

# PERFORMANCE, CONSTRUCCIONES DE GÉNERO Y DISIDENCIAS EN LA DANZA VOGUE Y LA CULTURA BALLROOM EN MONTEVIDEO

PERFORMANCE, GENDER CONSTRUCTIONS, AND DISSIDENCE IN VOGUE  
DANCE AND BALLROOM CULTURE IN MONTEVIDEO

PERFORMANCE, CONSTRUÇÕES DE GÊNERO E DISSIDÊNCIA NA DANÇA  
VOGUE E NA CULTURA DE SALÃO EM MONTEVIDÉU

*Guzmán Arnaud*

*Grupo de Estudios en Disidencias Sexogénericas y Corporales,  
Centro de Estudios Interdisciplinarios Latinoamericanos. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Universidad de la República. guzarnaud@gmail.com*

Recibido: 10/2/2025 | Aceptado: 22/06/2025

**Resumen:** El movimiento autodenominado cultura *ballroom* es un movimiento cultural performático protagonizado por identidades LGBT (lesbianas, gays, bisexuales, trans/travestis/transgénero), en sus inicios principalmente trans afroamericanas y latinas. Uno de los motivos que originó el movimiento tiene que ver con la exclusión que recibían los colectivos afrodescendientes y latinos en los concursos de belleza donde participaban homosexuales que practicaban el transformismo drag (*drag balls*). Los eventos que construían tenían el formato de desfile de modas donde, según sus integrantes, se procuraba demostrar diversas habilidades que esta comunidad vinculaba con el transitar de las personas LGBT en-el-mundo generizadamente sexuado.

El presente artículo procura exponer resultados de una investigación de corte etnográfico sobre el movimiento cultural *ballroom* en Uruguay junto al colectivo House of Polenta. El trabajo de investigación buscó comprender las formas en que se resignifica y re-apropia políticamente el movimiento cultura *ballroom* en este contexto. Primeramente, recorro algunas trayectorias de integrantes del colectivo vinculadas a la danza *vogue*. Por último, un análisis desde un enfoque de género sobre las categorías de competencia en esta *performance* cultural que brinda algunas claves para entender formas particulares y situadas que tiene el colectivo de comprender el género, el cuerpo y la sexualidad.

**Palabras clave:** performatividad, disidencia sexogenérica, etnografía de y desde la danza, corporalidades en movimiento.

**Summary:** The ballroom cultural movement is a performative movement led by LGBT identities, mainly Latin and African American in its origins. One of the reasons that gave rise to this movement was the marginalization of African descendants and Latin Americans in beauty pageants, which were led by homosexuals who practised dragqueen transformism (drag balls). These events mimicked the form of fashion runways in which participants aimed to demonstrate various social skills that this community believed LGBT people needed in order to fit into this sexually gendered world.

This article aims to illustrate some of the findings of an ethnographic research on the ballroom culture movement in Uruguay, specifically the group House of Polenta. The research aimed to understand the ways in which this movement is politically reappropriated and resignified in this context. First, I cover some of the trajectories of the participants in the group and in the vogue dancing. Finally, I use a gender analysis to examine the categories of competition that this cultural performance uses, which I consider key to understanding particular forms of this group's understanding of gender, body and sexuality.

**Keywords:** performativity, gender dissidence, ethnography of and within dance, bodies in movement.

**Resumo:** O movimento que se autodenomina cultura ballroom é um movimento cultural performativo com identidades LGBT (lésbicas, gays, bissexuais, trans/travestis/transgêneros), em seu início principalmente trans afro-americanos e latinos. Um dos motivos que originou o movimento tem a ver com a exclusão que grupos afrodescendentes e latinos recebiam em concursos de beleza onde participavam homossexuais que praticavam drag (drag balls). Os eventos que criaram tiveram o formato de um desfile de moda onde, segundo os seus membros, procuraram demonstrar diversas competências que esta comunidade vinculou ao percurso das pessoas LGBT no mundo gênero-sexuado. Este artigo busca apresentar os resultados de uma pesquisa etnográfica sobre o movimento cultural ballroom no Uruguai junto ao coletivo Casa da Polenta. O trabalho de pesquisa buscou compreender as formas como o movimento cultural ballroom é resignificado e reappropriado politicamente nesse contexto. Primeiramente, revisarei algumas trajetórias de integrantes do coletivo ligado à dança de moda. Por fim, uma análise desde uma perspectiva de gênero sobre as categorias de competência nesta performance cultural que fornece algumas chaves para compreender as formas particulares e situadas que o coletivo tem de compreender o gênero, o corpo e a sexualidade.

**Palavras-chave:** performatividade, dissidência sexo-gênero, etnografia da e da dança, corporalidades em movimento.

## Introducción: contexto histórico del movimiento cultural *ballroom* en Norteamérica

El desarrollo histórico de lo que actualmente se nombra como *cultura ballroom* puede ubicarse en dos etapas claramente diferenciables. La primera, es el surgimiento de las ball en las primeras décadas del siglo xx con el movimiento new negro y el *Harlem renaissance*,<sup>1</sup> un momento de revisión de los estereotipos raciales en torno a la negritud impactados por la migración interna desde las plantaciones hacia las metrópolis modernas en Estados Unidos. La segunda etapa de revisión histórica resalta el *vogue* como expresión de movimiento característico de la cultura *ballroom* (Riquelme, 2018).

En las primeras décadas del siglo xx, los espacios de los clubes, burdeles y salones de baile (*ball rooms*) fueron un refugio seguro para la expresión artística de la Bohemia Negra junto a otras formas de vivir la sexualidad y el género desde la marginalidad (travestis, lesbianas, homosexuales) (Riquelme, 2018).

Este período histórico estuvo caracterizado por un cambio importante en la organización de la sexualidad por parte del Estado. La regulación y el control estuvo enfocado en la «amenaza homosexual» a través de la figura legal del «delincuente sexual». Era una figura que se aplicaba en algunos casos para violadores y otros para pederastas, aunque de hecho funcionaba para controlar prácticas sexuales consensuadas entre adultos homosexuales. En el sistema criminal norteamericano se incorporan leyes sobre el psicópata sexual que habilitaban a las profesiones psicológicas poderes para el control de los desviados sexuales (Rubin, 1989).

Lo más documentado son las medidas represivas que se extendieron por bares y espacios públicos frecuentados por homosexuales, aunque investigaciones posteriores revelaron que se daba un hostigamiento similar contra las prostitutas y otros denominados desviados sexuales (Rubin, 1989).

Es en este contexto histórico en donde la sexualidad ocupaba el centro de la represión estatal que se configuran los espacios mencionados de encuentro de varias identidades sociales de la vida nocturna de la metrópolis cosmopolita: la población afro, los blancos de los barrios cercanos. Allí comienzan a practicar otros usos corporales contestatarios a las normas de uso del cuerpo o performáticas del género como el transformismo *drag queen*<sup>2</sup> (Riquelme, 2018).

1 El movimiento *Harlem Renaissance* podemos ubicarlo entre 1916 y 1930 y estuvo vinculado con la migración de personas afroamericanas desde los estados del sur norteamericano hacia las metrópolis en etapa de modernización. Comienza a configurarse en las metrópolis, un movimiento político, intelectual y cultural en busca de resignificar la identidad negra y disputar la tradición colonial racista expresada en el estereotipo del *Old negro* (Riquelme, 2018).

2 Como plantea Campos (2015), a partir de Villanueva y Huerta, el *drag queen* es una práctica cultural de representación escénica que realizan hombres que personifican mujeres con un propósito de entretenimiento. Sin embargo, esta definición se complejiza en el marco histórico que presento como origen del *ballroom*, dado que estas personificaciones están atravesadas por procesos de construcción de identidades marginalizadas e imposibilitadas de enunciarse, fuera de estos espacios de entretenimiento, como travestis, transgénero o transexuales.

Josué Araya, de House of Polenta (2018),<sup>3</sup> escribe sobre los eventos o *balls* que organizaban en ese momento histórico, que tenían y aún mantienen el formato de un desfile de modas,

donde las reinas *drag/trans* participaban por una corona en base a puntajes, vestuario, maquillaje y un panel de jurados que decidían quién ganaba. Al principio del 1960, la cultura de estos *balls* se comenzó a fragmentar a lo largo de las líneas raciales. Porque, si bien los bailes, como la que tuvo lugar en Rockland Palace contaba con una notable mezcla uniforme de los participantes blancos y negros, también con la pista de baile, notablemente integrada, se esperaba que las negras «blanquearan» sus caras si querían tener una oportunidad de ganar el concurso (Archivo de House of Polenta, 2018).

Uno de los motivos por los cuales se origina el *ballroom* se vincula con esta exclusión que recibían los colectivos afrolatinos, en especial transgénero, de los concursos de belleza *drag balls* donde competían mayoritariamente personas homosexuales (Muixí Gallo, 2020). Podemos considerar que las categorías que utiliza House of Polenta al transmitir el origen de este movimiento cultural ponen de relieve diferenciaciones sociales (blancos, negros como líneas raciales) construidas por la supremacía blanca en la estructura social (Muixí Galo, 2020). En el acto de «blanquear sus caras» para el concurso se les imponía «pasar por persona blanca», es decir, no marcada por la racialización. Esta racialización no se reduce a la característica marcada del color de piel, sino que revela un estatus social privilegiado donde se reproducen discriminaciones raciales. La racialización es un asunto central en las discusiones acerca de la apropiación del movimiento *ballroom* por las identidades transgénero afrolatinas que lo protagonizaron (Muixí Galo, 2020).

El *vogue* surge en una segunda etapa histórica, posterior a la Segunda Guerra Mundial en la década de los setenta y ochenta, como también lo muestra el documental *Paris is burning* (Livingston, 1990). Este documental muestra el desarrollo de la subcultura del *ballroom* en diferentes metrópolis norteamericanas y sus protagonistas son personas afrodescendientes, latinas, trans, travestis, lesbianas y *drag queens* (Trejo-Olvera, 2022). El surgimiento en particular de las disciplinas corporales del *voguing* es discutido dentro de estos movimientos, pero algunos autores establecen que hace aparición en los espacios donde se llevaban a cabo expresiones del transformismo *drag queen* (Bailey, 2016; Riquelme, 2018; Trejo-Olvera, 2022). Los productos culturales audiovisuales del documental, así como luego la serie *Pose*, han tomado un gran impacto en las narrativas del movimiento cultural *ballroom* (Trejo-Olvera, 2022).

Para algunos autores, el *vogue*, como danza dentro de este movimiento, se convierte en una práctica ritual de la comunidad de lesbianas, gays, bisexuales e identidades transgénero (en adelante LGBT), principalmente la afroamericana y la latina, donde conviven una diversidad de géneros y sexualidades. Jonathan David Jackson (2002) plantea que las categorías de participación

3 Archivo de texto compartido por House of Polenta en entrevistas entre junio y diciembre del 2022: «¿Qué es la cultura *ballroom*? Un texto de Josué Araya, padre de House of Polenta (UY/Chile, 2018).

que definían las ball reflejan la manera en que estos colectivos construyen su comprensión social del género.

En el *voguing*, desarrollado como parte de las técnicas corporales dancísticas en la escena de la cultura *ballroom*, deben diferenciarse dos esferas: temáticas o sociales, aquellas que definen las formas de organización de la comunidad *ballroom* y su complejidad, y disciplinarias, marcas o técnicas disciplinarias que se inscriben en sus actos corporales.

La esfera social, directamente vinculada con la forma de organizarse de esta comunidad, se compone de *houses* conformadas por integrantes que adscriben a una identidad colectiva y fundadas por un exponente de referencia con trayectoria reconocida y estatus dentro de la comunidad. Las relaciones sociales que vinculan a los integrantes de las *houses* entre sí y con este referente, sean definidas como grupos de pares o familia, no se fundamentan biológicamente y son transgeneracionales. Estos referentes son designados como padres, madres o *xadres* de otros miembros con menos trayectoria que se definen como hermanos entre sí (Riquelme, 2018).

Las denominadas *balls* o eventos temáticos de las *houses* congregan a la comunidad *ballroom* donde se desenvuelven las técnicas corporales, habilidades de cada *house* o miembro de la cultura.<sup>4</sup> En su origen, plantean que las categorías de competencia estaban definidas por la representación de una categoría identitaria de género especial lograda a partir de diversas técnicas y usos del cuerpo definidas en su sistema de género (Bailey, 2016; Jackson, 2002). Actualmente las categorías de la competencia se definen según criterios estéticos a partir de una temática propia de la *ball*. La construcción de lo que denominan fantasía, un guion preestablecido (una forma de vestirse, maquillarse, caminar) desde el cual se unen las categorías de competencia. Este punto en particular construye significados acerca del género, el cuerpo y la sexualidad que analizo en el apartado sobre las categorías para entender el género en el *ballroom*.

En términos generales la presentación que creaba la *performance* de estos eventos en la década de los setentas tomaba inspiración de las acciones corporales y los estilos de vestimenta de la industria de la moda norteamericana. El vogue se expande de la observación de algunos elementos de la performance de las *drag queens*: Avis Pendavis, Crystal LaBeija, Dorian Corey y Paris Dupree.<sup>5</sup> Se observa particularmente la forma de manipular objetos: tocados, abanicos,

4 Los miembros de la cultura *ballroom* que no pertenecían a ninguna *house* construyeron un término que los agrupaba: *oo7*. En referencia a los agentes secretos cuya participación comienza a hacerse visible a partir de incluirlos como temática de las *kiki ball* y nombrarlos, dado que forman una comunidad dentro de la comunidad de *houses*.

5 Avis Pendavis fue la madre de la House of Pendavis creada en 1979 con el padre Kirk Pendavis. Costurera, diseñadora y performer drag reconocida por sus premios en las categorías *ballroom*: ethnic, space age illusion, designer delight y haute couture evening wear. Dorian Corey fue una reconocida *drag queen*, diseñadora y madre de la House of Corey en 1972 junto al padre Chipper Corey. Realizó una gira y un álbum con Pearl Box Revue, un acto de cabaret drag. Fue anfitriona del Harlem Fantasy Ball con Pepper Labeija. También organizó una línea de ropa denominada Corey Design y es reconocida por su mentoría en las ball a sus hijes, la difunta madre Angie Xtravaganza y el difunto abuelo Hector Xtravaganza. Crystal LaBeija fue una prominente *drag queen*, fundadora de la House of Labeija. Es reconocida como la fundadora de la House Culture (integrada por personas lgbt afroamericanas y latinas) que da origen a la comunidad *ballroom*.

plumas, el adorno exagerado y el sentido femenino (el propio o el de una celebridad) mientras caminaban por la pasarela (Jackson, 2002).

El *vogue* surge del ritual de las *drag queen* de «tirar shade», imitando las poses de las revistas mientras bailaban enfrentadas en eventos nocturnos *after* de las fiestas en las que participaban. «Tirar shade» en la forma de esta acción corporal: buscar una pose mejor que la de su compañera de batalla, se incorpora a los movimientos de la danza *vogue* en la forma de la pose final que deben sostener los participantes de las *kiki ball* para competir en estos eventos (Jackson, 2002).

Los elementos disciplinarios del *voguing* revelan ciertas marcas corporales (formas de ejecución) que son una constante en las disciplinas dancísticas y, en este caso, se hacen notar en el desarrollo de la *performance* de los eventos o *ball* donde se presentan: *Arms, legs and hands performance* (Islas, 1995). El objetivo de hacer notar estas marcas corporales en la *performance* difiere, para el caso del *vogue*, en cada estilo que se practica y está directamente vinculado con expresiones de género que transmite.

## El abordaje etnográfico desde la danza y la *performance*

El presente artículo parte de un trabajo de investigación que fue desarrollado en 2022 entre los meses de junio a diciembre junto al colectivo House of Polenta, utiliza el abordaje de la etnografía desde la danza y los estudios de la *performance* (Citro y Aschieri, 2012; Turner, 1987). La perspectiva etnográfica desde la danza me permitió una aproximación encarnada a los cuerpos en movimiento y a la construcción de genealogías posibles del movimiento cultural *ballroom* en Uruguay (Citro y Aschieri, 2012). Los estudios de la *performance*, por otro lado, destacan el carácter reflexivo de esta sobre las normas sociales a las cuales me refiero en el último apartado del artículo (Turner, 1987). El concepto de *performance* propuesto por Turner (1987) consideró a estas como reflexivas, donde la persona en términos sociales se revela a sí misma frente a otros. Típicamente en las *performances* culturales rituales que analizó se actuaban roles sociales frente a un público para declarar una transformación en el estatus social de la persona, tales como cambios transiciones de edad social, casamiento, entre otras. En el caso del movimiento cultural *ballroom* fue relevante considerar esta dimensión de la reflexividad, dado que comenzó siendo una tradición protagonizada por personas trans en parte para demostrar una transformación en su identidad sexogenérica frente a otros. Aunque luego esta característica haya cambiado como

---

Este origen es narrado por la mayoría de las *houses* como un desafío a las prácticas racistas de los concursos de belleza *drag* (*drag balls*) que favorecían a las personas blancas.

Paris DuPree es considerada pionera de la primera house en Brooklyn, House of DuPree. A ella se le adjudica dentro de la comunidad *ballroom* la innovación de las categorías bailadas, el *vogue*.

Recuperado de <https://umsi58o.lsa.umich.edu/s/a-history-of-ballroom-documenting-the-era-of-ballroom-1972-1990/page/legends-of-ballroom>

señalo en el apartado final, fue relevante pensar actualmente las normas sociales que son puestas de relieve en las actuaciones del *ballroom*.

El colectivo House of Polenta tiene como uno de sus referentes a Josué Araya, quien se inicia como padre de la *house* y continúa como grupo de pares, refugio y plataforma artística dedicada al desarrollo del *ballroom* en Uruguay. Es un colectivo *house* que busco continuar la tradición de este movimiento cultural en el país a partir del 2018. Sus eventos en el país han tomado visibilidad en espacios públicos, privados y también en teatros nacionales.<sup>6</sup> La fecha marca un comienzo también para el desarrollo de la cultura *ballroom* en el país, dado que si bien existían con anterioridad espacios donde se desarrollaban clases de danza *vogue* (las clases de danza *vogue* en la academia de baile Funk Up<sup>7</sup> se menciona en las entrevistas que realicé como un antecedente), no se habían desarrollado colectivos o *houses* ni eventos *kiki ball* propios del movimiento con anterioridad.

Durante el trabajo de campo, desarrollé observación participante en eventos *kiki ball* del movimiento, mencionados en este artículo, junto a House of Polenta: el primero, organizado por Losno 007 (integrante independiente que no pertenece a una *house*, pero es parte del movimiento cultura *ballroom*), donde House of Polenta fue invitada en el Instituto Nacional de la Juventud;<sup>8</sup> el segundo, organizado por House of Culo, donde House of Polenta fue invitada a ser parte en el rol de jurado de la competencia en la plaza del Centro Cultural Goes. Además, realicé dos entrevistas antropológicas (Guber, 2001) a referentes fundadores de House of Polenta (Josué Araya y Mixtura), que se mencionan en el artículo, y entrevistas informales a integrantes del colectivo durante las instancias de entrenamiento, práctica de danza *vogue*. Asimismo, desarrollé observación participante en entrenamientos de danza *vogue* organizados por el colectivo en espacios públicos destinados para esto, a los cuales me refiero en el siguiente apartado.

El acercamiento directo a las técnicas corporales de la danza desde mi participación en clases de *voguing* me permitió realizar un registro y análisis posterior de los movimientos utilizando la técnica del diario de campo etnográfico; allí registré, siguiendo a Islas (1995, citado en Citro y Aschieri, 2012) qué partes del cuerpo se están moviendo, formas y cualidades, usos del tiempo y

6 Destacan obras como *Dimensión queer*, presentada en el teatro Solís en Montevideo en el mes de setiembre, realizada en cuatro años consecutivos del 2021 al 2024. Una obra que pone en escena algunos hechos que construyeron a la cultura *ballroom* históricamente con el protagonismo de referentes del movimiento LGBT uruguayo, tales como: Josefina González activista y comunicadora trans, *drag queens* como Mariza Regia (Marisa Lanarco), entre otros. La obra fue dirigida en producción y coreografía por Josué Araya. Intérpretes: Adrián Pedrozo, Abiana Sosa, Brian Buzon, Gas Marichal, Javiera Fuentes, Joa Apfelbaum, Josefina González, Josué Araya, Julieta Garrido, Laura Rios, Lucas Cardozo, Mariza Regia, Neken Mattos, Nea Apocalypa, Pavle Guala, Sebastián González, Yariss Costa. Recuperado de <https://www.carasycaretas.com.uy/cultura-y-espectaculos/dimension-queer-el-ballroom-como-respuesta-al-racismo-n55449>

7 Una academia de danzas urbanas como hip hop, jazz y danza comercial. Su local se ubica en el barrio Centro de Montevideo.

8 La Institución Nacional de la Juventud forma parte del Ministerio de Desarrollo Social dedicada a la promoción de políticas sociales dirigidas a jóvenes y adolescentes uruguayos (14 a 29 años). Su local se encuentra en el centro de Montevideo y es un espacio de referencia artístico-cultural, recreativo y social para jóvenes y adolescentes. Allí se utilizó el hall de entrada para la realización del evento *kiki ball*.

del espacio, y me permitió conocer las percepciones sensoriales, las emociones y los significantes que los performers asocian a cada estilo de danza vogue que practican.

## Los entrenamientos de vogue: estilos y expresiones de género. El vogue como técnica corporal para reflexionar trayectorias identitarias (género, sexuales, étnico raciales)

House of Polenta difunde la cultura *ballroom* mediante entrenamientos del *vogue* y otros eventos sociales, como las *kiki ball*. Los entrenamientos tienen diferentes formatos según su público: los entrenamientos destinados a personas iniciantes en el *vogue* se brindan de forma gratuita con apoyo de iniciativas municipales, como Casa de las Ciudadanas;<sup>9</sup> los entrenamientos destinados a personas que integran la comunidad *ballroom* se desarrollan en diferentes espacios según los apoyos eventuales (casas particulares, mercados comerciales, también algunos se realizan en espacios públicos callejeros como plazas y explanadas). Todos los entrenamientos son difundidos por el colectivo mediante la plataforma, red social virtual: Instagram, a través de un *flyer* de difusión en distintos grupos en donde se invita a les<sup>10</sup> participantes.

Los espacios en los que House of Polenta recibió apoyo para celebrar sus entrenamientos y en donde realicé observación participante durante el mes de agosto del 2021 fueron Casa de las Ciudadanas (Intendencia de Montevideo), Mercado Ferrando<sup>11</sup> —donde House of Polenta hizo una intervención en el marco del Día del Orgullo LGBT— y una casa particular.

Los apoyos eventuales para obtener espacios de entrenamiento como Mercado Ferrando, los obtienen mediante intercambios entre House of Polenta y las organizaciones que ofrecen sus instalaciones. House of Polenta realizó en esta ocasión un evento como la *kiki ball* para celebrar una fecha histórica conmemorativa de la comunidad LGBT como la mencionada.

Los entrenamientos en espacios públicos, por otra parte, se organizan principalmente en la explanada de un edificio público, céntrico en Montevideo. El primer entrenamiento al que asistí fue en ese sitio y se utilizó la explanada de mármol del edificio. Josué Araya dirigía el entrenamiento e invitó a través de la publicación de una historia efímera en la red social Instagram. Mi

9 Casa de las Ciudadanas es una casa perteneciente a la «Asesoría para la Igualdad de género» de la Intendencia de Montevideo, gestionada por organizaciones de la sociedad civil que trabajan en la sensibilización, capacitación y promoción de la igualdad de género a nivel del departamento, ubicada en el barrio Cordón de Montevideo. Recuperado de <https://montevideo.gub.uy/areas-tematicas/igualdad-de-genero/casa-de-las-ciudadanas>

10 En el presente artículo utilizo el lenguaje inclusivo respetando los diversos recorridos identitarios vinculados al género de los interlocutores. Dado que no todos ellos pueden ubicarse en el binarismo de género, el uso de la e y no el universal masculino en las palabras que designan género está necesariamente implicado en la mediación antropológica del texto.

11 Mercado Ferrando es un mercado ubicado en el barrio Cordón de Montevideo en la estructura de una exfábrica de muebles asépticos. El Mercado cuenta en sus instalaciones con un espacio habilitado para el intercambio con colectivos artísticos y culturales que desarrollan actividades clases de danza *vogue* en este caso como parte del intercambio mencionado.

primera impresión fue que en estos espacios la ejecución del entrenamiento es menos planificada y más espontánea, y que se proponía habitar el espacio público como espacio de entrenamiento. El día de este entrenamiento tuvimos que trasladarnos casi permanentemente porque la policía no podía autorizar nuestra presencia frente a un evento de la Iglesia Católica (se superponen los sonidos de música de ambos eventos) que se celebraban en ese mismo momento en la calle.

El espacio de la clase fue trasladándose con nosotrxs porque ese día coincide con un evento católico donde se había montado un escenario y habían pedido permiso para cortar la circulación en la calle. La clase de ese día fue de práctica del estilo *old way* de danza *vogue*. Estuvo dividida en tres partes: un calentamiento corporal, frases o secuencias de movimientos del estilo y un ejercicio grupal donde teníamos que involucrar lo visto en esas secuencias de forma sincronizada (Diario de campo 18/06/2021).

Esta explanada y sus escalinatas se transformaron en un espacio de entrenamiento regular para los entrenamientos en horarios diurnos y nocturnos.

El entrenamiento del *vogue* en todos sus espacios tiene una importante función social para este grupo House of Polenta, porque es una forma de preparar el cuerpo para la instancia de demostración de habilidades que implican los eventos *kiki ball*. En las *kiki ball* sus integrantes compiten para la obtención de un premio en una serie de categorías predefinidas, donde el *vogue* representa una de ellas.

Otro elemento importante a destacar en la caracterización de los entrenamientos es que no se entrena *vogue* de forma general, sino uno de sus estilos particulares, estos reciben los nombres: *old way*, *vogue femme*, *new way*.

Los estilos de *vogue* tienen una historia propia y un desarrollo vinculado a las identidades de género y sexuales que los crearon. Desde los estudios de la danza propongo pensar en los estilos del *vogue* como formas de construcción de un hábito. Las construcciones de hábitos en el movimiento dentro de la danza, se propone que reflejan no solo la transformación de una acción tónica motriz, sino también un origen social particular. Mediante este principio podemos analizar los niveles de intervención de la voluntad individual en la ejecución de los movimientos (creatividad) junto a su origen social (Islas, 1995). Este elemento es importante para entender el origen social de los estilos del *vogue* porque está vinculado para este caso con la estilización del cuerpo que los actores piensan, representa y encarna las identidades sexuales y de género que los crearon (Butler, 1993/2002).

Por otra parte, la técnica dancística no solamente responde a movimientos dirigidos o secuencias repetidas, es a una infraestructura de relaciones sociales: ofrece una plataforma de sociabilidad, similar a una lengua madre que comparten sus participantes con la finalidad de lograr una integración más allá de las diferentes expresiones de género que la habitan y así perpetuarse en el tiempo (Hamera, 2007).

La historia de los estilos de *vogue* y sus expresiones de género también tiene un impacto en la elección de entrenamiento de cada practicante de *vogue*. En el tránsito por un estilo de *vogue* se pone en juego algún aspecto de la trayectoria identitaria del practicante. Así lo expresaba Josué Araya en entrevista: «Primero es saber dónde uno está parado, conectar con esa intersección de cada uno. Si soy gay y toda la vida me hicieron *bullying*, acá no me juzgan porque me expresé diferente» (Entrevista Josué Araya 29/11/2022).

La interseccionalidad de expresiones e identidades de género, identidades sexuales e identidades étnico raciales en un sujeto inciden en cómo reflexionan su trayectoria en la danza *vogue* (Viveros Vigoya, 2016). En este caso Josué plantea, como ejemplo, que ser un varón gay y elegir practicar el estilo *vogue femme*, estilo protagonizado en sus orígenes por mujeres trans racializadas en la cultura *ballroom*, podría permitir habitar esas intersecciones —sin sufrir discriminación por su estilización del caminar sacando cadera que es generizado socialmente como femenino—. A partir de este registro, retomo dos formas de entender la interseccionalidad como categoría analítica: una es la interseccionalidad de dimensiones de opresión (*interlocking systems of oppression*: racismo, patriarcado, heterosexismo, entre otros); otra forma de entenderla que quiero hacer énfasis para este caso es la interseccionalidad de posiciones identitarias en la trayectoria de los sujetos (Viveros Vigoya, 2016). En las trayectorias se hacen visibles estrategias de performar la identidad sexual y la identidad de género atravesadas por el estigma (Goffman, 2006). El tránsito por las técnicas de movimiento del *vogue* le permite a los sujetos reelaborar de manera crítica esas estrategias identitarias en un ambiente social atravesado por este estigma.

El rol que me asignaron de *neófito* o iniciante en el *vogue* me permitía entender lo que estaba en juego en el reconocimiento de las intersecciones que representan los estilos de *vogue* en el *ballroom*. Mi experiencia personal como varón gay en los entrenamientos de *vogue* me permitió encarnar algunas de las implicancias emocionales de habitar mis intersecciones en el contexto de la *performance*. El hecho de participar de los entrenamientos e involucrarme en habitar mis intersecciones en la *performance*, particularmente en los movimientos del *vogue femme*, me generaba sentimientos contradictorios: vergüenza y a la vez orgullo de poder expresar movimientos reprimidos en el transitar cotidiano como disidencia sexogenérica. En este caso utilizo el apelativo disidencia sexogenérica para referirme a formas de ser y habitar en-el-mundo que disienten o buscan apartarse de las pautas de género binarias tradicionales (González Ortuño, 2016).

## Las categorías para entender el género en el *ballroom*: diferencias y apropiaciones identitarias en nuestro contexto

Para House of Polenta el territorio es una dimensión fundamental en la construcción del *ballroom*. En nuestro contexto, según este colectivo, hay una diferencia con respecto a la escena *ballroom*

originada en Norteamérica en el siglo xx. Está vinculado a formas de comprender las identidades sexuales y de género que producía el movimiento *ballroom* históricamente. Según Josué Araya: «las categorías [del *ballroom* histórico] fueron creadas para pasar por cisgénero dentro de un mundo que está diseñado para ser re binario» (Entrevista Josué Araya, 29/10/2022). En este apartado busco acercarme a mostrar estas diferencias entre categorías y también la concepción política del género para este colectivo House of Polenta.

La identidad de género, es para este colectivo: performativa y política, no existe una sola forma de ser en el mundo marcada por el binomio masculino/femenino.

Desde la teoría social, el género es un concepto apropiado por el feminismo —enunciado primero por la psiquiatría— para dar cuenta de la construcción social e histórica de modelos de feminidad y masculinidad: significados compartidos que establecieron pautas de comportamiento, roles diferenciados para hombres y mujeres en la sociedad (Recalde y Gómez Sónora, 2016; Sabsay, 2011). Usualmente lo diferenciamos de la orientación del deseo afectivo-sexual, en este caso me interesa focalizar en sus relaciones entre sí, configurando lo que se denomina la *matriz heterosexual* (Butler, 2007).

La matriz heterosexual (en adelante, MH) es un régimen de género heteronormativo desde el cual pensamos esas pautas de comportamiento, roles, representaciones de los géneros masculino y femenino. La MH se presenta como forma de pensar el género en la medida en que los atributos simbólicamente diferenciados a hombres y mujeres (masculinos y femeninos) se construyeron mediante la práctica de la institución de la heterosexualidad (Soley Beltrán, 2009; Butler, 2007).

Butler (1993/2002) propone entender el género como una estilización repetida de actos aprobados culturalmente, una ficción reguladora culturalmente establecida a partir del binarismo sexual donde también deberíamos incorporar la norma heterosexual. La ficción reguladora se establece mediante dos mecanismos: la estilización del cuerpo y la producción del deseo sexual mediante la identificación. También la heterosexualidad según Butler (1990) hace parte de la performatividad de género, es entonces a la vez un sistema obligatorio de orientación sexual para regular la reproducción social y una comedia intrínseca, una parodia constante de sí misma.

Cuando les integrantes de House of Polenta argumentan en entrenamientos corporales de la danza *vogue* que se empoderan de la feminidad vista como débil o frágil (Entrevista a Mixtura, 22/11/2022), se sustentan desde esta ficción reguladora del género heteronormativa, pero utilizan la ficción del género performativa como posicionamiento político. Este hecho me genera perplejidad porque refleja una afirmación y subversión de las construcciones de género binarias, lo que demuestra la diferencia establecida por Butler (1993/2002) entre *performance* y performatividad. La *performance* es una actuación premeditada y establecida, mientras que la performatividad es un estilo de la carne (Butler, 1993/2002) definido mediante poses y actos cotidianos no conscientes de los sujetos generizados. Los actos y poses cotidianas materializan la norma de género histórica

y cultural a través del cuerpo. Butler (1993/2002) utiliza la teoría de la recitacionalidad de Austin (1955, citado por Butler, 1993/2002) para referirse a la forma en que se da esta materialización desde el lenguaje verbal y corporal. Algunos enunciados, según Austin (1995) citado por Butler (1993/2002), producen la realidad que nombran y en este sentido son performativos (ejemplos de estos enunciados son: «yo prometo», en una instancia jurídicamente establecida como la jura de la bandera o el enunciado mencionado del «empoderamiento de la femineidad débil» que sucede en simultáneo con las actuaciones del género en el *vogue*). La posibilidad de subvertir la ficción de género de esa femineidad hegemónica, construida como débil, se juega en esos límites nunca plenamente conscientes entre *performance* y performatividad. En su conjunto estas *performances* pueden subvertir o reproducir, según los contextos de enunciación, esa ficción reguladora de género heteronormativa.

La historia del *ballroom*, como lo nombran los integrantes de House of Polenta, muestra la construcción social del género que a su vez está especialmente marcada por esta matriz heterosexual de género.

Históricamente, tal como es revisitado por autores que analizaron el movimiento *ballroom* como Jackson (2002) se construyeron de forma alternativa al binarismo de género: tres sexos y cuatro géneros. Los tres sexos eran: femenino, masculino e intersexual. Los cuatro géneros descritos en la literatura son: *butch queens* (personas nacidas biológicamente masculinas cuya apariencia cotidiana está masculinizada, pero, sin embargo, puede variar desde: masculinizada, hipermasculinizada o feminizada), *femme queens* (personas en proceso de transición de género hombre-mujer o mujeres trans), *butches* (personas en proceso de transición de género mujer-hombre, hombres trans) y *women* (personas biológicamente femeninas cuya conducta de género varía de hiperfeminizada a hipermasculinizada) (Jackson, 2002).

En una entrevista a Mixtura,<sup>12</sup> mujer trans integrante de House of Polenta, describe estas identidades del ballroom históricamente de esta forma: «Los *butch queen* son las maricas, las *butch* son las lesbianas, las *fem queen* son las chicas trans, *male figure* de los chicos trans en la escena» (Entrevista a Mixtura, 22/11/2022). Esto refleja una polisemia en torno al sistema de género, aunque dentro de una variedad de formas de expresión que abarcan la linealidad de la MH (Butler, 2007; Soley-Beltrán, 2009). La linealidad es una característica de la matriz heterosexual como forma de ver y concebir las identidades y expresiones de género. Es una «red de inteligibilidad cultural a través de la cual se naturalizan cuerpos, géneros y deseos» (Butler, 2007, p. 38). Esa linealidad se encarnaba históricamente dentro del *ballroom* en las formas de ver y concebir las

12 En el movimiento cultural *ballroom* sus integrantes utilizan además de sus nombres propios, nombres artísticos para identificarse en los eventos y entre miembros de la comunidad. Mixtura es el nombre artístico que utiliza esta referente de House of Polenta en *performances* vogue, transformismo *drag queen* y como presentadora en eventos del *ballroom*.

identidades sexogenéricas: las lesbianas se asocian con una conducta de género masculinizada, los maricas o gays, a una conducta de género predominantemente feminizada.

En la actualidad los cambios que se han generado dentro del movimiento cuestionan esas categorías que definían las identidades sexuales y de género a partir de una matriz heterosexual binaria (Butler, 2007; Soley-Beltrán, 2009). Las categorías de identidad de ese sistema de género que se mantuvieron fueron las que utilizan para reconocer a mujeres transgénero/travestis/transsexuales (*femme queen*) y se incluyeron nuevas identidades sociales, como la identidad de género no binaria, eliminando las que se entiende estereotipan las conductas de género antes expuestas.

Asimismo, en los inicios del *ballroom*, según les integrantes de House of Polenta, se refleja un sistema de género que le otorgaba relevancia social al *cispassing*. Para las personas trans, la escena *ballroom* significaba en ese momento histórico, un espacio performático para demostrar que atravesaron una transformación de su género. El *cispassing* se entiende por parte del colectivo House of Polenta como estrategia de supervivencia a la discriminación social hacia las personas trans, traducido dentro de la performance en la categoría de competencia *realness* (realidad en el idioma inglés). En esta categoría *realness*, se valoraba ajustar la corporalidad a ciertos parámetros de belleza heteronormativos.

Mixtura reflexiona en entrevista sobre la presentación de las mujeres trans en los inicios del *ballroom* donde se reflejan esos parámetros de belleza: «Son muy tetonas, caritas perfectas super hechas, pelos y uñas, son el típico aspecto estereotipado de belleza que ves en una revista» (Entrevista a Mixtura, 22/11/2022). Los *voguers* van a las *ball* e imitan a las superestrellas del mundo del espectáculo, como burla, pero simultáneamente glorificación de ideales estandarizados de belleza, sexualidad y clase (Muixí Galo, 2020).

La reproducción de estos valores y actitudes con relación al cuerpo por parte de los practicantes del *vogue* se explica por la importancia del cuerpo en la construcción del yo (Muixí Galo, 2020). Desde fines del siglo XX e inicios del siglo XXI, la cultura occidental se caracteriza por un culto al cuerpo. El sujeto está definido como entidad individual cuyas fronteras se sitúan en la superficie del cuerpo y muchas identidades corporales ideales suelen venir envasadas de antemano dispuestas al público desde las industrias de la moda, consumo, belleza y publicidad. De esta manera el cuerpo, signo de identidad personal y social, se vuelve un catalizador importante para analizar la relación entre el individuo y las definiciones hegemónicas de identidad (Esteban, 2013).

Al incrementarse el poder de la moda y su autoridad normativa en la construcción de las identidades sexogenéricas ideales, se establecieron ideales corporales que refieren simbólicamente a la belleza, el éxito, el glamour, la riqueza y la feminidad deseada (Esteban, 2013; Soley-Beltrán, 1999). Especialmente en el *ballroom*, los valores hegemónicos de belleza y glamour asociados con la femineidad heteronormativa impactaron sobre las mujeres trans (*femme queen*) en los inicios, como problematiza Mixtura.

Cuando desde House of Polenta se hace referencia a las categorías, se está abarcando un universo de sentidos propio del *ballroom*. Las categorías ya no son identidades, son reglas de competencia. En ellas se representa una fantasía en las *kiki ball* o eventos de demostración de esas habilidades. Las *performances* en su escenificación, transmiten: sensaciones, emociones y *significantes* propios (Citro y Aschieri, 2012). En este caso, el cambio en el sentido que les participantes les otorgan a las categorías de la performance se conecta de manera directa con críticas a las estrategias de supervivencia en el marco de la transición de género como el *cispassing*, impuesta a las identidades trans que habitan el *ballroom*. Por otra parte, cuando se sustituye el sistema de género del ballroom históricamente por categorías no establecidas y diferenciadas por identidad, también se otorgan mayores márgenes de agencia para subvertir ciertos ideales y estrategias de supervivencia al estigma que transitan estas identidades.

*Esquema de análisis de categorías en ballroom y sus politizaciones del género (Elaboración propia a partir de Registros de campo de observación participante y entrevistas)*

Categoría en ballroom Norteamérica(fundamentación política de género)	Categoría en ballroom Uruguay (fundamentación política de género)
<i>Face o carita</i> Presentar un rostro al jurado que se ajuste a valores estéticos cisgénero hegemónicos.	<i>Monstri face (hegemonstrica carita)</i> Presentar un rostro al jurado que transgreda los valores estéticos cisgénero hegemónicos. Diálogo entre una estética monstruosa y los valores estéticos de belleza hegemónicos.
<i>Realness</i> Presentar una apariencia en modos de actuar en el mundo que «pasen por cisgénero» (ejemplo en el mundo del trabajo: azafata <i>realness</i> , secretaria <i>realness</i> ).	Eliminar la categoría Ninguna identidad de género es «real» Renuncia al <i>cispassing</i>
<i>Body</i> Demostrar que se atraviesa una transformación del cuerpo sexuado (pezones, vello corporal, caderas)	<i>Modify Body</i> Presentar al jurado las alteraciones corporales elegidas en tu historia de vida (piercings, tatuajes, operaciones, entre otras) y no elegidas (cicatrices, otras).

En la categoría *realness* dentro del *ballroom* histórico, se proponía la actuación de roles sociales ocupacionales estereotipadamente femeninos en los cuales las mujeres trans que habitaban la escena competían frente al jurado. Algunos ejemplos que me relataron fueron: azafata *realness*, secretaria *realness*. El vínculo entre esta categoría *realness* de la *performance ballroom* y la categoría social del *cispassing* era evidenciado por los integrantes de House of Polenta en entrevistas cuando se referían a este momento histórico del *ballroom*. Actualmente el movimiento *ballroom*

propone eliminar la categoría de competencia *realness* porque se entiende análoga al *cispassing* de la cual buscan distanciarse. Estos cambios suceden en el marco de discusiones políticas sobre estos términos dentro de la comunidad trans.

Hoy la categoría social del *cispassing* es políticamente debatida dentro de la comunidad trans, dado que implica ocultar la transición de género presentándose como cis. Como estrategia de supervivencia puede significar moverse por diferentes espacios sociales con menor carga de estigma, pero excluye la posibilidad de presentarse y visibilizarse como trans. Como contracara, la imposibilidad de realizar exitosamente el *cispassing* puede resultar en el riesgo de sufrir mayores niveles de discriminación por «ocultar» su identidad de género (Shelly, 2008).

Asimismo, para la persona que lo intenta, puede resultar en una carga persecutoria ajustarse de forma permanente a las normas ideales de género binarias que se le imponen. La contracara del *cispassing* en las personas trans está vinculada con lo que una investigadora trans denomina el privilegio cissexual: un privilegio que las personas cis sienten de generizar compulsivamente a las personas a partir de los genitales atribuidos (observando caracteres sexuales secundarios como pezones, vello corporal, entre otros) y las conductas de género estereotipadas (Serrano, 2007).

Las categorías que en su conjunto rigen la *performance ballroom* pueden dialogar en forma reflexiva con estrategias sociales de supervivencia al estigma,<sup>13</sup> tales como: el *cispassing*, que atraviesan las personas trans (Goffman, 2006). A través de ellas, les integrantes de House of Polenta proponen una discusión en el marco de nuestro contexto latinoamericano que refleja otras formas de ver y concebir las identidades transgénero desviadas de la norma ideal reguladora del sexo (Butler, 1993/ 2002). Por ejemplo, la categoría de competencia *Body* en el *ballroom* histórico norteamericano fue introducida, según Josué Araya de House of Polenta, en el marco de mostrar las modificaciones corporales del cuerpo sexuado de las personas trans que estaban atravesando una transición de género.

El jurado de las competencias se concentraba en valorar características corporales externas sexualizadas (pezones, caderas, entre otras) que demuestran que se ha atravesado una transformación del género. Esta categoría se modifica en el *ballroom* de este contexto según los integrantes de House of Polenta con la introducción de *modify body*. *Modify body*<sup>14</sup> propuesta en la *kiki ball* de la que participé en la Institución Nacional de la Juventud, propone a los participantes de

13 De acuerdo con Goffman (2006), el estigma es una relación particular entre un atributo socialmente percibido como negativo y un estereotipo o la manera socialmente esperada de ser-para-otro según una determinada identidad (género, clase social, raza-etnia). Si el atributo negativo es desconocido y no es percibido previamente por la persona que interactúa, esa persona es considerada como desacreditable (Goffman, 2006, pp. 11-15). Para el caso que analizamos de la *performance* social de las personas trans puede ser la percepción de discordancia en su cuerpo generizado desconocida previamente por los otros. Esa situación conduce a la estrategia de supervivencia al estigma reconocida como *cispassing* anteriormente expuesta (Serrano, 2007).

14 Las categorías, aun siendo alternativas latinoamericanas al *ballroom* histórico, mantienen en muchas ocasiones los términos en el idioma inglés original. Aun así, existen tensiones a la interna del movimiento, algunos integrantes en el rol de *chanters* (alentadores de los participantes) de las competencias proponen «altera tu cuerpo» en vez de *Modify body*. En otras ocasiones existen combinaciones de ambas lenguas como en la categoría *monstri face*.

la kiki mostrar sus alteraciones corporales, otorgándoles posibilidades para (de)mostrar aquellas alteraciones elegidas en sus historias de vida y las no elegidas: tatuajes, piercings, cicatrices (Registro de campo 28/07/2022).

En estos cambios se problematizan formas de ver y concebir la presentación estereotipada de los géneros binarios y simultáneamente una subversión de estas normas (Butler, 1990). Pensadas en forma de guion preestablecido de la performance de una transición de género, en su conjunto estas categorías pueden habilitar una subversión o reproducción de estrategias de supervivencia al estigma (Goffman, 2006). Los cambios en la categoría de alteraciones corporales a diferencia del anterior enfoque en las transiciones de género, otorgan mayores niveles de agencia en la construcción de las *performances* de género disidentes (LGBT y otras corporalidades e identidades).

De forma análoga sucede con la categoría *face* («carita») dentro de estos eventos. En esta categoría se le solicita a los participantes presentar su rostro al jurado de forma de venderlo, mostrar su maquillaje o alteraciones elegidas (piercings, tatuajes, entre otras). En los hechos, esta categoría es criticada por algunos integrantes de House of Polenta por solicitar ajustarse a parámetros de belleza que implícitamente podemos considerar cisgénero hegemónicos (Soley-Beltrán, 2009).

En la competencia *monstri kiki* que House of Culo (otra agrupación house integrante del ballroom en Montevideo) organizó, donde House of Polenta fue invitada a formar parte del jurado, se propuso una categoría alternativa a *face* que se la llamó *monstri face*. En esta nueva categoría, se les solicitó a los participantes que deformaran su rostro frente al jurado. Esa deformación del rostro se realizaba de forma paródica: se estiraban la piel o mostraban sus piercings. El *chanter*, nombre con el que designan a la persona que alienta a los participantes, les pedía que demostraran

sus *hegemonías caritas* y esas expresiones que aparecen solo cuando habitas tu *monstri*. En esta categoría el público alienta gritando «¡carita!, ¡carita!» Enfrentados en dúo en la pasarela frente a los jurados, dos participantes muestran sus parches, cicatrices, maquillaje que hacen a su carita (Registro de campo 21/08/2022, énfasis añadido).

La deformación paródica de los rostros le sucedieron construcciones de personajes muy variados en sus presentaciones.

Entre esas presentaciones, estuvieron «una milagrosa virgen contra el patriarcado», protagonizada por una mujer autodeclarada cisgénero con vestido blanco de novia, «una mujer cocainómana católica», protagonizada por una persona autodeclarada no binaria con vestido rosado, ojos falsos de vidrio y pestañas postizas, peluca gris, cartera. Algunos presentaron su historia personal directa: una persona realizó un manifiesto político de su identidad de género no binaria reivindicando una sensibilidad masculina más allá de sus estereotipos (mencionó la rudeza, la tosquedad, entre otros). En conjunto reunían *performances* en torno a la identidad de género que buscaban desviarse de algunos ideales regulatorios del sexo (Butler, 1993/ 2002)

como la heterosexualidad obligatoria (el personaje de la «milagrosa virgen contra el patriarcado» aludía a un mandato de virginidad previo al matrimonio); la identidad cisgénero normativa (en los personajes de «la mujer cocainómana católica» y la autodeclaración de la persona no binaria).

El *ballroom* original desarrollado en Norteamérica en los años sesenta, se caracteriza por parodiar los ideales normativos de la heterosexualidad. La parodia se genera a partir de la teatralización de los parámetros de belleza que construyen una feminidad deseada y naturalizan la heterosexualidad (Butler, 1993/2002). A partir de esta estrategia buscan mostrar la naturalización de la heterosexualidad para subvertir ese ideal que regula la actuación del género (Butler, 1993/2002). El problema que visualizan algunos integrantes de House of Polenta con estas formas de teatralización como parodia es que no representan las formas actuales de politizar el género de los colectivos de la diversidad sexogenérica y corporal (Masson, 2016). Esas «otras» formas de politizar el género se expresan en la reivindicación de la monstruosidad como postura abyecta, desviada de esos ideales regulatorios (Butler, 1993/2002).

Sin embargo, podríamos preguntarnos: ¿A qué monstruosidad hacen referencia las *performances* antes descritas: los cuerpos abyectos de la norma sexual o desviados de la norma (sexual, genérica, corporal)? Parece haber una transformación en la forma de ver los cuerpos desde este colectivo del *ballroom* que procura distanciarse del anterior foco en las transformaciones del género, para proponer la disidencia de los cuerpos que desbordan un conjunto de normas que tienen como anclaje el cuerpo: sexual, genérica, corporal (Masson, 2016).

En este sentido, la propuesta se entronca con una concepción de los cuerpos e identidades desviados de la norma como abyectos (Kristeva, 1980). Lo abyecto tiene la característica de manifestar al exterior una expulsión de todo aquello que no conforma con la construcción normativa del ciudadano liberal moderno. Lo abyecto es definido como aquel objeto expulsado que se opone al sujeto, pero que al mismo tiempo siente atracción por él y lo define en oposición. «Es algo rechazado de lo que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto [...], sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden» (Kristeva, 1980, p. 11). El no respeto por un orden o sistema en este caso se puede articular con los planteos de autores que se han preguntado acerca de la normalización de las identidades denominadas históricamente como desviados sexuales por no conformarse con las normas de la sexualidad liberales: matrimonio, heterosexualidad obligatoria, entre otras (Sabsay citado en CIEG UNAM, 2016; Halberstam, 2020). En la normalización de las identidades no cisheterosexuales (LGBT), hay una conformidad en las expresiones de género y sexualidad con ciertos márgenes que construyen la respetabilidad de ese personaje ciudadano liberal moderno (Sabsay citado en CIEG UNAM, 2016). De esta forma, la monstruosidad como postura de rechazo a esos ideales tiene un contexto de referencia histórico que desde mi visión se pretende revisar y cuestionar.

## Consideraciones finales

El *ballroom* como movimiento social y político performativo protagonizado por un conjunto heterogéneo de identidades que buscaron proponer alternativas a las formas normativas de vivir el género y la sexualidad, es un espacio privilegiado para observar algunos cambios que se están produciendo en la actualidad en torno a estos campos. Retomo el carácter señalado por (Turner, 1987) de la *performance* como reflexiva de la norma social, el colectivo House of Polenta en diálogo con otros colectivos que forman parte del movimiento *ballroom* plantean cuestionar categorías sociales que hacen al transitar cotidiano de lo que aquí de manera provisoria denomino *disidencias sexogénicas*, utilizando esa categoría que define formas de performar la identidad que no se ajustan normativamente a la diferencia sexual ni a la diferencia de género (Butler, 1993/2002; González Ortuño, 2016). El hecho de que socialmente este colectivo vincule esas formas de vivir el género y la sexualidad con la comunidad LGBT no quiere decir que se fijen representaciones de esas identidades en el *ballroom*. Pero sí poner este hecho en diálogo con la *performance* nos habilita a pensar las formas de ver y concebir esos cuerpos y sus desbordes de la norma sexual, de género y corporal (Masson, 2016). Como señalé en el análisis, las categorías buscan trascender binarismos tanto de género como sexuales y más recientemente se incorporan a la reflexión identidades políticas que desbordan otras normas como la normalidad corporal referida a las corporalidades gordas, diversidad funcional/discapacidad y neurodivergencias.

Por otra parte, la demarcación del territorio dentro de este universo social y cultural del *ballroom* resulta productiva como dimensión de análisis para comprender los diferentes posicionamientos políticos de estas identidades sexogénicas en torno al cuerpo, el género y la sexualidad en nuestro contexto.

Esta discusión es especialmente relevante si consideramos el origen norteamericano del *ballroom* construido por las identidades trans afroamericanas y afrolatinas. En relación con este planteo el colectivo House of Polenta dentro del movimiento cultura *ballroom* se propone discutir sobre las categorías, reglas de competencia en el interior de su *performance* que a su vez definen formas alternativas y situadas de entender las identidades disidentes sexogénicas. El hecho de que se eliminen ciertas categorías en la *performance* o se adicionen nuevas da cuenta de estos procesos de cambio en formas de ver y concebir desde el punto de vista político las identidades sexogénicas. Las categorías político-identitarias utilizadas por House of Polenta en nuestro contexto dan cuenta de formas de apropiación identitaria del *ballroom* y son expresadas en los cambios en las categorías de competencia analizadas.

## Referencias

- BAILEY, M. (2016). *Butch queens up in pumps. Gender, performance and ballroom culture in Detroit*. University of Michigan Press.
- BUTLER, J. (1990). *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. En S. E. Case (Ed.), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre* (pp. 270-282). Johns Hopkins University Press.
- BUTLER, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»* (Alcira Bixio, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1993)
- BUTLER, J. (2007). *El género en disputa*. Paidós.
- CAMPOS, J. (2015). *Resiliencia y manejo de condiciones materiales en drag queen* [Monografía de grado, Facultad de Psicología, Universidad de la República]. <https://sifp.psico.edu.uy/resiliencia-y-manejo-de-condiciones-materiales-en-drag-queens>
- CIEG UNAM. (2016, 18 de noviembre). *Conferencia magistral. Dra. Leticia Sabsay* [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=obT0hhKZkXc&t=1735s>
- CITRO, S., y ASCHIERI, P. (2012). *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Biblos.
- ESTEBAN, M. (2013). *Antropología del cuerpo: género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Bellaterra.
- GOFFMAN, E. (2006). *Estigma: la identidad deteriorada*. Amorrortu.
- GONZÁLEZ ORTUÑO, G. (2016). Teorías de la disidencia sexual: de contextos populares a usos elitistas. La teoría queer en América Latina frente a las y los pensadores de la disidencia sexogenérica. *De Raíz Diversa*, 3(1), 179-200.
- GUBER, R. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Norma.
- HALBERSTAM, J. (2020). *Criaturas salvajes: el desorden del deseo*. Egales.
- HAMERA, J. (2007). *Dancing Communities. Performance, Difference, and Connection in the Global City*. Studies in International Performance.
- ISLAS, H. (1995). *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. Cenidi Danza, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- JACKSON, J. D. (2002). The Social World of Voguing. *Journal for the Anthropological study*, 12(2), 26-43.
- KRISTEVA, J. (1980). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI.
- LIVINGSTON, J. (Director). (1990). *Paris is burning* [Película]. Miramax Home Entertainment.
- MASSON, L. (2016). El cuerpo como espacio de disidencia. En L. Contrera, y N. Cuello (Comps.), *Cuerpos sin patrones: resistencias desde las geografías desmesuradas de la carne* (pp. 55- 58). Madreselva.
- MUIXÍ GALLO, N. (2020). *Cuerpos performativos en el voguing: una etnografía sobre la casa Ubeta y la escena ballroom en Barcelona* [Tesis de maestría, Universidad de Barcelona]. <http://hdl.handle.net/2445/172311>
- RECALDE, L., y GÓMEZ SÓÑORA, V. (2016). *Entre ficciones y subversiones. Repensando los cuerpos sexuados y generizados*. pp. 39-58. En E. Calisto Echeveste, V. Gómez Sónora, V. Grabino Etorena, N. Magnone Alemán, L. Recalde Burgueño, S. Rostagnol Dalmas, M. Viera Cherro, *Transhumancias: Búsquedas teóricas feministas sobre cuerpo y sexualidad*. Universidad de la República.
- RIQUELME, M. (2018). *La escena del Voguing en Santiago de Chile (2015-2018). Miradas desde la corporeidad, subjetividad e identidad* [Tesis de grado]. Universidad de Chile.
- RUBIN, G. (1989). Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad. En C. Vance (Comp.), *Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina* (pp. 113-190). Revolución.
- SABSAY, L. (2011). *Fronteras sexuales: espacio urbano, cuerpos y ciudadanía*. Paidós.
- SERRANO, J. (2007). *Whipping Girl: A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity*. Seal Press.

- SHELLY, C. (2008). *Trans People: Repudiation, Trauma and Healing*. Universidad de Toronto.
- SOLEY-BELTRÁN, P. (1999). Supermodelos como emblema cultural. *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, (22), 105-111.
- SOLEY-BELTRÁN, P. (2009). *Transexualidad y la matriz heterosexual: un estudio crítico de Judith Butler*. Bellaterra.
- TREJO-OLVERA, N. (2022). Cuerpos datificados. Los datos cuir de la comunidad Ballroom latinoamericana. *Virtualis*, 13(24), 137-164.
- TURNER, V. (1987). *The Anthropology of Performance*. PAJ Publications.
- VIVEROS VIGOYA, M. (2016). La interseccionalidad: una aproximación cruzada a la dominación. *Debate Feminista*, (52), 1-17.