nuevos Materialismos Feministas el cerebro sexuado; el cuerpo sexuado y la diferencia sexual; así como el postulado del sexo y no sólo el género, como constructo social, sin perder de vista la dimensión material que adquiere en cada cuerpo (p. 14). Dentro de dicho paraguas me es importante rescatar también los aportes de los estudios feministas a investigaciones antiesencialistas, que se preocupan por la materialidad sólo para posicionar a la cismujer como el único sujeto del feminismo tanto en el ámbito académico como el político. Así como la poca atención que se le ha prestado:

> A cuerpos pertenecientes a las diversidades sexogenéricas [ocasionando] un sesgo generalizado de corte cisheterosexista -y racial y geopolítico- en el cual se han minimizado a posiciones de sujeto ocupadas por las personas trans, intersex, asexuales bi/pansexuales [reificando] un vacío epistemológico en relación con cómo puede afectar nuestra salud transitar en una sociedad cisheterosexista caracterizada por una lectura jerárquica de los cuerpos que, tomando como eje de referencia -y supremacía biológica- al varón cis, subordina a todes les sujetos feminizados. (p. 15)

Así, Guerrero y Ciccia ven en los Nuevos Materialismos Feministas, "una herramienta capaz de proveer nuevas formas de pensar al cuerpo como un hecho material y simbólico que, si bien está permeado de cultural, no es sin embargo un mero símbolo. Es posible por tanto pensar en un cuerpo causalmente estructurado y a la vez culturizado" (p. 16). Cuestionando pensamientos esencialistas "pero ahora atendiendo a la pretensión de que ya no habría una gran esencia humana, aunque, dicho sea de paso, tampoco múltiples, pero igualmente esenciales y definitorias esencias para una diversidad humana que sería, empero, pancultural y transhistórica" (p. 16). Es decir, no hay cabida para *una* mujer o *un* hombre, tampoco para *una* persona no binarie o *una* persona trans, porque no existe una sola esencia capaz de reunir todas las experiencias de manera global, transcultural y transhistórica.

Para Guerrero y Ciccia las materialidades semióticas no buscan "desmaterializar a los cuerpos ni reducirlos a meros portadores de significados culturales proyectados [reconocen] que la materia existe y resiste, y que no es plenamente dúctil, pero también [les] parece necesario no perder de vista lo complejo que resulta ganar acceso epistémico ante sus configuraciones y tampoco olvidar que la materia no es absolutamente rígida y que lo que sabemos sobre un cuerpo en un contexto dado no necesariamente agota las posibilidades de dicho cuerpo" (p. 23).

Emma Baizabal (2022) por ejemplo, señala "que los sujetos no poseen cuerpos terminados y completos asentados en una naturalidad, sino que se van produciendo a través de la técnica, dando lugar a sujetos políticos novedosos que no se corresponden con un entendimiento naturalista de los mismos, pero tampoco con lógicas deterministas, sean estas sociológicas, biológicas o tecnológicas" (p. 22), lo que Rossi Braidotti (2002) llama una "metamorfosis".

Esta habilidad de cambio, transformación, metamorfosis, presenta a sujetos dinámicos y estratificados, "tiene que recomponerse una y otra vez y, por lo tanto, su expresión es concomitante con la construcción del campo social" (p. 127). Así:

> Un cuerpo es un segmento de fuerzas que tiene cualidades, relaciones, velocidades y tasas de cambio específicas. El denominador común de todos los cuerpos es que son materia inteligente dotada con la capacidad de afectar y de ser afectada, de entrar en relación (...) un cuerpo es una porción de memoria viva que perdura a través de la experimentación de las constantes modificaciones internas que suceden al encuentro con otros cuerpos y con otras fuerzas. (p. 127)

En los nuevos materialismos tenemos entonces el reconocimiento de la importancia de la materia, de cuerpos desencializados, contextualizados social, cultural e históricamente, con capacidad de afectarse y afectar a otros, cuerpos inteligentes y en constante transformación, como la realidad que les rodea. En palabras de Iris Van Der Tuin (2010) los nuevos materialismos "son una teoría cultural no fundacionalista y no relativista" (p. 167) que reconoce la capacidad de agencia que tienen los cuerpos, a la vez que argumenta que "no podemos saber nada del cuerpo social hasta que sepamos qué puede hacer" (p. 169).

2.3.2 ¿Qué entiendo cuando hablo de cuerpo? Hacia un conocimiento encarnado.

Retomando la línea crítica que realiza Judith Butler (2002/2015) para hablar de la performatividad como, el poder que tiene el discurso para producir efectos mediante la reiteración (p. 20), a partir de la propuesta lingüística de John Austin (1962), puedo preguntar también ¿qué produce un cuerpo? En "Hacer cosas con Palabras", Austin cuestiona "en qué sentido o sentidos se puede afirmar que decir algo es hacer algo" (Carrió y Rabossi en Austin, p. 32). Para esto divide el acto del habla en tres momentos: (i) el acto locucionario, que son los sonidos, anotaciones y acentuaciones del habla; (ii) el acto ilocucionario, que es aquello que llevamos a cabo a partir del habla; y (iii) el acto perlocucionario, que se refiere a las acciones que ocurren a partir de lo que decimos (p. 32).

Así, el habla es para Austin mucho más que un conjunto de sonidos que emitimos es un acto que hace cosas y es capaz de producir consecuencias en las personas. El postulado de Austin se materializa fuertemente en los insultos LGBTQ+fóbicos, llamar a alguien “puto”, “joto”, “marica”, “lencha”, es más que un conjunto de sílabas o sonidos, se convierten en palabras de odio capaces de producir efectos en quienes los reciben, como sentimientos de malestar, culpa, vergüenza o hasta miedo, por lo tanto, igual que la palabra queer en Estados Unidos, también pueden ser reapropiados, generando sensaciones de orgullo y comunidad.

En una búsqueda por complejizar al cuerpo, específicamente al cuerpo en movimiento durante actos de performance, propongo un paralelismo corporal con la propuesta de Austin por lo que un cuerpo al realizar una performance no está produciendo únicamente un conjunto de movimientos descontextualizados, especialmente cuerpos que se escapan de la heteronorma. Los cuerpos femeninos o feminizados, cuerpos disidentes/queer-cuir/LGBTQ+; hacen cosas y son capaces de producir consecuencias para sí y para el entorno que les rodea. Como menciona Siobhan Guerrero (2024) “el conocimiento se genera al interactuar, e incluso, trastocar las dinámicas que se busca comprender, lo cual enfatiza el hecho de que el acto de conocer requiere de una inmersión material en un mundo que inevitablemente se ve afectado por dicho acto” (p. 4).

Así, propongo al cuerpo en movimiento durante la performance también a partir de tres actos, (i) el movimiento desde el cuerpo, qué partes se mueven y cómo se mueven, (ii) el acto del movimiento en sí, donde el cuerpo ya no es percibido por sus partes sino en su conjunto; y (iii) el acto de las consecuencias del movimiento, tanto en quién realiza la performance, como en quienes lo observan, ya que como menciona Richard Schechner (2011), “el yo puede actuar en otro o como otro” (p. 37). Tomando en cuenta, que igual que las palabras, pueden generar una variedad de consecuencias tanto en quien realiza la performance, como en quien la observa y la recibe, sin olvidar el contexto social, histórico y geográfico en el que se realizan dichos movimientos corporales.

Propongo así la categoría de *conocimiento encarnado*, entendiéndolo como la capacidad que tienen los cuerpos de producir subjetividades a partir de la experiencia sensible, un conocimiento subjetivo y situado en contraposición al cerebrocentrismo. Específicamente lo ubico a partir del movimiento y de la performance, así como de su repetición, o lo que Schechner entiende como “conducta restaurada”, es decir, la capacidad que tiene la performance de repetirse, aun cuando los movimientos cambien y que puede incluso restaurar un pasado que nunca existió (p. 37).

Así, encuentro en el *conocimiento encarnado* una ventana de agencia que tienen (o pueden tener) los sujetos sociales para reconocer la importancia de su materialidad en la creación de nuevos mundos, en su capacidad de ser afectados y de afectar a su entorno. Y en el caso de la performance, ubico al cuerpo ya no sólo como la materia prima de la expresión artística, sino también como un sujeto de conocimiento específico, que a partir de la repetición en la práctica y en su ejecución final, tienen la capacidad de potenciar sus efectos.

Elijo hablar de *conocimiento encarnado* y no de *saber encarnado* a partir de los cuestionamientos descoloniales y feministas de Kilomba, Ribeiro y Haraway, así como de la desobediencia epistémica cuir de Valencia, en una búsqueda por aportar a la desjerarquización de la academia. Donde desde occidente se ha menospreciado al conocimiento no blanco y no hegemónico, otorgándole la etiqueta de *saber* o *saberes* a aquellos conocimientos situados, no universales y así relegarlos a una forma de conocimiento menor o menos formal.

El conocimiento encarnado es conocimiento situado, no objetivo y en constante evolución (movimiento), capaz de crear mundos otros, a partir del conocimiento empírico y del cuestionamiento a epistemologías hegemónicas y cisheteronormativas. El conocimiento encarnado presenta la posibilidad de reconfigurar pedazos del mundo que habitamos desde la corporalidad, la alteridad, la diversidad y la disidencia, mundos otros, queer/cuir y torcidos que cuestionan un mundo hegemónico y cisheteronormado que busca asimilar cuerpos en binarios sexo-genéricos, esencialistas y esencializadores. Mundos que, si bien no son perfectos, al saberse imperfectos, buscan ser más justos y horizontales.

De la mano de la teoría queer/cuir/torcida, el conocimiento encarnado es también un conocimiento crítico no hegemónico que funciona a partir de un ejercicio imaginativo y colectivo, donde el cuestionamiento de normatividades permite imaginar y visualizar mundos más incluyentes sin buscar verdades universales, mundos *desviados* que forman parte de lo que Llamas nombra una epistemología de lo homosexual, donde quepan distintas y diversas expresiones de género, cuerpos diversos, deseos diversos e historias diversas.

Pero es también un ejercicio práctico, donde a partir de las experiencias se generan nuevas subjetividades individuales y colectivas, o en palabras de Braidotti un horizonte nómade de subjetividades situadas donde como dice Schechner (2011) “yo me convierto en alguien más, o soy yo mismo en otro estado de existencia o ánimo tan diferente de mí, que además de mí mismo parezco otro” (p. 42). El conocimiento encarnado permite externar mundos internos y también aprender de otrxs.

Al ser una praxis, permite la materialización de estos mundos otros en espacios-temporales específicos, cuando miembros de una misma colectividad alterna a la hegemonía y

la cisheteronorma, ocupan espacios públicos para celebrarse y resistir desde dicha alteridad, la disidencia y la otredad. Desde lo que Lu Ciccia (2022) llama una "*lectura revolucionaria de los cuerpos*" (p. 32), poniendo en duda la jerarquía de cuerpos en la que aquellos leídos como cis-blancos-normativos ocupan un lugar privilegiado, porque el conocimiento encarnado nos pertenece a todos los cuerpos, especialmente a aquellos cuerpos marcados como no hegemónicos. El *conocimiento encarnado* es poner en práctica aquello que nos *atraviesa* corporalmente, ya sea a nivel individual o colectivo, es situarnos en el mundo desde y a partir del cuerpo al tiempo que lo reconocemos como un primer espacio epistémico.

Capítulo 3. Propuesta metodológica

Introducción

En la presente propuesta de *metodología encarnada* planteo en primer lugar el camino para llegar a lo que llamo una *epistemología encarnada y en movimiento*, a partir de la crítica a las epistemologías tradicionales y occidentales planteada previamente en el marco teórico, apoyada de la metodología de investigación y la epistemología feministas de Norma Blazquez (2012) y Dianna Maffia (2008), así como de la antropología de la danza de Silvia Citro y Patricia Aschieri (2011), en una búsqueda por rescatar los conocimientos producidos desde el cuerpo, desde una postura crítica de género y feminista, interseccional e interdisciplinar con énfasis en la danza, la performance y el movimiento corporal.

Posteriormente, explico los métodos y técnicas de investigación utilizados: la observación participante, la entrevista a profundidad, la autoetnografía y la historia de vida queer (Almilla y Roque, 2012). Esto para situar a lxs miembrxs de la comunidad ballroom como colaboradores y no como objetos/sujetos de investigación, además de reconocerlxs a ellxs y sus corporalidades en su calidad de sujetxs de conocimientos, contrastado con un trabajo autoetnográfico que no busca ser central, sino un espacio otro de diálogo encarnado. Es por esto que me es importante aclarar que no es una investigación de corte acción participativa, ya que si bien reconozco que mi incursión y trabajo directo con personalidades de la comunidad ballroom mexicana no es neutral, la finalidad de esta investigación no es la de identificar una problemática en dicha comunidad para posteriormente "transformarla", sino trabajar de la mano para encontrar conocimientos encarnados a partir de la práctica del voguing.

Finalmente, cierro este capítulo reconociendo las implicaciones éticas que conlleva una investigación de este corte, partiendo del postulado *hablar con y no por*, reconociendo mi locus de enunciación como una mujer feminista blanca cis-género, en un espacio que tiene su base en el trabajo de mujeres trans y hombres homosexuales racializados, no sólo para evitar repetir lógicas de extractivismo académico, sino para generar un espacio de confianza y respeto mutuo con lxs colaboradorxs. Reconociendo que no busco la objetividad, ni crear verdades universales y cuidando evitar caer en sobreinterpretaciones, ni romantizar las narrativas y observaciones realizadas.

3.1 Propuesta metodológica. Hacia una epistemología encarnada y en movimiento

Partiendo de la crítica a las epistemologías tradicionales, así como de las concepciones tradicionales del cuerpo escindido de la mente producto del dualismo cartesiano, que expuse previamente, me permito proponer una *metodología de investigación encarnada*, que se apoya,

a su vez, de la metodología de investigación feministas y de la antropología de la danza, así como de métodos y técnicas etnográficas de investigación cualitativas. Ya que como menciona Blázquez (2012) “la metodología elabora, resuelve o hace funcionar las implicaciones de la epistemología para llevar a cabo o poner en práctica un método” (p. 23).

Si bien las metodologías feministas surgen para estudiar problemáticas en torno a la mujer en una búsqueda de transformar la realidad social, así como la realidad de las mujeres (Blázquez, 2012, p. 12), considero que es una perspectiva que puede ser utilizada también para el rescate de conocimientos alternativos a la hegemonía de la epistemología tradicional occidental. En tanto que la epistemología feminista se basa en la crítica a la epistemología tradicional que ha permeado en las ciencias naturales y sociales cuyas “teorías del conocimiento se basan en el Punto de vista masculino del mundo, por lo que se enseña a observar sólo las características de los seres vivos o de los seres sociales que son de interés para los hombres, con una perspectiva androcéntrica y distante” (p. 23), a lo que agregaría también el aspecto racial, blanco y del norte global, así como cisheterosexual de dicha mirada.

Para Blázquez, entre los temas centrales de la epistemología feminista se encuentran: “la crítica a los marcos de interpretación de la observación; la descripción e influencia de los roles y valores sociales y políticos en la investigación; la crítica a los ideales de objetividad, racionalidad, neutralidad y universalidad, así como las propuestas de reformulación de las estructuras de autoridad epistémica” (p. 22-23). Adicionalmente, Diana Maffia (2008), ve en la epistemología feminista un espacio para cuestionar el modelo de conocimiento de la ciencia moderna que continúa permeando en la actualidad, objetivo con separación de quién investiga y el sujeto/objeto de estudio, donde se encuentra “un sujeto capaz de objetividad, es decir, capaz de separar sus propios intereses y adquirir, entonces, esta visión de los aspectos del mundo sin ponerse en juego él mismo en la visión de estos aspectos. Una separación de sujeto y el mundo, donde el sujeto actúa como una especie de espejo, donde se reflejan las leyes del mundo y los objetos tal como son, y no tal como cada perspectiva los aprecia” (p. 5).

Así, “el sujeto es capaz de dominar su propia subjetividad, de borrarla, y simplemente dejar testimonio de lo que ve, para que otro sujeto pueda tomar su lugar y probar si eso que ha sido descrito es verdad o no” (p. 5). A partir de esta crítica, la autora propone una aproximación desde la metáfora y no desde la literalidad, a modo de “llevar los significados de un lugar a otro”, así “nosotros avanzamos con lo que conocemos y tenemos instrumentos de compresión sobre cosas que no conocemos, sobre las que aplicamos estas fórmulas, estas capacidades de interpretación que ya poseemos (...) no podemos avanzar de manera neutral sobre lo que no conocemos e incorporarlo” (p. 6).

Dichas posturas, si bien son entendidas desde los feminismos, son temáticas y preocupaciones que también se encuentran en las investigaciones en torno a la comunidad LGBTQ+, especialmente en lo que respecta a las corporalidades, ya que como menciona Ahmed (2018) en su propuesta de fenomenología queer, puede usar "la cualidad queer para proponer puntos de vista bastante diferentes" (p. 16) ya que "la fenomenología se puede universalizar a partir de una vivencia corporal específica [a la vez que] se deriva «de forma creativa» a partir de esta crítica, en el sentido de lo que nos permite pensar y hacer" (p. 17).

Así, la epistemología feminista permite rescatar conocimientos que van mucho más allá de las dicotomías hombre-mujer, objetivo-subjetivo, poniendo al centro conocimientos diversos antipatriarcales, antiheterosexistas y anticisheteronormativos. Apostando por un feminismo que no es sinónimo de mujer, sino de lo común, diverso y disidente, como lo plantea Silvia Gil (2011) en su libro "Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión", quien hermana a los nuevos feminismos con las políticas queer, en tanto que plantea que "los movimientos sociales no pueden basarse más en la idea de que existe un colectivo (las mujeres, los obreros, los inmigrantes) del cual es posible derivar una serie de derechos a priori, sino que se requiere un proceso más complejo de «compromiso subjetivo con la identificación de las condiciones materiales de existencia» a partir del cual ir construyendo las luchas" (p. 220). Sí el sujeto del feminismo ya no es sólo uno, la epistemología feminista permite el rescate del conocimiento de dichos sujetos, diversos y disidentes a partir de aquello que les une, los "efectos materiales del patriarcado" (p. 213).

Por su parte, la antropología de la danza, propuesta por Silvia Citro y Patricia Aschieri (2011), para estudiar prácticas dancísticas que van desde el tango hasta la danza Butoh, así como aquellas realizadas por "personas que, sin dedicarse a estas actividades de manera profesional, cada vez más sienten la ineludible necesidad de 'hacer algo con su cuerpo', movilizándolo más allá de los hábitos corporales que les imponen sus vidas cotidianas" (p. 4). Esto encaminado a una reflexión sobre:

> Cómo en diferentes tradiciones culturales, los cuerpos en movimientos de las danzas y de diferentes técnicas corporales no han sido, solamente, un entretenimiento asociado al placer estético o un mero instrumento para fines rituales específicos, sino también un modo de ser y actuar en-el-mundo que tiene importantes consecuencias en la vida social, las relaciones intersubjetivas y las experiencias no sólo de aquellos que, alguna vez, 'danzamos', sino también de todos aquellos que, inevitablemente mientras vivamos, nos vemos llevados a 'movernos' por el espacio-tiempo de la existencia humana. (p. 8-9)

Para Citro (2011) es importante destacar no sólo el ámbito estético de las danzas, sino también "los aspectos políticos de las danzas y los vínculos entre movimiento cotidiano y dancístico, entre cuerpo y cultura" (p. 40). A partir de un trabajo metodológico que parte de la realización de una genealogía de la danza a estudiar, seguido de una descripción de las danzas para producir una gramática del movimiento que recupera tanto las partes del cuerpo utilizadas y cómo se utilizan, así como el tiempo, las percepciones sensoriales y la energía involucrada; finalizando en un análisis, regularmente semiótico, sobre los significados de dichos movimientos, tomando en consideración siempre el contexto socio-histórico en el que se estén realizando dichas danzas (Citro, 2011). Es fundamental para Citro también el acto de *poner el cuerpo* en los estudios de la danza, ya que para la autora:

> Todo género *performático*, a lo largo de su historia y de su difusión en distintos contextos sociales, se transforma en mayor o menor medida, no sólo en los rasgos estilísticos sino también en las significaciones, sentimientos y valores con que lo inviste, y que inciden en su legitimación (o deslegitimación) social, y en este proceso de transformación, suelen ser fundamentales las conexiones que sus *performers* van estableciendo con otros géneros y prácticas culturales. (p. 49)

Una metodología de investigación encarnada, que se apoya de las metodologías feministas y la antropología de la danza, me permite rescatar los conocimientos producidos desde el cuerpo, a partir de una postura crítica de género, feminista y con énfasis en la danza y el movimiento, aunque también con una mirada interseccional e interdisciplinar, contextualizada en el clima social y político de la Ciudad de México, donde el voguing se presenta no sólo como una expresión dancística neutra, sino imbricada con el contexto socio-histórico y político de nuestro país, que cuestiona y critica la cultura hegemónica heteropatriarcal predominante. Donde además encuentren espacio la teoría queer, los estudios de la performance y en futuras investigaciones, otras actividades donde el centro de la investigación sea el cuerpo en sus múltiples expresiones artísticas y deportivas. En la búsqueda de aproximarme, así como compañeras feministas como Harding, Blázquez y Maffia con la propuesta de la epistemología feminista, a una *epistemología encarnada y en movimiento*.

Igual que la epistemología feminista, una epistemología encarnada que parte de "*seres encarnados-en-el-mundo*" (Citro, 2011, p. 10) busca cuestionar:

> La posibilidad y el deseo de la objetividad como una meta de la investigación, así como la relación que se establece entre la persona que conoce y lo que se conoce, entre la persona que investiga y la que es investigada; critica la

> utilización de la objetividad como medio patriarcal de control, el desapego emocional y la suposición de que hay un mundo social que puede ser observado de manera externa a la conciencia de las personas. (Blázquez, 2012, p. 26)

En el caso de mi propuesta de una epistemología encarnada y en movimiento, *encarnada* en tanto que es conocimiento atravesado y generado desde el cuerpo, ya sea de manera individual o colectiva a partir de la escucha atenta y empática; y *en movimiento* entendido a partir de la repetición de movimientos corporales durante la práctica de la performance, pero también como una epistemología no estática, en constante transformación y sin pretensiones universales. Busco también aportar una mirada desde los estudios críticos de género, no como sinónimo de estudios feministas o de la mujer, sino de todo aquello que se encuentre fuera de la heteronormatividad o de la matriz heterosexual obligatoria, de aquellos cuerpos *otros*, que han sido relegados en las epistemologías tradicionales como capaces de generar conocimiento. Una metodología de investigación encarnada me permite romper con pretensiones de universalidad y objetividad, aceptando que mi propia subjetividad y corporalidad no parten de un lugar neutral y forman parte del proceso de investigación, ya que retomando las palabras de Diana Maffia (2008), "la exclusión de las miradas subalternizadas en la cultura no sólo es un problema político, es un empobrecimiento del resultado mismo de la empresa humana del conocimiento" (p. 9).

3.2 Construyendo conocimientos (otros). Sobre los métodos y las técnicas

Así, para la presente investigación realicé una combinación de diversos métodos y técnicas etnográficas y cualitativas, específicamente la entrevista en profundidad, la observación participante, la historia de vida y la auto-etnografía. Primero realicé seis entrevistas a profundidad con la finalidad de co-crear seis historias de vida queer de miembros activos en la escena ballroom, madres/padres/xadres de alguna casa mainstream o kiki, con al menos cinco años practicando voguing y/o que participe activamente en clases, prácticas públicas y balls en la Ciudad de México.

El interés por el trabajo a partir de historias de vida surge de situar a lxs miembrxs de la comunidad ballroom como colaboradores y no como objetos/sujetos de investigación, así como de la necesidad de reconocerlxs como sujetxs de conocimiento. La historia de vida menciona Güereca (2016), "permite analizar los hechos y acontecimientos sociales que intervienen las instituciones e individuos en determinados procesos económicos, políticos y simbólico-culturales [a la vez que] se decanta por aquellas personas que son actores sociales, es decir, que atribuyen un significado y finalidad a sus acciones" (p. 130). A modo de una

filosofía de la escucha, como la propuesta por Diana Maffia, donde son los sujetos quienes significan a partir del lenguaje, "la filosofía de la escucha, es una manera (...) de poder decodificar aquellos mecanismos activos por los cuales [el] significado es procesado dentro de cada sujeto y devuelto como una significación, como una interpretación del mundo, y muchas veces como una acción" (Maffia, 2008, p. 7). Y así poder crear verdades como constituciones inter-subjetivas, "es decir, va a ser verdadero aquello que sea legitimado por todas estas miradas, que pueda ser evaluado y re-evaluando desde todas estas miradas, y se mantenga como sentido (...) [un sentido] que no es sentido acabado, es un sentido que podrá ir renegociando" (p. 7-8).

Realicé dichas historias de vida queer a partir de una combinación de técnicas, como son la observación participante, en clases de voguing, prácticas públicas, balls y preparaciones para balls, en tanto que, como menciona Vela (2001), esta técnica de investigación permite "adentrarse en la vida de los actores, participando en ella y observándola" (p. 51). En suma, permite "trabajar directamente sobre el terreno, sobre el lugar en el que se desenvuelve la vida real" (p. 51). Junto con entrevistas a profundidad con lxs participantes en dos partes, la primera (Anexo 2) semiestructurada donde conversamos sobre su participación y vivencias con el voguing y dentro de la comunidad ballroom, y una segunda parte (Anexo 3) donde ahondé más en su historia de vida como parte de las disidencias sexuales[8], partiendo de anécdotas o pistas obtenidas en la primera ronda. Adicionalmente, en la selección de colaboradores busqué también representantes de la gran diversidad que conforma la comunidad ballroom, si bien son las mujeres trans y hombres homosexuales de las periferias, pilares fundamentales en la conformación de la escena ballroom en México, también está fuertemente alimentada por la vivencia de mujeres lesbianas y personas no binarias, como mencioné previamente en el apartado de la historia del voguing y el ballroom en México.

Antes de continuar quiero aclarar que previo a las entrevistas le entregué a lxs voguerxs participantes una carta de consentimiento informado (Anexo 5), donde expliqué la finalidad de la investigación no sólo en términos académicos, sino como parte de una ética de investigación que incluye el cuidado de sus testimonios e historias de vida, así como el seguimiento de las personas involucradas en el proyecto fuera de lxs tiempos de la investigación, buscando así evitar una lógica de extractivismo académico. El consentimiento informado es finalmente, un

[8]Utilizo la categoría disidencia sexual en lugar de diversidad sexual, a partir de conversaciones con vogueras quienes han expresado preferir la categoría disidencia en lugar de diversidad.

compromiso de mi parte de compartir la investigación y los hallazgos con lxs voguerxs colaboradores para promover e implementar prácticas respetuosas, con rigor e integridad.

Así, me es importante hacer énfasis en la categoría "historias de vida queer" y no sólo "historias de vida" ya que como mencionan Alamilla y Roque (2012) la historia oral *queer* ha sido históricamente ignorada y silenciada en textos históricos hegemónicos, por lo que la historia oral *queer* se sitúa a partir de una función política y liberadora (p. 1). Esta propuesta metodológica recupera también la importancia del conocimiento basando en el cuerpo (o los cuerpos), este concepto afirma que la sexualidad del cuerpo (o deseos corporales) es un aspecto importante, de hecho, material, de la práctica de hacer trabajo de historia oral (Roque y Almilla, 2012).

Lxs autorxs argumentan que la presencia física de cuerpos sexuados o generizados afecta en la colaboración de la historia oral, en tanto que las experiencias de vida queer, así como la de las mujeres cisgénero, quienes son sujetas de conocimiento de trabajos realizados bajo una metodología feminista, suelen ocurrir íntimamente relacionadas a las experiencias corporales. El cuerpo puede ser un lugar para la memoria productiva y el diálogo sobre momentos queer cruciales a lo largo de la vida: los primeros recuerdos de la infancia sobre sentirse 'diferente', el primer encuentro con un espejo del yo, que es otro cuerpo 'diferente' y que en público comunica una afiliación tácita pero sentida; o el primer momento cuando un cuerpo queer hace explícitos sus deseos de manera pública (p. 7).

Tomando prestadas las palabras de Marcela Lagarde *las mujeres, más que los hombres, son su cuerpo*, esta frase bien podría ser replanteada como *las mujeres y personas queer, más que los hombres blancos, cisgénero, heteronormativos; son su cuerpo*. Así, Ahmed (2018) encuentra en el cuerpo la capacidad de darnos una perspectiva "el cuerpo está «aquí» como un punto de partida desde el cual el mundo se despliega, está a la vez más allí y menos allí (...) el «aquí» de la vivencia corporal es por tanto lo que saca al cuerpo de sí mismo, dado que está influido y es modelado por lo que le rodea (...) los cuerpos no viven en espacios que son exteriores a ellos: más bien los cuerpos les dan forma al vivir en ellos, y cobran su forma al habitarlos" (Ahmed, 2018, p. 22). Adicionalmente, continuando con la propuesta teórica de Ahmed, poner en el centro las experiencias encarnadas de lxs voguerxs me permite también construir una suerte de "fenomenología queer", donde "la fenomenología ha sido adoptada como una perspectiva principalmente con el fin de ubicar dentro de un marco teórico las experiencias cotidianas de los sujetos sexuales [queer]" (p. 99).

Al terminar, las entrevistas y los relatos de historias de vida trabajé en bucle productivo, devolviendo las narrativas a lxs participantxs para su revisión, edición y visto bueno, como

proponen Martínez-Guzmán y Montenegro (2011), de esta manera “no se recogen, por tanto, las palabras (textuales) de la participante, pero sí la forma en que esta quiere sea leída su visión del fenómeno” (Balasch y Montenegro en Martínez-Guzmán y Montenegro, 2011, p. 235). Lxs autorxs realizaron narrativas por investigadoras y personas trans entre los años 2007 y 2009, partiendo de la asunción de que lxs colaboradorxs al ser protagonistas en la discusión de interés “poseen un saber encarnado” (p. 229).

La producción de narrativas, mencionan Martínez-Guzmán y Montenegro, “son un dispositivo de conocimiento que busca generar y sistematizar comprensiones sobre determinados fenómenos sociales a partir de conversaciones con sus protagonistas” (p. 229). Adicionalmente, reconocen que a pesar de ser narrativas que se construyeron en el marco de una investigación académica, la distancia entre investigador e investigado debe ser cuestionada, las personas con las que se colabora en una investigación “no son un objeto de conocimiento, son un sujeto de conocimiento; son un interlocutor, una fuente de conocimiento y no de datos. Por tanto, no se trata de hablar *por* ellas, sino de hablar *con* ellas” (p. 229).

Para acompañar y nutrir las historias de vida, realicé observación participante en balls entre mayo de 2023 y junio de 2024, así como observación participante y autoetnografía en clases y prácticas públicas en el mismo periodo temporal, con la finalidad de poder conversar corporalmente con las experiencias obtenidas en las entrevistas y en la observación participante, ambos casos de observación participante fueron descargados en diarios de campo. Me es importante esclarecer, que como menciona Vela (2001), la observación participante implica más que sólo el sentido de la vista, intervienen también “el oído, el olfato, el tacto y algo más” (p. 53), es más que llegar a observar, es realizar una completa inmersión sensorial en el voguing y la cultura ballroom para poder comenzar a tejer conocimientos encarnados junto a lxs colaboradorxs de la presente investigación.

Dividí la observación participante en dos aspectos, los movimientos realizados en las distintas categorías de voguing, así como las partes del cuerpo que se utilizan, las performatividades de género aludidas y los sentimientos y sensaciones que producen en quien voguea en los eventos, en las clases de voguing y en las prácticas públicas. Mientras que en las balls observé también el lenguaje verbal y no verbal, como el vestuario y maquillaje, los lugares en que se realizan, las dinámicas entre lxs participantes, cómo interactúan entre miembros de una misma familia y con lxs miembros de otras casas, las muestras físicas y sonoras de afecto y/o competencia entre participantes, como palabras de ánimo, miradas, abrazos, ademanes de manos, etc.; así como las palabras que utiliza la/el/lx *chanter* durante las batallas.

En cuanto a la autoetnografía, fue utilizada principalmente para poder dialogar de manera encarnada con las experiencias que me fueron relatadas durante las entrevistas en profundidad, retomando el concepto de Bénard (2019), quien entiende la autoetnografía como una "investigación, escritura, historia y método que conectan lo autobiográfico y personal con lo cultural, social y político" (p. 9). Mientras que, de una manera más amplia, Ellis, Adams y Bochner (2019) comprenden a la autoetnografía como un método que combina características de la autobiografía y la etnografía, es:

> Un acercamiento a la investigación y a la escritura, que busca describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal para entender la experiencia cultural. Esta perspectiva reta las formas canónicas de hacer investigación y de representar a los otros, pues la considera como un acto político, socialmente justo y socialmente consciente. (p. 17-18)

Me parece importante retomar esta perspectiva, ya que, si bien no soy una voguera, he tomado clases en el pasado y me he preparado en otras expresiones dancísticas como el *ballet*, la danza española, danza contemporánea y el *pole dance*, por lo que, a partir de estos conocimientos corporales, de este poner-mi-cuerpo, me parecen valiosos los cruces que puedo realizar para la búsqueda de un conocimiento encarnado. Adicionalmente, al realizar una inmersión en el voguing que va más allá de la observación, pude vivenciar algunas (u otras) transformaciones en mi vida personal y autopercepción a partir de la práctica del voguing, mismas que anoté en el diario de campo. Es importante aclarar que dichas vivencias no son el punto central de esta investigación y fueron utilizadas para contrastar y dialogar desde *otro* lugar, desde el cuerpo como un lugar epistémico ya que lo central son las experiencias, vivencias y conocimientos encarnados de lxs voguerxs que sí son personalidades activas en la comunidad ballroom.

Para la recolección de datos y su posterior análisis en el capítulo 5 de la presente investigación, a partir de la diversidad de métodos y técnicas previamente expuestos, y buscando contestar a la pregunta de investigación ¿cómo se construyen las subjetividades vogueras activxs en la comunidad ballroom de la Ciudad de México? Así como el objetivo general de co-construir y analizar relatos encarnados sobre las experiencias de performers de voguing activxs en la comunidad ballroom de la Ciudad de México, parto de tres categorías y sus respectivas dimensiones de análisis (Tabla 1): los movimientos e intencionalidades ejecutados por los cuerpos, con énfasis en las performatividades de género aludidas; las emociones (dolor, vergüenza, miedo, repugnancia, amor y odio) y violencias vividas, así como la autopercepción y sensación de comunidad; realizando un contraste constante de las experiencias vividas adentro y afuera del ballroom, así como antes y después de comenzar a

practicar voguing. A continuación, desarrollo a más detalle las dimensiones de análisis de cada categoría.

Tabla 1. Matriz de Articulación Metodológica

Matriz de Articulación Metodológica				
Pregunta de investigación	¿Cómo se construyen las subjetividades vogueras en la comunidad ballroom de la Ciudad de México?			
Preguntas específicas	¿Qué papel tiene el cuerpo en la construcción de las subjetividades vogueras? ¿Cómo impacta en su vida cotidiana la performance del voguing afuera del ballroom?			
Objetivo general	Co-construir y analizar relatos encarnados sobre las experiencias de performers de voguing en la comunidad ballroom de la Ciudad de México			
Objetivos específicos	**Categoría de análisis**	**Dimensiones de análisis**	**Preguntas guía (para organizar instrumento de recolección de información)**	**Técnica a utilizar**
Analizar las experiencias vividas por lxs performers de *voguing* durante la ejecución y práctica de la performance en relación con su historia de vida.	● Performatividades de género aludidas (Pre-*voguing* y post-*voguing*) ● Autopercepción (Pre-*voguing* y post-*voguing*) ● Emociones y violencias (dolor, vergüenza, miedo, repugnancia, amor, odio)	Vivencia del cuerpo; cuerpo en la performance del *voguing*; relación consigo mismxs antes, durante y después de la performance; relación con otrxs miembros de la comunidad *ballroom* durante los eventos.	¿Cómo llegó el *voguing* a sus vidas? ¿Cuáles son sus categorías preferidas? ¿Qué tipo de movimientos se realizan en dichas categorías? ¿A qué performatividades de género aluden?	Observación participante, entrevista y autoetnografía
Co-construir y analizar los procesos corporales de lxs performers de *voguing* durante la ejecución y práctica de la performance en relación con su historia de vida.	Performatividades de género aludidas (Pre-*voguing* y post-*voguing*) Autopercepción (Pre-*voguing* y post-*voguing*) Emociones y violencias (dolor, vergüenza, miedo, repugnancia, amor, odio)	Movimiento y acción del cuerpo; potencialidad de la performance; relación consigo mismxs previo, durante y después de la performance; relación con otrxs miembros de la comunidad *ballroom*.	¿Qué han aprendido del *voguing* que sólo pueda venir de ahí? ¿Cómo ha cambiado su transitar en la vida a partir de la práctica del *voguing*? ¿Cómo era su vida previa al *voguing*?	Observación participante y entrevista
Proponer una metodología de investigación que apele a los conocimientos generados por el cuerpo a partir de la práctica del *voguing*.	Performatividades de género aludidas (Pre-*voguing* y post-*voguing*) Autopercepción (Pre-*voguing* y post-*voguing*)	Comparativa previa y posterior a la aparición del *voguing* en su vida, potencialidad de la performance, relación consigo mismxs y con su entorno dentro y fuera del *ballroom*.	¿Qué puede hacer un cuerpo durante el *voguing* y en los eventos de *ballroom* que no pueden realizar afuera? ¿Cómo vivían su corporalidad previa al *voguing*?	Observación participante, autoetnografía y entrevista

Nota: En esta tabla desgloso la manera en que serán analizados los datos obtenidos conforme a la pregunta de investigación, las preguntas específicas y los objetivos de investigación.

Analicé el cuerpo, principalmente, a partir de la observación participante y autoetnografía, para ubicar y describir la vivencia del cuerpo en el voguing. Así, describí y analicé los movimientos corporales y su intencionalidad ejecutados durante la práctica del voguing en sus diversas categorías. Jugó un papel importante el análisis de las performatividades de género aludidas en la performance, partiendo de la pregunta ¿qué se hace con el cuerpo? Por lo que describí y analicé cómo se mueven los cuerpos; qué tipo de figuras se realizan; las performatividades de género a los que puedan, o no, estar aludiendo; si se representan aludiendo a estereotipos de género, si estos son cuestionados o reforzados; quién realiza dichos movimientos y qué implicaciones tiene en la identidad de género de quién lo realiza (una mujer trans, un hombre homosexual, una mujer lesbiana o una persona no binarie); observaré si dichos movimientos varían dependiendo de quién los realice o son los mismos sin importar su identificación de género; cómo varían los movimientos dependiendo de las diferentes categorías de la ball; y finalmente, qué implicaciones tienen ese tipo de movimientos o sus alusiones fuera del ballroom y de la performance.

En el caso de la autopercepción fue trabajada a partir de la observación participante, las entrevistas y la autoetnografía. Aquí fue fundamental el trabajo de preparación y aprendizaje que realizan lxs voguerxs previo a una ball y en su transitar dentro de la comunidad ballroom. También observé y analicé las dinámicas sociales entre participantes en las balls, me enfoqué en las relaciones interpersonales, la competitividad y la hermandad entre miembros de una misma familia voguera y con otras familias. Para describir y analizar cómo se relacionan lxs participantes durante los eventos cuando son de una misma familia y cómo se relacionan en la ball con miembros de otras familias; qué diferencias y similitudes ocurren; cómo se viven las rivalidades dentro de la competencia; así como qué jerarquías pueden existir, o no, dentro de las balls y qué implicaciones tienen dichas jerarquías fuera de la dinámica de las balls; finalmente, cómo estás dinámicas sociales afectan en su autopercepción dentro y fuera de ballroom. Adicionalmente, tomé en consideración la cercanía o lejanía en sus relaciones interpersonales, con sus familias consanguíneas, amistades dentro y fuera de la comunidad ballroom, compañerxs de trabajo y relaciones de pareja; así como la vestimenta, el arreglo personal (maquillaje, peinado, etc.), las posturas corporales, modos de caminar, relación con sus corporalidades y autoestima.

Finalmente, analicé las emociones que atraviesan a las vogue*ras* dentro y fuera del ballroom, así como antes y después de comenzar a practicar voguing. En esta categoría son

fundamentales las narraciones creadas a partir de historias de vida queer, para poder encontrar y analizar qué emociones les atraviesan en su vida como parte de la comunidad LGBTQ+, experiencias tanto positivas como negativas y cómo se han transformado a partir de la práctica del voguing; así como la relación con el entorno en el que crecieron y el que viven actualmente; la relación consigo mismxs; la expresión corporal en su vida cotidiana antes y después de comenzar a practicar voguing.

A partir de este exhaustivo trabajo metodológico y analítico, encontré representaciones de conocimientos encarnados obtenidos a partir de la práctica del voguing. Reconozco que el mayor reto será la traducción a un trabajo académico, ya que, como he vivenciado en mis propias experiencias dancísticas, estos conocimientos suelen ser sensaciones internas o acciones cotidianas que muchas veces se escapan de las posibilidades del lenguaje, por lo que será fundamental la teoría de la *sociabilidad de las emociones* de Sarah Ahmed (2015), así como los conceptos en torno al dolor, el miedo, la repugnancia, el amor, la vergüenza, así como los sentimientos queer y los vínculos feministas trabajados en su libro "La política cultural de las emociones", junto con los conceptos de performance y género expuestos en el marco teórico, así como los aportes del conocimiento situado, el lugar de enunciación, los nuevos materialismos históricos, la subjetividad LGBTQ+ y la teoría queer/cuir/torcida.

3.3 Hablar con y no por. Consideraciones éticas

Como mencioné al explicar el proceso de autoetnografía, mantuve constantemente en cuenta que las experiencias personales que me atravesaron durante el desarrollo de la investigación no son el elemento central en ella, para así evitar anteponer mis propias vivencias sobre las de lxs colaboradores. Reconozco también, que mi locus de enunciación es el de una mujer feminista[9] blanca cis-género que es leída como heterosexual (aunque no lo sea), el voguing es un espacio que tiene su base en el trabajo de mujeres trans y hombres homosexuales altamente racializados, por lo que mi presencia en la comunidad ballroom no pasó por desapercibida y debí tener especial cuidado en la elección de eventos, clases y personas con las que decidí dialogar.

[9] Si bien a lo largo del doctorado tuve fuertes debates internos respecto al utilizar la categoría feminista, ya que en los activismos ha sido coptado por mujeres esencialistas, transexcluyentes y racistas para promover agendas de odio y políticas conservadoras, he decidido continuar nombrándome feminista como una forma de resistencia frente a estos "feminismos", recordando que mi manera de entender el feminismo siempre será en hermandad con otras luchas patriarcales como las luchas antiespecistas, antirracistas, anti abolicionistas del trabajo sexual y transincluyentes.

Adicionalmente, mantuve en consideración el clima político actual que conlleva la categoría *feminista*, la cual no es bien recibida por muchas personas trans, quienes han sido violentadas en espacios públicos físicos y digitales por mujeres feministas transexcluyentes, quienes, a partir de discursos reduccionistas y esencialistas, les han cuestionado, violentado y en muchas ocasiones negado sobre su identificación sexo-genérica. Por lo que busqué mantener un acercamiento siempre sensible y respetuoso, abierta a críticas y cuestionamientos.

Dicho esto, al tener un objetivo de investigación que si bien, en esta ocasión busca respuestas en el voguing, busco poder llevar a cabo mi propuesta metodológica en otros espacios artísticos y deportivos en un futuro, por lo que, para evitar realizar extractivismo académico, busqué generar un espacio de confianza y respeto mutuo con lxs colaboradorxs, así como una mente abierta a sus opiniones y sentires respecto a mi proceso de investigación. Además de evitar romantizar las experiencias y vivencias que me sean compartidas y las experimentadas de primera mano, no buscando la objetividad, pero sí con límites personales respetuosos.

Finalmente, si bien tengo una propuesta teórico-metodológica respecto al *conocimiento encarnado* y al *cuerpo como lugar epistémico*, no busco la objetividad, crear verdades universales, ni reinventar el hilo rojo. Por lo que he evitado realizar generalizaciones o sesgar los resultados en búsqueda de responder a mis preguntas de investigación y objetivos, así como evitar crear sobre interpretaciones con las narrativas y observaciones realizadas.

Capítulo 4. Contexto Histórico

Introducción

Para comprender la historia del voguing y del ballroom en México, es importante contextualizar la historia de la cultura ballroom desde la segunda mitad del siglo XIX en el Harlem en Nueva York, su primer apogeo en la década de los años 30, así como sus posteriores auges en la década de los 70, 80 y 90 a partir de la masificación de producciones mediáticas como "Vogue" (1990) de Madonna y el documental "Paris is Burning" (1990) de Jennie Livingston. Hasta la historia contemporánea, donde su popularidad se ha nutrido de programas de telerrealidad como "America's Next Dance Crew" (2009, MTV), RuPaul's Drag Race (2009-2016, Logo TV; 2017-2022, VH1 y 2023-actualidad, MTV) y la serie dramática de ficción "Pose" (2018-2021, FX).

A partir de dicha masificación y con la popularización del uso del internet, es que llegan el voguing y el ballroom a México en 2015, hasta convertirse en una escena de baile/performance/competencia LGBTQ+ underground prolífica con presencia en diversas ciudades del país desde la Ciudad de México, Monterrey, Mérida, Morelia, Guadalajara, San Luis Potosí, Querétaro, entre otras.

Si bien la historia mexicana cuenta con diversas similitudes frente a la escena estadounidense, también tiene diferencias sustanciales que han provocado una serie de apropiaciones tanto en temáticas como en categorías. En este capítulo expongo primero un recorrido histórico de la historia del voguing y el ballroom en Estados Unidos, seguido de un apartado donde rastreo la historia en México a partir de entrevistas a profundidad con tres de los principales precursores mexicanxs (Any Funk, Furia Barragán 007 y Annia Ninja), junto con reportajes de televisión, artículos periodísticos, portales web y videos de YouTube y Facebook.

Posteriormente explico y describo las diferentes categorías que se *caminan* en México a partir de una distinción básica, las categorías de baile (vogue femme, old way, new way, etc.), las categorías de performance (runway americano, runway europeo, fashion killa, etc.) y una categoría musical (commentator vs commentator). Finalizo este capítulo con una radiografía de cómo se lleva a cabo una ball en nuestro país, donde expongo desde la logística que debe llevarse a cargo previamente y una descripción detallada de cómo ocurren los eventos, así como las llamadas "batallas".

4.1 De Harlem para el mundo. Una breve historia del voguing y el balllroom en Nueva York

La historia del *voguing* y el *ballroom*[10] se remonta a la segunda mitad del siglo XIX en el barrio afroamericano de Harlem en Nueva York, según registra Tim Lawrence (2011) en su artículo "*Listen, and you will hear all the houses that walked there before*" en los llamados *drag balls*. La primera *masquerade ball queer* (baile de máscaras *queer*) se realizó en Hamilton Lodge en 1869 y asistieron alrededor de 500 parejas del mismo sexo, hombres y mujeres (p. 3). Pero su primer apogeo llegó hasta la década de los veinte, en forma de bailes de máscaras que comenzaron a realizarse en edificios viejos de Nueva York, hasta llegar a ocupar grandes espacios como el Madison Square Garden y el Hotel Astor, donde se daban cita hasta 6,000 invitados (p. 3) y buscaban emular los grandes bailes de salón populares entre las clases adineradas neoyorkinas.

Dichos bailes se organizaban una vez al año y eran conocidos como "desfiles de las hadas", en las cuales se llevaban a cabo competencias de *drag*[11] y al término de dichas competencias lxs espectadorxs tomaban la pista de baile en parejas aparentemente heterosexuales, con hombres (incluyendo lesbianas vestidas como hombres y hombres homosexuales) acompañando a mujeres (u hombres vestidos como mujeres, así como mujeres heterosexuales) mientras que cualquier número de heterosexuales miraban desde el margen (p. 3). Este primer momento de popularidad de los *balls* se vio interrumpido por dos eventos, primero la criminalización de la homosexualidad en 1923 en Estados Unidos y posteriormente por la prohibición del alcohol, ambos eventos ocasionaron que en el otoño de 1931 la policía de Nueva York comenzara a tomar medidas represivas contra la comunidad *queer* de la ciudad y los balls. A pesar de esto los eventos no desaparecieron (p. 3-4), pero comenzaron a llevarse a cabo en la clandestinidad.

Un segundo auge llegó en la década de los 70 con la aparición de las primeras "casas" (*houses*). Tara Susman (2000) las ubica como la unidad básica de organización de los balls y

[10] Debido a que los términos *voguing*, *ballroom*, *drag*, sus derivados como voguerxs y diminutivos como *ball* y *vogue*, son palabras en inglés que no cuentan con traducción al español y son utilizadas coloquialmente en su idioma original, decidí marcarlas en cursivas sólo la primera vez que aparecen en el texto.

[11] Originalmente se entendía el término *drag* como sinónimo de travestismo y se refería a utilizar ropa del sexo opuesto (Newton, 1972, p.3), actualmente ha evolucionado no solamente al acto de travestirse (hombre vestido con ropa de mujer o mujer vestida con ropa de hombre), sino que se refiere también a la creación de un personaje, las y los *drag queens* (personificación femenina) y *drag kings* (personificación masculina) apuestan a crear un personaje o un alter ego más allá de sólo travestirse o de imitar o personificar a una artista [observación de la autora].

las describe como un grupo cuyos miembros son jóvenes homosexuales afroamericanos de la urbe que se conocen en las calles y que son usualmente rechazados de sus comunidades étnicas y familias consanguíneas (p. 118). Las casas son una respuesta creativa a la pobreza, el desempleo y la discriminación, que provee apoyo y una cultura distinta a sus miembros (p. 118). Al enfrentarse a dichas adversidades:

> La comunidad se organizó en casas que emulaban hasta cierto punto a las familias tradicionales, pues había una madre o un padre que guiaba, cuidaba, educaba y mantenía a sus hijas, es decir, una persona se hacía responsable del cuidado de las personas más jóvenes. Estas prácticas de cuidado, hay que decirlo, nunca han recibido un tratamiento sociológico serio porque se suele olvidar que más allá de los confines de la familia nuclear heterosexual tradicional hay también una labor de cuidado históricamente invisibilizada y no remunerada. (Guerrero, 2024, p. 9)

En 1972 se fundó la primera casa bajo el nombre de *House of LaBeija*, dirigida por Crystal LaBeija como respuesta a la falta de representatividad de personas afroamericanas en la vida nocturna de los balls que, a pesar de surgir entre la comunidad afroamericana, a partir del aumento de popularidad en los años 20, en la década de los 60 eran principalmente organizados por personas caucásicas y las principales ganadoras eran igualmente drags caucásicas (Susman, 2000, p. 4). Esto se puede ver en el documental "*The Queen*" (1968) dirigido por Frank Simon, en el que se presenta la preparación de diversas drags para el concurso "*Miss All-American Camp Beauty Pageant*", un evento similar al Miss Universo, donde drags de distintas partes de Estados Unidos concursaban representando su ciudad o localidad de origen. Al final del documental podemos ver a Crystal LaBeija dejar el escenario tras quedar en cuarto lugar, en el concurso ganó Rachel Harlow, una drag queen caucásica de Filadelfia, frente a un panel de jueces principalmente blanco, entre ellos el artista Andy Warhol.

Tras bambalinas se puede escuchar a Crystal LaBeija hablando directamente al camarógrafo, declarando que el concurso estaba arreglado y que Rachel no era "lo suficientemente hermosa, ni reunía los requisitos"[12] para llevarse la corona y el primer lugar. Este momento se volvió clave en la historia del drag y del ballroom en Estados Unidos, cuando se escucha a otra drag queen caucásica reclamarle, "estás mostrando tus colores" (*you are showing your colors*), refiriéndose a su temperamento, a lo que Crystal responde "tengo el derecho a mostrar mi color querida, soy hermosa y sé que soy hermosa" (*I have a right to show*

[1212] Véase: https://youtu.be/h-k19RnpqZA?t=3578

my color darling, I'm beautiful and I know I'm beautiful), refiriéndose no sólo a su carácter, sino a su color de piel, razón por la cual deja ver entre líneas que es la razón por la cual no ganó el concurso. Es bajo este clima, que en 1972 decidió co-fundar *House of LaBeija* junto a otra drag de nombre Lottie, (posteriormente quedaría a cargo de Pepper LaBeija) y realizaron ese mismo año el evento "*Crystal & Lottie LaBeija presents the first annual House of LaBeija Ball*" en Downstairs Case en Harlem, Nueva York (Susman, 2000, p. 4).

A partir de la aparición de esta casa comenzaron a surgir otras dirigidas por una "madre" o a veces un "padre" haciendo referencia a las famosas casas de moda que admiraban. En esas casas socializaban, se cuidaban mutuamente y se preparaban para los balls, algunos organizados por la "familia" o sólo como asistentes (p. 4). Adicionalmente podían o no vivir bajo un mismo techo y durante los balls los miembros de las casas se sentaban juntxs y cuando alguno de lxs hijxs se llevaba un trofeo, toda la casa ganaba reconocimiento (Susman p. 118-119). Los nombres de las casas eran seleccionados por las madres y padres, como reflejo de algunas de las prácticas valoradas por la comunidad, especialmente la moda y el "logro" (*achievement*), como es el caso de Aphrodite, Armani, Chanel, Divine, Ebony, Escada, Excellence, Genesis, Infiniti, Jourdan, Karan, Latex, Milan, Mizrahi, Polo, Prestige, Tuscany, Ultra-Omni y Xtravaganza; estos nombres se convirtieron también en los apellidos de lxs miembrxs de las casas (p. 119).

Estas familias, representaron para drag queens afroamericanos y homosexuales de clase trabajadora, que se encontraban separados no sólo de sus familias biológicas, que por lo general les discriminaban por su orientación sexual, sino también por líderes afroamericanos provenientes del Movimiento por los Derechos Civiles en Estados Unidos, bajo el discurso del "hombre de verdad" y que fue popularizado por las pandillas[13] que se multiplicaban en las calles de los barrios (Lawrence, p. 4). Así y sin tener otro lugar a donde ir, formaron sus propias pandillas autosuficientes, que prefirieron llamar casas. Estas funcionaban como orfanatos para niños que habían sido expulsados de sus familias consanguíneas (p. 4). En estas primeras casas no todos competían en los balls, algunos sólo asistían a los eventos o ayudaban a otros miembros a prepararse para los bailes (p. 5).

Con la aparición de nuevas casas como *House of Ninja*, dirigida por Willi Ninja y *House of Xtravaganza*, la primera casa de personas latinas, fundada por Héctor Valle, ambas en 1982,

[13] Utilizo el término "pandilla" respetando la nomenclatura presentada por Lawrence, que corresponde al contexto de la vida juvenil en Nueva York en dicha época, donde grupos de jóvenes al no verse reflejados con los valores familiares tradicionales buscaban en las calles de sus barrios una familia no consanguínea con la que se sintieran comprendidos y cuidados.

los balls comenzaron a multiplicarse en la década los 80 y pasaron de llevarse a cabo un par de veces al año a ser eventos mensuales (p. 5). Los balls comenzaban a las 5 de la mañana, hora en la que la mayoría de sus participantes y asistentes salían de trabajar y se convertían en una competencia maratónica con diversas categorías (p. 5). Es también en esta década, después de la primera edición del ball "*Paris is Burning*" organizado por Paris Dupree y su casa *House of Dupree*, que las categorías tomaron un rol principal en los eventos y comenzaron a ser cada vez más variadas y específicos; como "*butch realness*", "*models effect*", "*face*", "*best woman*", "*best men*", "*town and country*", "*punk versus future*", entre otras, cada una con reglas y lineamientos específicos (p. 5) y donde dependiendo de la categoría, ya no era obligatorio presentarse en drag, dando lugar a la configuración de los balls que existe en la actualidad..

Un ball, menciona Tara Susman, quien realizó un trabajo de corte etnográfico con *House of Vizcaya*, son eventos sociales que unen a la comunidad LGBTQ+ y los describe como una combinación de desfiles de moda, las Olimpiadas y fiestas, cargadas de una fuerte energía de competitividad y creatividad artística (p. 118). El diseño del ballroom es como el de un desfile de modas, con una larga pasarela en forma de T que se estrecha al centro del salón. La pasarela era usualmente un área marcada como tal en el piso, aunque a veces se montaba una tarima, al lado de la pasarela se situaban mesas y sillas y una larga mesa para el jurado situada al final (p. 118).

En los balls, los jueces calificaban a los participantes dependiendo de descripciones detalladas en los panfletos que anunciaban los eventos y que se repartían a su vez en otros balls. Cada participante subía a la pasarela uno por uno para hacer su performance, si un juez consideraba adecuada la interpretación le daba un 10, si no, podían cortar la presentación en cualquier momento. Una vez finalizadas las presentaciones individuales volvían a pasar en parejas o por grupos hasta que, por medio de eliminatorias, los jueces elegían a un ganador y se le otorgaba un trofeo (p. 119-120).

Los balls eran guiados por una dupla entre un DJ y un comentador, sonaba música popular en los clubes nocturnos favoritos de la comunidad con canciones escritas específicamente para los eventos, con letras que utilizaban la jerga de la comunidad (p. 120). Por su parte el comentador era un MC (maestro de ceremonias) que anunciaba cada categoría y emitía opiniones sobre alguno de los participantes para mantener la energía de la audiencia (p. 120). Si bien el trabajo de Susman fue realizado entre 1997 y 1998, por las imágenes vistas en el documental "Paris is Burning" de Jennie Livingston (1990), podemos inferir que la estructura del ball corresponde a lo descrito por Susman al menos desde la década los 80.

Paralelamente en esta época surgió el voguing como baile, los orígenes exactos son tema de discusión hasta la fecha. Una versión corresponde al testimonio del DJ David DePino en entrevista con Lawrence, quien menciona que comenzó en un club de *after hours*[14] llamado "Footsteps", mientras Paris Dupree y otras personalidades de la comunidad ballroom comenzaron a tirar *shade* (insultarse sutilmente entre drag queens o personas de la comunidad LGBT+ con un fin cómico). Mientras Paris bailaba tomó una revista Vogue que llevaba en su bolsa y comenzó a imitar las poses de las modelos de la revista al ritmo de la música. Otras personas de la comunidad comenzaron a responderle con más poses, esto rápidamente fue replicado durante las competencias en los balls, al principio le llamaron *posing* (posar) y posteriormente voguing (en honor a la revista) (Lawrence, p. 5).

Otra versión, relatada por Kevin Ultra Omni también en entrevista con Lawrence, es que comenzó entre presos homosexuales afroamericanos que estaban recluidos en la cárcel de Rickers Island en Nueva York, quienes buscaban llamar la atención de otros reos y tirar shade (p. 5). Por lo que, para lograr este fin, posaban desde detrás de sus celdas y se contestaban de celda a celda con más poses. Similar a las fotografías mexicanas "Homosexuales detenidos en una comisaría" de 1935 y a "Homosexual detenido en una comisaría" de 1925, pertenecientes al Archivo Casasola, resguardadas por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.[15]

Posteriormente, el *voguing* evolucionó a un estilo de baile contorsionado, espasmódico y cortante, cuando lxs participantes comenzaron a incorporar la estética del *kung-fu* en sus rutinas, movimientos rápidos y angulares inspirados en Bruce Lee y sus compañeros de reparto que veían al salir de trabajar en salas de cines porno de Times Square, en esta misma época el baile también tomó inspiración en los trazos precisos y angulados de jeroglíficos egipcios (p. 5). Es importante mencionar, que lxs primerxs voguerxs provenían del mismo contexto étnico de clase trabajadora que creó el *breakdance* a mediados de la década de los 70 y así como los bailarines de breakdance, lxs voguerxs fueron perfeccionando sus habilidades y técnicas a partir de un instinto de competitividad y capacidad atlética, pero sobre todo a partir del deseo de ser vistxs (p. 5). Aunque a diferencia de los bailarines de breakdance que bailaban en espacios públicos durante el día, por su orientación sexual lxs voguerxs se vieron orillados a expresarse en espacios periféricos, como el muelle de West Side o en clubes nocturnos

[14]Se traduce literalmente como "fuera de horas" y se refiere a aquellos clubes que permanecen abiertos cuando otros clubes ya cerraron su horario de servicio, para que las personas puedan continuar la fiesta por lo general hasta el amanecer. Los horarios de servicio dependen de la época y las normativas de la ciudad en la que se encuentren.

[15] Véase: https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A459752 y https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A17282

dirigidos a público LGBT+ donde asistían tanto hombres homosexuales afroamericanos y latinos, como mujeres, especialmente mujeres lesbianas (p. 6).

A pesar de que tanto los balls, como el voguing eran sumamente populares en la década de los 80 entre la comunidad LGBT+ de Nueva York, fue hasta 1990 que se popularizaron en el *mainstream* de Estados Unidos con el lanzamiento de la canción "Vogue" de Madonna, así como su respectivo videoclip que contó con la aparición de Luis y José Xtravaganza; y con el estreno del documental "Paris is Burning" de Jennie Livingston, filmado entre 1986 y 1987, previamente mencionado (p. 7)[16].

En la actualidad en Estados Unidos, la presencia del voguing es tan amplia como la de cualquier baile urbano, es posible tomar clases en estudios especializados de danza en grandes ciudades como Nueva York y Los Ángeles. Adicionalmente, tiene una fuerte presencia en la cultura pop, durante diversas balls se ha contado con celebridades como Rihanna en el panel de jueces[17], Beyoncé colaboró con la voguera Honey Balenciaga en su sencillo "Pure/Honey" perteneciente a su disco "Renaissance" (2022), así como en la gira promocional del álbum[18]. En la última gira de Madonna, "The Celebration Tour", que conmemoró 40 de su carrera musical, presentó "Vogue" con una representación de una batalla voguera en el escenario[19], frente a millones de espectadores alrededor del mundo, acompañada de celebridades locales, en el caso de México contó con la presencia de la influencer y personalidad de televisión Wendy Guevara en abril del 2024.

Si bien, en México cada vez existe más apertura al voguing, podemos encontrarlo tanto en comerciales, hasta en la última gira de Danna Paola "XT4S1S" en 2024[20]. A diferencia de la historia del voguing y el ballroom en Nueva York, que cuenta con artículos, libros, investigaciones y documentales aceptados tanto por investigadorxs, como académicxs y por lxs mismxs miembrxs de la comunidad, la historia del capítulo en México, al ser una historia reciente, aún está por escribirse y se mantiene viva de boca en boca.

---

[16] Es importante mencionar que dicho documental recibió críticas variadas al momento de su estreno, por un lado fue aclamado, pero también fuertemente criticado por teóricas como bell hooks quien sostenía que "era un ejemplo más de una mirada blanca y pretendidamente inocente la cual, sin embargo, se apropiaba de una subcultura para convertirla en mercancía (...) la película retrataba una tragedia racial que, por un lado, reducía el racismo a un espectáculo entretenido y, por el otro, glorificaba las aspiraciones por emular una feminidad banca y fetichizada que era cómplice del patriarcado, del heterosexismo y del racismo" (Guerrero, 2024, p. 15).

[17] Véase: https://youtu.be/CBpoIKBhgu0

[18] Véase: https://youtu.be/VumCavqiXPQ

[19] Véase: https://youtu.be/kxoOq3OA4x8 y https://youtu.be/I3pyIvOSyMc

[20] Véase: https://youtu.be/xBnjdP8oQko?t=253

4.2 Entre viajes y aprendizajes. Una aproximación a la historia del voguing y el ballroom en México (2011-2025)

La historia del voguing y el ballroom en México es una historia mucho más reciente, con excepción de Omar Feliciano "Franka Polari", quien falleció en 2020, tres de sus principalmente precursores en la Ciudad de México, Any Funk, Furia Barragán 007 y Annia Ninja Ubetta, continúan (en mayor o menor medida) activxs en la comunidad ballroom. Algunxs más, como Annia quien da clases en estudios privados de baile, dirige prácticas públicas, organiza balls y funge como jueza invitada en balls de la Ciudad de México y del interior de la república, además de ser madre del episodio mexicano de House of Ninja y House of Ubetta[21]; y otrxs como Any[22] y Furia que continúan asistiendo de manera esporádica a balls, aunque ya no compiten, ni dirigen casas.

Por lo que realicé este apartado a partir de reportajes de televisión, artículos periodísticos, portales web, videos de YouTube y Facebook, y principalmente de historia de oral apoyada por los testimonios de estxs tres precursores, así como de Chibi Revlon Miu Miu e Isha Ninja Ubetta. Construí este apartado con una doble finalidad, por un lado, para contextualizar el voguing y el ballroom en México, pero también como un esfuerzo de construcción colectiva que atraviesa los conocimientos encarnados que presentaré más adelante en el capítulo de análisis, al ser una historia viva y en constante construcción, afecta a lxs cuerpos que voguean y que conforman la escena ballroom en México.

Presento a continuación una reconstrucción de los comienzos del voguing y el ballroom en México, una escena que ha crecido exponencialmente desde sus primeras clases en 2011 y que comparte una gran cantidad de similitudes con la historia estadounidense. Aunque también diferencias sustanciales a partir de un proceso de apropiación y resignificación desde la disidencia sexual mexicana, así como su respectivo contexto social, cultural y político.

Una de las principales diferencias radica en que contrario a la historia estadounidense, donde el voguing surge de y en los eventos de ballroom, en México, primero llega el voguing a México como un estilo de baile urbano, específicamente el *vogue femme* y posteriormente comienzan a surgir los balls. Tal y como menciona la voguera mexicana Annia Ramírez Cabañas, también conocida como "Annia Ninja Ubetta", en el programa de televisión "Los 41

[21] Durante el curso de esta investigación Annia Ninja dejó su cargo como madre de House of Ubetta para centrarse en su carrera como bailarina y coreógrafa, otorgó el título a Isha Ninja Ubetta aunque sigue activa en la escena de ballroom mexicana como madre de House of Ninja México, asiste regularmente a balls como jueza y participante además de continuar a apoyando a lxs integrantes de House of Ubetta tanto en ballroom como de manera personal.
[22] Durante el curso de esta investigación Any Funk revivió su casa House of Machos, con nuevxs integrantes, participando de manera activa como padre de la casa, asistiendo a balls para apoyar a sus hijxs.

tropiezos de la heteronorma en México" de TV UNAM (2021), existe una distinción entre el voguing como el estilo de baile, el ballroom como una escena/cultura y las balls[23] o eventos de competencia.

A diferencia del voguing y el ballroom en EUA, que es un fenómeno cultural localizado en un espacio geográfico (Nueva York) y una temporalidad específica (inicios de la década de los 70), la llegada del voguing a México sólo puede ser entendida a partir de un contexto de globalización, así como de la expansión de medios de comunicación masiva en el país, específicamente la televisión y la masificación del acceso a internet. Por lo que en el contexto mexicano debemos entender dos historias, por un lado, la de los bailes de salón LGBTQ+ y concursos de belleza drag, que, de manera similar a Estados Unidos, ocurren previamente a la aparición del voguing; y por otro lado la historia de la llegada del voguing como estilo de baile a México, que posteriormente dio lugar a la aparición de eventos de competencia llamados balls y la conformación de una escena disidente conocida como ballroom mexicano.

Así como en Estados Unidos, específicamente en Nueva York, se tiene el registro de la primera "Masquerade Ball Queer" en 1869, con su posterior apogeo durante los años 20 y 30, en México tenemos referentes similares, existen registros de "fiestas clandestinas a finales del siglo XIX y principios del siglo XX" (Monsiváis, 2022) en la Ciudad de México, las cuales corresponden más a un modelo de burdel según las narraciones de Carlos Monsiváis que a una fiesta de salón como es el caso del "Baile de los 41". También conocida como "La gran redada" o "La redada de los 41" fue un baile que culminó en una redada policiaca "a las tres de la mañana del domingo 18 de noviembre de 1901, en la céntrica calle de la Paz (hoy calle de Ezequiel Montes [donde] la policía irrumpe una reunión de homosexuales (...) de ellos 22 visten masculinamente y 19 se travisten" (Monsiváis, 2022).

Este baile, ícono de la cultura LGBTQ+ hasta la actualidad, tomó gran importancia en los periódicos de la época por los asistentes, todos ellos de clase alta y pertenecientes a familias de renombre de la época, entre los cuales se rumoró estaba Nacho de la Torre, el yerno del entonces presidente Porfirio Díaz, aunque la lista exacta nunca se divulgó, esto no impidió que se utilizaran clasificatorios como "sodomitas" o "canallas" en la prensa del 19 de noviembre de 1901 (Monsiváis, 2022). La noticia quedó inmortalizada por encabezados amarillistas de la

[23] Hasta el momento, en la historia del voguing y el ballroom en Estados Unidos me referí a los eventos en masculino, como "los balls", respetando la traducción del inglés al español. En México es común que se refiera a los eventos en femenino como "las balls" por lo que, a partir de este punto, serán mencionados en femenino.

época, como el del periódico "Hoja Suelta" que decía: "Aquí están los Maricones. MUY CHULOS Y COQUETONES", acompañado de un grabado de Guadalupe Posadas[24].

Otro gran precursor de la escena ballroom en México, ocurrió entre las décadas de los 60 y 80, cuando comenzaron a surgir los primeros concursos drag (previamente llamados concursos de travestis o transformistas) los cuales ocurrían en diversos espacios, como el bar LGBTQ+ "9 de Amberes" (Any Funk, 2024) en la colonia Juárez, así como los concursos de belleza para mujeres trans que imitaban concursos tipo Miss Universo. Furia Barragán, Annia Ninja y Any Funk en diversas conversaciones y entrevistas con la autora, recuerdan por ejemplo, un testimonio de la actriz, bailarina, vedette y activista trans Terry Holiday, quien durante un evento sobre historia y antecedentes del ballroom en México durante la exposición "Elements of Vogue" en el Museo de Chopo (2019-2020), mencionó -esto ya se hacía cuando yo era joven-. Sobre estas conversaciones con Holiday, Annia comenta que:

> Antes hacían competencias drag o concursos de belleza para mujeres trans en las casas de personas ricas de la comunidad, aunque también a veces era parte del entretenimiento de las personas y posteriormente se lo empezaron a apropiar [personas de la comunidad LGBTQ+] y empezaron a hacer sus propias competencias. Oor ejemplo, en esas fiestas que ocurrían en casonas Porfirianas con albercotas en la Ciudad de México, ponían como una tabla en medio de la alberca y les hacían hacer la pasarela ahí, a modo de concurso. (Annia Ninja, 2024)

Por su parte, Furia Barragán 007 (2024), quién ha realizado un extenso esfuerzo por recuperar la historia del voguing y el ballroom en México, ubica las primeras expresiones del baile en espacios como el club nocturno Patrick Miller, ubicado en la colonia Roma de la Ciudad de México, donde a inicios de la década de los 90 varios de sus asistentes comenzaron a imitar los pasos de baile del videoclip "Vogue" de Madonna, "pero se quedaba ahí, en el voguing, como baile nada más, nada de cultura ballroom, nada de categorías, nada de esto" (Furia 007, 2024). Fue hasta el 2011 que comenzaron a realizarse las primeras clases de vogue femme (aunque en aquel entonces le llamaban únicamente vogue o voguing) en la escuela de bailes urbanos "Hip Hop Inteligente", ubicado en la entonces delegación y ahora alcaldía Venustiano Carranza, donde intercalaban la enseñanza del *waacking*[25]. Dichas clases fueron impartidas por el bailarín

[24] Véase: https://es.wikipedia.org/wiki/Baile_de_los_cuarenta_y_uno#/media/Archivo:Posada,_Jos%C3%A9_Guadalupe,_vi%C3%B1eta_-_Los_41_maricones_(1901)_p._1.jpg

[25] El waacking es otro estilo de baile urbano que comparte similitudes históricas y estilísticas con el voguing en sus rápidos movimientos geométricos de manos y brazos, "surgió como un baile social, ambientado en la época

Anuar Alvarado “Any Funk” (2024), de padres mexicanos y originario de Riverside, California, aunque establecido en la Ciudad de México desde los 11 años.

Any es considerado por una gran parte de la comunidad voguera como uno de los pioneros del voguing en México, a pesar de que en un inicio no quería dar clases y su acercamiento fue relativamente fortuito, cuando asistió a un concierto de Britney Spears en Los Ángeles a los 16 años acompañado por su prima Isa:

> Terminando fuimos al bar *Mickey’s*, ahí vi a un chico afro bailar voguing y yo pensé que era bailarín y me gustó tanto cómo se movía que me acerqué y hablé un poco con él y me dijo, aquí en Los Ángeles ahorita no hay, pero tienes suerte porque hay un workshop con Javier Ninja y Archie Burnett en un evento de waacking. Yo no entendía de qué vergas me estaba hablando y de ahí empezaron mis mentiras con mis papás. (Any Funk, 2024)

Durante aproximadamente un año, entre el 2005 y el 2006, Any realizó una serie de viajes a Nueva York a escondidas de sus padres, apoyado por su prima quien le recibía primero en Los Ángeles, para después comprarle boleto de avión a Nueva York. Así como por la coordinadora y la maestra de educación física de su preparatoria “[ellas] eran lesbianas, pero la escuela no lo sabía y tenían a su pareja, entonces no sé si me vieron muy confundido, muy mal en esos aspectos, pero me hicieron el paro y nos inventamos un intercambio” (Any Funk, 2024), ambas maestras firmaron una carta donde aceptaban un intercambio escolar para que Any fuera a estudiar durante unos meses a Los Ángeles.

En su primer viaje, Any llegó con $100 dólares, “me acuerdo de que, una vez me perdí en Central Park, dormí una noche ahí en una banca, hasta que me encontré a unas vogueras, porque no sabía a dónde ir” (Any Funk, 2024). De nombre Anthony, Billy y Charlie, fueron sus primerxs madres y padres voguerxs, vivían en una relación poliamorosa, trabajaban dos en una barbería y una como trabajadora sexual e invitaron a Any a quedarse con ellxs en su departamento en Queens.

Los primeros días, Any evitó decirles que buscaba aprender voguing, les decía que buscaba entrenar como bailarín, “entonces vete a Central Stage, vete a Broadway Center que es el estudio donde van los bailarines, -¿qué haces aquí? ¿qué buscas aquí?-. O sea, dinos la verdad, no nos mientas cómo a tus papás” (Any Funk, 2024). Así, Any les dijo la verdad y lo

---

disco, en los clubes gays clandestinos de Los Ángeles en la década de 1970, era una expresión libre de los hombres gays de color” (Alcorn, 2020).

invitaron a asistir a su primera ball en "La Escuelita"[26], un bar LGBTQ+ dirigido a población afro y latina, donde comenzó también a aprender vogue femme, así como en espacios públicos de Nueva York como parques y el muelle de Christopher Street en Greenwich Village, que aparece en diversas ocasiones en el documental "Paris is Burning".

A su regreso a México, Any trajo esas vivencias y aprendizajes, con el paso del tiempo, impulsado por la insistencia de sus amigos del estudio Hip Hop Inteligente y a pesar de que no quería dedicarse a la docencia, comenzó a dar clases oficialmente en el 2011. Por lo que, las primeras presentaciones en el país, lejos de lo que experimentó en "La Escuelita", fueron en competencias donde se participaba por equipos o *crews* y se presentaban principalmente coreografías de *breakdance* y *popping & locking*, donde él junto con su equipo de Hip Hop Inteligente, presentaron rutinas de voguing y waacking. Así, el inicio del voguing en México, más allá de la imitación de pasos en clubes nocturnos, está íntimamente relacionada con la escena de bailes urbanos derivados de la cultura del hip-hop, un espacio que Annia Ninja, Chibi Revlon y Any Funk reconocen como predominantemente cisheterosexual. Any (2024) reconoce que esto le ocasionó que no pudiera hacer una comunidad cercana con otrxs bailarines urbanos, "me tocó vivir dentro del mundo del hip-hop todo el machismo, la misoginia, que me dijeran joto y tener que defenderme bailando crew contra crew, hacerme mi espacio y ganarme respeto bailando, porque lo teníamos todo [las violencias contra la comunidad LGBTQ+] muy normalizado" (Any Funk, 2024).

La creación de las primeras casas llegó un año después, en 2012 cuando Any Funk fundó *House of Machos*, reconocida como la primera casa voguera en México[27]. En 2013 y también derivado del estudio de bailes urbanos, Kevin Kabanno fundó *House of Shiva* en Cuautitlán Izcalli, Estado de México, a partir de la impartición de clases de voguing y waacking. Estas primeras casas estaban conformadas principalmente por jóvenes bailarines y estudiantes de bailes urbanos, como Chibi Revlon Miu Miu y Pantera 007, quienes continúan

[26] Véase: https://www.youtube.com/watch?v=s-3Fvgo-WXc&ab_channel=BallroomThrowbacksTelevision-Brtbtv

[27] Si bien, "House of Machos" es reconocida como la primera casa voguera, es importante aclarar que comenzó como un grupo de bailes urbanos conformado por bailarines hombres cisgénero gays, quienes fueron los primeros amigos LGBTQ+ de Any "nos sentamos en el Starbucks que todavía existe aquí de Zona Rosa, en el de Londres, nos sentamos todas las jotas, llegó Fabio, André Cuadros, un chico que se llama Willy, Naom, Manu, Irving Martínez, Damian y Pepe. Nos juntamos así en una cafetería, empezamos a hablar del proyecto, todos dijeron que sí y ahí justamente buscamos los nombres, que querían algo mexicano, no en inglés, porque en ese momento todos los grupos tenían nombres en inglés, algo mexicano, con sátira, así, entonces todas ahí diciendo pues las Maruchan, las no sé qué, las chinas poblanas, no que aquí nadie es de Puebla, entonces yo me acordé que a la vuelta, ahí en Amberes hay un bar que se llama "Machos" y dije -¿y sí le ponemos Machos'- y todas -sí, imagínate que te nombren machos y salgamos todas así- (...) luego pues como todos nos dedicamos al show, se fueron yendo a trabajar y pues el proyecto ya no se concretó bien y dicen Naom y Fabio, pues hay que seguir nosotros con el proyecto, pero nos gusta hacer mucho waacking y voguing y tú deberías de guiarnos" (Any Funk, 2024)

activxs en la escena ballroom mexicana, que entrenaban en escuelas especializadas, principalmente en “Hip Hop Inteligente” y en grupos de baile autogestionados en la capital del país. Fue hasta 2015 que surgieron las primeras “prácticas públicas” en el Hemiciclo a Juárez, a cargo de Any Funk, quien decidió llevar sus clases al espacio público impulsado por sus amigos, los bailarines Naom y Manu Martínez, a quienes reconoce como su primer grupo de amigos abiertamente homosexuales. En este formato, a diferencia de las clases en un estudio de baile, se acercaron más personas de la comunidad LGBTQ+ que no necesariamente contaban con una formación en baile, además dichas prácticas eran más accesibles, ya que se pagaban por cooperación voluntaria, formato que continúa vigente hasta la fecha.

Ese mismo año el artista, activista y gestor cultural Omar Feliciano “Franka Polari”, (co-fundador de *House of Apocalipstick* junto a Viktoria Letal), quien a partir de viajes conoció un poco del voguing y comenzó a integrarlo a sus performances, a través de redes sociales, específicamente Facebook, entró en contacto con Any Funk y lo invitó a llevar sus prácticas los jueves y sábados por las tardes a la planta alta del bar LGBTQ+ “La Purísima” (La Puri, como se le conoce popularmente), apodada La Puri Chiquita, en el Centro Histórico de la Ciudad de México, en un horario previo a la apertura general. Dichas prácticas diferían en logística con las del Hemiciclo a Juárez, las cuales Any dirigía con una lógica similar a las de una clase, comenzaba con una breve presentación de lo que iba a impartir, explicaba los pasos y movimientos que serían trabajados en esa sesión, lxs asistentes los replicaban y posteriormente se abría un espacio para practicar libremente y ejecutar una imitación de batallas.

En las prácticas de La Puri, en palabras de Furia (2024), se juntaban entre 10 y 30 personas para practicar vogue femme, *old way*, *runway americano* y *runway europeo* e imitaban la estructura de una pequeña ball, comenzaban con una presentación individual, posteriormente realizaban competencias unx a unx hasta que quedaba unx “ganadorx” y al final se daban retroalimentación entre lxs participantes, no existía una guía como tal. Annia Ninja recuerda esa época como “de prueba”, ya que existía una intención por comprender las distintas categorías, pero no contaban con suficientes conocimientos técnicos, ni históricos de las mismas, era además una forma desacademizada de aprender el baile, ya que no se practicaba en un salón con un profesor al frente que te enseña pasos y grandes espejos para verte, se construyó de manera colectiva y basada en la imitación, “era estar en bolita, bailando y si alguien sabía hacer un *duckwalk*, te lo enseñaba o lo copiabas o lo imitabas” (Annia Ninja, 2024).

Poco tiempo después Bryan Cárdenas "Zebra" fundó *House of Drag* (también conocida como *House of D*) en la Ciudad de México. Con la aparición de estas primeras tres casas, Franka Polari comenzó a organizar presentaciones en clubes nocturnos, a los que llamó "Kiki Balls", aunque todavía no contaban con la organización completa de una ball, el formato en realidad era más similar al de una performance como parte del entretenimiento de un club nocturno, ya que no contaban con la figura de *chanters*, ni jueces que pudieran calificar, por lo que no existía la parte de competencia. Uno de los primeros registros de estas presentaciones, menciona Furia 007 (2024) es la "Polaris Kiki Ball"[28] que se llevó a cabo el 18 de marzo de 2015 en el marco de las fiestas "Noches Transitadas" organizadas por la activista, drag y performer colombiana Pinina Flandes y la artista chilena Julia Antivilo en Diamond Disco Club, en el Centro Histórico. Franka también organizó una presentación a finales de mayo de ese mismo año, donde invitó a Any Funk a realizar una rutina de voguing en la Cineteca Nacional, en el marco del estreno del documental "Made in Bangkok" en el "OLA MIX: Festival de Diversidad Sexual en Cine y Video" (Furia 007, 2024), Furia reconoce que estos primeros eventos públicos abrieron las puertas para que más personas comenzaran a interesarse por el voguing y asistieran a las prácticas de La Puri.

La primera ball en forma, ocurrió un par de meses después, "NAAFI: Ballroom" se llevó a cabo el 29 de agosto de 2015 en la calle Dr. Lavista en la colonia Doctores, en un espacio frente a la "Arena México", conocido recinto de lucha libre. Furia y Any recuerdan que el colectivo NAAFI, liderado por el DJ mexicano Alberto Bustamante "Mexican Jihad", ya contaba con intención de traer a la Ciudad de México al DJ MikeQ, reconocido en la escena ballroom neoyorkina, para poner música en una fiesta y en palabras de Any, Franka aprovechó la oportunidad para convertir el evento también en una ball, así "NAAFI:Ballroom" se llevó a cabo en colaboración con House of Machos, House of Shiva y House of Apocalipstick, "pero originalmente era una fiesta de DJs a donde van las personas privilegiadas a gastarse su dinero" (Any Funk, 2024). Adicionalmente se invitó a Venus X de Nueva York, a poner música junto a MikeQ, Mexican Jihad y el DJ Lao (también perteneciente al colectivo NAAFI).

El evento fue presentado por Franka Polari y el artista multidisciplinario Pepe Romero, quienes fungieron como maestros de ceremonias. Se contó por primera vez con jueces, aunque se sabe poco sobre quiénes fueron, entre ellos Annia y Any recuerdan que estuvo presente un bailarín cis-heterosexual de nombre "Yunuén" quien era reconocido por bailar popping & locking, un sub-género dentro de las danzas urbanas, que en palabras de Annia "si ahorita lo

[28]Véase: https://www.youtube.com/watch?v=jwkTIS02Bzw&ab_channel=tipographo

vemos, ocho años después, te preguntas qué estaba haciendo esta persona ahí, un hombre cis y hetero que no vogueaba, pero no teníamos quién más nos pudiera juecear" (Annia Ninja, 2024). Any también reconoce que no existían parámetros para juecear y la única indicación era "vota por quién te guste más" (Any Funk, 2024).

A pesar de que se reconoce que esta fue la primera ball en llevarse a cabo en el país, la estructura y las reglas eran aún difusas, Any recuerda de esa noche que "no era bien como una ball, ball, sólo quiénes sabíamos pues sabíamos qué estaba sucediendo, pero los que no, se metían y hacían su performance. Recuerdo que alguien pasó con un chingo de kilos de tortillas a hacer una performance, no sabían nada, ni de categorías, ni nada" (Any Funk, 2024). Por su parte, Annia recuerda que, si bien esa noche se presentaron categorías, como "Casa vs Casa" la dinámica era más bien caótica, "al final caminamos sólo una vez e hicimos como runway, pero nos echábamos un dip, de repente nos salía un *waackaso* por ahí y de repente hacíamos vogue" (Annia Ninja, 2024).

Tanto en las primeras prácticas públicas, como en estas primeras presentaciones y balls se caminaban principalmente cuatro categorías, vogue femme, old way, runway americano y runway europeo; si bien fue un periodo de "prueba y error" en el modo en que se aprenden y enseñan dichas categorías, marcó el inicio de lo que hasta la actualidad es una escena viva y constante en la Ciudad de México. Durante el resto del 2015 y entre 2016 y 2018, mencionan Annia y Furia, que la escena ballroom continuó creciendo y nutriéndose, a partir de conversaciones personales que tuvieron diversxs voguerxs mexicanxs con exponentes norteamericanos, como Tommy, Franky, Monster y Derrick de House of LaBeija, así como miembros de House of Ninja como Dolores y Archie, llegando a traer a algunos exponentes de Estados Unidos para dar clases, entre ellxs Dolores Ninja, Skyshaker, Archie Ninja, Danielle Polanco Ninja, Twiggy Pucci Garçon, José Extravaganza, así como Laissandra Ninja de Francia.

Quienes en palabras de Annia, ayudaron a "darle forma a la escena", compartiendo sus conocimientos técnicos sobre las distintas categorías, sobre cómo organizar logísticamente una ball y cómo lxs jueces deben calificar durante los eventos, aunque Furia menciona que muchxs de quienes llegaron a venir a México llegaron buscando imponer más que compartir. Estas clases o *workshops*, como también se les conoce, distaban de los precios accesibles de las prácticas públicas del Hemiciclo a Juárez y de La Puri, ya que al ser autogestionados por miembros de la comunidad ballroom, llegaron a costar entre $500 y $800 pesos por sesiones que duraban entre una y dos horas.

Para 2016. el interés por el voguing y el ballroom creció tanto, que la segunda edición de la "NAAFI Ball: Prehispanic Realness"[29], el Instituto de la Juventud de la Ciudad de México dio premios de $3,000 pesos a lxs ganadores de old way, vogue virgin, vogue femme y $10,000 pesos a lxs ganadores de "*runway as a house*" (runway colectivo donde participaban todxs lxs miembrxs de una misma casa), además de regalos en especie por marcas de ropa y la marca de cosméticos de alta gama MAC. Se llevó a cabo el 7 de octubre en el foro Bajo Circuito en la colonia Condesa, contó con una mayor organización previa (por ejemplo, se solicitó un registro previo) y siguió protocolos de la escena internacional, como especificaciones de vestimenta por categoría y contó con un jurado conformado por Kevin Kanno de House of Shiva, Begonia de House of Drag, Jorge MK de House of Machos, el vestuarista de cine Alex Caraza y Monserrat Castera editora de la revista de moda i-D.

Se contó además con especificaciones técnicas, donde se calificó además del atuendo, la musicalidad, ejecución, creatividad y control, así como la posibilidad de descalificar a unx participante por contacto corporal, insultos o altercados fuera de las instalaciones. En esta edición contaron con la presencia de los DJs Byrell the Great y Skyshaker LaBeija de Nueva York, la DJ Oly del Estado de México y Mexican Jihad y Lao representando al colectivo NAAFI. Esta ball generó una gran conexión entre House of Apocalipstick con la casa pionera de EUA House of LaBeija, invitando por primera vez a voguerxs mexicanos a formar parte de ella, como Furia quien se mantuvo como miembrx LaBeija hasta 2018.

El interés por instituciones públicas continuó y fue aumentando hasta que en 2019 el Museo del Chopo de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) montó la exposición "Elements of Vogue. Un caso de estudio de performance radical", organizada en colaboración con el Centro de Arte Dos de Mayo de Madrid, España. Dicha exposición se llevó a cabo entre el 15 de noviembre de 2019 y el 8 de marzo de 2020 y fue "la primera exposición en México que [revisó] la historia del performance afroamericano y la segunda a nivel intencional sobre la historia del voguing" (Museo Universitario del Chopo, 2019, p. 9). Contó con la curaduría de Sabel Gavaldón y Manuel Segade con la finalidad de tomar "el cuerpo como un archivo político desde donde mapear las diferentes subjetividades, legados e historias que se condensan en el ballroom (...) *Elements of Vogue* investiga cómo las minorías utilizan sus cuerpos para inventar formas disidentes de belleza, subjetividad y deseo" (p. 9).

A la par de la exposición se realizaron una serie de eventos paralelos como talleres, conversatorios, proyecciones de documentales, tres balls, entre otras actividades organizadas

[29] Véase: https://youtu.be/EGujBxthd4g

por Siobhan Guerrero y Bryan Cárdenas "Zebra", con apoyo de otrxs miembrxs de la comunidad ballroom como Annia Ninja. Entre las actividades, se llevaron a cabo discusiones con temas de interés para la comunidad LGBTQ+ como la salud sexual, se llevaron a cabo dos masterclass con personalidades de la escena ballroom de Estados Unidos, una de vogue femme con Kimiyah Balenciaga y otra de *commentator*[30] a cargo de Precious Ebony; un taller de *commentator* impartido por Matiz LaDurée de *House of LaDurée* de París, Francia; un taller de vogue intermedio a cargo de Zebra y prácticas libres los días 17 y 22 de enero y 21 de febrero.

Una de las partes más memorables de "Elements of Vogue" fueron las tres balls que se realizaron como parte de las actividades paralelas. La primera fue la "Purple Mini Ball"[31] que ocurrió en el marco de la inauguración el día 15 de noviembre de 2019 en el Museo del Chopo. Con Franka Polari y Zebra como maestros de ceremonias, DJ Bruja Prieta en la música, Annia Ninja como *floor manager*[32] y Cris D, Any Macho (ahora Any Funk), Chula Zapata, Furia LaBeija (ahora Furia Barragán 007) e Isha 007 (ahora Isha Ninja Ubetta) como juecxs, donde se abrieron las categorías OTA (*Open To All* por sus siglas en inglés) vogue femme, OTA runway, old way, sex siren y virgin vogue femme (en español virgen o principante).

La segunda fue la "Mestiza Mini Ball"[33] el 6 de diciembre de 2019 en la Plaza Manuel Tolsá en el Centro Histórico, en el marco del Festival Radical Mestizo, donde se repitieron los MC's, floor manager y DJ de la ball anterior, lxs jueces fueron Suzeth Jota, Diabla St. Laurent, Victoria LaBeija, Escorpiona Apocalipstick y Furia LaBeija, adicionalmente se abrieron las categorías de tag team (equipos conformados por duplas que pueden o no ser de la misma casa) vogue femme, runway (americano o europeo), old way, virgin vogue femme y performance as a house (que podía ser vogue femme u old way pero tenía que contar con la participación de todxs lxs miembrxs de una misma casa).

Finalmente la exposición cerró con una ball de clausura, la "Urban Ball"[34] el 7 de marzo de 2020, tomando como referencia las subculturas urbanas, en esta ocasión existe por primera vez el registro de una ball con figura de *chanters* o commentators, con la participación de Fer

[30] El/la/lx commentator, también conocidx como chanter, es una figura fundamental en una ball ya que es quien a partir de una especie de rapeo va comentando y animando a lxs voguerxs durante las batallas.
[31] Véase: https://youtu.be/NWHH5rN9Ol0
[32] Lx floor manager, es una figura que actualmente no existe regularmente en las balls, era más común su presencia en las primeras balls grandes, ya que aún era desconocida la logística de ingreso a LSS, audiciones o *tens* y a batallas. Lx floor manager es una persona que auxilia a lxs voguerxs a pasar a la pasarela y a acomodar las filas para las batallas.
[33] Véase: https://youtu.be/BPYJgUfb4-U
[34] Véase: https://youtu.be/394gFYoW2Eo

Ninja, Nina Nina, Begonia J Ebony y Zury J; Precious Ebony fungió como MC, Bruja Prieta y Shkyshaker como DJs; y el jueceo estuvo a cargo de Sabri 007, la artista y vedette mexicana Terry Holliday, Viktoria Letal Apocalipstick, Kimiyah Balenciaga y Peligrosa 007. Adicionalmente las categorías contaron con un código de vestimenta específico por categoría, *best dressed* "Dark/Goth", runway "Rockabilly" con las subcategorías americano y europeo, OTA *face* "Punk", *female figure performance* "Cosplay" con las subcategorías drag queen, femme queen y cis woman, *hands performance* "Metalerxs", old way "Rastafari", *male figure performance* "Skates" con las subcategorías trans male, butch queen, twisters, drag king y butch lesbians; Tribu Urbana *reallness*, OTA virgin vogue femme "Emo", *new way* "Flogger", sex siren "Reguetonerxs"; y tag team performance (Madre e Hijxs) "Cholxs". Durante esta ball, Isha Ninja Ubetta (2024) recuerda un momento de quiebre dentro de la comunidad ballroom, cuando Xela Nabooru (ahora Malicia 007), participó en female figure performance haciendo notar que no existían categorías de performance que contemplaran a personas no binarias, sólo aquellas que entraran en el binomio femenino-masculino.

Poco después de esta ball, comenzó la pandemia por COVID-19 y con ello el periodo de cuarentena que se extendió en la ciudad por el resto del 2020 y esporádicamente en 2021, "después de esta ball nos encerraron" es una frase que escuché en repetidas ocasiones de Annia, Isha, Chibi, Furia, Any y Pantera. Esto significó una suspensión de las balls y de las prácticas públicas físicas, pero aparecieron clases y prácticas públicas digitales vía Zoom y Google Meets, las cuales continuaron siendo económicamente accesibles, ya fueran con un precio fijo que rondaban los $50 a $80 pesos por clase o por cooperación voluntaria y se mantuvieron hasta el 2021. Tras el fallecimiento de Franka Polari en 2020[35], las prácticas de La Puri finalizaron, pero comenzaron a multiplicarse de manera autogestiva por otrxs miembros de la comunidad ballroom en espacios públicos donde era más fácil mantener la llamada "sana distancia" en plazas en la zona centro de la ciudad, como el Hemiciclo a Juárez, el Monumento a la Revolución y la Plaza del Danzón al lado del Parque de la Ciudadela, así como clases en estudios y escuelas de danza como Hip Hop Inteligente, World Beat Studio en la Zona Rosa, The Jukebox en la colonia Tránsito, Next Move Arte en la colonia Roma, entre otros.

Es importante mencionar algunas de las diferencias sustanciales entre la historia del voguing y el ballroom de Estados Unidos con la de México, primero, si bien en EUA nació principalmente por mujeres trans afro y latinas, en México comenzó siendo una escena

[35] Desde finales del 2018 existió un recorte presupuestal en el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), que causó un fuerte desabasto de antirretrovirales para tratar el VIH, como protesta muchos activistas fallecieron al dejar de tomar antirretrovirales denunciando dicho recorte como violencia estructural (Furia 007, 2024).

dominada y representada principalmente por hombres cisgénero homosexuales y ha tomado una década para que esta balanza cambiara. Actualmente los llamados *butch queens*, ocupan la menor parte de lxs asistentes a balls y voguerxs, siendo una escena que sirve como referente de la gran diversidad identitaria y sexo-genérica que conforma la comunidad LGBTQ+, encontrando una gran representación de mujeres trans o *feme queens*, así como personas no binarias, mujeres cis-lesbianas y hombres trans o *male kings*.

Una segunda diferencia, es que desde sus orígenes en Estados Unidos y hasta la actualidad, la comunidad ballroom cuenta con una gran cantidad de personas que realizan drag, antes de que surgieran programas como "Pose" (FX 2018-2021) o "Legendary" (Max, 2020-actualidad), una de las mayores exposiciones de voguerxs en medios de comunicación *mainstream*, fue en el reality RuPaul's Drag Race y RuPaul's All Stars Drag Race. Donde se dieron a conocer personalidades como A'keira Chanel Davenport (Gregory D'Wayne, temporada 11 y temporada 6 de All Stars), Mariah Paris Balenciaga (Elijah A. Kelly, temporada 3 y temporada 5 de All Stars), Aja LaBeija (después Aja Miyake-Mugler, Venus Nadya Oshun, temporada 9 y 3 y 10 de All Stars), en algunos capítulos incluso se mencionan fragmentos de la historia del ballroom en EUA unida a la historia del drag. Si bien en México, al inicio formaron parte de la comunidad ballroom personas que practicaban drag como Zebra y más miembros de su casa House of Drag, en la actualidad son muy pocas las personas que realizan drag y que forman parte de la comunidad ballroom, incluso ambas escenas en la Ciudad de México suelen ocurrir de manera separada, por ejemplo *drag face* es una categoría que se ha abierto en muy contadas ocasiones en México, mientras que en Estados Unidos es sumamente popular y cuenta con premios de hasta $20,000 y $50,000 ($350,000 a $900,000 pesos mexicanos aproximadamente) dólares en una ball.

Finalmente, en EUA surge principalmente por personas de clases sociales bajas y precarizadas, muchxs de quienes asistían y competían en balls en Nueva York, eran trabajadorxs sexuales, por lo que las balls ocurrían entrada la madrugada, después de las 3 de la mañana. En México comenzó a partir de jóvenes de clase media, con medios para viajar a Estados Unidos o a otros estados de la República para asistir a clases y prácticas o al menos con acceso a internet y televisión por cable. Tanto las prácticas como las balls suelen ocurrir durante las tardes en fines de semana o por la noche entre semana (terminando los horarios laborales) y se realiza un esfuerzo por que terminen antes de la medianoche, para que lxs participantes puedan regresar a sus casas en transporte público, aunque esto no siempre sucede, por lo que es común ver a muchxs de los participantes y espectadores retirarse poco antes de medianoche, aunque la ball siga en curso.

Si bien la escena ballroom en la capital comienza con las clases organizadas por Any Funk y la "Polaris Kiki Ball", debo mencionar también que se nutrió fuertemente de las experiencias que Annia Ninja llevó a las prácticas públicas de La Purísima. En 2014 Annia (2024) se fue a vivir durante dos meses a Los Ángeles, California para continuar con sus estudios dentro de los bailes urbanos, "porque está muy estigmatizado de que en México los bailarines de danzas urbanas parte de tu formación la tienes que hacer en otro país, entonces yo voy a Los Ángeles, a vivir por 2 meses con Paulina Pulido, que es una bailarina de *house* muy buena" (Annia Ninja, 2024).

Ahí se presentó durante un evento llamado "Waack Fest" donde se mostraban y competían distintas categorías, entre ellas pudo ver personas ejecutando vogue performance, sex siren y runway. Ver estos movimientos por primera vez de frente y no en videos, los cuales recuerda como "una fantasía", la llevaron a tomar clases con Archie Ninja y Erick Sánchez Ninja durante su paso por California. En 2015 Any y Chibi se fueron a trabajar unas semanas a Corea del Sur como bailarines, por lo que Any dejó a Annia encargada de impartir sus clases en el estudio "Hip Hop Inteligente", además de solicitarle que enseñara old way en lugar de vogue femme, porque en aquel entonces "nadie daba old way" (Annia Ninja, 2024), lo que la llevó a investigar por su propia cuenta a partir de "exploración corporal, videos en YouTube y preguntando por Facebook principalmente a miembros de House of Ninja" (Annia Ninja, 2024).

Así, el old way que hasta la fecha se practica en la Ciudad de México tiene como referente el old way de Estados Unidos, pero también contiene en su esencia la investigación realizada por Annia, junto con el apoyo de Archie Ninja y Dolores Ninja de Estados Unidos, Caroline Milan de Francia, Alan Ultra Omni de Rusia y Marina Ultra Omni de Ámsterdam; tropicalizado con referentes nacionales. Annia aprendió de Archie que las poses en old way podían ser:

> Comerciales, culturales y de catálogo o revista y si yo pensaba en la revista Vogue, pero también pensaba en catálogos de Price Shoes o de Avon con las que yo crecí. Cuando me dicen comerciales pienso en Michael Jackson y Madonna sí, pero cuando me dicen poses culturales, pensaba también en las clases de danzas prehispánicas que tomaba en la Academia de la Danza Mexicana, entonces poses culturales podían ser también de danza de conejo, puede ser venado, pueden ser las danzas de fuego. (Annia Ninja, 2024)

El interés individual de muchxs de sus pionerxs, así como de quienes asistieron a las primeras clases, prácticas y workshops, llevó a que las categorías se estandarizaran bajo los cánones de

las escenas internacionales, pero también a que evolucionaran y se tropicalizaran. Un ejemplo de esto es el sex siren, una categoría que durante las primeras prácticas públicas de La Purísima, no se practicaba ya que existía poco interés o incluso era mal vista por algunxs de sus precursores quienes consideraban que "era demasiado fuerte para México" (Furia 007, 2024). Hasta que vogueras como Marian "María Nahual" comenzaron a destacar su importancia en el contexto mexicano donde la expresión de la sensualidad suele ser fuertemente reprimida, buscando "reapropiarla al contexto mexicano" (Furia 007, 2024).

Isha, Annia y Furia reconocen que el sex siren es sustancialmente distinto en México a otros países, como Estados Unidos donde sus intérpretes principalmente caminan y muestran a lxs jueces sus cuerpos sin una mayor performance que lxs acompañe, "si tú ves sex siren en Estados Unidos son principalmente femme queens que ya están súper operadas y es prácticamente un cispassing con seducción" (Annia Ninja, 2024). Mientras que en México tiene la consigna de ser plural y expresar la sensualidad de quien camina, así como provocar a lxs juecxs y al público, compartiendo mayor similitud estilística con una presentación de burlesque o de cabaré, incluso hasta un *stripteasse*.

Furia (2024) reconoce que esta evolución responde principalmente a las necesidades personales de sus pioneras, entre ellas Marian y Purlette Miu Miu. Annia Ninja (2024) recuerda que durante las primeras balls donde se caminaba sex siren y se contaba con la presencia de jueces internacionales, Marian solía ser *chopeada* (del inglés *chop*, se refiere a una descalificación durante la pasarela inicial, previo a las batallas) siempre que caminaba, porque mostraba su cuerpo sin cirugías y sin pase cisgénero. Agrega también que fue gracias a Marian que el sex siren toma en México una connotación política y evoluciona hasta convertirse en una categoría donde "todas las cuerpas son bienvenidas, puedes verla con o sin ropa, con todo tipo de música" (Annia Ninja, 2024), desde reggaetón hasta boleros.

Si bien, hasta el momento he realizado una historiografía del voguing y del ballroom en la Ciudad de México, ya que para la presente investigación realicé mi trabajo de campo en dicha ciudad, reconozco que es un error común nombrar gran parte de la historia contracultural LGBTQ+ a partir de la Ciudad de México. Por lo que debo aclarar que la historia del voguing y el ballroom en México estaría incompleta sin reconocer las escenas locales, puesto que el voguing surgió de manera relativamente simultánea en otras ciudades de la República a partir de la viralización de videos de balls en Estados Unidos y Europa, como la batalla entre las vogueras Lasseindra Ninja (Francia) e Ida "Inxi" Holmlund (Finlandia) en el festival de bailes urbanos "Streetstar Festival" que se llevó a cabo en Estocolmo, Suecia en febrero de 2013 y,

que actualmente cuenta con 9.2 millones de reproducciones en YouTube[36]. Así como de clips del programa de Televisión "America's Next Dance Crew" de la cadena de televisión MTV (que siguen disponibles en YouTube), en 2009 durante su cuarta temporada se presentó el grupo "Vogue Evolution"[37], conformado por miembrxs de la escena ballroom neoyorkina como Debon Webster, Malechi Williams y Leiomy Maldonado (Furia 007, 2024), dicho grupo apareció en cinco de los ocho episodios que conforman la temporada.

Otro factor fundamental, fue el interés personal de muchos de sus miembrxs que ya sabían del "voguing" antes de que surgieran las primeras clases, prácticas y balls. Por ejemplo, Furia 007 comenzó a investigar por su cuenta desde el 2004 utilizando las computadoras con acceso a internet de su preparatoria, a partir de artículos de Wikipedia, videos de YouTube y foros en Yahoo, como el grupo "La Escuelita Vogue Knights"[38]. Además de entrar en contacto directo vía redes sociales y foros con exponentes estadounidenses como Kevin Ultra Omni, quien fue su primer acercamiento a comprender conceptos básicos de ballroom como las categorías y su historia.

Mientras que Pantera 007 y Chibi Revlon Miu Miu, recuerdan como un parteaguas el videoclip de "Vogue" de Madonna que veían en la televisión, así como el programa "America's Next Dance Crew", los cuales les llevaron a investigar por su cuenta a partir de videos de YouTube. Al respecto Pantera recuerda que "hubo un capítulo que era especial de Beyoncé y yo, la más fan de Beyoncé, me acuerdo que elles hicieron la canción de "Deja Vú" pero con voguing y cuando lo vi dije -no mames, esto es todo en la vida, lo amo- porque era combinar lo afro con vogue femme" (Pantera 007, 2024).

Esto ocasionó que de manera casi simultánea comenzaran a surgir clases y casas vogueras en otros estados de la república, como las clases de Fer Palomares "Fer Ninja" en Morelia, Michoacán en 2014, quien en 2015 trajo a México a Archie Ninja por primera vez al país a dar clases. Ese mismo año y a la par de las primeras balls en la Ciudad de México surgió en Mérida, Yucatán *Agata Casa Vogue*, en 2016 el voguing llegó a ciudades como Guadalajara, Jalisco a partir de la iniciativa de "César Prisma" y "Miguel Prisma"; a León, Guanajuato impulsado por "Kram River", madre de *Kiki House of Future*; y a Monterrey, Nuevo León con pequeños performances en antros y clubes nocturnos y al poco tiempo se comenzaron a llevar a cabo las prácticas de vogueras dirigidas por "Peligrosa 007", hasta consolidarse de manera más formal con la llegada de House of Apocalipstick a dicha ciudad.

---

[36] Véase: https://youtu.be/Jhhd_tEaJEQ?si=oKOdIY7vsPlPqC_m
[37] Véase: https://youtu.be/8exkB5XP8D0?si=nPFpKuvSA6-INGer
[38] Véase: https://youtu.be/uCaQECZ9arE?si=_HHndxVLLVMU7oLh

Posteriormente, a partir de 2017 continuó expandiéndose a otros estados como San Luis Potosí, Querétaro, Puebla, Veracruz, Campeche y Baja California (Furia en Saavedra, 2021). Finalmente, Furia agregó que a enero de 2021 tenía contabilizadas 65 casas de vogue en el país (Furia en Saavedra, 2021). Es importante mencionar también, que, si bien la escena en la Ciudad de México nació principalmente por hombres cisgénero gays, la historia del ballroom al interior de la república cuenta con mayor liderazgo femenino, Annia Ninja (2024) reconoce como pioneras además de a Fer Ninja en Morelia; a Purrlette Miu Miu en Monterrey y a Nina Nina en Mérida.

A pesar de esto, no todo en la historia del voguing y el ballroom en México ha sido miel sobre hojuelas, con la aparición de House of Machos y entre 2015 y 2020 en el periodo de consolidación de la escena ballroom en la Ciudad de México, las casas para bien y para mal, fungieron como uno de sus principales pilares, en un ánimo por generar comunidad, pero también de replicar la organización voguera de Estados Unidos, dejando en una posición vulnerable y de exclusión a quienes no formaban parte de una casa, Isha Ninja recuerda el ser 007[39] entre el 2015 y 2018 como una experiencia muy solitaria "tanto te podían apoyar como podían no apoyarte, porque nadie sabía quién eras, si tenías una casa pues sabías que tus hermanas siempre te iban a gritar, pero si eras 007 pues nadie te gritaba, no tenías la porra de tu casa, pasabas y ya" (Isha Ninja, 2024).

Este fuerte peso que existía sobre la figura de las casas tuvo como consecuencia una serie de abusos y violencias que salieron a la luz entre 2018 y hasta 2021, Furia 007 (2024) ubica este quiebre como una consecuencia del movimiento #MeToo, cuando miembrxs de distintas casas vogueras en la Ciudad de México, comenzaron a denunciar de manera personal y posteriormente en redes sociales a partir del grupo "Ballroom Despierta" en Facebook, gestionado por Marian "María Nahual". Las principales denuncias fueron situaciones de abuso de poder, violencia psicológica y sexual, hostigamiento y abuso sexual, por parte de otrxs miembrxs de la comunidad ballroom, principalmente madres y padres de casas vogueras.

En respuesta a estas acusaciones, diversos miembrxs dejaron algunas de las casas fundadoras de la escena mexicana y propiciaron la aparición de nuevas como *House of Karnalas*, adicionalmente se comenzaron a realizar protocolos anti-violencia que llevaron a la exclusión de lxs miembrxs señalados e incluso se les prohibió regresar a prácticas públicas y balls. Ocasionando también la desaparición de muchas casas y la posterior aparición de nuevas

[39] Se conoce como 007 a quienes no pertenecen a una casa voguera, se toma el apellido a partir de las películas de James Bond para señalar que asisten de manera individual (Annia Ninja, 2024).

que buscan tener organizaciones anti-jerárquicas, es decir sin la figura de una madre, padre o xadre[40], como fue el caso de *House of Tepito* (2018-2019), la primera casa sin jerarquías de la que formó parte Isha Ninja brevemente, y en la actualidad, *Kiki House of Rebel* fundada en 2022[41]. Furia (2024) reconoce que esta exclusión fue un buen primer paso para proteger a las víctimas y evitar que continuaran estos abusos dentro de la escena ballroom, pero con la llegada de la pandemia por COVID-19 en marzo de 2020, fue un esfuerzo que se quedó "a medias" ya que no pudieron generar un protocolo de reparación integral del daño, ni conversar a profundidad sobre las posibilidades de reinserción de las personas señaladas, trabajo que hasta la fecha no se ha realizado[42].

Otros de sus mayores retos fue la adaptación de categorías del norte global al contexto mexicano, en un esfuerzo por respetar la historia del voguing y del ballroom en Estados Unidos, se buscó ir directamente a las fuentes vivas a través de redes sociales, Furia entró en contacto con miembros de LaBeija, Annia con integrantes de House of Ninja, para además de traer a exponentes de Nueva York buscar guía y apoyo como mencioné previamente. Aunque no todos esos intercambios fueron positivos o bien recibidos, en el caso de Annia (2024), cuando trabajó como suplente de Any Funk impartiendo clases de old way, buscó a través de redes sociales al historiador Saladin Ultra Omni para aprender más sobre la categoría y poder compartirla en sus clases, frente a esta petición Saladin le contestó que buscara a personas negras de su país que pudieran enseñarle sobre el old way, ignorando que en México el voguing tenía apenas unos cuantos años de haberse establecido, además de negarle mayor información por considerarla y leerla como una mujer blanca y heterosexual, "me dijo -bueno es que yo no te voy a dar información aparte, eres una mujer hetero y eres una mujer hetero blanca, yo no te voy a dar información-" (Annia Ninja, 2024).

También a partir de la visita de exponentes internacionales para dar clases y fungir como jueces en diversas balls, surgieron conflictos fuertes respecto al funcionamiento de algunas categorías en el contexto mexicano, como ocurrió con la categoría de *realness*, donde

[40] Xadre es una forma de configuración familiar que busca dar espacio a identidades sexo-genéricas que quedan fuera de la heteronormatividad binaria, reconociendo a aquellas identidades, como personas no binarias o género fluido, que queda fuera de la dicotomía hombre-mujer.

[41] Al momento en que se redactó esta investigación, Kiki House of Rebel sigue activa en la escena ballroom mexicana, organizando de manera colectiva balls y prácticas públicas, además varixs de sus miembrxs se han destacado dentro de la escena llegando a ser jueces en balls de la Ciudad de México y del interior de la república.

[42] Durante el transcurso de esta investigación y con la búsqueda de reinserción de algunas voguerxs que fueron señaladas por actos de violencia física o intimidación dentro de la comunidad ballroom en 2025 comenzaron a realizarse juntas presenciales con transmisión en vivo a través de Instagram, para buscar el diálogo entre voguerxs, así como la posibilidad de una reparación integral del daño a quienes hayan sido víctimas.

en Estados Unidos y algunos lugares de Europa, funciona para exaltar y evaluar el "cispase" o que tanto una persona trans pueda asemejar a una persona cisgénero en la vida social externa al ballroom. Realness ha sido fuertemente criticada en México principalmente por mujeres trans, llegando a momentos de quiebre como en 2018 cuando Annia Ninja decidió invitar a Lasseindra Ninja para "generar un impacto en la escena ballroom mexicana" (Annia Ninja, 2024).

A su llegada Lasseindra le pidió a Annia dividir categorías dependiendo de la identidad de lxs participantes, creando sub-categorías como femme queen face, women face, butch queen face y non binary face, así como abrir femme queen realness "para las mujeres trans" (Annia Ninja, 2024. Annia estaba consciente de que en otros países se dividían así las categorías, pero lo veía como un paso al que se llegaba cuando hubiera una cantidad considerable de participantes "aquí estábamos acostumbradas a caminar todas juntas las categorías" (Annia Ninja, 2024). Esta acción que ahora a la distancia Annia identifica como "colonizante", no fue bien recibida por muchas de las mujeres trans que conformaban la escena ballroom nacional en aquel entonces, cuestionando cómo se iba a evaluar femme quee realness, "¿me vas a juecear el cispassing que tengo frente a la sociedad? Si aquí las femme queens nos manejanos de otra manera, si aquí las femme queens no nos queremos operar, si aquí las femme queens estamos felices con nuestra existencia" (Annia Ninja, 2024).

Los reclamos se convirtieron en una protesta el día de la ball en el estudio de danza La Cantera en la colonia Tabacalera, "estaba llena la ball, estaba Bruja Prieta tocando, ya existían más casas, vinieron personas de otros países que viajaron para conocer a Lasseindra, específicamente de Colombia, de Costa Rica y de Brasil" (Annia Ninja, 2024). La ball cuyo nombre ya no recuerda, pero le apodaron la "Gritadera Ball", terminó entre gritos y protestas al punto en que las mujeres trans que habían asistido se salieron, entre ellas Bruja Prieta dejando la ball sin música, junto con más personas que se les unieron en solidaridad "la ball se quedó prácticamente vacía y yo sólo quería que se terminara" (Annia Ninja, 2024) y Lasseindra juró nunca volver a venir a México "y que bueno porque no creo que sea bienvenida" (Annia Ninja, 2024).

Es importante mencionar, que esta crítica no es exclusiva al contexto mexicano, retomando a David Valentine, Siobhan Guerrero (2024), menciona que esta categoría había generado tensiones en Nueva York desde finales de los 90 "desde esa época los activismos trans la denunciaron por ser profundamente cisexista al imponer estándares cisnomativos sobre los cuerpos de las mujeres trans" (p. 10). A pesar de esto, la categoría sigue existiendo en escenas internacionales, como la de Estados Unidos, bajo la misma lógica.

Recordando esa noche, Guerrero, escribió años después para la revista *Debate Feminista*:

> Me acuerdo de esa noche y sonrío amargada porque sé que allí me rompí yo, pero también el ballroom mexicano. Algo del sabor de aquellas quesadillas con lágrimas y guacamole a donde fui a llorar mi furia y frustración pervive en mi memoria, algo también de aquella noche en la que concluyó un arco de esperanzas y decepciones en torno al vogue. Ese día me juré que nunca volvería a voguear ni a caminar una pasarela.
>
> Esa noche me sentía tosca. Creo que pocas veces me sentí diferente, aunque al comienzo eso no importaba. Estaba vestida de azafata porque había ido a competir en la categoría de runway europeo, es decir, pasarela con caminado femenino. Recibí un chop, o sea, no pasé ni a la primera ronda. En realidad, me importó poco. Yo iba a una sola cosa: ¡A *escrachear* ese ball! Y lo hice. Irrumpí enfurecida sosteniendo aquel cartel que decía "say no to cis-sexism and trans-misogyny"
>
> (...) Cabe señalar que antes de dicho evento yo había declarado públicamente que esa categoría —"las mujeres"— me parecía en suma problemática y anacrónica. Señalé que estaba construida de espaldas a la evolución del propio activismo trans y su lucha por cuestionar el cisexismo. Lo dije en un conversatorio y fui ignorada, lo dije a algunas madres —líderes— de casas de vogue mexicanas y pasó lo mismo. (p. 12-14)

Figura 01

Siobhan Guerrero en las protestas del "Gritadera Ball"

Nota. [Fotografía], archivo personal de Siobhan Guerrero, 2018, cortesía de Guerrero.

A partir de esta noche no se volvió a intentar abrir dicha categoría, “entendí que las categorías se deben abrir porque la comunidad las pide, por necesidad y no por buscar seguir un protocolo, sólo porque en Estados Unidos se hace de una manera no significa que en México se tenga que hacer igual” (Annia Ninja, 2024). Actualmente el realness se ha transformado, o más bien, regresado a una parte de sus orígenes, en escenas del documental “Paris is Burning” se pude ver que se abrían categorías como *schoolboy/school girl realness*donde debían caminar utilizando ropa universitaria y libros, para mimicar que “iban a clases”, o *executive realness*[43], donde caminaban usando traje, corbata y un portafolios. Al respecto, en el documental se escucha a Crystal LaBeija decir:

> En el mundo real no puedes acceder a un trabajo como un ejecutivo a menos de que tengas los estudios y las oportunidades (…) en el ballroom puedes ser lo que quieras. No eres realmente un ejecutivo, pero te vez como un ejecutivo y por lo tanto le muestras al mundo heterosexual que si tuvieras la oportunidad podrías serlo, porque te puedes ver como uno. (Livingston, 1990).

Así, en México actualmente se utiliza también para mimicar con un tono más de comedia o ironía profesiones o expresiones culturales donde no suelen tener cabida las identidades abiertamente LGBTQ+ como realnness diablero, realness científico, realness buchón o realness emo, que explicaré más adelante. Momentos como éste y el protagonizado por Xela Nobooru en la “Urban Ball”, apoyaron también a que creciera la escena ballroom de una manera más diversa en la Ciudad de México, “después de ahí empezaron a haber muchísimas personas no binarias, hubo más personas trans, masculinas y femeninas y no binarias y se abrió más la diversidad en el ballroom, hoy en día en 2024, en el ballroom habemos más personas trans, habemos más personas no binarias, habemos más mujeres lesbianas” (Isha Ninja Ubetta, 2024).

4.3 ¿Cómo caminamos?

Bajo este contexto, presento una lista de las distintas categorías que se caminan (performan en lenguaje voguero) actualmente en la escena ballroom mexicana, tomando en cuenta que pueden ir cambiando, mutando y evolucionando. Es importante aclarar que no siempre se abren las mismas categorías en todas las balls, adicionalmente, las especificaciones técnicas de cómo se ejecutan las diversas categorías han ido y continuarán evolucionando. Finalmente, el que una categoría cuente con parámetros técnicos específicos no significa que todxs lxs voguerxs lo

[43] Véase: https://youtu.be/nI7EhpY2yaA?t=821

hagan de la misma manera, ya que, igual que en cualquier otro estilo de baile o performance, cada ejecutante le imprime su sello particular.

Isha Ninja (2024) distingue dos tipos de categorías, las de performance, donde están runway, bizarre, fashion killa, best dressed, best hair, body, face, posing y realness, las cuales son herederas de las primeras categorías del ballroom neoyorkino de la década de los 60 y 70 (Furia 007, 2024); y las de baile, que surgieron posteriormente, donde entran vogue femme, old way, new way, excalibur, hands performance y arms performance. Dentro de esta distinción dejo fuera commentator vs commentator ya que es una categoría que defino como musical; así como lip sync performance y sex siren, que ocurren en un punto intermedio entre el baile y la performance, depende mucho de quien camine la categoría llevarla más hacia una performance o hacia un baile.

Por ejemplo, en el caso de lip sync performance en la "VMA's Kiki Ball" organizada por House of Ubetta el 15 de junio de 2024 en el foro House of Vans, lxs participantes debían inspirarse en un show que haya existido en un Video Music Awards de MTV. Algunxs participantes realizaron junto con el lip sync la producción de una coreografía completa, como Mandala Bodega quien se inspiró y recreó partes de la presentación de "Anaconda" de Nicki Minaj en los VMAs de 2019, con apoyo de 5 bailarinxs extras. En otras ocasiones lxs participantes de dicha categoría realizan un lip sync más teatral, solamente gesticulando la letra de la canción, apoyándose de su cuerpo para dar mayor dramatismo, sin necesariamente bailar.

Como mencioné previamente, en otras escenas, principalmente la de Estados Unidos, las categorías son divididas adicionalmente por identidad de género en OTA (para todas las identidades de género), femme queen (mujeres trans), womans (mujeres cisgénero), butch queen (hombres homosexuales), butch queen in drag (hombres homosexuales en drag), butch (mujeres lesbianas con performatividad masculina) y transman (hombres trans) (Furia 007, 2024).

En México la mayoría de las categorías se abren como OTA, a partir de un amplio debate sobre dividir las categorías a partir de la identidad de género, ya que se considera como una limitante esencialista para las diversas maneras de vivir la expresión de género, salvo algunas balls en las que más allá de delimitar, se busca reconocer a lxs miembrxs de una parte de la comunidad ballroom. Por ejemplo, en la "Pamboleras Lenchas Kiki Ball" el 25 de abril de 2025 en el Centro Cultural España, donde se abrió butch realness, en la cual participaron

tanto mujeres lesbianas como hombres trans, la finalidad no fue la de evaluar quién tenía mayor performatividad "masculina", sino celebrar a las masculinidades dentro de las lenchitudes[44] [45].

Cuando se crean sub-divisiones de una categoría en México, más que dividirlas por identidad de género, se abren espacios para quienes están comenzando a caminar las distintas categorías, "virgin" para quienes llevan menos de un año participando, "baby" quienes llevan menos de dos años o que ya ganaron un premio como virgin previamente y "begginer" quienes igualmente llevan menos de dos años y que ya ganaron un premio como baby previamente (Furia 007, 2024). Por lo que en México OTA, suele referirse al nivel de dificultad y no al género de lxs voguerxs.

Finalmente, debo hacer una aclaración respecto al prefijo de las balls y las casas, tanto en México como a nivel internacional, existen dos tipos de organización "mains/major" y "kikis". En Estados Unidos, las primeras exigen un nivel técnico elevado, ya que cuenta con premios en efectivo que llegan hasta los $20,000 o $50,000 dólares ($300,000 a $900,000 pesos mexicanos aproximadamente) o más, mientras que las kikis están dirigidas a voguerxs jóvenes que están empezando a entrenar:

> Es para empezar a ganarte tu nombre, tu estatus en el ballroom, a ganar experiencia y, sobre todo, empezar a ganar conciencia sobre tu identidad, encontrarte, ahí es cuando muchas personas, juventudes trans se descubren, es cuando si no te testeas antes de la ball no puedes entrar o hay siempre módulos de información acerca de VIH, hay módulos acerca de personas en situación de calle, cómo pueden apoyarte, cómo pueden darte refugio. (Annia Ninja, 2024)

En México la presencia de casas "main/majors" es relativamente pequeña y se reconocen como tal, a casas que tienen presencia internacional y cierta antigüedad, como House of Ninja, House of Revlon o House of Saint Laurent. Por lo que la escena kiki, es la escena principal, de hecho en muchas ocasiones las casas no tienen la distinción de "kiki" en su nombre, como es el caso de House of Apocalipstick, que técnicamente es una casa kiki, ya que cuenta con presencia

[44] A pesar de esto, existió un momento de tensión cuando al finalizar la categoría, una mujer trans tomó el micrófono para pedir que se abrieran categorías para hombres trans y dejar estas categorías exclusivamente para mujeres cisgénero lesbianas, esto ocasionó la molestia de varios vogueros hombres trans, quienes defendieron su participación dentro del paraguas "butch".

[45] Lenchitudes es un término "término paraguas que reúne la diversidad en los afectos, vínculos, amores, deseos entre mujeres trans y mujeres cis, no binariedades, transmasculinidades, entre otras identidades y expresiones disidentes que se reconocen en experiencias sáficas, bisexuales, pansexuales, etc." (Instagram: @marchalencha, 23 de abril de 2025). Es un término con una fuerte carga política que busca ampliar la categoría "lesbiana" la cual ha tomado conotaciones escencialistas y transfóbicas entre algunos grupos activistas feministas transfóbicos.

únicamente en México, pero al ser una de las primeras casas vogueras del país, no utiliza dicha distinción.

> Aquí en México, la escena kiki parece más la escena main, como nacieron tantas casas kikis y se volvió tan fuerte, como que se volvió hasta cierto punto la escena principal y main es para casas internacionales. La escena kiki aquí se vuelve una competencia muy fuerte, muy pesada y la escena main es ocasional una vez cada 3 meses hay una major ball así bien hecha. (Annia Ninja, 2024)

Una diferencia sustancial que sí existe entre las balls kikis y las majors en México, suelen ser los espacios y los premios. Por ejemplo, las balls kikis suelen ser autogestivas, en espacios públicos o bares LGBTQ+ con trofeos más sencillos y premios en especia otorgados por miembrxs de la comunidad ballroom. Mientras que las balls majors, ocurren en espacios más grandes, como museos y cuentan con trofeos más elaborados y premios en efectivo más grandes, entre los $1,000 y $10,000 pesos, otorgados principalmente por instituciones de gobierno.

4.3.1 Descripciones y especificaciones de las distintas categorías vogueras[46]

Old Way.

Figura 02

Chula Zapata en el "Purple Mini Ball" en el marco de la exposición "Elements of Vogue" en el Museo del Chopo

Nota. [Ilustración digital], Emilia Solís, 2025, cortesía de la autora.

[46] Están disponibles en las fotografías hipervínculos a videos que ilustran las categorías aquí presentadas, con excepción de sex siren, respetando la regla de no tomar videos durante la presentación de la performance.

Fue el primer estilo de voguing que surgió, originalmente se le conocía como Pop, Dip & Spin, cambió de nombre hasta la década de los 90 con el surgimiento del vogue femme (Furia 007, 2024). Hace especial "hincapié en las poses, líneas y ángulos" (Museo CA2M, "Talleres de voguing: Elements of Vogue") creados con los brazos, piernas y a partir de dips que concluyen en poses en el suelo. Es un estilo de baile muy controlado y geométrico.

Vogue femme.

Figura 03

Chibi Revlon Miu Miu en "Ubforbetaball-Leyendas" organizado por Kiki House of Miu Miu

Nota. [Ilustración digital], Emilia Solís, 2025, cortesía de la autora.

Es la categoría más reconocida y difundida en medios de comunicación, si has visto un video de voguing en series, películas, videoclips o redes sociales, lo más probable es que fuera un video de vogue femme. Surgió por parte de las femme queens en la escena neoyorkina en la década de los 90 quienes realizaban un estilo de old way más "feminizado" que llamaban "vogue like a femme queen" (Furia 007, 2024). Cuenta con cinco elementos básicos, el catwalk (caminado de "pasarela" con un contoneo exagerado de caderas), duckwalk (o caminata de "patito", se realiza en cuclillas y puede ser más un caminado de pasos cortos y rápidos o de pequeños saltos), hands (movimientos de manos), spin & dip (giros y caídas) y floor performance (elemento más libre, se refiere a los movimientos más bailados de performance realizados en el piso), "esta categoría exalta la feminidad a la máxima potencia" (Museo CA2M, "Talleres de voguing: Elements of Vogue").

El vogue femme puede ser "soft & cunty" es decir más sexualizado e hiperfeminizado o "dramatic", con mayor cantidad de giros y drama. Dependiendo del nivel, puede que la

performance requiera el uso y control de todos los elementos o sólo algunos, por ejemplo, virgin vogue femme o baby vogue femme, suelen requerir sólo 2 o 3 elementos, mientras que OTA requiere que se incluyan todos los elementos durante los tens y las batallas, la ausencia de uno puede ocasionar que el/la/lx voguerx sea descalificadx.

Runway europeo.

Figura 04

Mikaelah Drullard en "Met Gala Ball" organizada por Kiki House of Magdalena

Nota. [Ilustración digital], Emilia Solís, 2025, cortesía de la autora.

Es una categoría de performance donde se busca mimicar una pasarela de modas, se diferencia del caminado de pasarela del mundo de la moda en tanto que sus movimientos son mucho más exagerados y marcados, es importante presentar pasos fuertes que vayan con el ritmo de la música, cruzar los pies y marcar el contoneo de caderas al caminar. Tradicionalmente es entendido como una pasarela más "femenina", aunque actualmente esta definición ha sido fuertemente cuestionada por reforzar estereotipos de género, por ejemplo, Isha Ninja prefiere pensarlo como "más jotero, más torcido" (Isha Ninja, 2024).

Runway americano.

Figura 05

Calientito Travela en "Met Gala Ball" organizado por Kiki House of Magdalena

Nota. [Ilustración digital], Emilia Solís, 2025, cortesía de la autora.

Es una categoría de performance donde, igual que en el europeo se busca mimicar una pasarela de modas, se diferencia del caminado de pasarela del mundo de la moda en tanto que sus movimientos son mucho más exagerados y marcados. La fuerza en el caminar, a diferencia del europeo, surge del pecho y de los hombros, se busca neutralizar el contoneo de caderas y ser más geométrico, las pisadas son fuertes y se coloca un pie frente al otro en lugar de cruzarlos, igual que en el europeo deben seguir el ritmo de la música. Tradicionalmente se entendía como una pasarela más "masculina", aunque igual que en el caso del europeo, actualmente esta definición ha sido fuertemente cuestionada por reforzar estereotipos de género.

Sex siren.

Figura 06

Purlette en "Kiki Ball vs LGBTQfobia" organizado por Kiki House of Ubetta

Nota. [Ilustración digital], Emilia Solís, 2025, cortesía de la autora.

Fue la primera categoría en la historia del ballroom neoyorkino en contar con premios en efectivo, ya que fue una categoría creada para las mujeres trans que se dedicaban al trabajo sexual, toma el nombre del voguero Jihad Ebony a quien "le decían *the original sex siren*" (Furia 007, 2024). Ha evolucionado considerablemente desde sus inicios, donde era una caminata relativamente sencilla que se enfocaba en mostrar el cuerpo y el rostro (Furia 007, 2024). En la actualidad es una categoría que cambia mucho dependiendo del país, incluso de la ciudad en la que se ejecute. Sus tres elementos base son face, body y realness, quienes caminan sex siren buscan expresar su sensualidad y seducir a lxs juecxs y a la audiencia.

Los estilos son sumamente variados, ya que los límites los ponen quienes caminan, hay quienes centran su performance más en la mirada y en su caminar, otrxs realizando pequeños bailes donde se van despojando lentamente de sus prendas hasta quedar desnudxs o casi desnudxs, más a modo de un *stripteasse* o quienes utilizan más elementos del cabaré y el burlesque. A diferencia de otras categorías, el sex siren es más lento y contenido. Tomar fotos o videos durante esta categoría está prohibido durante las balls, a menos de que lxs voguerxs lo permitan de manera explícita previamente.

Hands performance.

Figura 07

Lisístrata Ubetta en "Kiki Ball vs LGBTQfobia" organizada por Kiki House of Ubetta

Nota. [Ilustración digital], Emilia Solís, 2025, cortesía de la autora.

Puede ser un elemento del vogue femme o una categoría individual. Cuando se compite como categoría, como su nombre lo dice, la performance se centra en los movimientos de manos, que deben contar una historia o realizar ciertos tipos de pantomimas al ritmo de la música, el resto del cuerpo debe mantenerse inmóvil, por lo que es común que esta categoría se realice sentadxs en sillas.

Arms performance o Arms control.

Figura 08

Annia Ninja Ubetta

Nota. [Ilustración digital], Emilia Solís, 2025, cortesía de la autora.

Puede ser un elemento del old way o una categoría individual. Cuando se realiza como categoría se centra en la geometría realizada por los brazos y las manos, se busca realizar únicamente con estas partes del cuerpo líneas completas, que van desde el hombro hasta la punta de las manos, medias líneas que se realizan doblando los codos a 45° y *boxes* o cajas, que se realizan doblando las manos a 45°, en secuencias que jueguen con estos tres pasos, por lo general improvisadas y que deben ir al ritmo de la música. A diferencia de hands performance se permite mover un poco más el cuerpo, pero únicamente para acompañar las líneas de los brazos, como colocarse de perfil o rotar ligeramente el torso.

Bazaar bizarre.

Figura 09

Oji-Gata Prisma en "Mexica Ball" organizada por Hermane Urbane

Nota. [Ilustración digital], Emilia Solís, 2025, cortesía de la autora.

Comenzó siendo una categoría que buscaba responder a la búsqueda de la perfección en el voguing, inspirándose en la revista Bazaar, que en la década de los 70 era vista como la versión "menos sofisticada" de la revista Vogue, por lo que buscaba looks menos prolijos, en la actualidad ha evolucionado a un "performance bizarro" o "raro", fijándose mucho en la creación de atuendos complejos y extravagantes (Furia 007, 2024).

Lip sync performance.

Figura 10

Domina Miu Miu (ahora Domina Ninja Miu Miu) en "Rihanna Ball" organizada por Kiki House of Magdalena y Casa de Orión

Nota. [Ilustración digital], Emilia Solís, 2025, cortesía de la autora.

Tiene sus orígenes en el lyp sinc de los shows drags, mismos que se han popularizado en los últimos años con la aparición de programas de concurso de telerrealidad como "RuPaul's Drag Race" (Estados Unidos 2009-presente) y "La Más Draga" (México 2018-presente). La finalidad de esta categoría es mimicar de manera dramatizada una canción, sin utilizar la voz, únicamente gesticulando con el rostro, los labios y el cuerpo. A diferencia de los shows drags, no es necesario presentarse en drag para esta categoría, sólo seguir las indicaciones temáticas previamente estipuladas por lxs organizadorxs, que por lo general es una lista de canciones específicas o de un artista en particular y vestirse acorde a ello.

Commentator vs commentator.

Figura 11

Lenchanter Ubetta contra Tora Revlon Miu Miu en "Kiki Bidi Bidi Bom Ball" organziada por Kiki House of Ubetta

Nota. [Ilustración digital], Emilia Solís, 2025, cortesía de la autora.

Es la única categoría de carácter enteramente musical, la finalidad es presentar un chanteo, una especie de rap donde se combinan y repiten palabras al ritmo de la música. A diferencia del rap en el que se cuenta una historia y que sin la música podría ser leído como un poema, el chanteo es más un juego de palabras comunes en la escena ballroom, muchas veces incluso se declaman fragmentos de canciones conocidas al ritmo de la música que esté sonando, juega un papel importante el humor, así como el uso del shade y el reading [véase voguelario].

Fashion killa.

Figura 12

Incendio 007 en "VMA's Kiki Ball" organizada por Kiki House of Ubetta

Nota. [Ilustración digital], Emilia Solís, 2025, cortesía de la autora.

Como su nombre lo indica, es una categoría que hace un gran énfasis en la moda, aquí quien decide caminarla debe presentar y modelar un conjunto de su creación acorde a la temática y los lineamientos previamente delimitados por lxs organizadorxs de la ball. Puede o no llevar consigo una hoja que entregue a lxs jueces con los bocetos, así como imágenes de inspiración y/o muestras de materiales utilizados.

El caminar no es tan exagerado o marcado como el de runway americano o europeo, es un poco más sencillo y sobrio, pero al acercarse a lxs jueces debe buscar atraer su atención a los distintos elementos de su *look*, haciendo ademanes con las manos, como señalando sus ojos y dirigiendo la mirada a los aspectos de su creación que quiera resaltar.

Best dressed.

Imagen 13

Isha Ninja Ubetta en "Met Gala Ball" Organizada por Kiki House of Magdalena

Nota. [Ilustración digital], Emilia Solís, 2025, cortesía de la autora.

Categoría con énfasis en la moda, donde quien la camina debe modelar y presentar un atuendo a veces poniendo mayor en la ropa, otras veces en los accesorios a siguiendo los lineamientos delimitados previamente por lxs organizadorxs. A diferencia de fashion killa no es necesario que el atuendo sea de su creación, ni tiene que llevar bocetos ni materiales, aunque la dinámica del caminar es similar.

Se presenta un caminado más sobrio en comparación a runway americano o europeo y al acercarse a lxs jueces debe buscar atraer su atención a los distintos elementos del *look* o a los accesorios que hayan sido explicitados como obligatorios, puede ser desde un reloj, zapatos de tacón, hasta un sombrero; con ademanes de manos, como señalando con el dedo índice elementos específicos del look o mostrando el accesorio estipulado en la convocatoria al panel de jurados.

Best hair.

Figura 14

Escencia Femenina 007 en "Pásele marchantx Kiki Ball" organizada por Kiki House of Millan

Nota. [Ilustración digital], Emilia Solís, 2025, cortesía de la autora.

Es una categoría que funciona con la misma dinámica que best dressed, pero el énfasis está en el peinado, que puede ser sobre una peluca o sobre el cabello natural de quien camina y debe seguir los lineamientos previamente establecidos por lxs organizadorxs que puede ser desde un estilo de peinado específico, como una trenza o una colita de caballo, hasta la incorporación de algún accesorio.

Posing.

Figura 15

Annia Ninja Ubetta en "Met Gala Ball" organizada por Kiki House of Magdalena

Nota. [Ilustración digital], Emilia Solís, 2025, cortesía de la autora.

Puede ser tanto un elemento del old way como una categoría independiente. Cuando es presentada de manera independiente, quien la camina debe caminar de manera más sobria que

en runway europeo o americano y realizar poses hacia lxs jueces siguiendo el *beat* o la musicalidad de lo que esté sonando en ese momento. Las poses usualmente son de movimientos de old way, sin caer en la complejidad de los dips o inspiradas en poses de revistas y deben ser sostenidas por unos cuantos segundos para no ser confundida con una rutina de old way o de vogue femme.

Body.

Figura 16

Pantera 007 en "Juguetonxs Kiki Ball" organizada por Kiki House of Bodega

Nota. [Ilustración digital], Emilia Solís, 2025, cortesía de la autora.

Puede ser un elemento del sex siren o una categoría independiente. Cuando es presentada de manera independiente, igual que en el posing, quien la camina debe caminar de manera más sobria que en runway europeo o americano y sin buscar necesariamente la sensualidad como en sex siren. El/la/lx voguerx debe acercarse a los jueces para "presumir" su cuerpo, es una categoría que se basa fuertemente en la confianza y la reivindicación de los cuerpos, se presenta usualmente con poca ropa, en ropa interior y/o acompañado de algún accesorio, a diferencia del sex siren no busca ser sensual, ni provocar a lxs jueces, si no, dirigir la mirada a partes de su cuerpo que quieran destacar, como los brazos, las piernas, el pecho, los glúteos, etc. Es común ver en esta categoría poses similares a las de lxs fisicoculturistas.

Face.

Figura 17

Carlota Travela en "Unforgetaball-Leyendas" organizada por Kiki House of Revlon

Nota. [Ilustración digital], Emilia Solís, 2025, cortesía de la autora.

Igual que body, puede ser un elemento del sex siren o una categoría independiente, similar que en posing o en body, quien la camina debe acercarse de manera más sobria que en runway europeo o americano y sin buscar necesariamente la sensualidad como en sex siren. El/la/lx voguerx se acerca a los jueces para "presumir" su rostro, haciendo ademanes sencillos con las manos como señalar partes de su rostro que quiera destacar, como ojos, nariz, labios, mentón, etc.; o enmarcando con sus manos su rostro completo. Quien camina esta categoría debe mostrar su rostro y "vendérselo" a lxs jueces como el rostro más bello que existe. Es común ver en esta categoría que usen lámparas de mano o los *flashes* de los celulares para iluminar su rostro.

Realness.

Figura 18

Zanashe Travea y Cobra 007 en "Pamboleras Kiki Ball" organizada por Marcha Lencha

Nota. [Ilustración digital], Emilia Solís, 2025, cortesía de la autora.[47]

Puede ser tanto un elemento del sex siren y del runway, como una categoría independiente. Cuando se utiliza como elemento se puede entender como "creértela", presentarte con confianza en tu performance, mientras que cuando se presenta como categoría independiente va acompañada de una temática, la cual puede ser tan variada como la imaginación de lxs organizadorxs.

Surgió en la escena neoyorkina primero para mimicar profesiones o actividades en las que las identidades abiertamente LGBT no tenían cabida, como *military realness*, donde lxs participantes tenían que ir vestidxs y presentarse como miembros del ejército, con el tiempo derivó a una forma de evaluar y validar el "pase" de mujeres y hombres trans, es decir, que tanto su aspecto puede ser leído en la sociedad como una persona cisgénero, "esta categoría se inventó para que las mujeres trans negras y latinas del Nueva York de la década de 1980 aprendieran a andar por la vida sigilosamente -*stealth mode*; léase: que aprendieran a ser sistemáticamente leídas como mujeres cisgénero" (Guerrero, 2024, p. 13). Actualmente en México esta categoría tomó un giro hacia el humor y la ironía en México, regresando hacia sus orígenes, tomando como temas profesiones, actividades o íconos culturales.

[47] Video del segundo 00:24 a 0:51

Excalibur.

Figura 19

Josma Rebel en "Mexicanxs Kiki Ball" organizada por Kiki House of D

Nota. [Ilustración digital], Emilia Solís, 2025, cortesía de la autora.

Es una categoría poco común en México, es un derivado del old way donde se utiliza un *prop* o elemento de utilería que mimique un arma, el performance sigue reglas similares al old way en tanto que se cuidan mucho las poses, líneas y ángulos, pero debe simular una "batalla" o "enfrentamiento". Los elementos de utilería pueden ser desde abanicos, sables, palos, hasta machetes, siempre y cuando no tengan puntas peligrosas o filo. En esta categoría se debe tener especial cuidado con el/la/lx otrx voguerx, lxs juecxs y la audiencia para evitar lastimar a alguien.

New way.

Figura 20

Arantza Ubetta en "Bidi Bidi Bam Ball" organizada por Kiki House of Ubetta

Nota. [Ilustración digital], Emilia Solís, 2025, cortesía de la autora.

Es una categoría derivada del old way y es muy popular en países como Estados Unidos, Rusia y Japón, originalmente se llamaba “Stretch, Stretch, Stretch” y era un estilo de old way donde lxs voguerx debían mostrar estiramientos, flexiones y flexibilidad, se abrió originalmente para hacer las competencias más justas y darle espacio a nuevxs voguerxs que tenían preparación previa como bailarinxs que pertenecían a escenas de baile urbano y que eran discriminadas por ser parte de la comunidad LGBTQ+ (Furia 007, 2024). Se caracteriza por sus movimientos “buscando líneas, ángulos, estilo y presencia, pero además se añade mucha precisión y control de brazos, mucha velocidad y una elasticidad extrema hasta, en algunos casos, llegar incluso al contorsionismo” (Museo CA2M, “Talleres de voguing: Elements of Vogue”). Durante los primeros años de la escena ballroom en México era una categoría común, pero poco a poco ha disminuido su práctica.

Como mencioné previamente, la apertura de categorías corresponde a una serie de factores históricos y culturales, esta lista no pretende ser absoluta, busca dar luz a las categorías más comunes y populares en la escena ballroom mexicana actualmente. Por lo que, para cerrar este apartado, quiero aclarar que en ocasiones se abren categorías que clasifico como “informales”, ya que cuentan con reglas menos establecidas y suelen abrirse en contextos muy específicos.

Por ejemplo, “shake that ass vs shake those boobs”, que puede abrirse en modalidad versus una contra la otra o sola como “shake that ass”, sus reglas son bastante flexibles y su finalidad, como su nombre lo dice, es menear los glúteos o menear los senos al ritmo de la música, toda la atención está en estas dos partes del cuerpo, suele ser una performance muy explosiva, cargada de emoción y diversión tanto en quién la camina, como entre lxs juecxs y el público, igual que en sex siren, no está permitido grabar ni tomar fotografías durante la competencia a menos de que lx voguerx lo permita.

Esta categoría suele abrirse en el “Lenchas Kiki Ball” como parte del reconocimiento a la diversidad de cuerpxs que conforman a las lenchitudes, pero difícilmente sería abierta en una ball de la escena main al no tener una técnica específica, lo mismo ocurrió con la categoría “best kiss” que se abrió en la edición 2025 del “Lenchas Kiki Ball” a modo de concurso de besos igualmente para celebrar el amor entre lenchitudes. Si bien existe un rigor fuerte en las categorías principales, cuentan con elementos clave que deben ser ejecutados con precisión y musicalidad, que son practicados tanto en clases particulares como en prácticas públicas, también existen categorías casuales e informales que cumplen funciones de visibilización y entretenimiento, con criterios estilísticos y de evaluación mucho más subjetivos.

4.4 Voguing y ballroom en México hoy (2021-2025). Una radiografía

Bajo este contexto y a partir de los múltiples devenires y aprendizajes que ha tenido la comunidad ballroom durante su primera década de consolidación en México, presento una radiografía sobre el funcionamiento y dinámica de las balls en la actualidad. Escena que tiene similitudes y diferencias con la de su país de origen, donde, como menciona Siobhan Guerrero (2024) se configuran y codifican identidades "mediante la vestimenta y la performance de género, pero también de otras categorías como la raza y la clase" (p. 5).

Similar a lo que podemos ver en documentales como "Paris is Burning", una ball puede ocurrir en cualquier espacio público o privado dependiendo de los intereses y conexiones personales que tengan sus organizadores, desde bares LGBTQ+, museos, teatros, hasta explanadas en parques públicos o patios de una casa particular y las temáticas pueden ser tan variadas como los intereses estéticos o políticos de la casa que la organice. Así, identifico dos tipos de temáticas en las balls las estéticas/culturales y las políticas/culturales.

Las estéticas/culturales son aquellas que como dice su nombre, son elegidas por intereses estéticos o referentes culturales, puede ser desde un color como la "Purple Mini Ball" llevada a cabo el 7 de marzo de 2020 en el Museo Universitario del Chopo; un elemento de la cultura pop, como la "X-Them Kiki Ball" (inspirada en los cómics de X-Men) el pasado 5 de mayo de 2024 en Enigma Bar, hasta elementos de la vida cotidiana como los tianguis en el "Pásele marchante Kiki Ball" del pasado 17 de marzo en el Mercado 70 Vasco de Quiroga. Las de carácter político/activista como la "VIHda Kiki Ball" organizada por Incendio 007 desde 2022 en el marco del Día Internacional de la Lucha contra el VIH/Sida y la "Lenchas Kiki Ball" celebrada desde 2021 durante el mes de junio como parte de las celebraciones y acciones activistas en el marco del Día Internacional del Orgullo LGBTQ+, organizada por Escorpiona 007 y Annia Ninja junto a la Marcha Lencha de la Ciudad de México.

Independientemente de si es de carácter político/activista o bajo una temática estética/cultural la logística suele ser la misma. Lxs miembrxs de una casa se reúnen para organizarse con al menos uno o dos meses de anticipación, eligen la temática y las categorías que van a abrir para las batallas, dicha elección temática no es menor, ya que marca los elementos estéticos que lxs participantes deben incluir en su vestuario, peinado y/o maquillaje y a partir de los cuales también serán juzgadxs por el panel de jueces. "La moda es (...) un recurso expresivo más en este ejercicio de generar códigos que comunican deseabilidad, fuerza, resistencia o algún otro aspecto que la marginación y la abyección suelen negarles a estos cuerpos" (Guerrero, 2024, p. 10).

Una vez delimitadas las categorías y la temática hacen uso de conexiones personales para elegir el lugar, el día y los premios que se van a otorgar; así como el panel de jueces, el/la/lx MC o maestrx de ceremonias, el/la/lx DJ y el/la/lx chanter. Aun cuando una ball es organizada por unx miembrx 007, la logística sigue siendo colectiva y suelen apoyarse de otrxs voguerxs con quienes tengan una relación interpersonal, como fue el caso del "Prietx Kiki Ball" organizada por Chula Zapata 007 y su iniciativa "Afectos del Ballroom", que se llevó a cabo el 06 de junio del 2025 en el Centro Cultural España, donde le apoyaron miembrxs de House of Ubetta en la logística del evento, así como otrxs voguerxs 007.

Independientemente de las características del lugar donde se realice la ball, se designa un espacio para fungir como una pasarela, el espacio puede estar marcado por un templete o simplemente ser señalado visualmente, así lxs demás voguerxs y el público en general se colocan alrededor de dicha pasarela. Una ball comienza con un *rollcall* o LSS[48] (Leyends, Statements and Stars por sus siglas en inglés), donde el/la/lx MC presenta al panel de jueces y a miembrxs destacadxs de la comunidad *ballroom* para que haga una pasarela en solitario. Durante este momento van pasando unx por unx guiadas por una pista musical elegida por el/la/lx DJ, animadxs por el/la/lx chanter y presentan un breve performance dependiendo de la categoría que más les guste, puede ser en la que tengan más experiencia o alguna que no suelen competir pero que les gustaría compartir en ese momento y a menos de que lleguen con el vestuario de su categoría, la vestimenta del LSS suele ser más sencilla que la usada en las competencias.

Posteriormente, se abren una por una las categorías, el/la/lx MC las anuncia y el/la/lx DJ elige la música que se utilizará, una por una comienzan a pasar las personas que quieran participar durante la ronda de *tens* (dieces en inglés) o de "audiciones", donde tienen que demostrar que cuentan con los conocimientos técnicos necesarios, así como alguna especificación para la categoría, la cual puede ser en términos de utilería, vestuario, peinado o maquillaje. Durante esta ronda lxs jueces califican con dieces que marcan con sus manos

[48] El LSS apareció por primera vez en 1989 en el "Legend, Satements and Stars Ball" organizado por Kevin Omni en Nueva York, donde buscaba reconocer con el título de "Legend" (leyenda) a las personas de la escena ballroom que tuvieran un papel significativo para el crecimiento de la comunidad. (Furia 007, en conversación con la autora, 2024). Se reconoce como leyenda a quienes tienen mayor antigüedad en una escena nacional y que han dejado una huella tangible, como la apertura de una casa internacional en México (Annia Ninja), la apertura de categorías (Maria Nahual que introdujo la categoría de sex siren a México), por ganar una gran cantidad de premios en una categoría y volverse referente en la misma (Chibi Miu Miu que se ha especializado en el vogue femme) o por sus aportes en general a la escena ballroom gestionando y abriendo espacios (como Escorpiona 007 quien funge principalmente como MC y organizadora). Statment "es una persona que ya lleva tiempo en su categoría, la domina, comparte conocimiento, hace prácticas y Star somos todos los que iniciamos, hasta el más baby, ya eres una estrella por atreverte a caminar en la pasarela" (Furia 007, 2024).

abiertas o con alguna hoja o impresión física que tenga el número 10, lo cual significa que pueden pasar a la ronda de batallas o le dan un chop marcado con una mano en puño o con alguna hoja o impresión física que diga chop, lo cual significa que su performance no cumple con sus estándares y quedan fuera de la competencia, los chops pueden llegar a ser controversiales ya que quedan a la libre interpretación de lxs jueces.[49]

Una vez que pasan todas las personas interesadas, el/la/lx chanter o el/la/lx MC realiza una cuenta regresiva que termina diciendo al micrófono "se cierra categoría", dando inicio a las batallas, las cuales son regularmente unx contra unx, aunque también pueden ser en duplas (dos contra dos) incluso por casa (casa contra casa). En este unx contra unx existen dos formatos, se pueden formar por duplas y quien gane se vuelve a formar para que se le asigne otra dupla, hasta que queda el/la/lx ganador/a/x o puede ser en modalidad "circuito", que es cuando comienzan unx contra unx y el/la/lx ganador/a/x de esa ronda se enfrenta automáticamente a otro/a/e, así hasta que es derrotado/a/x o pasa 3 rondas de eliminación y se le permite descansar, el formato se repite hasta que queda un/a/x ganador/a/x.

Durante las batallas y dependiendo de la categoría, se busca por un lado que domine las especificaciones técnicas del estilo, pero quien la camina también debe buscar destacarse más que su contrincante, buscando crear "momentos", ya sea con una ejecución con un alto grado de dificultad o haciendo uso de bloqueos o shades. Es responsabilidad de la/el/lx chanter dar por terminada la categoría declamando un "3, 2, 1 sostén tu pose ahí" o alguna variación de esta frase como "3, 2, 1, sostén tu rostro ahí", "3, 2, 1, detén tu sirena ahí", etc. Así el panel de jueces señala con un ademán de mano quién ganó la batalla, al finalizar quien haya resultado ganador/a/x se le da un tiempo extra para hacer una breve performance en solitario y recibir su GP (*Grand Prize* o Premio Mayor por sus siglas en inglés). Los premios pueden ser en especie, regularmente donaciones que realizan miembrxs de la comunidad ballroom, o hasta en efectivo, esto sucede más cuando existen apoyos gubernamentales y depende de la organización de la ball, además de un trofeo donde dice el nombre de la ball, el evento y la casa organizadora.

En cualquier momento, pueden ocurrir los llamados *estormeos* (castellanización de *storming*), que son cuando unx voguerx decide interrumpir la performance de otrx voguerx con su propia performance, puede ocurrir durante un LSS, en la ronda de audiciones/tens o en las batallas. El estormeo es un momento fugaz e inesperado y se utiliza principalmente para

[49] Por ejemplo, durante la "Migrantxs Kiki Ball" atrás del Hemiciclo a Juárez el 4 de junio de 2024, uno de los jueces le dio chop a una voguerx femme queen durante la ronda de tens en old way, al considerar que su performance era "demasiado dramático y femenino" a lo que dicha voguera argumentó que su performance estaba alineado a lo que originalmente se le llama "old way like a femme queen" y que es el precursor del vogue femme, pero que sigue siendo una manera de caminar old way.

resolver algún conflicto interno, real o incluso inventado con fines de entretenimiento, entre voguerxs por medio de la performance y haciendo uso del shade.

Desde el LSS, hasta las audiciones y las batallas, el ambiente general en una ball es de celebración y fiesta, aunque también es altamente competitivo, lxs demás voguerxs y asistentes gritan porras de las distintas casas que asisten al evento mientras pasan sus miembros a la pista, o en su defecto una porra específica para miembros 007. También es común escuchar gritos de apoyo a personas trans, llamándoles FQ, castellanizado *efe cu*, por femme queen a mujeres trans y MK, castellanizado *eme ca*, por male king, para referirse a hombres trans.

La duración total de una ball varía dependiendo de la cantidad de categorías que se abren, ya sea una mini ball, donde se abren 3 o 4 categorías o una ball con 5 a más categorías, en general duran entre 3 y hasta 7 horas. Una vez terminado el evento y dependiendo de la energía de sus miembros, algunxs se van directo a sus casas a descansar, a cenar con amigxs de la misma comunidad ballroom, a algún bar/antro o casa de algún amigx para seguir la fiesta.

Así, a lo largo de este capítulo expuse la historia del voguing y el ballroom en Estados Unidos y su posterior apropiación al contexto mexicano, explicado con mayor detalle las categorías que se caminan en nuestro país, así como la dinámica a partir de la cual se lleva a cabo una ball. Como mencioné previamente la historia del voguing y el ballroom en México en comparación con el contexto estadounidense es relativamente reciente, a pesar de que busqué contarla de manera lineal, en la realidad tiene muchos ires y venires a partir de las necesidades de quienes viven y conforman la escena ballroom, por lo que continuará evolucionando y reescribiéndose.

Capítulo 5. Análisis Encarnado y En Movimiento

Introducción

Llamo a este capítulo "Análisis encarnado y en movimiento" siendo subsecuente con las propuestas previamente trabajadas, el *conocimiento encarnado*, así como la *epistemología encarnada y en movimiento*, pero también como un ejercicio en el que reconozco mi propio cuerpo y mi propia materialidad en el trabajo de investigación. Un análisis encarnado y en movimiento implica que mi propia subjetividad es parte del análisis, lo cual representa también la imposibilidad de mantenerse estático.

Así, el presente análisis tiene dos finalidades, primero, presentar los resultados obtenidos a partir del trabajo metodológico previamente descrito y segundo, sentar las bases para responder la pregunta de investigación y los objetivos que guían esta investigación. Por lo que decidí comenzar con una breve presentación de lxs voguerxs con quienes colaboré y que, a partir de sus testimonios, aprendizajes e historias de vida, el conocimiento encarnado pudo cobrar vida.

Dividí el presente análisis en tres secciones: (i) "*U betta wotk bitch!* Cuerpo, expresiones y movimiento", donde expongo por un lado las performatividades de género aludidas en las diversas categorías de voguing, así como los efectos que producen tanto en quienes las practican y como en quienes asisten a las balls; el goce estético y la exploración artística que permite la práctica del voguing, así como el reconocimiento de la diversidad de identidades de la comunidad ballroom, materializada en la importancia del respeto a los pronombres ajenos. (ii) "*Todxs estamos rotxs.* Emociones y violencias", donde trabajo a partir de las violencias vividas por lxs voguerxs desde las externas como en el ámbito familiar y laboral, hasta las violencias replicadas dentro de la comunidad ballroom. Y (iii) "*Familia más allá de la sangre y del baile*. Autopercepción y comunidad", donde presento los efectos que ha tenido la práctica del voguing y del ballroom en su autopercepción, la configuración de las familias vogueras y los efectos que tienen sobre sus miembros, así como en el desarrollo y evolución de la comunidad ballroom.

5.1 Presentación de voguerxs[50]

Previo a la presentación del análisis realizado, me gustaría tomarme un momento para reconocer a quienes me abrieron sus mundos dentro de la comunidad ballroom y me brindaron

[50] Las fotografías utilizadas en el presente apartado fueron tomadas de las cuentas personales de Instagram de lxs voguerxs con previa autorización.

sus testimonios, aprendizajes e historias de vida para la presente tesis, sin los cuales este trabajo no habría sido posible. Es a partir de sus propias subjetividades y vivencias corporales que, como mencionaré más adelante, pude encontrar formas de conocimientos encarnados, por lo que me parece pertinente y necesario presentarles previo al análisis.

Amaro Bautista, “Chula Zapata 007”, tiene 34 años, sus pronombres son elle/ella y nació en la Ciudad de México, aunque su familia tiene sus raíces en la población campesina del estado de Morelos. Perteneció a Kki House of Ubetta, donde fungió una temporada como xadre. Estudió Comunicación Social en la UAM-Xochimilco y actualmente se dedica a hacer *Influencer Marketing* y relaciones públicas.

Figura 21

Chula Zapata 007

Nota. Instagram: @chula.zapata, 25 de noviembre de 2023

Isha Elif, “Isha Ninja Ubetta”, tiene 32 años, su pronombre es ella y es originaria de Zinapécuaro, Michoacán. A los 18 años se fue a vivir a Monterrey, Nuevo León para estudiar diseño de moda y modelaje, posteriormente se mudó a la Ciudad de México en 2017. Durante el transcurso de esta investigación tomó el cargo de madre de en House of Ubetta e ingresó a House of Ninja, en su vida profesional se dedica al diseño y *styling* de moda, así como al modelaje profesional.

Figura 22

Isha Ninja Ubetta

Nota. Instagram: @isha.elif.ninja, 20 de abril de 2025

Annia Cabañas, “Annia Ninja”, tiene 32 años, sus pronombres son ella/elle y es originaria de la Ciudad de México. Perteneció a Kiki House of Apocalipstick, Kiki House of Machos, inauguró el capítulo mexicano de Kiki House of Ubetta, durante el transcurso de esta investigación dejó su cargo como madre, actualmente es madre del capítulo mexicano de House of Ninja. Actualmente tiene el nombramiento de Leyenda en la escena de ballroom mexicana por su especialización en old way, así como por sus aportes a la escena nacional. Estudió la licenciatura en Fotografía en la universidad Centro de la Comunicación y Danza en la Academia de la Danza. Actualmente se dedica al modelaje profesional, es coreógrafa, bailarina e imparte clases de voguing en diversos estudios de la Ciudad de México.

Figura 23

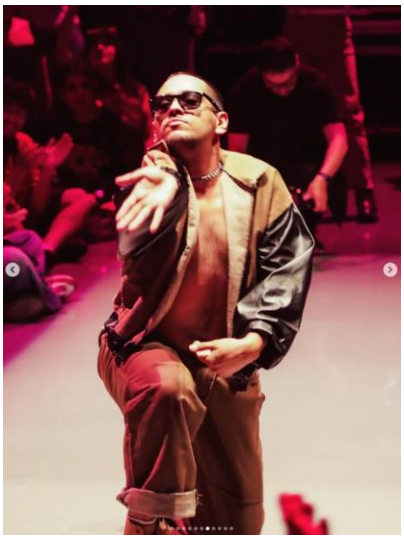
Annia Ninja Ubetta

Nota. Instagram: @annia.ninja, 03 de abril de 2025

Yael Melgoza, “Pantera 007”, tiene 29 años, sus pronombres son él/elle y es originario de la Ciudad de México, perteneció a Kiki House of Magdalena. Actualmente trabaja en la empresa Key Watch donde es Community Manager y moderador en *livestreams*. Tuvo sus primeros acercamientos a las danzas urbanas a los 12 años bailando hip-hop con amigxs de su colonia y durante sus estudios de licenciatura en Comunicación en la UNAM estudió jazz en Danza UNAM, actualmente ha incursionado también en el teatro musical.

Figura 24

Pantera 007



Nota. Instagram: @yaael_pantera, 23 de junio de 2025)

Óscar Mendoza, “Chibi Revlon Miu Miu”, tiene 27 años, sus pronombres son elle/ella y es originarix de la Ciudad de México, perteneció a Kiki House of Machos y actualmente pertenece a Kiki House of Miu Miu y a House of Revlon, tiene el nombramiento de Leyenda en la escena de ballroom mexicana por su especialización en vogue femme, así como por sus aportes a la escena nacional. Comenzó a estudiar danzas urbanas a los 10 años de edad en un estudio de baile cerca de su casa en la zona sur de la Ciudad de México. Actualmente, es coreógrafx, bailarínx e imparte clases de voguing y k-pop en diversos estudios en la Ciudad de México.

Figura 25

Chibi Revlon Miu Miu

Nota. Instagram: @pikachuindramatics, 09 de mayo de 2024

Anuar Álvarado, “Any Funk” tiene 35 años de edad, sus pronombres son él/elle/ella, es de padres mexicanos nacido en Riverside, California y radica en la Ciudad de México desde los 10 años. Es padre y fundador de Kiki House of Machos, desde la infancia se dedica al baile y a lo que él llama el *show business*, trabajando como bailarín en conciertos, comerciales, películas y programas de televisión. Estudió diseño gráfico, pero ejerce como coreógrafo, bailarín e impartiendo clases de danzas urbanas en diversos estudios de baile en la Ciudad de México.

Figura 26

Any Funk

Nota. Instagram: @anuranyfunk, 09 de mayo de 2024

Emilio Ramírez, “Furia Barragán 007” tiene 35 años, sus pronombres son elle/ella y es originarix de la Ciudad de México, perteneció a Kiki House of Apocalipstick y a House of LaBeija, fue padre y fundador de Kiki House of Machos. Estudió la licenciatura en arquitectura en la UNAM y es reconocidx en la comunidad Ballroom por resguardar el mayor archivo histórico de ballroom en México. Actualmente ejerce profesionalmente en un despacho de arquitectura.

Figura 27

Furia Barragán 007

Nota. Instagram: @furia.barragan, 16 de junio de 2021

5.2 Sostén tu pose ahí. El cuerpo voguero como espacio epistémico y en movimiento

A partir del trabajo de campo realizado, la observación participante en balls y autoetnografía producida en prácticas de *voguing*, así como las entrevistas a profundidad e historias de vida realizadas a Annia Ninja Ubetta, Chula Zapata, Any Funk, Isha Ninja Ubetta, Furia Barragán 007, Chibi Revlon Miu Miu y Pantera 007. Decidí presentar el análisis en tres secciones “Cuerpo, expresiones y movimiento”, “Emociones y violencias” y “Autopercepción y comunidad” buscando responder a la pregunta de investigación y guiada por los objetivos de la presente tesis.

Tomando en cuenta que realizar el presente análisis no fue tarea fácil, no sólo en el sentido que conlleva la realización de una tesis doctoral, sino evitando caer en la romantización o en la tragedia, ya que como menciona Siobhan Guerrero (2025) “la academia suele caer presa de dos polos (...) nocivos porque, o bien romantiza la marginalidad y la codifica como resistencia, o bien reduce a quienes la sufren a meros sujetos trágicos” (p. 27).

5.2.1 U betta work bitch! Cuerpo, expresión y movimiento

Conocí a Amaro (Chula Zapata) por cuestiones laborales: viajamos juntxs a Guanajuato en 2015 para cubrir un festival de cine por parte de una revista cultural y nos llevamos bien al instante, en el trayecto en camión nos presentamos y me platicó que algunas tardes iba a La Puri a practicar voguing, un tipo de baile que tomaba inspiración de las poses de moda de revistas, pero no ahondamos demasiado en ello. En 2017 le invité a trabajar como *community manager* en un medio del que yo era parte, no desarrollamos una amistad profunda, pero sí una buena relación laboral, de esas en las que platicas de temas personales entre conversaciones de trabajo. Le recuerdo siempre atentx, amable, inteligente, sonriente, con una calma particular y ligeramente introvertidx. A ambxs nos despidieron casi al mismo tiempo, a los pocos meses después de haber entrado y no nos volvimos a ver en persona hasta marzo de 2020 en el Museo del Chopo, una noche en la que por azares del destino ambxs nos encontrábamos ahí, aunque por razones sumamente distintas. Yo iba saliendo del concierto de un amigo e iba subiendo unas escaleras, Amaro iba a participar en una ball e iba bajando las mismas escaleras. Así, nos encontramos de frente para sorpresa de ambxs.

Ese día fue como si todo lo que recordaba de Amaro físicamente se hubiera exponenciado: vestía un conjunto amarillo y tacones, llevaba el cabello rizado suelto y libre, brillantina en el rostro y su inconfundible sonrisa, más grande que nunca, bajo su bigote siempre impecablemente peinado. Me preguntó si venía a la bola, le dije que no, que había ido al concierto de un amigo y me invitó a quedarme, salió corriendo con otras 3 o 4 personas igual de deslumbrantes que elle y cada apresurado paso que daba era como si flotara y la brillantina de su rostro parecía dejar una estela de luz que iluminaba todo a su camino. Ese día no sólo me reencontré con Amaro, si no que conocí a Chula Zapata, brillante, enorme y mágicx.

Así fue el primer acercamiento que tuve de lleno con el voguing, cuerpos que parecían flotar, ejecutando movimientos geométricos, precisos, algunas veces más dramáticos, otras más sensuales y, a primera vista, rompiendo con lo que hasta ese entonces había entendido como *femenino* y *masculino*. Pasó un año hasta que tomé mi primera clase de vogue femme con Fer Ninja en un estudio de baile en Morelia, Michoacán, entre esos ires y venires durante la pandemia. Y tres años hasta que asistí a mi primera práctica pública, invitada por Chula la noche de un lunes de septiembre del 2023 en el Monumento a la Revolución. Isha Ninja Ubetta la dirigió compartiendo su experiencia en el runway europeo “una de las mayores herramientas que puedo darles es que se la crean, que se crean que son top models en una pasarela” (Isha Ninja Ubetta, 2024).

Durante esta práctica, nos explicó la postura física recomendada para una performance de runway europeo: hombros ligeramente atrás para que los brazos caigan por detrás de la espalda, pelvis ligeramente hacia adelante para que los mismos brazos puedan moverse como péndulo por detrás de los glúteos y cada uno de los pasos, fuerte, firme, corto, casi como una marcha militar, pero en tacones y con un exagerado contoneo de cadera. Antes de salir a la pasarela, se realizan poses breves, como editoriales de revista, evitando jugar demasiado con el rostro para que no se confunda con la categoría de face. Nos explicó también algunos giros, vueltas completas apoyándose y resbalando los empeines o por pasos en caso de traer tacones con antiderrapante, como fue el caso de los que traía yo. Así, hicimos varias vueltas, en unas fijándonos más en la postura, en otras, en los giros y en otras, en las poses de entrada y salida; para finalmente imitar una batalla de runway en una ball y darnos retroalimentación entre todxs.

En una práctica de runway americano el caminar es completamente diferente. Se busca contener el contoneo de caderas, los pasos son más largos y se evita cruzar los pies uno frente a otro, aunque la energía durante las batallas es la misma, ya que debes buscar "brillar" o atraer más la atención que tu contrincante. Para esto, puedes incluso realizar bloqueos con tus brazos o tu cuerpo, sin dejar de posar y sin perder la postura ni el equilibrio, tan elegantes o shadys como prefieras. A simple vista parecería que el runway europeo y americano refuerzan estereotipos "femeninos" y "masculinos", el primero enfoca su movimiento en las caderas, en el segundo el caminar es guiado por el torso.

En una segunda lectura, veo en el runway una posibilidad de experimentar corporalmente dichas identidades y devenir entre ellas. No me parece casualidad que categorías como runway europeo sean más caminadas por mujeres trans y runway americano por hombres trans. Donde, si bien en ambas categorías, cuando asistes a prácticas, se hace un esfuerzo por no escencializarlas y describirlas como runway europeo sinónimo de femenino y runway americano sinónimo de masculino, en la práctica la performance alude a dicho binomio, permitiendo a quien lo camina entrar en contacto con una parte de su identidad de género que podría no abordar con tanta facilidad en el mundo exterior o en su día a día, al mismo tiempo que la disfruta y celebra de manera individual y en colectivo.

En una práctica organizada por Kiki House of Rebel, Zanashe 007 habló de su experiencia. Él/elle ve en el runway americano un espacio sí para explorar aquello que se ha conocido tradicionalmente como masculino, pero también para disfrutar de su propio cuerpo, para sentirse fuerte, para jugar con la fuerza de sus pasos. Para caminar y ocupar espacios de una manera en la que no podía hacerlo en la calle, ya que al ser una persona de 1.50 metros de altura que, a pesar de identificarse como un hombre trans, es consciente de que su lectura es

femenina, sentía el espacio público como ajeno y peligroso, especialmente viviendo en Ecatepec.

Con el paso del tiempo, notó que su manera de caminar en las balls, se convirtió en la manera en la que lo hace por la calle, como un modo de decir "sí, merezco estos espacios, no me vas a quitar de aquí, no me voy a hacer pequeño, no me voy a hacer a un lado". Existió entonces una transformación en el modo de habitar la ciudad y la periferia de la misma, a partir de la exploración y la expresión de su corporalidad, utilizando su cuerpo como un primer territorio para habitar un territorio mayor y compartido sintiéndose más seguro, no sólo en sí mismo, sino ante los peligros que existen en la calle como el acoso y la violencia.

Isha Ninja tiene una experiencia similar, la práctica del runway europeo, categoría en la que se ha especializado, le da una sensación de seguridad con su feminidad que busca proyectar en su día a día trabajando en la industria de la moda como diseñadora y *stylist*. Además de experimentar la moda de una manera más libre y auténtica para ella misma, sin las limitaciones que podría tener trabajando con clientes de dicha industria, "encontré en el ballroom dónde poder destacar esta artista que tengo adentro, me gusta mucho el performance" (Isha Ninja Ubetta, 2024).

Una de las expresiones de género más experimentadas en las diversas categorías de voguing es la feminidad. Una feminidad que, si bien parecería reforzar estereotipos de género en tanto que se resaltan y exageran los movimientos de cadera, de cabello, ademanes de manos, etc., al presentarse de manera hiperbolizada y exagerada, se convierte en una representación de la feminidad fuerte y potente, que no le tiene miedo a destacarse más que lxs demás, a diferencia de la feminidad tradicional que debe mantenerse oculta y modesta, que debe buscar no destacarse e incomodar. Como se puede ver en el fenómeno de las *tradwives* que ha tomado fuerza en redes sociales (especialmente Instagram y TikTok) desde el 2024, donde en videos de corta duración se enaltecen roles de género tradicionales, específicamente el de confinar a las mujeres al espacio doméstico, con vestimenta recatada y un uso "discreto" del maquillaje.

Isha define la feminidad del voguing, como una feminidad jotera: "jotera como el decir, soy femenina, pero esa feminidad la vas a elevar al 16000% y vas a hacerla más torcida y vas a hacerla más shady y vas a hacerla más perra y con mucho poder" (Isha Ninja Ubetta, 2024). Porque si bien existen demarcadores de la feminidad en partes del cuerpo como las caderas y el cabello, así como en expresiones de la moda como la ropa y las uñas largas, dichos demarcadores no son utilizados de manera universal por *todas las mujeres*, está de más recordar que no *todas* las mujeres usamos cabello y uñas largas, ni vestimos ropa ajustada o caminamos

por la calle contoneando las caderas, por más que los videoclips de reggaetón nos quieran hacer creer lo contrario.

En el caso de las personas no binarias, como es el caso de Chibi Revlon Miu Miu, que se ha especializado en vogue femme, esta categoría le permite expresar su lado femenino a partir de movimientos y vestimenta que no utiliza en el día a día. Para sus presentaciones de vogue femme, Chibi suele portar vestidos cortos y ajustados con tacones altos, en contraposición con en su día a día como profesorx de danzas urbanas, específicamente de k-pop, donde suele utilizar pantalones y playeras holgadas.

> Siendo una persona no binaria, mi expresión siempre ha sido muy masculina, mi forma de vestir siempre ha sido así, me gusta vestirme tumbado, flojo… a veces me pasa mucho con los gays que me leen mucho como si yo fuera el activo (risas), pero no, yo puro rombo, puro rombo, esa es la verdad, me gusta mucho como esa dualidad mía, porque mi expresión ya genuina es muy femenina, soy una persona muy femenina, mi pronombre general siempre ha sido ella, siempre me he sentido con ese pronombre, él y elle no me generan ningún conflicto, la gente se puede referir a mí con eso, pero *ella* es mi euforia. (Chibi Revlon Miu Miu, 2024)

Así, durante el vogue femme se permite saltar, realizar dips dramáticos, ejecutar de manera exagerada y marcada elementos del vogue femme como el catwalk y los duckwalks, junto con movimientos donde sacude fuertemente el cabello, ejemplificando lo que Isha llama "feminidad jotera".

> La primera vez que vi un video de Leiomi, dije -wow ¿qué es esto?-. Cuando me di cuenta yo ya estaba metido de lleno, el ver la feminidad tan a flor de piel y tan afuera y que no causaba ningún conflicto fue lo que me hizo sentir en casa. Porque justo vogue femme ha sido mi lugar seguro muchos años y hemos tenido peleas, he tenido depresión por vogue femme y he tenido frustraciones por vogue femme y he experimentado ansiedad por lo mismo, pero al final siempre me he reconciliado vogue femme. (Chibi Revlon Miu Miu, 2024)

En el caso de Annia Ninja Ubetta como mujer lesbiana y Chula Zapata como persona no binaria, ambxs se han especializado en la práctica del old way, la cual es más geométrica y enfocada en las líneas. A pesar de esto, el trabajo en conjunto del old way con el vogue femme les ha permitido reconectar y reconciliarse con su feminidad.

> El abrazar la feminidad fue gracias a ballroom, fue gracias a voguing, yo no aprendí de ninguna forma y con ninguna terapia el sentir que ser femenino

> estaba bien, que el ser femenino era celebrado, pues mientras más femenino estaba más chido, todo eso lo aprendí bailando. (Chula Zapata, 2024)

Como he mencionado previamente, el vogue femme alude a una feminidad hiperbolizada, llevada al extremo, que exige en quien lo practica entrar en contacto con movimientos que no son naturales para el cuerpo y con una performatividad de género exagerada que cuestiona incluso lo que socialmente entendemos como femenino.

> Ahorita estoy atravesando algo que como mujer lesbiana no me siento lo suficientemente femenina para caminar vogue femme o al menos eso me hicieron entender en Estados Unidos y en Europa. Que la categoría, específicamente "Women's performance", que es la que yo que creí que era mi categoría en ballroom, no es algo con lo que me identifique. En esas categoría las ves caminando como sexualizadas, tacones altísimos, ropa interior, quizás enseñando más el cuerpo, el cabello largo abajo del hombro, en ese performance tiene que ver mucho con el cabello y con el cuerpo y que yo a pesar de que lo acepto y lo abrazo, no es algo con lo que me sienta cómoda caminando como mujer lesbiana. Porque no me identifico con esta hiperfeminidad que te exige la categoría, entonces ahorita específicamente en este momento de mi vida estoy experimentando caminar vogue femme en las kikis de aquí de México porque quiero reconciliarme y experimentar como con esa Annia hiperfemenina que nunca fui desde niña tampoco. (Annia Ninja Ubetta, 2024)

Pantera 007 reconoce que reconectar con su feminidad fue también un trabajo corporal. A pesar de llevar más de 10 años estudiando distintas danzas, tuvo que reaprender a mover su cuerpo. Pantera se reconoce como una persona racializada que creció en un barrio de la Ciudad de México, condiciones que, a pesar de saberse homosexual desde una edad temprana, no le permitieron experimentar libremente su feminidad.

> Para mí era muy frustrante de que ver por ejemplo las que ahorita son las Karnalas, darlo todo en vogue femme y ver como movían las caderas y como se tocaban las chichis y como se caían y el cabello y yo decía -güey ¿cómo puede ser posible que yo he hecho 10 años de danza y no pueda hacer eso?-. El bloqueo… o sea la mente la desbloqueas y haces cosas que en la vida te imaginarias, crecer en un barrio, como una persona morena, como una persona homosexual, bailar hip hop, todo eso creó en mi cuerpo y en mi forma de ser, una identidad. El vogue femme es lo contrario, era un reto quitarme todo esto de la mente y decir -mi cadera está aquí porque hoy, en este momento soy una

> perra, soy una mujer y ahorita tengo unas chichotas y ahora tengo unas uñotas, ahorita en este momento estoy bailando y estoy vogueando y soy Beyonce-quitarte ese bloqueo mental y decir *bye* suena fácil pero no lo es, a mí me costó mucho trabajo. (Pantera 007, 2024)

Por su parte, Furia 007 entró en contacto con su feminidad en su paso por House of LaBeija, a partir de referentes como Divo LaBeija, de quien menciona "hacía un old way muy femenino" y comenzó a imitarlo. Así empezó un "reencuentro con mi feminidad, esta cuestión como de güey, ¿qué está pasando con mi cuerpo? Una relectura de mi cuerpo, empiezo con esta reconciliación de mi cuerpo, con la feminidad, soy joto, me vale verga jotear, no tiene nada de malo, es todo, es lo bueno, lo malo, es todo, en el jotear, en el mariconear" (Furia 007, 2024).

A título personal, sentí esta reconexión con mi feminidad durante las clases de vogue femme que tomé con Fer Ninja en Morelia en 2021 y las prácticas de runway europeo con Isha. La exageración de los movimientos hiperfeminizados me generaban un goce muy divertido, era como volver a ser una niña pequeña y jugar a la pasarela de moda en el pasillo de la primera casa que habité en esa ciudad durante mi infancia. Feminidad que con el paso de los años me he cuestionado, especialmente en el ámbito público, generando en mí una hipervigilancia sobre mi vestimenta y movimientos en la calle, por miedo al acoso callejero.

De la mano de la feminidad y el cuerpo, se encuentra también la expresión y experimentación de la sexualidad, que en muchas ocasiones las mujeres y personas LGBTQ+ vivimos reprimida y castigada. Para Isha, quien además de haberse especializado en el runway europeo, también ha practicado vogue femme y sex siren, encuentra en ello una manera de reconectar no sólo con su energía femenina, sino con su sexualidad. "El vogue femme para mí es como abrazar esta parte que siempre me han reprimido, desde mi parte más de fuego, como más sexual, más sexy. Para mí es eso, el poder sanar aquí, esa parte que siempre como me reprimieron, yo lo bailo desde mi *cunt*[51]" (Isha Ninja Ubetta, 2024). En el sex siren la expresión de la sexualidad se expande, se reconoce como un espacio para la libre exploración y para la expresión corporal, una batalla de sex siren no es necesariamente contra lxs otrx voguerxs, principalmente es contigx mismx.

Si bien no en todos los casos ocurre, ya que como mencionaré más adelante, durante batallas de sex siren han ocurrido episodios de violencia sexual, en un primer momento esta

[51] La palabra *cunt* se traduce al español literalmente como "coño" o "vulva", si bien es utilizado en el argot anglosajón como un insulto misógino, ocurrió algo similar a la palabra *queer* y ha sido resignificada por la comunidad LGBTQ+, especialmente en la cultura ballroom, como sinónimo de una actitud atrevida, descarada, segurx de sí mismx y en contacto con tu feminidad, independientemente de tu identidad sexo-genérica.

categoría tiene la posibilidad de trasgredir la sexualidad en términos de la matriz heterosexual patriarcal, la cual limita los cuerpos en tanto que como menciona Butler, "el límite del cuerpo nunca me pertenece plenamente a mí" (Butler, 2010, p. 85). Dicha matriz heterosexual reduce el ejercicio de la sexualidad a los genitales y las relaciones sexuales, frente a esto el sex siren representa una posibilidad de vivir la sexualidad más allá de este reduccionismo, es común escuchar en prácticas "el sex siren es para nosotrxs, es para ti, para que lo goces tú".

Adicionalmente, es una ventana que permite a muchos miembros de la comunidad ver y celebrar otros cuerpos, cuerpos que en el mundo exterior pueden ser vistas con desagrado, cuerpos que se escapan de ideales hegemónicos de belleza, cuerpos grandes, cuerpos racializados, cuerpos trans sin "pase", cuerpos lesbianos y/o cuerpos femeninos cisgénero que en la calle son objeto de comentarios lascivos y violentos. Recordándonos que la materialidad del cuerpo importa, a pesar de ser constantemente cuestionada, violentada y normada, también tiene una capacidad de resistencia, reapropiación y resignificación.

Al respecto, Furia 007 menciona que el sex siren en México tiene una "esencia de revalorarte, de revalorar tu cuerpo [a diferencia de en Estados Unidos donde] originalmente no era eso, era otra cosa de realness, de tener un cuerpo hegemónico" (Furia 007, 2024). Es por esto, que Furia reconoce que Marian "no da chops en sex siren, porque está bien culero que te animas a caminar la categoría, te exhibes, te expones y alguien te dice, -no güey a la verga-. No, denle diez, que llegue hasta acá, que ella vaya ganando confianza, que vaya ganando seguridad, porque si la chopean pues ya nunca va a volver a caminar la categoría y le vas a generar un pinche trauma en su cuerpo" (Furia 007, 2024).

En la Ciudad de México es una de las categorías más populares y con mayor cantidad de participantes, llegando a existir casas especializadas en esta práctica, como fue el caso de *Kiki House of Sex* (2020-2021) y con balls exclusivamente para caminar dicha categoría, como "El Ball de las 400 Sirenas (La venganza de la Coyolxauhqui)" que se llevó a cabo el 20 de mayo del 2023, organizado por *House of Pank* en el marco del cumpleaños de su madre María Nahual (ahora Marian 007). En esta ball, Marian ahondó en la importancia de descolonizar los referentes del deseo, por lo que la temática eran diosas prehispánicas como Coatlicue y Xochipilli. Es precisamente en el reconocimiento de cuerpos *otros* como sujetos de deseo, capaces de generar efectos en el panel de juecxs y en el público que asiste, que se materializa dicha descolonización del deseo.

Adicionalmente, la escena ballroom y los balls se presentan como un espacio para la exploración de la identidad de género, muchxs de sus miembrxs han transicionado a partir de sentirse identificadxs y acompañadxs por otras personas trans y no binarias. Tanto Furia como

Any Funk reconocen que, a partir del baile, la reconexión con su feminidad y la convivencia con más personas de la comunidad les hizo cuestionarse su propia identidad de género, ampliándola a horizontes como el género fluido y el género no conforme.

Para Furia 007, si bien la escena ballroom comenzó siendo principalmente ocupada y representada por hombres gays cisgénero, muchxs de estos hombres transicionaron durante su paso por la escena, hasta convertirse en femme queens referentes y leyendas del ballroom mexicano en la actualidad. Por eso para elle el ballroom es un espacio fluido que, a partir de conocer otras experiencias e historias de vida, le "enseñó a ver las identidades más allá de la orientación, no todo es gay-lesbianas" (Furia 007, 2024). Es importante mencionar que en México y aún en la Ciudad de México, que se presenta como una de las ciudades más progresistas del país, existe una cifra negra respecto a cuántas personas no se identifican con su género asignado al nacer y no han buscado transicionar. Esto se debe a una enorme diversidad de factores, que pueden desde económicos, hasta por saber que su vida puede correr peligro, atravesado también por la falta de una red de apoyo que les haga sentir segurxs y acompañadxs.

Tal fue el caso de Chibi Revlon Miu Miu quien, a pesar de reconocerse como homosexual desde la infancia, creció en una familia de ideales tradicionales, con un papá fuertemente homofóbico, por lo que no le fue fácil explorar su identidad como persona no binaria dentro de su familia consanguínea. "Fue un rollo mental muy fuerte, era como volver a aceptar otra realidad, porque ya había aceptado que era una persona homosexual, me gustan los hombres, bueno me gusta lo *switch*, porque realmente ¿a quién le gustan los hombres realmente sabes? Lo voy a poner sobre la mesa ahí (risas)". (Chibi Revlon Miu Miu, 2024). Fue hasta que conoció y comenzó a tener una relación cercana con Any Funk y Fabio de House of Machos que se nombró como no binarie y recibió en su familia voguera el apoyo que no tuvo de su familia consanguínea.

> Salí del clóset con Fabio y con Anuar, les dije, creo que soy una persona no binaria y Anuar me dijo, así como -¡ay que padre!-. Y los dos bien emocionados, así como de -wey que chido y que padre, gracias por decirnos porque es algo muy importante-. También teniendo un poquito más de información, sobre todo Anuar, porque daba muchos cursos y dio muchas pláticas sobre sexualidad, y hablarles de cómo me sentía y así, entonces me decía -es que entras en lo que es el género fluido bebé, está bien, toma tu proceso, tranqui, llévatelo bien y rombo y todos los trucos-. (Chibi Revlon Miu Miu, 2024)

Adicionalmente, le permitió conocer y entender su identidad desde un espectro más amplio, ya que en muchas ocasiones las identidades no binarias son entendidas como sinónimo de andróginas, esencializando y limitando la vivencia de dicha identidad. “Me daba miedo decir, verga es que sí soy una persona no binaria, pero no me gusta cómo se le asume a un hombre en esta época y yo no me siento como tal, me siento un poquito más de este lado, pero tampoco me identifico al 100% en lo femenino, entonces ¿qué está pasando en mi cabeza?” (Chibi Miu Miu, 2024). Es común que a las personas no binarias se les “exija” socialmente cierta lectura andrógina, por lo que regularmente se les malgeneriza porque se ven “demasiado femeninxs” o “demasiado masculinxs”, ignorando la amplitud de espectro en la que se viven o pueden vivir las personas no binarias que va mucho más allá de la lectura de sus cuerpos.

Respecto a la orientación sexual, la socialización con más personas de la comunidad LGBTQ+ ha permitido a muchxs voguerxs sentirse con la seguridad de nombrarse como lenchitud, homosexuales, bisexuales o pansexuales. “Ese baile me ayudó a no solo a entenderme a mí, sino a entender otras vivencias, como de las personas trans, de las personas bisexuales, de las lesbianas. Porque lo que yo vivía era pues que me gustaban los hombres y ya, entonces fue como entrar a un mundo enorme donde empecé a entender muchas cosas de mí y de otros” (Chula Zapata, 20249). Annia Ninja reconoce que al inicio de su preparación voguera, se identificaba como una mujer bisexual que vivía una relación de pareja con un hombre. Actualmente se nombra como una mujer orgullosamente lesbiana.

> Las vogueras te deconstruyen a veces con ternura y a veces con golpes y a veces con estormeos, te hacen entender muchas cosas y cuando yo voy descubriéndome que me gusta más el ballroom que el hip hop, es cuando voy descubriendo que me gustan más las mujeres que los hombres y creo que tiene que ver mucho por cómo me sentía segura rodeada de la comunidad LGBT o segura relacionándome con mujeres, [en comparación] a cuando me relacionaba con hombres cis, además mi círculo se empezó a volver un 98% LGBT. Si ahorita me preguntas -¿tienes amigos cis-heteros?- es muy raro, o sea, las personas cis-héteros que llego a conocer son familiares y no les hablo tanto, no es como una persona con la que pueda entablar una conversación y sentirme a gusto sin que te empiecen a cuestionar. (Annia Ninja, 2024)

En el caso de Pantera 007, la confianza para comenzar a voguear fue un proceso que vivió de la mano con el nombrarse abiertamente como un hombre homosexual, “no me presentaba ante el mundo como -hola soy yo soy heterosexual- pues nadie me iba a creer, pero tampoco era algo que yo gritara como las personas en ballroom” (Pantera 007, 2024). Así, el baile se

convirtió una especie de zona gris, donde se permitía expresarse sin miedo a miradas o comentarios negativos, ya que cualquier movimiento "amanerado" entraba en las lógicas del movimiento.

> En 2017-2018 estaba seguro de quién era, pero todavía no lo había sacado tanto a la luz, para mí no había como que una lógica de hacer ballroom porque en ese momento no estaba seguro de salir del clóset, de empezar a actuar como yo me sentía, tenía una barrera muy fuerte y esa barrera curiosamente solo se quitaba cuando bailaba, mi forma de expresarme ahorita es muy libre y muy yo, pero en ese tiempo no, sólo cuando bailaba. El baile y la danza siempre fue donde podía ser quien yo quería, porque una lo hago bien, justo ahí me empecé a dar cuenta que lo hacía bien y dos porque ahí nadie me va a juzgar, van a decir bueno estás bailando solamente. (Pantera 007)

En el caso de Furia 007, el voguing fue una ventana para comenzar a bailar y posteriormente adentrarse a otros géneros dancísticos, como la danza contemporánea. A partir de que conoció a Franka Polari quien le invitó a las prácticas de voguing en "La Purísima".

> Empecé a ir desde la primera [práctica pública], pero hasta la tercera me jalaron, me dijo -pasa tú a old way- y yo así de -¿qué?-. Entonces me empecé a mover y Annia me dijo, -wey te mueves bien-, y yo -no, es que bailar no es lo mío-. Annia me dijo ve a clases, ve a clases de conte y ahí rompí yo el chip y dije -¿por qué no me lo voy a permitir?- ya tenía 25 años. Empecé a tomar las clases de Any Funk y de Annia, tomé clases de waacking, de conte, acrobacia y así como que ya le empecé a meter de todo y sí fue como una relación sanadora con mi cuerpo, porque de prohibirme el baile, al -no manches, sí puedo bailar y sí sé bailar y el baile también se me da-. (Furia 007, 2024)

Muchxs de las personas que voguean y asisten a balls, ven el ballroom como el primer espacio LGBTQ+ donde pudieron convivir abiertamente con más personas de la comunidad, ya fuera porque previamente les tenían miedo a estos espacios o, porque no conocían a más personas de la comunidad. Este fue el caso de Chibi, quien comenzó a cuestionarse lo que había aprendido en su núcleo familiar, basado en estereotipos que ha perpetuado la televisión sobre la comunidad LGBTQ+ y donde fue duramente reprimido por sus padres por tener un carácter "delicado" y "sensible".

> Realmente me daba miedo acercarme a la gente LGBT siendo yo parte de, solo conocía a una mujer trans [gracias a ballroom], a Victoria Letal. De hecho, yo tenía la idea que me habían metido mis papás respecto a lo LGBT, con mucho

> miedo, entonces era mucha ignorancia al respecto, como el acercarme a una persona trans, era como de -¿qué es esto?-. Y empiezas a conocer a la gente y empieza a cambiar mucho tu perspectiva y yo también me empiezo a dar cuenta de que muchos de los prejuicios que tenían mis papás estaban mal, porque empecé a conocer a estas personas, todo lo que sufren y todo lo que se vive y también yo lo empezaba a vivir de primera mano. 2015 también fue muy caótico mentalmente para mí, porque me empezaba a dar cuenta de muchas cosas, de cómo realmente la gente cis nos ve a nosotros y tienen como un *misconception* de lo que es lo queer y lo asocian demasiado con lo que ven en la televisión, como si de verdad viviéramos lo que vivimos en la televisión. (Chibi Revlon Miu Miu, 2024).

Furia lo ve como un espacio interseccional, donde personas de las disidencias pueden encontrar "su lugar en ballroom" fuera de otros espacios "cis-lesbiana" o "cis-gay". También porque comparte una mirada crítica a otros espacios LGBTQ+, los cuales pretenden ser incluyentes, pero son principalmente lugares para hombres cisgénero homosexuales de ideales blancos que replican lógicas clasistas, racistas, machistas, misóginas y transfóbicas.

> Hasta la fecha si voy a un grupo [de natación de hombres cisgénero homosexuales] me aburro o me peleo, porque pinches weyes rancios, mochos, puro joto rancio y me peleaba de -no pueden andar de viejos rancios-. El último grupo de amigos gays que tuve como a los 22, me alejé porque eran bien culeros. Un día en un antro, no sé qué madre le estaban diciendo a una chica, -pinche naca, pinche vieja- y yo de que, -bájale de huevos- y pues la chica resultó bien barrio y le rompió una botella a un amigo y se hizo una pinche trifulca, todos terminamos en el hospital y yo dije, -en mi vida vuelvo a ver a estos cabrones que son unos culeros-. (Furia 007, 2024)

En lo personal, en mi autoetnografía realicé muchas notas en las que reconozco que el contacto con personas tan diversas dentro del paraguas LGBTQ+, me dio muchísima fuerza para reconciliarme con mi propia vivencia. Pasando por algo muy similar a la experiencia de Annia, comencé este doctorado identificándome como una mujer bisexual en una relación de pareja con un hombre cisgénero y me reconcilié conmigo misma hasta nombrarme dentro de las lenchitudes. Reconociendo que la sexualidad es fluida y está en constante evolución, he perdido el miedo a la posibilidad de vivirme de distintas maneras a lo largo de mi vida. Adicionalmente, me identifico con muchas de las críticas que se realizan a espacios LGBTQ+, como los

antros/clubes nocturnos de la Zona Rosa o la falta de espacios donde convivir con más miembros de la comunidad.

Creciendo en una ciudad como Morelia, Michoacán, esto me llevó a desarrollarme en espacios principalmente heterosexuales con personas con las que en muchas ocasiones no podía tener experiencias compartidas. Al buscar espacios LGBTQ+ a mi llegada a la Ciudad de México, me encontré con lugares dominados por hombres gays, que, si bien eran mucho menos violentos con mi cuerpo que los hombres heterosexuales que podía ver en otros antros/clubes nocturnos, tampoco me veía del todo reflejada en sus experiencias de vida, puntos de vista o aspiraciones a futuro, en más de una ocasión escuché a hombres cisgénero homosexuales hacer comentarios misóginos y transfóbicos en antros como Rico de la Zona Rosa. Al respecto Chula Zapata menciona:

> Personas jóvenes LGBT llegan carentes de muchas cosas, entonces de pronto descubren el voguing y descubren familias y descubren personas y todo eso que tiene que ver con ballroom y los empodera, los hace más felices, hace que las mujeres trans comiencen su transición, a los hombres trans comienzan su transición, o que las personas se nombren no binarias, o que descubres que eres bisexual o que por fin abraces la lenchitud, cosas así que están allí. Creo que el voguing nos da, o sea, el voguing es como la entrada de -mira, ven, baila y vas a descubrir un montón de cosas-. Siento que esa es la puerta, no es de -ay, yo quiero girar y caerme y hacer un dip y que me aplaudan- y entonces descubres que lo que necesitabas era otra cosa, era una familia, era que te entendieran, era entenderte. (Chula Zapata, 2024)

Esto ha dado como resultado un esfuerzo colectivo que no he visto replicado en otros espacios, al menos no de una manera tan consciente y activa, de respetar los pronombres ajenos para así respetar sus identidades de género. Para Isha el ballroom le “ha enseñado a respetar y a preguntar pronombres, muy importante, siendo disidencia, cualquier disidencia que seas, es muy importante preguntar los pronombres” (Isha Ninja Ubetta, 2024). Tanto en las balls como en prácticas se pregunta constantemente los pronombres que prefieren utilizar para evitar asumirlxs a partir de lecturas materiales, aceptando con esta acción que dentro de pronombres que podrían caer en el binomio hombre-mujer (él/ella) existe una gran diversidad de cuerpos y materialidades, por ejemplo, hombres con senos y que utilizan vestidos, mujeres trans sin operaciones estéticas y personas no binarias que no necesariamente lucen andróginas.

Esto es una respuesta tanto a la época que se está viviendo, donde las discusiones públicas sobre los derechos de las personas trans y no binarias han cobrado mucha fuerza,

generando cambios legislativos, como el cambio de género en las credenciales para votar frente al Instituto Nacional Electoral, esfuerzos que si bien son sumamente pequeños y queda un gran camino por delante que garantice realmente una vida digna, libre de violencia y con equidad de condiciones frente a las personas heterosexuales cisgénero, es un primer paso hacia el reconocimiento.

Durante los inicios del ballroom en México, cuando los espacios estaban principalmente dominados por butch queens y que no eran seguros para otras identidades, especialmente para personas trans y no binarias. Al respecto Isha mencionó que durante el 2017 y 2018, cuando la comunidad ballroom en México creció exponencialmente era de las pocas femme queens de la escena, "no me sentía como tan segura ahí, como que no sé, como que a veces en esa época, en ese tiempo, como que todo era más pesado, para mí fue pesado" (Isha Ninja Ubetta, 2024).

Finalmente, quiero rescatar en esta parte del análisis, al voguing como un espacio de goce estético y exploración artística. Durante las entrevistas a profundidad Isha, Any Funk y Chibi, hicieron un fuerte énfasis en expresar que "no todo es político" y considero que, si bien es difícil separar lo político de los cuerpos disidentes, es común que dentro de la comunidad LGBTQ+ exista una exigencia y expectativa de pronunciarse y posicionarse frente a problemáticas de la comunidad y hermanarse con otras causas. Por ejemplo, en los eventos de ballroom es común ver durante las rondas de tens participantes con pancartas sobre las vivencias de personas no binarias o más recientemente haciendo referencia a problemáticas globales como el genocidio del pueblo Palestino por parte de Israel en el último año.

> Hay que ser claros de cómo hacemos los *statments* de ballroom y cómo los proyectamos y en dónde, estoy muy de acuerdo con que se haga en los balls, pero también debemos quitarnos ese concepto de que todo es político, a veces también hace falta cotorrear, disfrutar la fiesta, cotorrear la competencia y el apreciar la competencia. (Chibi Revlon Miu Miu, 2024)

El expresar "no todo es político" permite centrarse en el goce y la diversión del momento "también está esta otra parte de divertirte, está esta otra parte del *show*, está esta otra parte de donde tú puedes sacar esta esencia que te reprime o que nos reprime la sociedad, que nos reprime la normativa" (Isha Ninja Ubetta, 2024). Vivirse lejos de estas exigencias y expectativas permite enfocarse en lxs individuxs que se presentan y sus historias particulares "cada historia, cada cuerpo, cada persona tiene algo que compartir, algo que brindarte, algo que aportarte y te hace fuerte" (Any Funk, 2024).

Un ejemplo de esto es el papel central que tiene la moda en los eventos de ballroom como un medio para comunicar tu propia individualidad y darte autoconfianza. Como menciona Isha Ninja Ubetta "si tú te sientes bien con cómo te ves, pues va a reflejarse en todo lo que haces" (Isha Ninja Ubetta, 2024). Sin embargo, también cumple con la función de ser un registro histórico vivo "porque también es importante dejar un registro de cómo estábamos viviendo en esa época, de cómo es la moda, porque la moda y la ropa, los textiles, los colores, toda esta parte del detalle, de la tendencia, es lo que va a hablar de una época" (Isha Ninja Ubetta, 2024).

Aquello que declaran no ser político, tiene una fuerza profundamente política: el reconocimiento y la revaloración del goce y la diversión, de la expresión identitaria expandida en la ropa, en las uñas, en el maquillaje, en el brilloteo y en la fiesta. "Entendemos la parte histórica, entendemos la parte política, pero no entendemos la parte de que es una competencia y es una fantasía, no es la vida real y de eso va ballroom, es una fantasía". (Chibi Revlon Miu Miu, 2024). Porque en un país donde entre 2021 y 2025 (años en los que realicé la presente investigación), en "la vida real" se registraron al menos 427 crímenes de odio contra la diversidad sexual, entre asesinatos, atentados y desapariciones[52], celebrar la vida y vivir la fantasía es un acto político.

Así, el voguing en su diversidad de categorías, así como en las prácticas y eventos me permiten visualizar, por un lado, maneras otras de vivir en comunidad, donde puedas sentirte identificadx con las experiencias de otras personas de la comunidad LGBTQ+, pero también aprender de ellas y ampliar tus propios horizontes a partir del cuestionamiento de valores familiares y sociales heredados, como es el caso de la atención y el respeto por los pronombres ajenos. Adicionalmente, permite la posibilidad de expandir aquello que entendemos como *femenino* y *masculino*, visiones mucho más amplias y menos escencializadas, ya sea para reconectar con una parte de ti mismx que se te ha sido negada, como bailar desde tu feminidad, caminar desde tu masculinidad, devenir entre ellas y todo lo que pueda ocurrir en la intersección de ambas; incluso para reencontrarte a partir de otra identidad sexogenérica a la que se te fue impuesta al nacer. Todo esto atravesado por el goce estético y la exploración artística individual y compartida, infusionada con una buena dosis de fantasía que nos permite imaginar y visualizar mundos otros más justos e incluyentes.

[52] Datos obtenidos del Observatorio Nacional de Crímenes de Odio contra Personas LGBTI+ en México de la Fundación Arcoiris por el Respeto a la Diversidad Sexual, disponible en http://www.fundacionarcoiris.org.mx/agresiones/panel

5.2.2 Todxs estamos rotxs. Emociones y violencias

Crear y expresarse desde la corporalidad en un ambiente LGBTQ+, desde el voguing hasta las balls, es una práctica llena de emociones individuales y colectivas. A pesar de ser un espacio que se presenta y se considera como seguro por muchxs de sus miembrxs, no es un espacio perfecto, ni está libre de violencias, aun así, se reconoce que las violencias del mundo exterior son aún más fuertes. Es importante tomar en cuenta que México ocupa uno de los primeros lugares de feminicidios y transfeminicidios en Latinoamérica[53]. Así, la comunidad voguera forma parte de un grupo susceptible y vulnerable a vivir crímenes de odio, en tanto que, como menciona Ahmed (2015), "lo que está en juego en un crimen de odio es la percepción de un grupo en el cuerpo de una persona [esto] no hace que la violencia sea menos real o 'dirigida'; esta percepción tiene efectos materiales, puesto que se lleva a la práctica mediante la violencia (…) el crimen de odio funciona como una forma de violencia en contra de grupos *mediante* la violencia en contra de los cuerpos de las personas" (p. 95-96).

Muchos de los miembros de la comunidad ballroom han sufrido violencia sistémica e interpersonal, desde el ámbito laboral hasta por parte de sus familias consanguíneas, ya sea por su orientación sexual, identificación sexogenérica, tono de piel o incluso por sus decisiones profesionales. Ya que, muchxs de ellxs se dedican profesionalmente al ámbito artístico, el cual, desde una mirada capitalista, no es visto como un "buen trabajo" o una "buena fuente de ingreso".

Por ejemplo, Chula Zapata ubica su espacio laboral como un lugar que limita su expresión personal plena, al reconocerlo como un espacio "muy blanco, como blanco, privilegiado, algo elitista, un poco superficial" (Chula Zapata, 2024). Esto es similar a lo que se encontró Pantera, sumado a violencias psicológicas y económicas, al intentar profesionalizarse como bailarín en una compañía de baile comercial entre 2017 y 2018 especializada en dar acompañamiento a conciertos de cantantes pop (como Belinda y Danna Paola), eventos y comerciales de televisión.

> Con Yeyo [bailarín y coreógrafo] estuve por el 2017-2018, fue una experiencia fuerte porque es un lado muy blanco de la danza, entonces, obviamente buscan heteronorma, buscan que estés mamado, diría buscan blanquitud, obviamente ser blanque abre muchas puertas. Ahí me empecé a dar cuenta que es complicado entrar a un lugar que literal te discrimina desde que entras, de que

[53] En 2024 se registraron 68 transfeminicidios en México, Oslavia, fundadora de Transcontingenta declara que "aproximadamente una de cada 2,200 mujeres trans es o será víctima de transfeminicidio, esto es casi 30 veces más que la proporción de feminicidios de mujeres cis" (Buconi, 2025, Pie de Página)

> tienes que verte de alguna manera, porque todo es visual, todo es físico. Además, tuve una experiencia muy fea en una presentación que tuvimos en Pachuca, fue en Navidad, que prenden un árbol gigante y hacen un evento masivo en el centro y nosotros bailamos ahí en ese evento y ay horrible, horrible, literal casi me quedo a dormir en la calle porque no me tomaron en cuenta para los hoteles, fue horrible y nos pagaron una miseria. (Pantera 007, 2024)

Para Annia su paso por la Academia de la Danza Mexicana estuvo lleno de aprendizajes, pero también de violencia estética, donde se le requería "cierto estándar de peso, de talla, de tamaño" (Annia Ninja Ubetta, 2024). Este cierto estándar corporal suele ser un cuerpo delgado, de estatura alta, fuerte pero no musculoso y que emule blanquitud. En mi paso por la danza contemporánea entre los 15 y los 18 años, recuerdo a mi maestra dándonos una lista de alimentos que sí podíamos comer y otros que no: sí a los sándwiches de pepino con queso crema en pan integral, no a los frijoles refritos.

Gabriela García (2022) en su artículo periodístico "Cuerpos colonizados: cuando la danza discrimina" menciona que en las cinco escuelas profesionales de danza del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) "en cada una de sus convocatorias, ya sea para ingresar a la licenciatura en danza clásica, contemporánea o incluso, popular mexicana, la evaluación de la figura corporal del aspirante es un filtro indispensable". Como ejemplo, en la convocatoria del 2022 la Escuela Nacional de la Danza Clásica y Contemporánea (ENDCC) describe las características corporales que se evalúan en las y los aspirantes, las cuales define como discriminatorias:

> En las mujeres: cabeza y busto pequeño; caderas angostas; cuello y brazos largos; piernas con buen tono muscular, pero sin volumen, y un montón de atributos más que, según señala la misma institución, son los aspectos más difíciles de cubrir porque depende de la carga genética heredada y se mide con parámetros o modelos estéticos unificados mundialmente. De los varones esperan, más o menos, lo mismo, además de contar con manos grandes y hombros amplios. (García, 2022, p.1)

Estos parámetros estéticos, menciona Raissa Pomposo en el artículo de García, se remontan al nacimiento de la danza clásica, en el siglo XVII bajo el reinado de Luis XIV quien "pretendía posicionar a Francia como una potencia política, económica y artística. [Y lo hizo] enalteciendo esto que conocemos como un cuerpo ligero, largo, blanquísimo, ágil, etcétera. Finalmente es como generar una especie de ficción del cuerpo con fines políticos" (p.1). En los ejemplos

mencionados por Annia y Pantera, si bien ambxs son personas racializadas que se dedican a la danza, la blanquitud es vista como una aspiración en sus espacios de aprendizaje y laborales.

Adicional a las violencias estéticas y racistas, Any Funk agrega también la homofobia, la misoginia y el machismo que escalaba hasta la violencia física dentro de las danzas urbanas.

> Yo y una amiga que se llama Lorena Valenzuela que hace más waacking, vivimos todo eso dentro de la parte de hip-hop: todo el machismo, la misoginia. A mí me decían "joto", pero también era de defenderte, como de crew contra crew. Veíamos todo tan normalizado, cualquier ofensa, cualquier cosa, una nalgada, porque sí, a mí me nalgueaban, ahorita ya uso ropa de mujer y así, pero siempre me he vestido más, así como [estereotípicamente masculino] pero sí, entre b-boys[54] te nalgueaban y mi familia pues eran de que -¡Vamos! ¡rómpele la madre!-. Y todo eso lo veíamos tan normalizado, también entre mujeres. Pero lo más cagado es que yo, como las chavas, me quedaba callado. Entonces ¿cómo te defiendes? pues bailando y así fue como me pude ganar el respeto de esa comunidad y ella también. (Any Funk, 2024)

El ámbito laboral es un espacio donde se replican y materializan una serie de violencias sistémicas contra personas de la comunidad LGBTQ+. Por ejemplo, en la "Encuesta Nacional sobre Diversidad Sexual y de Género" (Endiseg) del 2021, realizada por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), el 21.1% de hombres gay, el 29.8% de personas bisexuales y el 30.2% de mujeres lesbianas, reportaron "eventos de discriminación o violencia tales como burlas, tratos desiguales, acoso, exclusión o agresiones físicas" (Ortega, 2023, p.1). En contraposición con un 19.3% reportado por mujeres heterosexuales y 18% por hombres heterosexuales.

Adicionalmente, dicha discriminación aumenta si se suma también el color de piel, como reporta Adriana E. Ortega (2023) en su artículo "Discriminación y violencia laboral contra personas LGBT+ en México" en la revista Nexos, "al hacer el cruce entre el color de piel de las personas y su orientación e identidad sexual, los datos parecen indicar que esto se traduce en una mayor discriminación, sobre todo para las personas LGBT+ con tonalidad oscuras, quienes reportaron casi cinco veces más incidentes de violencia o discriminación en sus lugares de trabajo" (p.1).

Esto no es exclusivo del ámbito laboral, Cecilia Castro (2023) menciona que conforme a la "Encuesta Nacional sobre Bullying Homofóbico en México", realizada a jóvenes de entre

[54]B-boys se refiere a los hombres que practican breakdance.

13 y 20 años, el 61% reportó “la existencia de bullying homofóbico en sus escuelas, el 92% han sido víctimas de insultos debido a su orientación sexual, su apariencia física, forma de vestimenta y por no ajustarse a estereotipos de género” (p. 2). Mientras que en el caso de estudiantes de educación superior “se enfrentan principalmente a la violencia sexual, escolar y simbólica, bullying homofóbico, hostigamiento sexual, acoso sexual, discriminación y estigmatización” (p. 5) tanto por parte de compañerxs como de profesorxs. En lo personal, a los 14 años fui expulsada de una secundaria pública en Morelia por mi orientación sexual, en una ocasión el director de la escuela me dijo frente a un grupo de madres y padres de familia: “no voy a tener lesbianas en mi escuela” y se me prohibió el acceso a las instalaciones, a pesar de que era común y permitido que exalumnxs visitaran a amigxs dentro del plantel.

En el ámbito familiar las violencias reportadas son principalmente psicológicas. Por ejemplo, Annia recuerda que, durante sus años formativos, su mamá no la apoyó en su formación como bailarina, diciéndole constantemente que no era talentosa.

> Mi mamá siempre me dijo que yo no era talentosa en la danza, mi hermana era la talentosa y así me lo decía, -es que tu Annia bailas como elefante, tienes la gracia de un elefante-. Nunca crecí con el apoyo de mis papás, en ese sentido, más que fuera para la natación, 100% de apoyo de mi mamá, pero mi papá fue súper negligente en ese sentido toda la vida. (Annia Ninja, 2024)

Para Furia fue una actividad mal vista en su familia y se le fue reprimida desde la adolescencia por una combinación de homofobia y misoginia, violencias que suelen ir de la mano. Cuando, en su paso por la preparatoria conoció a Any Funk, quien tomaba los talleres escolares de teatro y baile, elle tuvo que limitarse al taller de debate y al de taekwondo ya que el baile “era de jotos”.

> A mí de chiquito me negaron el baile, me dijeron -el baile es de jotos, el baile es de niñas- y yo decía -ay, yo quiero entrar a ballet, yo quiero entrar a conte-, -no, no, tú a karate, tú a taekwondo- entonces, como que siempre me sentí con esta chiva así de -el baile no es para mí, porque es para jotos-. Entonces cuando ya me descubrí, cuando dije soy gay, soy joto, aun así, digo no, el baile no es para ti, de he hecho hasta la fecha si les digo -empecé a bailar y así-, se enojan, es como de -ay no desperdicies el tiempo.- (Furia 007, 2024)

Así, una de las dolencias en común más repetida en las entrevistas a profundidad es el identificarse como homosexuales o como lesbiana frente a la familia consanguínea, o lo que popularmente se conoce como “salir del clóset”. En México, según la “Encuesta Nacional sobre la Salud Mental de las Juventudes LGBTQ+ en México” realizada por The Trevor Proyect, en

2024 registró que “menos del 22% de juventudes LGBTQ+ tienen un hogar afirmativo y sólo el 35% sintió una completa aceptación por parte de su familia después de salir del clóset o revelar su identidad de género” (The Trevor Project, 2024, p. 6). Chibi, Annia, Any y Furia, “salieron del clóset”, en edades más cercanas a la adultez y sus historias están cargadas de rechazo y dolor.

Any Funk recuerda que su vida personal estaba atravesada por una multiplicidad de eventos, desde las mentiras que le dijo a sus padres para ir a vivir a Nueva York y aprender voguing, el hecho de tener malas calificaciones en la preparatoria y sentirse obligado a hacer una carrera universitaria en diseño gráfico, que no era su vocación para complacer a su familia consanguínea, hasta el momento en que salió del clóset a los 22 años y pasa de “ser la adoración” (Any Funk, 2024) de sus padres a sentir rechazo. Any define a su familia como católica y tradicional y es la única persona gay dentro de ella, “entonces yo reprimía esa parte de mí, mi homosexualidad” (Any Funk, 2024).

> Me destapé a mis papás a los 22, hasta los 22 tuve el valor para presentarles a mi primer novio, que ya era el segundo en realidad y se les cayó el mundo a los dos. Mi papá puso un DVD de OV7 en la sala y se sentó ahí, lo vio, estuvo llorando, le subió al volumen llore y llore: Mi mamá fue todo lo contrario, mi mamá fue me dijo que me quería ver muerto, que era lo peor que le había pasado en su vida. Yo esperaba esas palabras o golpes físicos de mi papá, porque mi papá, cuando a mí me empezaba a gustar TaTu, él decía -eso de que se besen las niñas está mal- y cuando vio a Britney besar a Madona me dijo -ya no vas a escuchar a Britney-. (Any Funk, 2024)

En el caso de Chibi, recuerda que su papá le había amenazado con aventarlo al metro “si le salía gay”. Al poco tiempo su familia se enteró por una fotografía que subió a su cuenta personal de Facebook besándose con su novio poco antes de cumplir los 18 años. El rechazo afectó su salud mental y emocional, llevándolo a desarrollar un fuerte cuadro de ansiedad.

> Salí del closet muy forzado, así de que muy obligado, porque mi papá encontró mi Facebook y yo tenía una foto con mi novio de ese entonces y mi papá se atacó horrible, de que -¿quién es este viejo que se te acerca así, porque están muy cerca, los amigos no se acercan así?-. Yo le dije -es un amigo- y me dice -los amigos no se besan en la boca- y digo -aaah, bueno pues sí tienes razón, bueno pues es mi novio sí, soy gay, ya ni modo, soporta marranona-. Se atacó, me dejo de hablar mucho tiempo, unos meses y luego se le pasó, pero entre comillas porque empezó a tener como microviolencias, violencias a final de

> cuentas, pero digo microviolencias porque no escalaban a mucho, pero era muy violento en muchos aspectos, cambió mucho su forma de tratarme. (Chibi Miu Miu, 2024)

Frente a estas vivencias no pude evitar sentirme reflejada. Recuerdo ver el video de "All the things she said" (2002) de TaTu a escondidas y, en mi caso, fue una amiga de mi mamá quién le contó que yo tenía novia a los 14 años. Similar al papá de Any, mi mamá lloró durante horas y me gritó "¿qué hice para merecer esto?". Afortunadamente, obtuve la aprobación y complicidad de mi padre, aunque sumado al episodio vivido en segundo de secundaria, no me sentí con la libertad de vivir mi orientación sexual libremente en Morelia. Poco a poco, la relación con mi mamá mejoró, pero decidí no volver a tocar el tema hasta los 30 años, cuando comencé a salir con quien ahora es mi esposa.

Por su parte, Annia recuerda no sentirse segura para hablar de su sexualidad con su familia, lo que la llevó a relacionarse en parejas heterosexuales hasta ya entrada en la adultez.

> En una relación sáfica, lo más importante es el consentimiento, ¿te puedo tocar, te puedo besar? Eso nunca va a pasar en la relación hetero, en mis relaciones heteros nunca me pasó. Entonces cuando descubro eso digo, claro Annia, esto no va para ti, siempre tuviste la opción de sentirte segura con mujeres, pero no lo hacías porque había este prejuicio por parte de tu papá, porque había este prejuicio por parte de tu familia, de tu entorno, de que cómo que lesbiana. Porque tengo un primo súper gay y mi papá es súper homofóbico y escucharlo decir -ay el putito ese-, era como, ay ¿cómo voy a hacer para salir del clóset con mi papá? O sea, si así se expresa de un familiar ¿cómo se va a expresar de mí? (Annia Ninja, 2024)

Para Furia, su sexualidad es un tema que, hasta la fecha, no habla abiertamente con sus padres. Su familia consanguínea es originaria de Hidalgo, de madre católica y padre cienciólogo, tiene primos que también son homosexuales y decidieron convertirse en padres dentro de la iglesia católica, "porque te enseñan que la única manera correcta de vivir gay es en el castigo, es en la penitencia, es en el reprimir tu sexualidad, yo estuve a punto de irme por ese lado, como me gusta mucho la cuestión teológica y filosófica, dije pues me voy a encerrar a un pinche monasterio y chingue a su madre" (Furia 007, 2024).

A los 16 años tuvo la oportunidad de hablar con su papá sobre su sexualidad, pero al ser parte de la iglesia de la cienciología no se sintió en un lugar seguro para hacerlo. Como consecuencia, su familia consanguínea dejó de apoyarlo económicamente, por lo que Furia

comenzó a trabajar desde joven y a los 18 años, cuando ingresó a la Facultad de Arquitectura en la UNAM, decidió salirse de su casa.

> En la secundaria era muy fan de TaTu, me encantaba, las fui a ver, tenía sus discos, las escuchaba, entonces a mi papá se le hizo raro, me dice -¿por qué te gusta un grupo de lesbianas?-. Entonces un día me preguntó, -oye, ¿tú eres gay?- y antes de decirle una respuesta me dijo, -en cienciología tenemos este curso y te meto y no hay problema-. [Porque en la cienciología] si eres gay o lesbiana es porque en tu vida pasada fuiste lo contrario a tu género, a tu sexo y moriste muy drásticamente ahí y te quedaste con esa identidad marcada y ellos te ofrecen como un curso para poder terminar esa vida pasada y poder vivir con tu género, en pocas palabras, una ECOSIG[55].
>
> Entonces yo así en mi mente lo pensé y dije -si le digo que sí me va a obligar a esto y quién sabe qué me va a pasar-, porque aparte el curso lo dan ellos tienen unos retiros que se llaman purificadores, algo así, pero ahí ven cuestiones de drogas, cuestiones de orientación, adicciones, alcoholismo, ansiedad, neurosis y el taller es meterte vitaminas para purificarte y estar en un sauna casi 8 horas al día, según estás desintoxicándote de todo. Entonces me dijo, -están en estos cursos- y pensé -a ver, le digo que sí ahorita y me va a cerrar no sé cuánto tiempo en esa madre en contra mi voluntad o le digo que no y veo cómo salirme de esta pinche casa-. Ese vivir en el clóset, negar eso me ayudó a sobrevivir, porque no sabía qué me iba a pasar. (Furia 007, 2024)

El caso de Furia no es aislado. Apenas en el 2020 "la Ciudad de México se convirtió en la primera entidad del país en prohibir y sancionar las ECOSIG" (CDHCM, 2024, p.1) y fue hasta el 2024 que se convirtió en una prohibición a nivel federal. La Comisión de Derechos Humanos de la Ciudad de México (CDHCM) registró en 2024, que en nuestro país 1 de cada 20 personas se identifica como parte de la población LGBTQ+, de las cuales 1 de cada 10 ha sido "obligada a asistir con un médico, autoridad religiosa u otra persona con el fin de "corregir" su orientación sexual, mientras que 1 de cada 7 han sido presionadas a recurrir a esos servicios para "corregir" su identidad de género" (p. 1). Como menciona Furia respecto a los "cursos" ofrecidos por la Iglesia de la Cienciología, las ECOSIG suelen emplear violencia física, moral o

[55] Los Esfuerzos para Corregir la Orientación Sexual y la Identidad de Género (ECOSIG) "o también llamadas terapias de conversión, son aquellas prácticas consistentes en sesiones psicológicas, psiquiátricas, métodos o tratamientos que tienen por objeto anular, obstaculizar, modificar o menoscabar la expresión o identidad de género, así como la orientación sexual de la persona, en las que se emplea violencia física, moral o psicoemocional que atentan contra la dignidad humana" (CDHCM, 2024, p.1)

psicoemocional con prácticas que “van desde el abuso verbal, hasta agresiones sexuales y físicas como golpes, electrochoques o privaciones de la libertad en condiciones insalubres y de hacinamiento” (p. 1). Ocasionando en las víctimas “pérdida de autoestima, estrés postraumático, ansiedad, depresión o incluso pensamientos suicidas” (p. 1).

La homofobia dentro de las familias suele ir de la mano con la misoginia, ya que en muchas ocasiones lo que genera mayor rechazo frente a la homosexualidad, son las actitudes estereotípicamente descritas como “femeninas”, ya sea en actitudes descritas como “suaves” o “delicadas” o en el uso popular de pronombres y adjetivos en femenino que se utilizan comúnmente dentro del argot de la comunidad LGBTQ+. En el caso de Chibi dicha misoginia la recuerda procedente su abuela paterna, a quien describe como una mujer “muy conservadora, racista y muy misógina”. En la secundaria, Chibi comenzó a utilizar pronombres femeninos con sus amigas, quienes le decían “chula”, “mana” y “hermana”, “una vez mi papá escuchó eso y se le acababa el mundo para él si escuchaba eso, -¿cómo se pueden referir así? No te respetan-, es como -¿estás diciendo que cuando alguien se refiere a otra persona con un pronombre femenino es porque no la respeta?-” (Chibi Revlon Miu Miu, 2024).

Estas mismas lógicas, con distintos matices, no se limitan al núcleo familiar. Furia encontró replicadas muchas lógicas machistas y transfóbicas en espacios de natación LGBT+, “en natación las categorías siempre es hombre o mujer, dejé muchos los circuitos porque me sorprendió que había también este machismo gay. Incluso yo encontraba cosas de que si querían entrar identidades trans o NB [no binarias], los mismos gays decían, -no, no, es que los que tienen pito aquí, las que no tienen pito allá-” (Furia 007, 2024).

Con historias y vivencias como estas, el ballroom se convierte en un espacio de roturas y dolores compartidos, pero también en un espacio para nombrar dichas violencias y dejar de normalizarlas.

> Tiene que ver 100% que estás en un ambiente completamente LGBT, que empiezas a asistir a marchas, que empiezas a informarte, que empiezas a escuchar historias muy similares a las tuyas, de experiencias con hombres cis o de abuso. Para empezar mi papá fue mi abusador número uno y luego de ahí viene toda mi familia y luego lidiar con exnovios o exparejas que normalizas porque dices, bueno, si mi papá lo hizo, si mi primo lo hizo, si esta persona lo hizo, pues seguramente es normal que también lo haga mi pareja ¿no? Y lo empiezas a normalizar tanto que cuando entras al ballroom te dicen no, no es normal. (Annia Ninja, 2024)

Por ejemplo, Chula recuerda un episodio dentro de House of Ubetta mientras fue xadre, temporada en la que se posicionó como una figura de apoyo dentro de su familia voguera. Un día, una integrante platicó su historia de abuso en el grupo de WhatsApp que tienen en conjunto, esta confesión permitió que otras mujeres se abrieran a contar experiencias similares y apoyarse mutuamente.

> Recuerdo que alguna de ellas llegó al chat y nos contó sobre algún abuso sexual que tuvo y lo que eso implicaba para ella y cómo se sentía y cuál era el duelo que estaba viviendo, porque eso había sucedido tiempo atrás y eso permitió que otras mujeres dentro de la casa, mujeres cis y trans, platicaran sus experiencias de abuso sexual que habían tenido. Entonces la experiencia violenta que una pudo haber tenido, es similar o parecida a la de otra, entonces eso hizo que se hermanara más a través de algo doloroso, pero como sentir el apoyo de cada une en ese momento. (Chula Zapata, 2024)

Estas violencias, junto con la homofobia y misoginia sistematizada, en muchas ocasiones son internalizadas y son capaces de crear una asimilación personal a partir de la autorepresión e hipervigilancia. Por ejemplo, Chula se recuerda como avergonzadx de sentirse femenino, situación que le llevó a ser hipervigilante con su propia expresión corporal y sus movimientos, ya que como menciona Ahmed (2015), la vergüenza es una "sensación intensa y dolora que está ligada con el modo en que se siente el yo acerca de sí mismo (…) cuando siento vergüenza he hecho algo que siento que es malo" (p. 164), así, la vergüenza es un sentimiento que genera en lxs sujetxs sentirse contra sí mismxs. Chula, también se recuerda viviendo con muchas fobias y sentirse "enfermo" por saberse homosexual y respecto a su estatus como VIH positivo.

> Mi vida antes era, yo creo que antes era mucha vergüenza, mucho miedo a mí, me daba vergüenza ser femenino y creo que de un tiempo para acá que no descubro si estoy siendo femenino o no, como que ya siento que solo soy, pero antes antes era muy de estar muy pendiente de mis movimientos -no es que estoy siendo femenino, esto está mal-. Incluso me daba como que como aberración ver a otros hombres femeninos, no me gustaba. Antes yo era una persona muy con muchas fobias, con mucha vergüenza, de -estoy enfermo, voy a hacerle daño a alguien-.
>
> Aunque estaba informada de que no iba a enfermar a alguien así nada más porque sí, sí me sentía como un ser muy enfermo, enfermo por lo del VIH, enfermo por no haber sido un hombre masculino y que le buscaran las mujeres, por ejemplo. Entonces desde siempre es como crecer con algo que está mal,

> como estar viviendo, creyendo que todo lo que eres está mal, aunque haya cosas que te gustan, como no sé de niño jugar con muñecas estaba mal, pero me gustaba, el fútbol nunca me gustó, pero pues tenía que jugarlo. (Chula Zapata, 2024)

Así, las violencias vividas dentro del núcleo familiar consanguíneo, que van desde comentarios homofóbicos, misóginos, abuso, hasta microviolencias como cambiar la manera de relacionarse padre-hijx, dejan marcas y huellas profundas, a veces materializadas en condiciones como la ansiedad y la depresión, otras generando vergüenza, autorepresión e hipervigilancia. Sumadas a las violencias vividas en espacios académicos y laborales, que van igualmente desde la homofobia hasta el racismo sistematizado, generan situaciones que impiden que las personas de la comunidad LGBTQ+ y en específico lxs voguerxs con las que realicé esta investigación, vivan una vida plena en la que puedan expresarse libremente, generando máscaras para no "incomodar" o incluso para sobrevivir.

A lo largo de los primeros 10 años de haberse consolidado la comunidad ballroom en México, esta no se ha librado de replicar violencias al interior de corte racista, clasista, transfóbico y misógino. Por ejemplo, durante la conformación de las primeras casas vogueras, eran pocas las personas que caminaban de manera independiente y si no conocían a otras personas dentro de la comunidad se les tomaba menos en serio, pues se le daba un peso muy grande al pertenecer a una casa. Esto dio como resultado una serie de situaciones de abuso de poder dentro de las casas vogueras y agresiones durante algunas batallas.

"Yo me salí de Apocalipstick porque se daba mucho abuso, tal vez en ese entonces no tan violento, tan físico, más de tienes que hacerlo porque yo soy la madre, pero si no le hablo a mi mamá o me fui de mi casa por lo mismo, ¿por qué vamos a replicar esas cosas en ballroom?" (Furia 007, 2024). Estos inicios dieron como resultado un esfuerzo consciente de muchxs voguerxs por recordar la historia para evitar repetirla.

> No olvidar la historia, no borrarla, la historia de ballroom en México comenzó un poco funable la verdad. Había mucho abuso, había abuso de poder, había mucho abuso sexual desafortunadamente, el ballroom lo llevaba y lo dirigían hombres gays y cis entonces entiendo que haya cierta como de… [duda, resistencia] con los hombres gays. Creo que, si es importante perdonar eso, no perdonar a esas personas, sino perdonar el hecho de que eran hombres los que llevaban a una comunidad que en ese tiempo no era un lugar seguro para mujeres, para mujeres trans, para identidades no binarias, no era un lugar seguro. (Pantera 007, 2024)

Por ejemplo, Isha Ninja Ubetta fue víctima de agresión sexual durante una batalla de sex siren afuera del Museo Centro de la Imagen en la Ciudad de México, situación que la llevó a dejar de practicar esa categoría.

> En la última ball que hicieron las House of Mamis, hubo un chique, una persona, de cuerpo masculino, la verdad no sé sus pronombres, pero ya no está en el ballroom. Cuando estábamos batallando me agarró mi cabeza, yo estaba hincada, me agarró mi cabeza y me la pegó en sus genitales, pero fue de una manera muy agresiva donde yo me saqué de onda porque no me lo esperaba, no supe qué hacer, me sentí muy incómoda. Aparte en ese espacio de ese museo en la noche, en ese parque hacen cruising[56] personas diversas, entonces había personas que se estaban masturbando mientras pasaba esta categoría y me saqué de onda, me sentí como violada, entonces me agarró una inseguridad que lo dejé de hacer. (Isha Ninja, 2024)

Adicionalmente, el nivel de competencia es tan alto que ha generado roces entre miembrxs de la comunidad que han escalado hasta amenazas de violencia física. Isha recuerda que a partir de una discusión en Twitter otra voguera comenzó a insultarla y a amenazarla.

> Ha habido vogueras que me han hecho sentir muy incómoda, hubo una voguera que me amenazó de golpearme físicamente, se burlaba de mí, porque nos peleamos, yo dije cosas de ella, ella empezó a decir cosas de mí, empezó a burlarse de mí, al grado en el que en Twitter ponía mensajes así de -un like y me madreo a Isha cuando la vea- o -un like y cuando vea a Isha en una ball le voy a hacer esto-. Yo lo único que hice fue decir que, si me llegaba a pasar algo, la responsabilidad era de ella y de toda la gente que le daba likes a sus comentarios violentos. (Isha Ninja Ubetta, 2024)

El caso de Isha no es aislado, a lo largo de esta investigación vi esta situación replicada en varias ocasiones: lo que comienza siendo un altercado en alguna batalla, por ejemplo, que unx voguerx se acerque demasiado al cuerpo de otrx durante una batalla, o que se le dé la victoria a unx sobre otrx, se convierte en una discusión en redes sociales que puede llegar a amenazas de violencia física o, en algunas ocasiones, a peleas físicas saliendo de alguna práctica pública. Las llamadas *funas*[57], ocurren cuando unx voguerx a partir de una agresión decide hablar

[56] El *cruising* es una práctica sexual casual que se lleva a cabo principalmente por hombres homosexuales y otros miembros de la comunidad LGBT+, que consiste en encuentros íntimos y/o sexuales con desconocidxs en lugares públicos poco transitados como baños púbicos, parques, cines, entre otros.

[57] Las *funas* no son exclusivas de la comunidad ballroom, es una forma de denuncia pública, principalmente a través de redes sociales. “La palabra ‘funar’ tiene sus orígenes en Chile, proviene del idioma mapudungún, que

públicamente desde sus redes sociales, Twitter e Instagram particularmente, y señalar a la persona agresora. Como consecuencia, en muchas ocasiones estas personas se les ha prohibido la entrada en balls futuras y prácticas públicas.

Por ejemplo, cuando algunas mujeres cis-género abiertamente transfóbicas comenzaron a participar en eventos, a competir en diversas categorías y a juecear balls, voguerxs como Isha Ninja señalaron sus posturas como violentas y transfóbicas hasta que fueron expulsadas de la comunidad.

> El ballroom es diverso, tú no puedes venir a decir que si -tú no te vives como una feminidad desde tu infancia, no perteneces, o no te voy a respetar-, -si tú no te vives como una feminidad desde tu infancia, no tienes mi respeto-. Eso lo dijo una mujer cis que estuvo en el ballroom y yo me molesté muchísimo. Porque aparte esta mujer empezó a ser jueza. Entonces, tú no puedes ser jueza de un ball si tienes ese tipo de discursos, porque tú estás jueceando a una diversidad de personas que están dándolo todo. Entonces, no te estás tomando en serio a los hombres gays, a los butch queens, no te estás tomando en serio a los hombres trans que están dentro de la comunidad, o sea, ¿no le vas a respetar porque se identifican como masculinidades? Wey, que falta de respeto para ti y para el ballroom y para la gente que estamos. Entonces, si tú ves a un hombre trans, ¿lo vas a golpear? Nena, por favor. Después me enteré de que esta persona es de las feministas radicales, es una persona muy transfóbica, obviamente. Entonces yo la funé y la saqué del ballroom, o sea, ha sido la única persona a la que yo le dije, si te paras en el ballroom, en cualquier casa, atente a las consecuencias. (Isha Ninja Ubetta, 2024)

Las funas han generado una serie de tensiones internas en la comunidad. Por un lado, se reconoce la necesidad de que las víctimas puedan hablar de las violencias que se han infringido sobre ellas, pero por otro lado ha tomado una lógica punitivista sobre lxs agresorxs, negándoles la oportunidad de una reparación del daño y de una futura reinserción. Esto repite y revive el señalamiento y la expulsión que muchas de estas personas han vivido en otros espacios, como dentro de sus familias consanguíneas, por lo que cada vez se habla más de una reparación integral del daño. “Como una cuestión de arreglar en vez de funar, porque pasó que fue funa,

---

significa ‘podrido’. En un principio, se trataba de protestas por parte de colectivos frente a instituciones o personas que vulneraban los derechos de otros, es decir, era una sanción social. No obstante, en los últimos años, con el auge de las redes sociales, este fenómeno se ha extendido y cobrado relevancia en otros ámbitos sociales y políticos. Actualmente, la funa es un fenómeno presente en otros países hispanoparlantes, aunque también en otros bajo expresiones diferentes. Por ejemplo, en Estados Unidos existe el término *call out*” (Sánchez, R., 2025, p.1)

tras funa, tras funa. Ahorita hay como un miedo muy cabrón, personas que dejaron de ir a balls, dejaron de hacer cosas. También surgió como esta invención de denuncias, de esta me hizo esto, pero no había pasado, por eso siempre hay que actuar desde la intención de reparar" (Furia 007, 2024).

Mientras redactaba el presente análisis, a partir de una serie de conflictos durante la "Prieta Kiki Ball" el pasado 6 de junio en el Centro Cultural España surgió un nuevo esfuerzo de diálogo. El primero, cuando durante el evento, unx voguerx racialziadx tomó el micrófono y señaló el hecho de que una persona blanca fuera juezx de una ball enfocada en reconocer a las personas prietas, como lo dice el nombre del evento. El segundo, ocurrió cuando una vogurx blanca ganó en la categoría de sex siren, ocasionando el disgusto de otra voguera racializada, quien enfrentó al panel de jueces por esta decisión, posteriormente llevó su disgusto a redes sociales y a partir de una serie de historias en su cuenta personal de Instagram, surgió un altercado con otrx voguerx, hasta llegar a amenazarse con violencia física desde dicha red social.

Este altercado posibilitó la apertura de un diálogo presencial un mes después, el 11 de julio, donde asistieron alrededor de 30 personas de la comunidad ballroom, junto con una transmisión en vivo desde Instagram. Se discutió sobre las diversas violencias que se han vivido dentro de ballroom, amenazas, atención a víctimas, clasismo y racismo dentro del ballroom y la reinserción de voguerxs con denuncias previas. Adicionalmente, un par de vogueras cisgénero, denunciaron que en muchas ocasiones a las mujeres cis se les da un lugar secundario dentro de la comunidad y que deben trabajar el doble que otras voguerxs para poder ganar en algunas balls durante las batallas, dicho señalamiento lo he visto en redes sociales desde el 2021. Finalmente, se acordó en dicha asamblea continuar con esas reuniones para mantener el diálogo abierto, para evitar repetir lógicas punitivistas que al final son reconocidas como patriarcales y normativas, recordando que lxs voguerxs son personas con heridas en común y que dichas heridas deben ser cuidadas en comunidad.

Así, ocurre una suerte de tensión-no tensión dentro de la comunidad ballroom, las violencias ocurren de manera horizontal, lo cual permite espacio para el diálogo y el aprendizaje. En la asamblea previamente mencionada, escuché a algunxs voguerxs declarar abiertamente que, si bien han existido y continuarán existiendo conflictos interpersonales, a diferencia de las violencias que viven en el exterior, ahí no se sienten insegurxs, ni sienten que su vida corre peligro. Esto sucede porque afuera las violencias son aún mayores, la vida y la integridad física están en riesgo.

Estas violencias, que además de funcionar de manera estructural y ser institucionales, pueden venir de la familia y el entorno social inmediato, son compartidas entre lxs miembrxs de la comunidad. “Todes estamos rotes”, me dijo Annia Ninja durante una entrevista. Esta rotura compartida busca ser reconocida e incluso celebrada entre las diversas categorías que se caminan y puede llegar a ser sanada a partir de hilos individuales y colectivos. “Es bien difícil también siempre estar a la defensiva y también no estar conscientes que todas la estamos pasando mal, que no porque yo venga sonriendo, no significa que a lo mejor hace cinco minutos lloré por algo o me siento mal, tener empatía y saber que todes pasamos por muchas cosas” (Isha Ninja Ubetta, 2024). Como menciona Ahmed (2018):

> Nos afecta «con qué» entramos en contacto (...) las emociones se dirigen hacia aquello con lo que entramos en contacto: nos mueven «hacia» y «lejos» de tales objetos (...) las emociones moldean lo que hacen los cuerpos en el presente, o cómo son afectados por los objetos a los que se acercan. La atribución de sentimientos hacia un objeto “tengo miedo porque eres temible” aleja al sujeto del objeto, creando una distancia a través del registro de la proximidad como una amenaza. Las emociones implican tales formas afectivas de (re)orientación. (p. 13)

Es posible entonces que en la comunidad ballroom, el miedo a las violencias externas genera, por un lado, alejarse de espacios heteronormados, interconectados por las “impresiones” generadas en sus cuerpos, pero también, han buscado acercarse a cuerpos con experiencias similares a modo de cobijo. Ya que como menciona, “las orientaciones configuran no sólo cómo habitamos el espacio, sino también como aprehendemos este mundo que habituamos de forma compartida, así como «a quién» o «a qué» dirigimos nuestra energía y atención” (p. 14). Ocurre una suerte de compromiso queer, que en palabras de Sarah Ahmed (2018) es “un compromiso para facilitar que la vida merezca la pena vivirse (...) un compromiso para no presuponer que las vidas deban seguir ciertas líneas para ser consideradas vidas, en lugar de ser un compromiso con una línea de desviación” (p. 243).

Dicho compromiso queer, se materializa a partir de la mirada, todas las personas que entrevisté mencionaron la importancia y el goce a partir de saberse vistas en las balls. ¿Qué ocurre con la mirada en el ballroom? Retomando el testimonio de Chula Zapata, al salir de casa vestidx para una ball, prefiere salir acompañadx de sus hermanxs quienes le hacen sentir fuerte frente a las miradas de odio/disgusto que pueda sufrir en la calle al salir “travestida”, al llegar a una ball las miradas se transforman, se gozan y se comparten, “quieres que te miren” (Chula Zapata, 2024). ¿Cuál es la diferencia entre estas dos miradas? ¿Quiénes sí queremos que nos

miren y quiénes no queremos que nos miren? ¿Qué ocasionan estas dos miradas distintas en quién las recibe?

Ocurre lo que Ciccia describe a partir del "ojo como órgano, la mirada como cuerpo que mira. El ojo como parte de ese cuerpo deja de ser órgano, es convertido en singularidad, en subjetividad por quien mira y por quienes ese ojo fue mirado" (Ciccia, 2022, p. 33). Estas miradas producen emociones distintas en quien es mirade y en quien mira, reconociendo la capacidad política cultural de las emociones planteada por Sarah Ahmed.

De manera similar ocurre con insultos y palabras de odio que son frecuentemente pronunciadas contra personas de la comunidad LGBTQ+, las palabras como menciona Austin hacen cosas, igual que las miradas, producen y reproducen emociones con capacidades pegajosas. Chula Zapata mencionó la sensación de vergüenza y el odio que le generaba sentirse y saberse sexo disidente y viviendo con VIH, recibiendo insultos como "maricón" y "prieto", al respecto escribió en su cuenta de Instagram en febrero de 2023:

> Soy maricona, soy prieta, soy maricona y prieta. Hoy lo digo, lo grito, no lo callo… pero hubo años en los que ser maricona y ser prieta me llenaban de vergüenza porque la homofobia y el racismo de las calles llegaban a mí a través de la burla, el miedo, el rechazo, el dolor… ¿Cómo podría sentir orgullo de ser maricona y prieta si todo lo que vivía era humillación? ¿Cómo iba a abrazarme si lo único que deseaba era no haber nacido prieto y maricón? ¿Cómo enamorarme de mi cara, de mis labios, de mi nariz, de mi cabello, de mi cuerpo si todo eso era prieto y maricón? Tuve que escuchar más de mil veces "¡Prieto!", "¡Maricón!". Para que hoy descubra la fuerza y la belleza que mis ancestras heredaron en esta alma maricona, en esta piel prieta… En esta afortunada vida maricona y prieta. (Chula Zapata, Instagram: @chula.zapata, 2 de febrero de 2023)

Así, se pega la vergüenza, el miedo y el odio, pero también se pega la alegría, el amor y el goce. Así como la palabra queer fue resignificada por la comunidad LGBTQ+ en Estados Unidos, Chula y otrxs miembrxs de la comunidad ballroom han hecho lo mismo con insultos como "maricón", "prieto" o "lencha", cambiando también la emoción que se pega y se transmite con ellas. Esto, no es exclusivo de la comunidad ballroom, es común ver estas inflexiones del lenguaje coloquial en la comunidad LGBTQ+, una diferencia que encuentro dentro del ballroom, es la capacidad de también metamorfosear las miradas, reconocer el lugar que tienen dentro de su vulnerabilidad en el día a día y transformarlas en celebración y reconocimiento durante las balls.

> Por lo regular cuando llegas la energía es bonita, pero la energía es competitiva en el sentido de… Ay, ¿cómo explicarlo? Sigue siendo un espacio en el que te sientes segure. Pero pues estás llegando, te quieres ver increíble, quieres que te vean. Entonces sí, llegar a un ball es como traer esta energía como poderosa, de yo soy la mejor, yo soy la que me veo más que las demás.
>
> Y por qué tiene que ver con sobresalir, creo yo, con sobresalir en el espacio. No en un afán de pisotear a otro, sino más bien de quiero verme, quiero que me vean y creo que hay un momento para que todos se vean, y ese momento para que todos sean vistos o la mayoría, es cuando entras a la pista y vas solito a bailar o a caminarla según la categoría que te toque, es ese es tu momento en los en el que solo existes tú en un escenario y todos te observan, así lo hagas mal, todos te observan, aunque no lo hagas increíble, todas te observan. (Chula Zapata, 2024)

Dentro de la lógica de las batallas de voguing, existen miradas de admiración hacia lxs otros, que, en palabras de Ahmed dejan impresiones, que en este caso además son impresiones desorientadas. Por ejemplo, Chula, recuerda que comenzó a interesarse por el old way a partir de ver a Annia, “me gustó old way por Annia, por cómo la veía y admiraba” (Chula Zapata, 2024). Este tipo de frases se repitió frecuentemente durante las entrevistas. En mi propia experiencia, recuerdo que fue a partir de ver a Chula y a Chibi en el Museo del Chopo que comencé a interesarme por el voguing, nunca había visto cuerpos hacer lo que ellxs estaban haciendo y además ser celebradxs y aplaudidxs por ello.

> Cuando vi a Any Funk haciéndolo [vogue femme] fue como -wow-. Me acuerdo que, el primer ball que yo caminé que fue en el Apocalipstick, Chula camino old way y yo dije -wow- y siempre le digo siempre a Chula, -es que cuando yo te ví a caminar dije quiero hacer eso-. Justo veía esta persona, no binaria, prieta, con su bigotito y moviéndose, que flota literal, yo decía -wow, yo quiero hacer eso-. Fue lo mismo que me pasó cuando vi a Diabla y a Annia, estas figuras que te impresionan y eso es bonito, siento que eso es bonito de ballroom. Porque yo también he recibido esos mensajes, de que es que te vi bailar y me encantó, es bonito la verdad, es lindo. (Pantera 007, 2024)

Chibi vivió un momento similar al ver a Any y a los demás miembros iniciales de House of Machos, donde por primera vez vio a hombres abiertamente homosexuales en las danzas urbanas. Años después, volvió a sentir esa mirada de admiración hacia lxs miembrxs de House of Miu Miu, su actual familia kiki.

> A Miu Miu las veía de lejitos y decía, quiero que sean mis amigas (risas), porque son personas muy fuertes, son performances muy fuertes, son artistas muy fuertes y como personalidades también son muy fuertes, entonces yo las veía como las populares. Yo realmente vengo como de un contexto en donde siempre fui raro y siempre fui rezagado, no solamente por el hecho de ser queer, sino por el hecho de que me gustaba el anime y me gustaban las cosas muy frikis. En mis épocas era como mal visto y ver todas esas personalidades como que me entraba ese -verga quiero una familia así- (Chibi Revlon Miu Miu, 2024)

Esta capacidad de generar impresiones desorientadas puede ocurrir también hacia el exterior de la comunidad ballroom. Especialmente durante las balls que se llevan a cabo en espacios públicos como parques y museos.

> Por eso hoy en día los balls, ese ball del 17 de mayo me gusta hacerlo justo en el espacio público, porque siento que la gente tiene que vernos y tienen que entender, tienen que vernos. Los balls en espacios públicos son importantes.
>
> Tengo una sobrina que es chiquita y cuándo fue lo de que me golpearon los policías en el parque este de Centro México[58] y que fue la manifestación-protesta ahí frente al Congreso, pues llegó mi mamá, llegó mi hermano y yo ni sabía qué iban a ver y llegó mi sobrina y entonces ella vio ahí cómo se desnudaron unos, bueno, casi se desnudaron. Bailaban, brincaban y todo esto, y que su papá y su abuela vengan y le digan, ah, mira esto no está mal. Porque de alguna manera estás mostrándole una puerta a alguien más y no es que tenga que entrar y bailar y ser voguera, pero descubre algo, otra expresión. (Chula Zapata 2024)

Existe una aparente contradicción, entre la necesidad de sentirse miradx, reconocidx y aprobadx por otrxs y saberse juzgadx, no sólo por lxs jueces, sino por otrxs participantes. Se debe reconocer que el ballroom no siempre es un espacio seguro, lo que explica por qué lxs participantes de la escena ballroom no son siempre lxs mismos y por qué aquellxs que han estado desde sus inicios tomen distancia temporalmente, se alejen de competir y disminuyan la

[58]El pasado 17 de mayo de 2022 se realizó una protesta voguera frente al Congreso de la Ciudad de México en el marco del Día Internacional contra la LGBTIQA+ fobia a partir de dos episodios de violencia que vivieron miembrxs de la comunidad voguera. El primero ocurrió el 4 de abril de ese año, cuando Chula Zapata fue golpeado y amenazado por policías de la Ciudad de México por besarse con un hombre en el parque Ramón López Velarde, menos de dos semanas después, el 15 de abril después Lo Coletti, una mujer trans también perteneciente a la comunidad ballroom y su amiga Paulette, fueron víctimas de transfobia en un cine en la plaza Reforma 222, donde se le corrió del baño de mujeres de dicho establecimiento. Ambos ataques fueron expuestos en redes sociales y denunciados a las autoridades correspondientes.

cantidad de eventos a los que asisten. ¿Qué tan fuerte tiene que ser el dolor externo que buscamos aprobación en espacios que también generan dolor? Una de las frases más repetidas entre todxs lxs entrevistados fue “no romantices ballroom”. En el caso de Annia, esto se materializa como una lógica de cuidado hacia sus hijxs:

> Yo siempre les digo, no hagan del ballroom su vida, a pesar de que el ballroom es mi vida, yo siempre les digo, no hagan del ballroom su vida, porque el ballroom también te puede romper el corazón. O sea, si hablamos del ballroom, en el ballroom estamos puras personas rotas o incompletas, entonces pues es muy fácil que te rompan el corazón, es muy fácil que salgas decepcionade, heride, en ballroom. Entonces como les digo, si alguien necesita alejarse del ballroom, necesitan respirar, hágalo. (Annia NInja Ubetta, 2024)

Esta postura la comparte Furia, quien reconoce la importancia de encontrar otros espacios y otras actividades recreativas en sus vidas, “siempre les digo, no romanticen ballroom, no es el oasis de la disidencia, no es el oasis de la alteridad, no es la meca, ni la utopía de eso, si ayuda, pero no es el fin, es el medio. Que no todo en su vida sea ballroom, porque el día que se les caiga ballroom, se les va a caer toda su vida. Bailen, vayan a conciertos, mezclen, reinterpreten” (Furia 007, 2024).

Esto lo noté en diversas ocasiones, si bien, el ballroom se presenta como un espacio para la celebración de todxs, en la realidad hay un sinfín de riñas internas y fuertes luchas de egos. He visto voguerxs hacer comentarios sarcásticos o burlas sobre la performance de otrxs voguerxs, que van más allá del *bufe* o el tirar shade. Incluso durante jueceos, bajo el velo de la subjetividad, llegué a ver *chops* que eran personales, en una ball durante la ronda de audiciones/tens unx juezx chopeó a un voguero butch queen en runway europeo, al solicitar que se explicara la razón de su chop sólo respondió “mis chops son políticos y personales, no tengo por qué darte explicaciones”, como resultado este voguero salió de la pista y no caminó ninguna otra categoría durante la ball.

En las primeras clases que tomé con Fer Ninja en Morelia, notaba como mi “nivel” no era tan avanzado como el de mis compañerxs, por lo que en muchas ocasiones me dejaban hasta el fondo del salón o era la última en pasar durante las prácticas de duckwalks y catwalks, llegando a sentirme incluso avergonzada por mi edad, ya que era aproximadamente 10 años más grande que mis compañerxs. Furia 007 recuerda también que en algún evento escuchó a otrx voguerx decir “ballroom no es para rucos, váyanse de aquí, nadie los va a extrañar” (Furia 007, 2024). Replicando violencias y actitudes de discriminación que son comunes dentro de la comunidad LGBTQ+, especialmente en espacios como la escena nocturna de la Zona Rosa,

donde al respecto Rodrigo Laguarda (2011) en “La calle de Amberes: Gay Street de la Ciudad de México”, recopila diversos testimonios entre los cuales se habla de un culto y una sobreestimación de la juventud, viendo con desagrado a las personas “mayores” que continúan saliendo a clubes y antros.

Por lo tanto, es común que lxs voguerxs se tomen tiempo fuera de la escena, especialmente quienes han estado desde sus comienzos en la Ciudad de México, como una forma de autocuidado. Por ejemplo, Any Funk se alejó de la escena de 2021 a 2024, cuando comenzó a acercarse nuevamente como espectador y hasta 2025 retomó su papel como padre de House of Machos. Igualmente, Furia tomó distancia un par de años y en 2025 comenzó a asistir a algunas balls como espectador. Mientras que Annia dejó su papel como madre de House of Ubetta para trabajar en su salud mental, “yo estuve un poco ausente, iba y venía en lo que me diagnosticaban PTSD, trastorno de estrés post-traumático, como que tuve un break down muy fuerte en ballroom y ahí fue cuando le dije a Chula -vas a tomar tú el papel de xadre y vas a hacerte cargo-” (Annia Ninja Ubetta, 2024). Posteriormente Chula también dejó el cargo para experimentarse en otros espacios LGBT:

> Necesitaba un cambio, porque como que ballroom se volvió para mí muy importante, pero también necesito descubrirlo desde otros sitios, porque obviamente no soy un viejo, pero pues tengo 34 años y muchas personas llegan ahí de 18, de 20, entonces, la verdad la madurez que pueden tener las personas más jóvenes, con las mayores hay un choque que a veces es cansada. De pronto todo lo que me dio me lo dio cuando era más joven y mucho de lo que he obtenido fue gracias a ballroom y ahora también lo he obtenido en otros espacios que no son ese. Pero en su momento sí fue un parteaguas, porque era como -ay aquí todas las personas LGBT estamos juntas y a través del baile- Pero sí, necesitaba un cambio. (Chula Zapata, 2024)

Finalmente, el ballroom es un espacio de supervivencia y aprendizaje imperfecto que se puede transitar desde una aceptación temporal, finita y en constante construcción. Puede ser central en un momento de tu vida y secundario en otro.

> Porque también puede que el ballroom les haya hecho encontrar su transitar en la vida, háblese de un hombre trans, mujer trans, de una persona NB. Y que no es permanente y no es para todas las personas, que está bien habitarlo, está bien encontrarse y está bien experimentarlo. Pero también está bien si te sales porque no te gusta, también está bien si te sales porque te decepciona, si te sales porque crees que es muy violento, porque al final del día el ballroom es una enseñanza

> de vida y es una lección de vida. Literalmente es una lección para las disidencias y es una lección que ayuda a muchas personas a deconstruirse. (Annia Ninja Ubetta, 2024)

Así, por un lado, existe una práctica, el voguing, que te permite explorar y experimentar, por otro, el ballroom como un espacio de competencia, que te brinda la oportunidad de sentirte reconocidx, vistx y celebradxs. Que a su vez es habitado por una gran diversidad de personas y subjetividades, muchas de ellas lastimadas y heridas que de manera consciente o inconsciente no se libran de poder replicar violencias al interior de la comunidad, por lo que no siempre se va a vivir como un espacio seguro para todxs, aunque siempre con la posibilidad de mejorar a partir de la escucha atenta y del reconocimiento de saberse imperfectxs.

5.2.3 Familia más allá de la sangre y del baile. Autopercepción y comunidad

Para finalizar el presente análisis, quiero destacar dos aspectos donde puedo encontrar conocimientos encarnados y su posibilidad de crear subjetividades individuales y compartidas, (i) en la transformación de la autopercepción a partir de la práctica del voguing y en (ii) la configuración de la comunidad ballroom a partir de una multiplicidad de afectos y aprendizajes compartidos.

Por un lado, el trabajo desde el cuerpo ha ayudado a quienes practican las diversas categorías vogueras, a posicionarse con mayor fortaleza tanto en el ballroom como en su vida diaria, como aprender a disfrutar del protagonismo, de las miradas ajenas y fortalecer su autoestima. Por ejemplo, Chula Zapata reconoce el proceso que ha sido perder la vergüenza que le generaba ser llamado al LSS y el nerviosismo que le generaban las batallas. Las batallas son un espacio donde a pesar de que se busca llamar más la atención que tu contrincante, la competencia no tiene que ser sinónimo de hacer menos a otrx.

> Ha sido un proceso, antes me daba mucha pena, era como ay, por qué me llaman [al LSS] pero sentía bonito, aunque no sabía qué hacer, a pesar de que mi personalidad pareciera muy protagonista, también soy muy introvertido entonces me cuesta, esta cosa del reconocimiento a mí me cuesta. Pero poco a poco lo he ido disfrutando, hago lo que quiero, como que ya no tengo que demostrar nada y antes sí sentía que tenía que demostrar algo.
>
> [Las batallas] antes las padecía mucho, porque me sentía súper nervioso, no sabía si iba a pasar, pero ahora es muy gratificante, como de ya estoy aquí, voy

> a demostrar lo que ya sé y aparte como estás compitiendo, se vuelve más, como más fuerte, como más anclado, como más eufórico también. Aunque soy competitivo al mismo tiempo no, es una cosa extraña, ha sido un proceso largo en el que he tenido que aprender a batallar, aprender a querer ser mejor que el otro al menos en ese momento. Pero como que a mí siempre me da esa cosa de -ay, es que no quiero hacer sentir mal a la otra persona- o -cómo voy a invadir su espacio-. Pero pues una batalla es que te vean a ti no a la otra persona y ya con el tiempo he tenido que aprender a hacerlo y ya me gusta hoy en día hacerlo. (Chula Zapata, 2024)

Este "brillar más que lxs otrxs" a partir de la preparación, repetición y participación durante años en competencias, además de generar una performance más llamativa, con una buena ejecución técnica, permite llevar esas sensaciones y seguridad personal a otros espacios. Al respecto, Any Funk menciona que el voguear y exponerse públicamente en competencias "mentalmente me hizo fuerte, no me pueden dañar tan fácilmente, [me enseñó a] no ser tan vulnerable" (Any Funk, 2024), en el caso de Annia, ve que "su parte voguera" le aporta a su preparación como bailarina y la ayuda a sobrevivir en el día a día.

> Esa parte voguera te ayuda a sobrevivir en estos ambientes de danza y esta parte voguera te ayuda a volverte un poquito más perra y que la piel se te vuelva más fuerte para poder sobrevivir a espacios tanto de danzas clásicas, como danzas urbanas, como de la vida real. Antes yo nunca hubiera confrontado a alguien por quedarse viéndome, por intentar abusar de mí en el metro o en la calle, hoy en día si alguien me hace algo ya les estoy sacando un llavero ahí de defensa personal, o sea, sí, me he vuelto muy así. Es algo que agradezco mucho al ballroom, que me ha dado esta seguridad también para defender mis ideales o las personas que quiero. (Annia Ninja, 2024)

Chula Zapata lo define como dejar de "hacerse chiquito" adentro y afuera de las balls. Como mencioné previamente, el crecer con insultos constantes como "puto" o "joto", lleva a muchas personas de la comunidad LGBTQ+ a buscar no hacerse notar y pasar por desapercibido, para evitar sentirse expuestxs a agresiones o violencias. Esta experiencia es compartida con mujeres cisgénero, quienes además somos condicionadas socialmente a mantenernos calladas frente a situaciones de violencia o agresiones. Chula Zapata incluso menciona que se puede gozar al levantar la voz y confrontar.

> A través de aprender a disfrutar y a vivir un espacio [el ballroom] he logrado empoderarme y disfrutar lo que se puede disfrutar en el otro espacio [su vida

> laboral]. Creo que después de muchas experiencias, el confrontar a otros en otros espacios y a otras personas que no te ven bien y que se detienen, se siente gratificante, porque antes era como solo hacerte chiquito. Ballroom me enseñó a abrazar la vida y a darme mucha fuerza, toda esa fuerza que obtuve de este lado la pude llevar a un espacio más violento, por así decirlo, en el que te juzgan por cómo te ves, por cómo te vistes, en el que cualquier extravagancia puede ser vista rara, en el que, aunque tú eres la persona que está liderando algo, piensan que vienes con los meseros o vienes a pedir trabajo, esta discriminación disfrazada de suposiciones. (Chula Zapata, 2024)

De esta manera, el voguing presenta la posibilidad de un mayor autoconocimiento al conocer diferentes facetas personales. Por ejemplo, igual que Chula, Annia se reconoce mucho más introvertida en su vida diaria, pero el voguing le permite expresarse de una manera más extrovertida, sin pena de bailar o de colocarse al centro de la pista.

> La Annia voguera, es extrovertida, no le da pena bailar, o sea, no le da pena pasar a la pista, al centro, no le da pena exhibirse o mostrarse naturalmente, pero la Annia Cabañas es hasta cierto punto introvertida, soy 2 personas completamente distintas dentro y fuera de la ball. La Annia Cabañas puede ser un tanto como género fluido en cuanto a cómo le gusta verse y en ballroom siempre me arreglo, en la vida normal no, hay veces que me arreglo, hay veces que no, hay veces que experimento como con qué es lo que está pasando a través de mí. (Annia Ninja Ubetta, 2024)

Aunque uno de los aprendizajes más fuertes es el reconocimiento de que la aprobación que se busca a partir de terceros también puede venir de unx mismx. “Un día, mientras estaba trabajando, no sé si era de lo cansado que estaba, estaba viéndome al espejo y me dije ahí en el espejo, -estás bien pendejo, la aprobación era tuya y no sabes lo que estás logrando ahorita, ya no estás ahí, pero esa era la aprobación, la aprobación era tuya ¿por qué no te apruebas tú?-. Sí, eso me dejó a mí y me sigue dejando el ballroom.” (Any Funk, 2024)

Si bien, como mencioné previamente, las violencias que se viven y replican dentro de la comunidad ballroom pueden generar que sus miembrxs decidan alejarse de las prácticas y competencias, también el trabajo desde el cuerpo en la práctica de las diversas categorías de voguing permite a lxs vogueras trabajar temas de salud mental como la ansiedad y la depresión, así como ayudar a sanar heridas internas. Any Funk lo describe como permitir que tu cuerpo hable por ti, “me ha dejado también de alguna manera el sanar mentalmente porque lo puedes

decir a través de tu cuerpo, porque a veces puedes mentar madres y se te acabaron las groserías, se te acabaron las palabras y tu cuerpo habla por ti" (Any Funk, 2024).

Este no es tema menor, la "Encuesta Nacional sobre la Salud Mental de las Juventudes LGBTQ+" mencionada previamente, registró que un 53% de jóvenes presentaron síntomas de ansiedad y un 58% síntomas de depresión, "además más de la mitad de las personas consultadas (54%) afirmó sentirse sola con frecuencia o muy a menudo" (The Trevor Project, 2024, p. 29). También reportó que más de la mitad de las juventudes LGBTQ+ encuestadas consideraron el suicidio en 2023 "lo que incluye dos tercios de juventudes trans y no binaries (67%) y casi la mitad (44%) de las juventudes cisgénero" (p. 23). Adicionalmente, 1 de cada 3 jóvenes LGBTQ+ intentó suicidarse en 2023, de los cuales el 58% no le contó a nadie sobre el intento, sólo "el 16% acudió a terapia, el 15% recibió apoyo de personas cercanas, el 11% recibió atención psiquiátrica y el 10% reportó que, si bien se descubrió su intento de suicidio, fue ignorado" (p. 28).

Así, a partir de las dolencias compartidas dentro de la comunidad ballroom, se pueden generar sensaciones de cobijo y apoyo que permitan con el tiempo traducirse en una mayor autoaceptación.

> Cuando terminé con mi primer novio me deprimí horrible y pues ballroom fue este lugar donde dije -wow aquí sí puedo sentirme querido, cobijado, entendido-. Siento que ballroom fue este lugar donde, justo me sentí cobijado. Pero también me dio estas fuerzas para decir -esto es lo que soy y me gusta quién soy-. Todo se acomodó de una manera en la que yo pude empezar a ser quien yo era y se notó. O sea, todo mi círculo de amigos era como güey -es que eres otro, o sea como que eres muy libre, eres muy feliz, te ves feliz-. (Pantera 007, 2024)

Para Chula, ballroom le da la emoción que necesita para vivir, además de ayudarle a reconciliarse con sus orígenes, con su color de piel y con su estatus de VIH.

> Ballroom me da la emoción de que necesito para vivir, me motiva a que vale la pena estar vivo, a que vale la pena, que es bonito descubrir que hoy puedo estar feliz siendo quien soy con la expresión de género que tengo, con la identidad de género que abracé, con mi preferencia sexual y eso me lo dio en gran parte ballroom junto con la terapia y otros círculos. Pero incluso lo de abrazar mis orígenes, mi color de piel, mi estatus de VIH, ballroom me enseñó a abrazar la vida y a darme mucha fuerza. (Chula Zapata, 2024)

Estos aprendizajes se gestan desde la preparación para una ball, proceso que, si bien se puede gozar y disfrutar, en tanto que te preparas físicamente, practicas, eliges tu vestuario y maquillaje, también puede generar mucha ansiedad y angustia. Es un momento altamente vulnerable, te expones a miradas ajenas que pueden ser positivas, pero también negativas. Por esto, Pantera menciona que su mayor preparación es mental, "yo tengo ansiedad y la frustración es una cosa que tuve que aprender a controlar gracias literal a ballroom, porque salía de los balls llorando, así de que -me chopearon en old way-" (Pantera 007, 2024). En lo personal, hay muy pocas balls en las que he tenido la fortaleza para caminar, por lo general me limito a ir a prácticas públicas, clases y como asistente en las competencias, similar a lo que Chula Zapata describe como un proceso que le ayudó a aprender a controlar sensaciones de autosabotaje.

> Antes cuando iba a las balls me saboteaba mucho y acababa llorando. Tuve que aprender y desaprender, que tengo que celebrar todo el tiempo, todos los momentos, así ese día no lo haya hecho bien, porque me esforcé para vestirme, me esforcé para entrenar, me esforcé para ir, tuve que incluso ver de dónde sacaba dinero para pagar lo que tengo puesto o para pagar una entrada si es que tienes que pagar una entrada y sí como que esos retos personales en los cuales el sabotaje tuvo que desaparecer para poder disfrutar lo que hago. (Chula Zapata, 2024)

Esta preparación y entrenamiento también tiene aprendizajes corporales, al vivir tu cuerpo como la materia prima de tu performance, es necesario aprender a escucharlo, reconocer sus límites, necesidades y descansos; así como no dejarse llevar por la competencia y evitar hacer movimientos que puedan ocasionar lesiones. Al respecto, Pantera menciona que ha ganado confianza en tanto que conoce los movimientos que puede y no puede hacer con su cuerpo.

> Hay veces que, si no caliento bien y quiero hacer un dip, lo hago de otra manera para no lastimarme, porque ha sido un proceso conocer mi cuerpo, hay gente que no lo conoce y se lastima horrible, creo que por eso nunca me he lastimado a pesar de que cuando hacía más vogue femme hacia cosas que yo decía wey -¿por qué hice eso o sea de que por?-. Y aun así no me lastimaba porque justo he desarrollado un poquito eso de saber hasta dónde y por dónde y las veces que me he lastimado ha sido porque no caliento bien, pero nunca ha sido porque haga algo que no pueda hacer, porque no lo hago simplemente. (Pantera 007, 2024)

Además de generar una conciencia corporal que va más allá de tus límites materiales y comenzar a sentir también a los cuerpos que te rodean. Any lo describe como prepararse para

unas Olimpiadas, en tanto que el cuerpo hace cosas que no son necesariamente naturales, lo cual genera una sensibilidad particular que ayuda a amortiguar caídas, evitar golpes, desarrollar agilidad y visión periférica, además de tener autocontrol mental.

> Lo digo mentalmente, porque hablando de old way tenemos los bloqueos, los *blocks*, el cuidar, el no ahorcar o no golpear, el tener ese control mental y corporal para poder realizar ese momento de freestyle, porque no es algo coreografiado, si en coreografías en pareja luego suceden accidentes, ahora en algo que no está hecho pueden pasar muchas cosas. (Any Funk, 2024)

El constante trabajo con y desde el cuerpo, como cualquier actividad física y artística, puede traer bloqueos artísticos, donde sientes que no estás mejorando, dichos bloqueos también pueden convertirse en una manera de aprender a escuchar a tu propio cuerpo y una llamada al descanso, cuestión que solemos dejar de lado, ya que, bajo la lógica de la productividad capitalista, el descanso es visto como "flojera" o "debilidad". Por ejemplo, Chibi menciona que cuando ha pasado por bloqueos artísticos tanto en la práctica del waacking, como del vogue femme, lo toma como un espacio para reflexionar.

> He tenido esos grandes bloqueos artísticos donde topo con pared, siento que no está pasando nada y digo -ok, descansar un poquito, ok ¿qué está pasando?-, reflexiono mucho, pero siempre vuelvo. Vogue femme siempre ha sido así, me peleo, regreso, me da ansiedad, regreso, porque a pesar de todo me hace feliz, me da mucha vida, vogue femme ha sido mi lugar seguro muchos años. (Chibi Revlon Miu Miu, 2024)

Adicionalmente, el trabajo a partir de la escucha de otras experiencias, así como del reflejarse con vivencias similares, les permite ampliar sus horizontes y aprender de otrxs. Por ejemplo, Isha aprendió a cuestionar ideales tradicionales, machistas y patriarcales que en algún momento normalizó viviendo en Monterrey, para ejercer una mentalidad más crítica: "llegar a la Ciudad de México y conocer el ballroom y conocer diversidades, conocer cosas que te abren la mente, hoy en día creo que el ballroom me ha enseñado a cuestionar, me ha enseñado a ser más analítica con las cosas que voy a decir" (Isha Ninja Ubetta). Mientras que Furia lo entiende como una oportunidad para aceptar que los trayectos de vida de otras personas permiten también que la escena ballroom mexicana evolucione.

> Ballroom evoluciona, siempre evoluciona, cuando me peleaba con la superioridad ortodoxa de ballroom, de que -¡respeten la cultura!-, ni que fuera un dios. La cultura la hacen los demás, la alimentación de la cultura la hacen todos los que la van conformando generación tras generación, si ballroom ha

> cambiado las categorías desde el principio ¿por qué los demás no pueden cambiar también? Obviamente entendiendo ciertas cosas, leyendo sus trayectos de vida, sus experiencias. Esta cuestión de la evolución me lleva a esto de que todo cambia, todo fluye. (Furia 007, 2024)

Así, el ballroom se presenta como un espacio con experiencias atravesadas por una diversidad de cuerpos que propician por un lado la autocrítica y la autorreflexión, en tanto que permite escuchar y aprender de otrxs. Pero también la práctica del voguing permite acercase a sus propias corporalidades, a escucharse desde un lugar sensible generando una sensación de seguridad y autorreconocimiento, capaz incluso de romper con lógicas aprendidas del capitalismo y darle espacio al descanso, la reflexión y la contemplación.

Escuchar historias de vida y experiencias permite tener acercamientos personales más empáticos, aun cuando esas historias no nos atraviesen de la misma manera. Por ejemplo, Isha ha podido reflexionar a lo largo de los años sobre actitudes racistas o clasistas que haya tenido contra otrxs voguerxs a partir de escucharles y mantenerse abierta al diálogo.

> Cuando entré a Ubetta cierta gente me hacía un poco menos y empezaron estas habladurías de que soy una persona blanca, que soy clasista, que soy racista y a lo mejor sí, porque no todo el tiempo estás viendo qué dices o haces, también es importante cuando la gente te lo esté diciendo cuestionarte si realmente lo estás diciendo o si realmente lo dijiste y aprender de ello, porque no todas somos perfectas. (Isha Ninja Ubetta, 2024)

Furia declara que su paso por la escena ballroom más que enseñarle a voguear, le ha enseñado a escuchar y a ser empático “con los trayectos de vida del otro, aprender a escuchar, en ballroom aprendí a escuchar más que aprender a voguear, en mi caso no imponer, no hablar desde la imposición, por algo que una vez me dijo una persona que ya no está en ballroom, me dijo -sé empático, aprende a escuchar a esta persona, ya si no coincide con tus perspectivas de vida pues es tu pedo y es su pedo, pero si tú no eres empático con su visión ¿cómo vamos a entender?-” (Furia 007, 2024).

Adicionalmente, esta autocrítica y autorreflexión ha permitido trabajar a partir del reconocimiento de privilegios personales y aprender a ceder espacios, para poder vivir una escena más plural y diversa. Pantera y Furia reconocen que es importante como hombres y como butch queens aprender que “estás parado en un espacio trans, en un espacio donde quizá por primera vez tu como hombre no eres el protagonista” (Pantera 007, 2024). “Como butch queen tenemos que aprender a ceder ciertos aspectos desde nuestro privilegio y que no me doy la banderita del más deconstruido, pero hay que saber ceder” (Furia 007, 2024). Esta es una

reflexión que por ejemplo, en los espacios feministas se ha pedido desde hace décadas y aún así año con año, en las marchas por el Día Internacional de la Mujer el 8 de marzo, se sigue contando con la presencia y una búsqueda de protagonismo por parte de hombres cisheterosexuales.

Annia recuerda que un momento de tensión dentro de la comunidad fue cuando diversxs voguerxs comenzaron a declarar que:

> -El ballroom nos pertenece por prietas, por periféricas, por esto y si no eres ni prieta, ni periférica, ni creciste en situación de pobreza, no tienes nada que hacer aquí-. Yo soy de la idea de que, si el ballroom te hace sentir segura, seguro, segure o te hace sentir cómoda, es tu espacio, sin importar de dónde vengas o tu color de piel. Simplemente sé consciente del papel que ocupas o del privilegio que ocupas para saber a quién cederle los espacios. (Annia Ninja 2024)

El saberse imperfectxs y en constante evolución ha permitido que muchos de sus miembrxs acepten cuando cometen errores y aprender de ellos, Any lo describe como "perderle el miedo a la funa [porque] equivocarse es bueno, cometer errores es bueno, nadie es perfecto, todos nos equivocamos, siempre respetar, pero no cambiar mi pensamiento sólo para hacer feliz a alguien más, tengo que buscar yo ser feliz" (Any Funk, 2024). Por ejemplo, Annia recuerda cuando utilizó un atuendo de la danza de venado en una ball, evento que la llevó a reflexionar sobre la apropiación cultural, "ahorita entendí que no son disfraces, y que también hay como una cuestión sobre las temáticas de balls, que pueden ser delicadas, puedes caer en apropiación cultural como disfrazarte de venado o traer como un huipil o como de pronto caminar vestida de cholo, o sea, hay cosas muy delicadas que yo no entendía antes". (Annia Ninja Ubetta, 2024)

Para Chibi este tipo de diálogos le ha ayudado a que sus posturas sean más claras y fuertes, llevando temas antirracistas y anticlasistas a su familia consanguínea, mejorando la relación que tiene con su mamá y ayudándole incluso a reconciliarse con su padre poco antes de que falleciera.

> Nos tomamos muy en serio ballroom, el tomarlo en serio siento que proviene de la misma vivencia, porque también lo resiento un poco, me lo tomo muy en serio, porque me cambió la vida, cambió todo, toda mi vida ha sido diferente gracias a eso. El tener acercamiento a diferentes identidades, el conocer la historia, el saber y reflexionar sobre el racismo, sobre la conciencia de clase, sobre muchas cosas de las que ahora se hablan en la escuela pero que uno las tuvo que aprender por otra parte, porque nunca te hablaron de eso, sobre todo

> hablando con personas que lo vivimos siempre, toda la vida. (Chibi Revlon Miu Miu, 2024)

Esta escucha atenta frente a otras historias de vida han generado grandes aprendizajes también a nivel colectivo y comunitario. A pesar de las situaciones de violencia que existieron dentro de algunas de las primeras casas vogueras en México, en la actualidad estas familias elegidas funcionan en muchas ocasiones como el primer espacio de contención. Ayudando a reconfigurar lo que entendemos como "familia".

Ahmed (2015) busca definir a una familia como queer para interrumpir la imagen ideal de la familia tradicional, la cual está basada en lazos biológicos, de procreación y unión heterosexuales, "más que pensar en las familias queer como una extensión de un ideal (y, por tanto, como una forma de asimilación que sustenta al ideal), podemos empezar a reflexionar sobre la denuncia del fracaso del ideal como parte del trabajo que están haciendo las familias queer" (p. 236). Caído el ideal, queda la conformación de una familia más aterrizada en la realidad, una realidad que converge en un contexto socialmente complejo y, aun así, dotado de posibilidades, como un espacio de apoyo. Chula Zapata recuerda sobre su paso por House of Ubetta, que su fortaleza como familia radica en el apoyo más allá del baile:

> En el caso de Ubetta, creo que más allá de bailar juntes, de entrenar, de practicar, más allá del baile, lo que hacía fuerte la conexión entre nosotros era apoyarnos en otras cosas que no tenían que ver con el baile, como estado de salud mental, problemas del día a día, cuestiones de trabajo quizá o de no tener trabajo. Siento que lo que hacía fuerte o la relación familiar en ese sentido, es ese grupo de apoyo. Que sí lo llamábamos familia porque sí, es una familia, era más allá del baile, tenía que ver con quién es la persona, qué está viviendo, qué hacemos para que esté mejor y al mismo tiempo, pues sí, ir a un ball, aplaudirnos y celebrar cuando ganan, enojarnos cuando pierden, pero creo que lo más importante era el cuidarnos entre nosotros (Chula Zapata, 2024)

Las familias vogueras presentan maneras otras también de entender lo que es una figura materna o paterna, Isha, Chula, Furia y Pantera, reconocen que lxs madres, padres y xadres voguerxs, más que liderar son un apoyo que va desde la contención emocional, hasta ayudar a maquillarte o coser un botón, "maternidades, paternidades y xaternidades responsables, que tu sepas que esa persona va a estar para ti" (Pantera 007, 2024). Dicha responsabilidad implica también mirar hacia adentro y trabajar (en el mejor de los casos), en tu salud mental y emocional para poder contener a otrxs.

Para Furia se es madre/padre/xadre no sólo desde un lugar de poder, como llegó a ocurrir, “no solamente ayudarte en ballroom, sino que también ayudarte a varios aspectos de tu vida cotidiana, debe haber una conexión de eso, para mí, para ser madre creo que sí debe haber una conexión y tener salud mental para poderte ayudar en lo que te pueda ayudar, porque no todo es fácil” (Furia 007, 2024). Similar al modo en el que Chula describe la manera en que se vivió como xadre, en el que se reconoce sí como guía, pero también aceptando que dicha guía en la práctica del voguing implica también llevarlas a otros espacios de aprendizaje, para elle enfocarse más en el apoyo emocional.

> Lo que yo descubrí fue que al menos en mi papel de líder, no fue la persona que pone a entrenar a las vogueras, o sea yo si fuera líder solo, capaz que tendría puras vogueras feas (risas), que no bailaran bien, pero lo que yo hacía era -mira, yo no te voy a poder enseñar eso, ve a clases de tal y tal y tal y ella te va a enseñar-. [Entonces su papel] es más como de contención, como de ayudar, como de acompañar, como otro tipo de liderazgo, sí es importante entrenar, sí es importante ganar, pero es más importante que tu estés bien. Porque al final del día, pues es un espacio, sí de baile, pero si tú estás bien emocionalmente pues lo vas a hacer mejor y lo vas a disfrutar más. (Chula Zapata, 2024)

Estas otras maneras de vivir una familia se vuelve un espacio vital de sobrevivencia, por ejemplo, Chibi recuerda en Anuar una figura paterna que le ayudó a entrenar y a convertirse en mejor voguerx, pero que también le extendió la mano emocional y económicamente cuando lo necesitó. “Anuar la verdad fue un gran papá, con sus temas y todo, pero un gran papá. Me extendió su mano, me empezó a jalar [a clases y eventos como bailarinx], literal de que hasta de comer me daba, porque yo tenía 18, no tenía trabajo, mi papá, tenía el tema de que acababa de salir del clóset, mi mamá igual no tenía forma de darme dinero” (Chibi Revlon Miu Miu, 2024). Para Isha quien, al ser originaria de Michoacán y vivir lejos de su familia consanguínea, su familia voguera se ha convertido en su principal apoyo en la Ciudad de México para ella “en el ballroom está esa familia que la espera, esa familia elegida que la abrazan, que la quieren, que la apoyan, que le dicen que aquí está, porque yo soy foránea, no tengo a mi familia biológica viviendo conmigo” (Isha Ninja Ubetta, 2024).

También representan una posibilidad de seguridad frente a posibles violencias externas, por ejemplo, Chula Zapata recuerda que al inicio se sentía más segura de salir de su casa travestida para una ball porque iba acompañada de sus hermanas. Mientras que Pantera, reconoce en algunas madres su capacidad de cuidar a sus hijxs, aun cuando ellas también se estén exponiendo. Veía a una voguerx que fue madre en House of Karnalas:

> Y yo decía eso también es ser madre, que se cuidaran, que decía -si se te acerca un policía entre todas nos lo madreamos-. Porque wey, si estamos en la calle somos diez jotos, trans, travestis, morenas, obviamente nos van a tarjetear o nos van a voltear a ver de alguna manera y yo decía, -esta persona nos va a cuida, porque es una perra de barrio y esa perra no se va a dejar-. (Pantera 007, 2024)

Este apoyo y sensación de comunidad se vive más allá de la configuración familiar, si bien, se reconoce que los balls son espacios donde no todxs son amigxs, pues existen conflictos interpersonales, igual se busca el respeto y reconocimiento mutuo. Durante las balls es común ver a miembrxs de distintas casas vogueras y 007 gritar las porras de otras casas como señal de apoyo y reconocimiento. Al respecto Isha menciona "creo que también es importante, aunque sea gritarles su porra, porque es esa parte también de poder decir bueno no nos llevamos bien, no me cae bien, pero pues de alguna manera también está aquí y el ballroom existe por eso, por el celebrar a los demás" (Isha Ninja Ubetta, 2024). Para Chula,

> Ballroom es un espacio LGBT donde habitamos muchísimas identidades de género. Sí, la familia es como tú círculo más seguro en ese espacio, pero al final del día, cuando vas a un ball, estás en un espacio donde hay otras personas como tú con las cuales te sientes segure. Ballroom, es muy de que te abraza sin importar como seas, sin importar el color de piel que tengas, la clase social de la que seas, la preferencia sexual, la expresión de género y todo lo que tenga que ver con el género lo abraza. (Chula Zapata, 2024)

Incluso existe la posibilidad de maternar/paternar/xaternar sin la necesidad de que se adopte tu apellido voguerx. Por ejemplo, Chibi, quien fungió como madre de *House of Serenity* entre 2021 y 2023 "abrí esa casa para apoyar a mis hijas, para que sintieran que tienen el respaldo de alguien" (Chibi Revlon Miu Miu, 2024), al dejar su cargo para ingresar a House of Miu Miu reconoce que su responsabilidad y apoyo con sus hijas voguerxs no se terminaba y hasta la fecha tiene una relación cercana con ellas. Incuso hay personas que le consideran madre, aún sin pertenecer a la misma casa.

> Me tocó maternar Toluca, iba y entrenaba a las Toluqueñas, convivía con ellas, hablábamos de muchas cosas, tal vez no iba tan seguido porque no me lo permitía mucho la economía, pero cuando iba aprovechaba el tiempo y estaba con ellas y platicaba y trataba como de quedarme el mayor tiempo posible y de escucharles, de realmente maternar, hacer mi trabajo. (…) Yo he tratado de marcar algo en ellas para que se queden con eso, que digan es gracias a esta

> persona puedo decir que he logrado cosas o puedo decir que superé esto, es mi forma de dejar huella, en las personas. (Chibi Revlon Miu Miu, 2024)

Isha reconoce que aun cuando no se tiene una familia voguera y se camina de manera independiente, existen formas de apoyo, por ejemplo, actualmente existe una porra para lxs 007, "también me encanta esta parte del ballroom que también puede ser individual, que también puedes tú estar dentro del ballroom sin a fuerzas tener una casa o sin a fuerzas estar con familias, a lo mejor tus familias son todas" (Isha Ninja Ubetta, 2024). Por su parte, Pantera reconoce que en un inicio le ayudó ser parte de House of Magdalena e hijx de su madre Isis, pero en la actualidad, gracias a su trabajo y perseverancia dentro de la escena, se ha hecho de un círculo de amigxs extendido, disfrutando vivirse sin una casa voguera. "Afortunadamente tengo mucha gente que me quiere, tengo muchos amigues, he creado vínculos con mucha gente, vínculos personales fuertes, entonces obviamente sentir el apoyo y que la gente me celebra por lo que yo he hecho más allá de tener un apellido o ser hijo de alguien sino como de -ah es Pantera-" (Pantera 007, 2024).

Así, más allá de si se cuenta con un apellido voguero o no, adentro del ballroom se generan lazos que en una primera instancia se apoyan para las balls, practicar juntxs, etc. Pero que se consideran familia porque fungen como un espacio de apoyo y contención en el día a día afuera de los eventos y las prácticas, son las personas a las que se acude cuando se necesita apoyo o un hombro en el cual llorar, incluso quienes te abren la puerta de tu casa cuando te ves obligadx a dejar el hogar consanguíneo. Las familias vogueras, cuestionan la heterosexualidad obligatoria que busca moldear "los cuerpos al suponer que un cuerpo 'tiene que' orientarse hacia algunos objetos y no otros" (Ahmed, 2015, p. 223), no sólo en relaciones de pareja, también en relaciones afectivas familiares.

Por último, quiero cerrar este análisis con el trabajo en torno al miedo, ya que es una emoción recurrente que atraviesa a los cuerpos y genera aprendizajes tanto individuales como colectivos, en todas las entrevistas realizadas se mencionó en algún momento la sensación de miedo. Miedo de no ser lo suficientemente buenx en su performance, miedo de vivirse abiertamente LGBTQ+, miedo de cometer errores, miedo de sentirse femeninx, miedo de vivir con VIH, miedo al rechazo familiar, miedo a bailar, miedo a acercarse a otras personas LGBTQ+, miedo a la crítica en las balls, miedo a vulnerarse en una ball. Ya que "el miedo puede funcionar como una economía afectiva: no reside de manera positiva en un objeto o signo en particular [y] esta falta de residencia permite que el miedo se deslice de un signo a otro y entre los cuerpos" (Ahmed, 2015, p.107).

Ahmed (2015) ve al miedo como una experiencia corporizada que "se siente de manera distinta en diferentes cuerpos, en el sentido que hay una relación con el espacio y la movilidad en juego en la organización diferencial del miedo mismo" (p. 114). Así, tiene la capacidad de encoger "el espacio corporal y cómo este encogimiento involucra la restricción de movilidad corporal en el espacio social (...) la economía del miedo funciona para contener los cuerpos de otros" (p. 108-112) y al contenerlos, obligarlos a ocupar menos espacio.

> El miedo siempre fue algo que me detuvo de hacer muchas cosas, primero no tener miedo y segundo, creo que va relacionado, que las cosas van a estar bien y que al final este si es tu lugar, es tu espacio, es algo que mereces, que has buscado y lo encontraste. (Pantera 007, 2024)

El postulado de Ahmed se materializa en muchas experiencias queer, en tanto que "la apertura del cuerpo al mundo implica una sensación de peligro, que se anticipa como un daño o una herida futuras" (Ahmed, 2015, p. 115). Se vive con miedo de que las familias consanguíneas "nos descubran", se vive con miedo de caminar por la vía pública, con miedo de utilizar ropa extravagante, de llamar la atención, de jotear, de ser objeto de burlas; por el daño, las heridas o la violencia que pueda ser infringida sobre nuestro cuerpo.

El miedo nos limita y configura no sólo en el espacio público y social, es capaz de constreñirnos en otros espacios, de generar inseguridades aún en esos lugares donde deberíamos sentirnos más fuertes y libres, ya que el miedo tiene un papel central "en cuanto a la conservación del poder" (p. 108), se busca que quienes viven fuera de las normatividades vivan con miedo. Por lo que romper o buscar romper con el miedo, tiene un carácter particularmente político en las personas de la comunidad LGBTQ+, "no tengas miedo, porque después de la tormenta, viene la calma" (Any Funk, 2024).

> Aunque tengas mucho miedo ahora, de que no vas a hacerlo bien o de qué te van a criticar otras personas, o que se van a burlar, pues nada, tú sigue haciéndolo como ahorita lo estás haciendo, entrenando, tomando clases. Si sigues así, vas a descubrir qué todo lo que uno hace con amor, lo que se hace con dedicación, tiene una recompensa. Y aunque ahorita veas como todo chueco y no te gusta lo que bailas, en el sentido de cómo te ves o que te compares mucho con otras personas que lo hacen muy bien, descubrirás que vas a hacerlo muy bien y que no va a ser necesario compararte con nadie, sino solo contigo mismo para para crecer. Vas a descubrir que vas a sanar muchas cosas que ni siquiera tienen que ver con el voguing sino con tu persona. (Chula Zapata, 2024)

Así, el voguing, incluso más allá del ballroom, se presenta como un espacio para romper con dicha contención, de expandirse corporalmente, de brillar, de saberse y sentirse vivx. En palabras de Isha “no tengas miedo, el miedo a veces te impide hacer cosas, te hace tener inseguridades que cuando te atreves es como magia, cuando tú te conoces, cuando tú ya sabes quién eres, haces magia, porque estás a gusto con lo que tú tienes y estás dando tu esencia y la esencia para mí es una magia” (Isha Ninja Ubetta, 2024).

Esta magia permite reconocer el miedo y reconfigurarlo, sentirlo desde el cuerpo para posteriormente convertirlo en un motor con capacidades individuales, compartidas y políticas de autoconocimiento y goce. Romper con el miedo es romper con las normatividades que nos constriñen, que nos quieren ocultxs e inmóviles para no incomodar, es ocupar espacios, aunque estén limitados por cuatro paredes, y gritar por un momento: –¡Estoy aquí, estoy vivx y me estoy disfrutando, soporta!-.

Conclusiones Desde el Cuerpo

A modo de cierre y buscando responder a la pregunta que guía esta investigación ¿cómo se construyen las subjetividades vogueras en la comunidad ballroom de la Ciudad de México? Concluyo que las subjetividades vogueras se construyen a partir de experiencias individuales y colectivas a modo de subjetividades queer, donde el cuerpo se convierte en un espacio central permitiendo generar conocimientos encarnados a partir de la repetición de movimientos, tanto en prácticas de voguing como en eventos de ballroom.

Respondiendo a la primera pregunta específica ¿qué papel tiene el cuerpo en la construcción de las subjetividades vogueras? Encuentro que tiene una multiplicidad de posibilidades, el primero, como mencioné previamente, el cuerpo toma la capacidad de generar conocimientos múltiples y diversos. Encuentro a partir de los movimientos, que en un primer momento parecerían aludir e incluso reforzar estereotipos de género sobre lo *femenino* o lo *masculino*, por ejemplo, en los ademanes de manos y el juego con el cabello durante la performance del vogue femme, o el excesivo contoneo de caderas del runway europeo; hasta las líneas geométricas del old way o en el caminar recto del runway americano, tiene también la capacidad de cuestionar qué es lo que entendemos por femenino y masculino.

Ya que, dentro de la exageración, cabe también la posibilidad de una crítica, mostrando que la feminidad puede ser también fuerte y potente, a diferencia de la feminidad tradicional que debe mostrase modesta y delicada. También permite ver modelos de masculinidad de una manera más diversa como masculinidades lenchas y masculinidades trans.

En un segundo momento, a partir de la repetición, así como en el ir y venir entre las distintas categorías, ya sea al ser practicadas y/o caminadas, o a partir de la observación de la ejecución de otrxs voguerxs, permite un devenir entre diversas expresiones de género, generando un mayor autoconocimiento personal. Principalmente, permite a lxs voguerxs reconectar y reconciliar con aspectos de su identidad que les fueron negados por sus familias consanguíneas o por medio de violencias sistémicas, como es el caso de la feminidad en los hombres homosexuales o personas no binarias. Aceptando que independientemente de la identidad de género, dentro de las personas existen múltiples maneras de vivirse.

El cuerpo se convierte también en un espacio sensible, donde las emociones toman un papel central, en tanto que se viven de manera individual y compartida, se pegan la vergüenza y el miedo, pero también la alegría, el goce y la admiración que se siente cuando vemos y celebramos una gran diversidad de cuerpos, aquellos que se escapan de los ideales hegemónicos de belleza. Así, se cuestiona y subvierte qué cuerpos merecen o tienen derecho a ser vistos.

A modo de recordatorio de que la materialidad del cuerpo importa, a pesar de ser constantemente cuestionada, violentada y normada, también tiene la capacidad de resistir, reapropiar y resignificarse. Adoptando incluso la posibilidad de metamorfosear miradas, aquellas que en la calle pueden generar miedo o disgusto, durante la ejecución del voguing se pueden convertir en miradas de admiración, generando impresiones desorientadas dentro y fuera de los eventos de ballroom.

Respecto a ¿cómo impacta en su vida cotidiana la performance del voguing afuera del ballroom? Encuentro que existe un cambio significativo en el transitar por la vida de las personas vogueras, un antes y un después lleno de aprendizajes personales y comunitarios que se viven atravesados por los diversos cuerpos. Por un lado, está la relación consigo mismxs, el voguing y las balls funcionan como un espacio de expresión personal, artística e identitaria, un espacio para la catarsis personal ya sea para explorar aspectos de su vida artística o para sanar heridas personales. Independientemente de la categoría que caminen, old way, vogue femme, runway, sex siren, etc., desde su preparación para una batalla semanas antes del evento, hasta el paso por las audiciones y las batallas, el ballroom es un espacio que les permite ser vistxs y sentirse reconocidxs por otrxs, de la mano de la expresión artística para presentar su yo más auténtico, fuera de las limitaciones que puedan vivir en el día a día en el mundo exterior.

Adicionalmente a partir de la convivencia y escucha de otras historias de vida queer, distintas a las suyas, permite, por un lado, una exploración identitaria como es el caso de personas trans y no binarias, que han trancisionado a partir de convivir con más personas que se viven bajo el paraguas trans. Así, como la posibilidad de vivir su orientación sexual de una manera más abierta para sí mismxs y en el mundo social, especialmente frente a otros espacios que se presentan como LGBTQ+, pero que son habitados principalmente por hombres cisgénero homosexuales, que en muchas ocasiones ejercen violencias racistas, machistas, misóginas y transfóbicas.

También se presenta como un espacio que cuestiona a la matriz heterosexual o la heterosexualidad obligatoria, primero en la posibilidad de explorar de la sexualidad para sí mismxs, especialmente en la práctica del sex siren. En esta categoría la sexualidad se muestra y se vive como una sexualidad expandida, más allá del reduccionismo de la matriz heterosexual que reduce el ejercicio de la sexualidad a la genitalidad y a las relaciones sexuales, en la práctica del sex siren, lo central es la relación con tu propio cuerpo y con tu sensualidad. La principal batalla es contra unx mismx, ya que es una categoría que requiere de muchísima autoconfianza y conocimiento de tu propia corporalidad.

Y segundo, en las figuras de las maternidades, paternidades y xaternidades, incluso más allá de la existencia de los apellidos vogueros. Las madres, padre y xadres más que liderar o fungir como una figura de poder, como ocurre en muchas ocasiones dentro de la familia tradicional heterosexual consanguínea, se busca que sean un apoyo que van desde el apoyo y la preparación para una ball (practicas, ayudar a otrx voguerx a maquillarse, etc.), hasta la contención emocional afuera de la comunidad y de los eventos de ballroom. Esto implica también, que la persona que ostenta este título haga también un trabajo de mirar hacia adentro y trabajar en su salud mental y emocional para poder apoyar y contener a otrxs, para llevar a cabo maternidades, paternidades y xaternidades reponsables.

Si bien el ballroom no es un espacio perfecto, ya que en muchas ocasiones replica las mismas violencias de las que muchxs de sus integrantes vienen buscando refugio, desde insultos, agresiones físicas y hasta violencias sexuales, generando una gran cantidad de contradicciones entre sus miembros, también es un espacio de resistencia y aprendizaje. Es por esto que, uno de los mayores aprendizajes tiene que ver con evitar romantizar el ballroom, ya que a pesar de que se presenta como “el oasis de la disidencia” y “el oasis de la alteridad”, esto no siempre es así.

Caminar una ball si bien puede ser divertido y una oportunidad para sentirte vistx, también es un espacio vulnerable donde te expones a acciones o comentarios que podrían ser emocionalmente hirientes, donde un chop o una crítica, en el mejor de los casos te puede ayudar a generar mayor fortaleza mental, pero también pueden ser una situación de quiebre o rompimiento si ese día te encuentras emocionalmente vulnerable. Incluso una batalla implica un riesgo de lastimarse físicamente, si por ejemplo ese día estás desconcentradx o no te preparaste correctamente. Al final de cuentas, es un espacio conformado por personas, imperfectas y en muchas ocasiones, con heridas profundas, donde en la práctica no todxs los cuerpos son siempre celebrados.

Por lo que muchxs de lxs voguerxs que llevan en la escena ballroom desde su conformación entre 2011 y 2015, han tomado distancia temporalmente como una forma de autocuidado. Así, el voguing y el ballroom se presentan también como un espacio para la autorreflexión y la introspección, lo cual, en un mundo capitalista como el que vivimos actualmente, donde se enaltece la producción y la autoexplotación, el descanso y la reflexión son actos de resistencia desde el cuerpo.

Si bien, no es una comunidad perfecta, a lo largo de los 10 años que lleva existiendo la escena ballroom en México, se han realizado ejercicios de discusión y de escucha que buscan ser horizontales, como la apertura al diálogo en asambleas presenciales y en línea, para evitar

replicar violencias machistas, misóginas y transfóbicas dentro de la comunidad, donde la finalidad es escuchar a la diversidad de voces que conforman la comunidad ballroom, generando una suerte de compromiso queer. Generando cambios sustanciales para hacer sentir a sus miembrxs segurxs, como protocolos en situaciones de violencias, expulsando a miembrxs que han ejercido algún tipo de violencia contra otrx voguerx dentro o fuera de los eventos y las prácticas públicas, búsquedas y diálogos que buscan una reparación integral del daño, así como apertura de categorías para incluir a personas no binarias, hasta eliminación y transformación de otras.

Tal es el caso de la categoría realness, que en otras escenas como la de Estados Unidos, tiene la finalidad de evaluar el "pase" de personas trans, o qué tanto puedan asemejarse a una persona cisgénero en la vida social o en "el mundo real". A partir de la apertura a la discusión y la escucha atenta, esta categoría tomó un giro hacia la comedia y la ironía, donde se califica la apropiación de profesiones o expresiones culturales donde no suelen tener cabida las identidades abiertamente LGBTQ+. Similar a lo que ocurría al inicio con dicha categoría en la década de los 80 en Nueva York, como una manera de decir -si parezco es porque podría serlo en el mundo real si se me brindara la oportunidad-.

Puedo vislumbrar así, que la práctica del voguing en sus diversas categorías genera una subjetividad queer, donde a partir del reconocimiento de las violencias vividas dentro y fuera del ballroom, así como del goce, la celebración y la fiesta, afecta directamente en la autoestima y la autopercepción de sus miembros, pero también en reconocerse imperfectxs, contradictorixs y en constante evolución. Generando relaciones interpersonales más atentas y empáticas, aceptando que existe una rotura y dolencias compartidas que buscan ser subvertidas en colectividad.

Así, el cuerpo o, mejor dicho, los cuerpos vogueros se convierten en espacios epistémicos, creadores de una epistemología encarnada y en movimiento que permite a su vez una suerte de fenomenología queer. En tanto que estos cuerpos que performan permiten visualizar otras formas de habitar y de ser habitados en el espacio. Mundos otros, en ocasiones contradictorios, pero siempre cargados de fantasía y complicidad.

Voguelario

Baby. Se utiliza para distinguir el nivel de dificultad de una categoría, es un nivel principiante, pero que ya comience a dominar la categoría, si unx voguerx gana un grand prize como baby, ya no puede volver a competir en ese nivel en la misma categoría y debe pasar a OTA en futuras balls.

Balls. Diminutivo de ballroom, se pronuncia *bals.* "Competiciones de carácter festivo en las que el desfile en pasarela se combina con espectaculares batallas de baile ante la atenta mirada de un jurado. Se trata de fiestas a las que se acude principalmente a ver y ser visto. A tal punto que el público asistente, con sus ropas y gestos, chasquidos de dedos y coros de animación, se convierte en parte crucial de la performance" (Gavaldon y Segade, p. 473, 2020).

Batalla. Competencia de las diversas categorías de voguing.

Butch Queen (BQ). Hombres cisgénero homosexuales.

Caminar. Realizar una performance de vogue en sus diversas categorías dentro de una ball.

Cunt/Cunty. Actitud atrevida, descarada, segurxs de sí mismo y en contacto con tu lado más femenino independientemente de tu identidad sexo-genérica. Se utiliza también para describir una manera guiar una performance de vogue femme hacia la hiperfemenidad.

Femme Queen (FQ). Mujeres trans.

Grand Prize (GP). Premio mayor, se otorga a quien resulte ganadorx en una categoría, puede ser en efectivo, en especie o una combinación de ambas.

Kiki. "Se refiere como escena kiki a la vertiente más joven y amateur, espontánea y familiar dentro del tejido ballroom. Por ello es también la más fresca y osada, la que permite detectar a nuevos valores y lograr que su público se lance a participar" (Gavaldon y Segade, p. 473, 2020).

Main/Major. Escena de ballroom conformada por las grandes casas internacionales que existen desde la década de los 70, por lo tanto, las kikis son también las escenas locales que no cuentan con el respaldo y renombre de las escenas y casas del norte global.

Male King (MK). Hombres trans.

OTA. Open To All por sus siglas en inglés, se refiere a las categorías que están abiertas a todas las identidades de género. En México rara vez se dividen las categorías por identidades de género, por lo que OTA se utiliza más para diferenciar el nivel de dificultad a uno más alto.

Shade. "Es aquella expresión desvelada de burla o desprecio que toma una forma excepcionalmente ambigua, sibilina o indirecta. Esto puede hacerse con palabras o, más habitualmente, dirigiendo un gesto humillante, al contrario. El shade es una economía de signos y gestos que opera en las sombras, en los márgenes del discurso" (Gavaldon y Segade, p. 16, 2020).

Storming. Castellanizado como estormeo, es un momento fugaz e innesperado, en el que unx voguerx irrumpe la performance de otra, ya sea durante el LSS, las audiciones/tens o las batallas. Por lo general su finalidad es resolver un conflicto interno, real o inventado con fines de entretenimiento, entre voguerxs por medio de la performance y el shade.

Reading. “Consiste en desvelar los defectos de tu rival con gracia y un aire desafiante. Un buen reading, en otras palabras, es la elevación del insulto a una forma de arte” (Gavaldon y Segade, p. 16, 2020).

Virgin. Se utiliza para distinguir el nivel de dificultad de una categoría, es el nivel más básico, puede ser caminado únicamente por quienes lleven máximo un año compitiendo en una categoría o que no hayan ganado previamente un grand prize.

Anexos

Anexo 1. Mapas conceptuales del estado del arte

Tabla 2. Mapa conceptual de lecturas sobre cuerpo

	¿Cómo se ha estudiado el cuerpo?	**¿Qué puede un cuerpo?**
Teorías	Dualismo Cartesiano	Prácticas corporales
	Mente-cuerpo	Técnicas corporales
	Psicoanálisis	Tecnologías del cuerpo
	Fenomenología	
	Existencialismo	
	Materialismo	
Metodologías	Historiografía	Historiografía
	Análisis del discurso	Consulta documental y literaria
	Consulta documental y literaria	
Género	Michel Foucault	Michel Foucault
	Friedrich Nietzsche	Meri Torras
		Donna Haraway

Tabla 3. Mapa conceptual de lecturas sobre performance

	Performance como práctica artística	**Performance y cuerpo en análisis concretos**	**Performance, cuerpo y conocimiento**
Teorías	Estudios del performance	Teoría *Queer*	Estudios del performance
	Teoría *Queer*	Feminismo	Teatrología
	Teoría de la danza	Poder	Ciencia cognitiva
	Poder	Biopolítica	Experiencia corporal
	Camp	Interseccionalidad	Ciencias del lenguaje
	Identidad	Psicoanálisis	Giro cognitivo en las artes escénicas
	Performatividad de género	Comunidad	
	Cultura		
Metodologías	Historiografía	Análisis del discurso	Consulta documental y literaria
	Etnografía	Análisis literario	
	Observación participante		

Género	Butler	Butler	Butler
	Paul B. Preciado		

Tabla 4. Mapa conceptual de lecturas sobre voguing

Análisis literario/Audio visual	Historia	Danza/Cuerpo	Raza y sexualidad	Estudios del performance	Moda
Estudios del Performance	Género	Cuerpo	Teoría *Queer*	Camp	Identidad
Teoría del Afecto	Drag	Danza	Teoría Crítica de la danza	Teoría *Queer*	Subcultura
Feminismo (praxis feminista)	*Ballroom*	Género	Subcultura	Cultura	Sincretismo
Tecno-Kitsch	Sincretismo	Performatividad de género	Estudio del tiempo	Performance	
Poder		Resistencia	Familia	Performatividad de género	
Género		Normatividades	Flow	Identidad	
Sincretismo		Performance (artístico)	Psicología del performance		
Análisis literario	Historiografía	Etnografía			Consulta documental y literaria
Análisis literario	Consulta documental y literaria	Etnografía de la danza			
Media	Entrevista a profundidad	Entrevista a profundidad			
	Documental Audiovisual				
	Etnografía				
Butler	Butler	Butler	Butler	Butler	
Foucault	Bell Hooks	Foucault		Paul B. Preciado	

Anexo 2. Cuestionario para entrevista a profundidad No. 1.

Nombre y apellidos vogueros.
Edad.
Identificación de género. Pronombres que prefiere utilizar.

Voy a realizar dos tipos de preguntas, unas relacionadas específicamente con el *voguing* y el *ballroom* y otras de carácter personal, pero si se cruzan entre sí, por favor siéntete con la libertad de contarme.

Preguntas sobre *ballroom*

¿Cómo se relacionan les participantes de tu familia durante la ball? ¿Cómo se apoyan?
¿Cómo se relacionan con les miembros de otras familias?
¿Cómo te preparas para una ball?
¿Cómo llegas a una ball?
¿Qué haces al terminar una ball?
¿Cómo regresas?¿Cómo es el trayecto de regreso?
¿Existen diferencias entre el trayecto de llegada y el de regreso? Si sí, ¿Cuáles son?
¿Por qué elegiste la casa en la que eres parte? ¿Cómo fue el proceso para ingresar a esta casa?
O en caso de ser 007 ¿Por qué eliges no formar parte de una casa?

Preguntas personales

¿Cómo era tu vida antes del *voguing*? Bailabas, no bailabas, si sí, qué bailabas.
¿Cómo llega el *voguing* a tu vida? ¿Recuerdas la primera vez que lo viste? ¿Cómo fue?
¿Cuándo empiezas a practicarlo?
¿Cómo es tu vida fuera del *ballroom*? ¿A qué te dedicas?
¿Cuáles son las principales diferencias entre tu vida dentro del *ballroom* y fuera del ball?
Si bailaba algún otro estilo previamente, ¿Cuáles son las diferencias entre ese estilo de baile y el *voguing*?
¿Qué significa para ti el *voguing*?
¿Cuál es tu categoría favorita para caminar? ¿Por qué?
¿Actualmente continúas tomando clases o yendo a prácticas públicas con alguien de la comunidad *ballroom*? Sí, sí ¿Con quién y qué estilos? ¿Aproximadamente cuánto tiempo a la semana le dedicas a la práctica, ya sea en clases o de manera individual?

¿Das clases o diriges alguna práctica pública? Si, sí ¿Aproximadamente cuánto tiempo a la semana le dedicas a estas clases o prácticas públicas?
¿Has enfrentado retos dentro de la comunidad del *ballroom*? Si sí ¿Cuáles?
¿Has enfrentado retos fuera de la comunidad *ballroom* por voguear? Si sí ¿Cuáles?
¿Sientes que ha cambiado tu transitar en la vida a partir del *voguing*? Por ejemplo, manera de caminar, movimiento, vestimenta. ¿Puedes darme algunos ejemplos?
¿Existe algo que te haya aportado el *voguing* en tu vida que consideras que sólo pudo provenir de ahí? ¿Qué?
¿Qué le dirías al *nombre del entrevistade* que apenas empezaba a voguear?
¿Qué le dirías al *nombre del entrevistade* que todavía ni vogueaba?

Tanto el orden como el contenido del cuestionario puede ir cambiando conforme se desarrolle la entrevista. No olvidar preguntar ahondar en respuestas que den pistas sobre cambios antes y después del *voguing*, ya sean de vestimenta, corporales, sensaciones, sentimientos, etc. Solicitar fotografías-video de archivo en caso de que sea necesario ilustrar, recordar que estas no se replicarán sin su consentimiento y pueden ser simplemente descritas.

Anexo 3. Cuestionario para entrevista a profundidad No. 2.

El contenido de esta entrevista será de carácter más personal y puedes elegir contestar o no las preguntas que realizaré a continuación.

¿En qué parte de la república naciste o te criaste? Si no es de la ciudad, preguntar a qué edad llegó a la Ciudad de México y con qué finalidad.
¿Puedes platicarme cómo era tu vida antes del *voguing*? ¿A qué te dedicabas?
¿Cuáles eran tus actividades preferidas para tus tiempos libres?
¿Puedes platicarme sobre tu proceso de identificación de género y preferencia sexual?
¿A qué edad ocurrió?
¿Cómo fue la reacción de tu familia consanguínea y amistades?
¿Cómo es tu relación con tu familia consanguínea y amistades actualmente?

Tanto el orden como el contenido del cuestionario puede ir cambiando conforme se desarrolle la entrevista. No olvidar ahondar en respuestas que den pistas sobre cambios antes y después del *voguing*, ya sean de vestimenta, corporales, sensaciones, sentimientos, etc. Solicitar fotografías-video de archivo en caso de que sea necesario ilustrar, recordar que estas no se replicarán sin su consentimiento y pueden ser simplemente descritas.

Anexo 4. Cuestionario de entrevista para Annia Ninja, Furia 007 y Any Funk. Historia del *voguing* en México.

¿Cómo surge la comunidad *ballroom* en México?
¿Quiénes son sus principales precursores?
¿Dónde se encuentran actualmente? (Any Funk, Franka Polari, Zebra, específicamente quienes ya no se encuentran en activx)
¿Cuáles fueron las primeras categorías que se practicaron y batallaron en México?
¿En qué años y cómo van ingresando otras categorías? (Oldway, newway, sex siren, etc.)
¿Qué categorías son caminadas actualmente en México?
¿Cuál es el origen de dichas categorías? ¿Han tenido cambios o variaciones a partir de su llegada a México o se mantienen fieles a sus orígenes?
¿Cuál ha sido tu papel en la comunidad *ballroom* y en su historia?
¿Cuáles son los principales retos que ha enfrentado la comunidad de manera externa?
¿Cuáles son los principales retos que ha enfrentado la comunidad de manera interna?

¿Cómo se conforma una casa vogue?
¿Qué se requiere para ser madre/padre/xadre?
¿De dónde viene el apellido 007?
¿Cada cuánto ocurren los eventos de *ballroom*?
¿Cómo se lleva a cabo la organización de las prácticas públicas?
¿Cómo se lleva a cabo la organización de las balls?
¿Cómo se eligen las temáticas y las categorías que se van a caminar?
¿Cómo se elige el precio de la entrada?
¿Cómo se eligen los premios de las categorías?

¿Puedes describirme cómo se desarrolla un ball en la CDMX?
¿Qué trabajo previo tiene que ocurrir para que se lleve a cabo? Logística
¿Cómo se decide la temática y las categorías que se van a abrir?
¿Cómo consiguen el lugar en el que se va a realizar?
¿Cómo se eligen a les jueces?
Una vez en el ball ¿Qué ocurre? ¿Qué categorías pasan al principio y cuáles al final?

Anexo 5.

Tabla 5. Sistematización de entrevista respecto a los objetivos particulares

Objetivos		
Analizar las experiencias vividas por les performers de voguing durante la ejecución y práctica de la performance en relación con su historia de vida. (Performance, performatividad de género, teoría queer)	Co-construir y analizar el cuerpo de les performers de voguing durante la ejecución y práctica de la performance en relación con su historia de vida. (Cuerpo, nuevos materialismos históricos, emociones)	Proponer una metodología de investigación que apele a los conocimientos generados por el cuerpo a partir de la práctica del voguing. (Conocimiento, conocimiento encarnado)
Teoría: Performance, performatividad de género, teoría queer	Cuerpo, nuevos materialismos históricos, emociones	Conocimiento, Conocimiento encarnado
Categorías de análisis: Performatividad de género, autopercepción, emociones (dolor, vergüenza, miedo, repugnancia, amor, odio), relación con sí mismx y relación con el entorno, comunidad	Partes del cuerpo utilizadas, performatividad de género, autopercepción, emociones (dolor, vergüenza, miedo, repugnancia, amor, odio)	Partes del cuerpo utilizadas, performatividad de género, emociones (dolor, vergüenza, miedo, repugnancia, amor, odio), comunidad
¿Cómo se relacionan les participantes de tu familia durante la ball? ¿Cómo se apoyan?	¿Cómo te preparas para una ball?	¿Cómo era tu vida antes del voguing? Bailabas, no bailabas, si sí, qué bailabas.
¿Cómo se relacionan con les miembros de otras familias?	¿Qué haces al terminar una ball?	¿Cuándo empiezas a practicarlo? ¿Con quién empezaste a practicar, quién dirigía estas prácticas?
¿Cómo te preparas para una ball?	¿Cómo llega el voguing a tu vida? ¿Recuerdas la primera vez que lo viste? ¿Cómo fue?	¿Cuáles son las principales diferencias entre tu vida dentro del ballroom y fuera del ball?
¿Cómo llegas a una ball?	¿Cuándo empiezas a practicarlo? ¿Con quién empezaste a practicar, quién dirigía estas prácticas?	¿Cuál es tu categoría favorita para caminar? ¿Por qué?
¿Qué haces al terminar una ball?	¿Sientes que hay una diferencia y cuáles? Además de la vestimenta ¿sientes otra diferencia?	¿Actualmente continúas tomando clases o yendo a prácticas públicas con alguien de la comunidad ballroom? Sí, sí ¿Con quién y qué estilos? ¿Aproximadamente cuánto tiempo a la semana le dedicas a la práctica, ya sea en clases o de manera individual?
¿Cómo regresas?¿Cómo es el trayecto de regreso?	¿Cuáles son las principales diferencias entre tu vida dentro del ballroom y fuera del ball?	¿Has enfrentado retos dentro de la comunidad del ballroom? Si sí ¿Cuáles?
¿Existen diferencias entre el trayecto de llegada y el de regreso? Si sí, ¿Cuáles son?	Si bailaba algún otro estilo previamente, ¿Cuáles son las diferencias entre ese estilo de baile y el voguing?	¿Has enfrentado retos fuera de la comunidad ballroom por voguear? Si sí ¿Cuáles?
¿Por qué elegiste la casa en la que eres parte? ¿Cómo fue el proceso para ingresar a esta casa?	¿Cuál es tu categoría favorita para caminar? ¿Por qué?	*¿Sientes que ha cambiado tu transitar en la vida a partir del voguing? Por ejemplo, manera de caminar, movimiento, vestimenta. ¿Puedes darme algunos ejemplos?*
O en caso de ser 007 ¿Por qué eliges no formar parte de una casa?	¿Actualmente continúas tomando clases o yendo a prácticas públicas con alguien de la comunidad ballroom? Sí, sí ¿Con quién y qué estilos? ¿Aproximadamente cuánto tiempo a la semana le dedicas a la práctica, ya sea en clases o de manera individual?	*¿Existe algo que te haya aportado el voguing en tu vida que consideras que sólo pudo provenir de ahí? ¿Qué?*

¿Cómo era tu vida antes del voguing? Bailabas, no bailabas, si sí, qué bailabas.	¿Das clases o diriges alguna práctica pública? Si, sí ¿Aproximadamente cuánto tiempo a la semana le dedicas a estas clases o prácticas públicas?	¿Qué ha cambiado en tu vida a partir del voguing y qué ha permanecido que estuviera antes?
¿Cómo llega el voguing a tu vida? ¿Recuerdas la primera vez que lo viste? ¿Cómo fue?	¿Sientes que ha cambiado tu transitar en la vida a partir del voguing? Por ejemplo, manera de caminar, movimiento, vestimenta. ¿Puedes darme algunos ejemplos?	¿Qué le dirías al nombre del entrevistade que apenas empezaba a voguear?
¿Cuándo empiezas a practicarlo? ¿Con quién empezaste a practicar, quién dirigía estas prácticas?	¿Existe algo que te haya aportado el voguing en tu vida que consideras que sólo pudo provenir de ahí? ¿Qué?	¿Qué le dirías al nombre del entrevistade que todavía ni vogueaba?
¿Cómo es tu vida fuera del ballroom? ¿A qué te dedicas?	¿Cuáles eran tus actividades preferidas para tus tiempos libres?	¿Cómo fue la reacción de tu familia consanguínea y amistades?
¿Sientes que hay una diferencia y cuáles? Además de la vestimenta ¿sientes otra diferencia?		¿Cómo es tu relación con tu familia consanguínea y amistades actualmente?
¿Cuáles son las principales diferencias entre tu vida dentro del ballroom y fuera del ball?		
¿Qué significa para ti el voguing?		
¿Cuál es tu categoría favorita para caminar? ¿Por qué?		
¿Actualmente continúas tomando clases o yendo a prácticas públicas con alguien de la comunidad ballroom? Sí, sí ¿Con quién y qué estilos? ¿Aproximadamente cuánto tiempo a la semana le dedicas a la práctica, ya sea en clases o de manera individual?		
¿Has enfrentado retos dentro de la comunidad del ballroom? Si sí ¿Cuáles?		
¿Has enfrentado retos fuera de la comunidad ballroom por voguear? Si sí ¿Cuáles?		
¿Cuál ha sido tu papel en la comunidad ballroom y en su historia?		
¿Sientes que ha cambiado tu transitar en la vida a partir del voguing? Por ejemplo, manera de caminar, movimiento, vestimenta. ¿Puedes darme algunos ejemplos?		
¿Existe algo que te haya aportado el voguing en tu vida que consideras que sólo pudo provenir de ahí? ¿Qué?		
¿Qué ha cambiado en tu vida a partir del voguing y qué ha permanecido que estuviera antes?		
¿Qué le dirías al nombre del entrevistade que apenas empezaba a voguear?		
¿Qué le dirías al nombre del entrevistade que todavía ni vogueaba?		
¿En qué parte de la república naciste o te criaste? Si no es de la ciudad, preguntar a qué edad llegó a la Ciudad de México y con qué finalidad.		
¿Puedes platicarme cómo era tu vida antes del voguing? ¿A qué te dedicabas?		
¿Cuáles eran tus actividades preferidas para tus tiempos libres?		
¿Puedes platicarme sobre tu proceso de identificación de género y preferencia sexual? ¿A qué edad ocurrió?		
¿Cómo fue la reacción de tu familia consanguínea y amistades?		
¿Cómo es tu relación con tu familia consanguínea y amistades actualmente?		

Anexo 6. Carta de consentimiento informado.

Consentimiento Informado para Participantes de Investigación de la tesis doctoral "1,2,3 sostén esa pose ahí. Hacia una epistemología encarnada y en movimiento"

El propósito de esta carta de consentimiento es proveer a les participantes en esta investigación con una clara explicación de la misma, así como de su rol en ella como participantes.

La presente investigación es conducida por la Maestra Andrea Solís González, estudiante del Doctorado en Estudios Críticos de Género de la Universidad Iberoamericana. El objetivo de este trabajo es co-construir y trabajar relatos encarnados sobre las experiencias de performers de *voguing* activxs en la comunidad *ballroom* de la Ciudad de México.

Si accede a participar en este estudio, se le pedirá responder preguntas en dos entrevistas. Lo que conversemos durante estas sesiones se grabará en audio para poder ser transcritas posteriormente, dichas transcripciones le serán devueltas para que pueda realizar anotaciones, cambios y/o darle el visto bueno la cantidad de veces que sea necesaria.

La participación en este trabajo es completamente voluntaria. La información que se recoja es absolutamente confidencial y no se usará para ningún otro propósito fuera del ámbito académico (tesis doctoral, artículos de investigación, etc.). En caso de requerirlo puede utilizarse un alias y por lo tanto sus respuestas serán anónimas.

Si tiene alguna duda sobre este proyecto, puede hacer preguntas en cualquier momento durante su participación en él. Si alguna de las preguntas durante la entrevista le parece incómodas, tiene usted el derecho de hacérselo saber a la investigadora o de no responderlas. Adicionalmente si por cuestiones personales tiene que retirarse del proyecto puede realizarlo libremente en cualquier momento.

Le agradezco de antemano su apoyo y participación.

_____

Acepto participar voluntariamente en esta investigación, conducida por la Maestra Andrea Solís González. He sido informade del objetivo de este trabajo, que es co-construir y trabajar relatos encarnados sobre las experiencias de performers de *voguing* activxs en la comunidad *ballroom* de la Ciudad de México.

Se me ha informado que tendré que responder preguntas en entrevistas, las cuales serán transcritas y devueltas a mí para poder realizar cambios y/o dar un visto bueno.

Reconozco que la información que yo provea en el curso de esta investigación es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera del ámbito académico. He sido informade de que puedo hacer preguntas sobre el proyecto en cualquier momento, así como retirarme del proyecto en cualquier momento.

Entiendo que una copia de esta ficha de consentimiento me será entregada, y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando éste haya concluido. Para esto, puedo contactar a Andrea Solís en el correo electrónico andrea.solis.glez@gmail.com.

_____

Nombre del Participante Firma del Participante Fecha

Quiero que se mantenga el anonimato de la información dada: SÌ____ NO_____

Yo Andrea Solís González, me comprometo a salvaguardar la confidencialidad de la información obtenida a través de entrevistas y a garantizar que dicha información no sea usada para otro propósito fuera de los de este estudio sin el consentimiento de la persona entrevistada.

_____

Referencias

Alcázar, J. (2001). Mujeres y performance. El cuerpo como soporte. *Latin American Studies Association LASA*. XXII International Congress, Washington DC.

(2008). Mujeres, cuerpo y performance en América Latina (p. 331-350). En K. Araujo y M. Prieto (Ed.), *Estudios sobre sexualidades en América Latina*. FLACSO-Sede Ecuador.

(2014). *Performance: Un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad.* Siglo XXI Editores.

Alcorn, Y. (3 de septiembre de 2020). El wacking, el baile que arrasa en TikTok. *The New York Times*. Recuperado el 20 de abril de 2025 de https://www.nytimes.com/es/2020/09/03/espanol/cultura/waacking-tik-tok-que-es.html

Alamilla, N., Roque, N. (Ed). (2012). *Bodies of Evidence. The Practice of Queer Oral History*, Oxford University Press.

Ahmed, S. (2008). Imaginary Prohibitions. Some Preliminary Remarks on the Founding Gestures of the 'New Materialism' (p. 23-39). *European Journal of Women Studies*. 15. 1.

(2015). *La política cultural de las emociones*. UNAM

Austin, J. (1962). *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidos Studio.

Bakewell, L. (marzo 1998). Image Acts. *American Anthropologist*. 100. 1. pp. 22-32.

Barad, K. (primavera 2003). Posthumanist Performativity: Toward and Understanding of How Matter Comes Matter. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. 28. 3. pp. 801-831.

Bénard, S. (2019). *Autoetnografía. Una metodología cualitativa*. Universidad Autónoma de Aguascalientes. El Colegio de San Luis, A.C.

Bergson, H. (2006/1896). *Materia y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu.* Editorial Cactus.

Berland, L.,Warner, M. (enero-marzo 1999). Sexo en público. *Fractal Revista Trimestral.* 91-120. 12 (IV). Recuperado el 20 de abril de 2025 de https://www.mxfractal.org/F12berla.html

Berlanga, M. (2022). Sueltas Colectiva: haciendo cuerpo-territorio en Tolouse (Francia). *L'Orinaire des Ameriques*. 228.

Berman, M. (1992). *Cuerpo y espíritu, La historia cultural de occidente*. Cuatro Vientos Editorial.

Blázquez, N., Flores, F., Ríos, M. (Coord). (2012). *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Braidotti, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*. Editorial Gedisa.

(2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Akal.

Brown, J. (2001). Doing Drag. A Visual Case Study of Gender Performance and Gay Masculinities. *Visual Sociology*. 37-54. 16 (1). DOI: 10.1080/14725860108583825

Buconi, L. (5 de abril de 2025). En México, 68 mujeres trans fueron asesinadas desde 2024. *Pie de Página*. Recuperado el 20 de julio de 2025 de https://piedepagina.mx/en-mexico-68-mujeres-trans-fueron-asesinadas-desde-2024/

Butler, J. (2002/2015). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós.

(1999/2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.

Cabnal, L. (2019). El relato de las violencias desde mi territorio cuerpo-tierra. En Leyva, X. Icaza, R. (Coords). *En tiempos de muerte: Cuerpos, Rebeldías, Resistencias.* 113-123.

Cárdenas, A. (2016). La performance: el cuerpo como confluencia de los lenguajes artísticos (p. 108-110). *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación.* XVII. 28. Segunda Edición Congreso Tendencias Escénicas.

Carlson, M. (1996). *Performance: a critical introduction*. Routledge.

Castro, C. (marzo 2023). Estudiantes LGBT+ y sus principales problemáticas en Instituciones de Educación Superior. *Janaskakua Revista de Divulgación Científica de la Facultad de Enfermería*. 4. 10.

Chatzipapatheodoridis, C. (2017). Strike a Pose, Forever: The Legacy of *Vogue* and its Re-contextualization in Contemporary Camp Performances. *European journal of American studies*. 11-3. DOI: 10.4000/ejas.11771

Chavera, A. (feb-may 2009). El cuerpo habla: reflexiones acerca de la relación cuerpo-ciudad-arte. *Revista Virtual Universidad Católica del Norte*. 26.

Ciccia, L. (2022). *La invención de los sexos: Cómo la ciencia puso el binarismo en nuestros cerebros y cómo los feminismos pueden ayudarnos a salir de ahí* [Edición Kindle]. Siglo XXI Editores.

Citro, S., Aschieri, P. (Coord). (2011). *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Colección Culturalia. Editorial Biblos.

Colin, L., Vargas-Vega, B. (enero-junio 2024). El uso del lenguaje inclusivo en textos formales y coloquiales. *Semas Revista de Lingüística teórica y aplicada*. 5. 9.

Comisión de Derechos Humanos de la Ciudad de México. (23 de marzo de 2024). CDHCM celebra la prohibición de los Esfuerzos para Corregir la Orientación Sexual y la Identidad de Género (ECOSIG) a nivel federal. *Boletin de prensa.* 32/2024. Recuperado el 20 de julio de 2025 de https://cdhcm.org.mx/2024/03/cdhcm-celebra-la-prohibicion-de-los-esfuerzos-para-corregir-la-orientacion-sexual-y-la-identidad-de-genero-ecosig-a-nivel-federal/#:~:text=Los%20ECOSIG%20o%20tambi%C3%A9n%20llamadas,persona%2C%20en%20las%20que%20se

De Lauretis, T. (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction* (1-30). Macmillan Press.

(dic 2015). "Género y teoría *queer*". *Mora: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género* [Dossier]. 21. pp. 107-118.

Descartes, R. (2010/1637). *Discurso del método*. Colección Austral-Espasa Calpe.

(2009/1641). *Meditaciones metafísicas.* Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

Díaz, R. (julio-diciembre 2008). "La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la performance". *Nueva Antropología*. XXI. 69. pp. 33-59.

Dreidemie, M. (2020). *Cuerpo, experiencia y performance actoral como vías de conocimiento* [Trabajo final de posgrado]. Universidad Nacional de Río Negro.

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.

Foucault, M. (19771998). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Siglo XXI.

(2012b). *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*. Siglo XXI.

(2012c). *Historia de la sexualidad 3. La inquietud del sí*. Siglo XXI.

Fundación Arcoiris. *Observatorio Nacional de crímenes de odio contra personas LGBT*. http://www.fundacionarcoiris.org.mx/agresiones/panel

García, G. (24 de septiembre de 2022). Cuerpos colonizados: cuando la danza discrimina. *Corriente alterna*. Recuperado el 20 de julio de 2025 de https://corrientealterna.unam.mx/podcast/discriminacion-en-la-danza/

Gavaldón, S. y Segade, M. (2020) *Elements of Vogue. Un caso de estudios de performance radical*. CA2M Centro de Arte Dos de Mayo.

Gil, S. (2011). *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión. Una historia de trayectorias y rupturas en el Estado español*. Traficantes de Sueños.

Güereca, R. (Coord). (2016). *Guía para la investigación cualitativa: etnografía, estudio de caso e historia de vida*. Universidad Autónoma Metropolitana.

Guerrero, S., (mayo 2024). Pose, mercado y resistencia. El *vogue* como escenario identitario. *Debate Feminista*. 68. 1-30. https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2024.68.2455

Guerrero, S., Ciccia, L. (Coords). (2022). *Materialidades semióticas. Ciencia y cuerpo sexuado*. UNAM.

Guerrero, S., Pons, A. (Coords). (2018). *Afecto, cuerpo e identidad: reflexiones encarnadas en la investigación feminista*. UNAM.

Haraway, D. (1995). Capítulo 7. Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra.

Harding, S. (1998). ¿Existe un método feminista? (p. 9-34). En Eli Bartra (Comp.) *Debates en torno a una metodología feminista*. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco. Universidad Nacional Autónoma de México.

Hesse-Biber, S., Levy, P., Yaiser, M. (2004). Feminist Approaches to Research as a Process: Reconceptualizing Epistemology, Methodology, and Method (p. 3-26). En Sharlene Nagy Hesse-Biber y Michelle L. Yaiser (Eds.) *Feminist Perspectives on Social Research*. Oxford University Press.

Irigaray, L. (1977/1985). *This sex wich is not one*. Cornell University Press.

Johnson, A. (2014). '¿Qué hay en un nombre?: una apología del performance". *Alteridades*. 24. 48. pp. 9-21.

Kosofsky, E. (1998). *Epistemología del armario*. Ediciones de la Tempestad Barcelona.

Lagarde, M. (2007). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas.* Universidad Nacional Autónoma de México.

Lawrence, T. (2011). 'Listen, and you will hear all the houses that walked there before': A history of drag balls, houses and the culture of *voguing*. En C. Regnault, *Voguing and the House Ballroom Scene of New York 1989-92*. Soul Jazz Records.

Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Ediciones Nueva Visión.

(2007). *Adiós al cuerpo*. La Cifra Editorial.

(2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Ediciones Nueva Visión.

(2010). *Cuerpo Sensible*. Ediciones Metales Pesados.

Livingston, J. (Directora). (1999). *Paris is burning* [Documental]. Off White Productions.

Llamas, R. (1998). *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a «la homosexualidad»*. Siglo XXI Editores.

Lombardo, M. (nov 2017). El cuerpo en la sociedad de la performance (p. 97-122). *Revell*. 3. 17.

Maffia, D. (2008). “Contra las dicotomías: Feminismo y epistemología crítica”. Recuperado de http://dianamaffia.com.ar/archivos/Contra-las-dicotom%C3%ADas.-Feminismo-y-epistemolog%C3%ADa-cr%C3%ADtica.pdf

Martínez-Guzmán, A. y Montenegro, M. (2011). “Producciones narrativas: Transitando conocimientos encarnados”. En: M. Missé y G. Coll-Planas (Ed.), *El género desordenado: Críticas en torno a la patologización de la transexualidad* (págs. 229-263). Egales Editorial.

Mazzone, G., Peressini, G. (dic 2013). *Voguing*: Examples of Performance Through Art, Gender and Identity (p. 108-124). *Mantichora, Revista Annuale*. 3.

Monsiváis, C. (20 de abril de 2002). “Los 41 y la gran redada”. *Letras Libres*. 40. Abril 2002. Recuperado el 20 de abril de 2025 de https://letraslibres.com/revista/los-41-y-la-gran-redada/

Muixi, N. (2020). *Cuerpos performativos en el voguing. Una etnografía sobre la casa Ubetta y la escena ballroom en Barcelona* [Tesis de Maestría]. Universidad de Barcelona.

Museo Universitario del Chopo. (2019). “Elements of Vogue. Un estudio de performance radical”. *Dossier*. Recuperado el 24 de septiembre de 2021 de http://www.chopo.unam.mx/imagenes2019/11NOVIEMBRE/ElementsOfVogue/DOSSIER_ELEMENTS_OF_VOGUE.pdf

Muñiz, E. (2015). *El cuerpo. Estado de la cuestión*. La Cifra Editorial.

(2016). *Prácticas corporales: Performatividad y género*. La Cifra Editorial.

Nudler, A. (2020). *Cuerpo, experiencia y performance actoral como vías de conocimiento* [Tesina de Posgrado]. Universidad Nacional de Río Negro, San Carlos de Bariloche, Argentina.

Nunes, L. (2021). *Voguing*, un grito retorcido contra la opresión. Soy todo y nada, sobre la danza de cuerpos desviantes (p. 144-161). *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*. 7 (10). https://doi.org/10.14483/25009311.17518

Ortega, A. (11 de junio de 2023). Discriminación y violencia laboral contra personas LGBT+ en México. *Nexos*. Recuperado el 05 de agosto de 2025 de https://redaccion.nexos.com.mx/discriminacion-y-violencia-laboral-contra-personas-lgbt-en-mexico/

Ortiz, K. (marzo-ago 2021). Performance feminista “Un violador en tu camino”. El cuerpo como territorio de resistencia y subversiva resignificación (p. 265-291). *Encartes*. 4- 7. https://doi.org/10.29340/en.v4n7.179

Parker, A., & Kosofsky, E. (Eds.). (1995). *Performativity and Performance*. Routledge.

Pavis, P. (2016) *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato.

Ponty, M. (1945/1993) *Fenomenología de la percepción*. Planeta.

Preciado, Paul B. (2009). Historia de una palabra. *Parole de queer*. 4. pp. 14-17. http://paroledequeer.blogspot.com/p/beatriz-preciado.html

(2011). *Manifiesto contrasexual*. Anagrama.

Reinoso, A. (2020). *Cuerpo, dolor y memoria: Usos sociales y políticos del cuerpo en la performance latinoamericana*. Universidad Andina Simón Bolívar.

Ribeiro, D. (Coord). (2017). *Lugar de enunciación.* Ambulantes.

Rodríguez, A. (abr-sep 2018). Cuerpo estigmatizado y enunciación paratópica en la performance de Lechedevirgen Trimegisto (p. 37-54). *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*. 9. 13.

Saavedra, J. (2021-Presente). Los 41 tropiezos de la heteronorma en México [Programa TV]. TV UNAM. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=oJd9uLwXBzA

Sabido, O. (2019). *Los sentidos del cuerpo: un giro sensorial en la investigación social y los estudios de género*. Centro de Investigaciones y Estudios de Género. Universidad Nacional Autónoma de México.

Saldivar, M., Badillo, D. (sep 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).

Sánchez, R. (7 de abril de 2025). Funados y cancelados: las nuevas condenas sociales. *Corriente Alterna*. Recuperado el 05 de agosto de 2025 de https://corrientealterna.unam.mx/podcast/funa-y-cancelacion-las-nuevas-condenas-sociales/#:~:text=La%20palabra%20%E2%80%9Cfunar%E2%80%9D%20tiene%20sus,una%20forma%20de%20sanci%C3%B3n%20social.

Schechner, R. (2011). Restauración de la conducta. En Taylor, D., Fuentes, M. (Ed.). *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica.

Serano, J. (5 de noviembre de 2014). Cissexism and Cis Privilege Revisited - Part 2: Reconciling Disparate Uses of the Cis/Trans Distinction. *Whipping Girl*. Retomado el 20 de abril de 2025 de https://juliaserano.blogspot.com/2014/11/cissexism-and-cis-privilege-revisited.html

Simon, F. (1968). *The Queen* [Documental]. Grove Press

Spinoza, B. (2000/1677). *Tratado de la reforma del entendimiento*. Ediciones elaleph.com

Susman, T. (2000). The *Vogue* of Life: Fashion Culture, Identity, and the Dance of Survival

in the Gay Balls. *disClosure: A Journal of Social Theory*. 9. 117-141.

Taylor, D., Fuentes, M. (Ed.). (2011). *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica.

Taylor, D. (2012). *Performance*. Asunto Impreso Ediciones.

The Trevor Proyect. (2024). *Encuesta sobre la salud mental de las juventudes LGBTQ+ en México*. Recuperada el 20 de julio de 2025 de https://www.thetrevorproject.mx/encuesta/2024/es/

Torras, M. (2007). *Cuerpo e identidad*. Universitat Autónoma de Barcelona.

Valencia, S. (17 de julio 2017). Del *Queer* al Cuir: ostranénie geopolítica y epistémica desde el sur g-local. *Parole de Queer*. https://paroledequeer.blogspot.com/2017/07/sayak-valencia-queer.html

Van Der Tuin, I. (2010). The Transversality of New Materialism (p. 153-171). *Women: A Cultural Review*. 21. 2.

Vela, P. (2001). "La observación participante". En: Tarrés, M. (Coord). *Observar, escuchar y comprender. Sobre la tradición cualitativa en la Investigación Social*.

Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Editorial Egales, S.L.

Playlists y videos para consultar

ballroom/vogue beats (Soundcloud) - https://on.soundcloud.com/G2akakgtt2scUvMKrc

Latinoamerica Ballroom Beats - https://on.soundcloud.com/krilQBDEXNXcHFWGQT

Figura 02 "Old way" - https://www.instagram.com/reel/DCQD8GKPm9o/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==

Figura 03 "Vogue femme" - https://www.youtube.com/watch?v=qXxIa05-kYM&ab_channel=BallroomMexicano

Figura 04 "Runway europeo" - https://www.instagram.com/reel/DMRIVvAJ6KB/?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=MzRlODBiNWFlZA%3D%3D

Figura 05 "Runway americano" - https://www.instagram.com/reel/DClBM3NsZhy/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA%3D%3D

Figura 07 "Hands performance" - https://www.instagram.com/reel/Comwl9bu44n/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA%3D%3D

Figura 08 "Arms performance/Arms control" - https://www.instagram.com/p/DL8VEVJvUEw/

Figura 09 "Bazzar Bizarre" - https://www.instagram.com/p/DL8VEVJvUEw/

Figura 10 "Lip sync performance" - https://www.instagram.com/reel/C8dYG0FtWJc/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA%3D%3D

Figura 11 "Commentator vs commentator" - https://www.instagram.com/reel/C0ZZSPKOi_2/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA%3D%3D

Figura 12 "Fashion killa" - https://www.instagram.com/reel/DLaeyCrplLr/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA%3D%3D

Figura 13 "Best dressed " - https://www.instagram.com/reel/DHJ6OubvzPw/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA%3D%3D

Figura 14 "Posing" - https://www.youtube.com/watch?v=Z9WLh1Y0qME&ab_channel=BallroomMediaChile

Figura 17 “Face” - https://www.instagram.com/reel/DK2Xj8puFDe/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA%3D%3D

Figura 18 “Realness” (del segundo 00:24 a 0:51) - https://www.tiktok.com/@llamame.bestia/video/7517362492532641032?q=lenchas%20kiki%20ball&t=1753152792868

Figura 19 “Excalibur” - https://www.instagram.com/reel/DFT5NuJstpd/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA%3D%3D

Figura 20 “New way” - https://www.youtube.com/watch?si=vJZSQhAOqHNXkpLF&v=4K8hgiWCKmg&feature=youtu.be