

ARTÍCULOS

POSE, MERCADO Y RESISTENCIA. EL *VOGUE* COMO ESCENARIO IDENTITARIO

Siobhan Guerrero Mc Manus

Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades,
Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México

© siobhan.fgm@ceiich.unam.mx |  <https://orcid.org/0000-0002-3882-6217>

Recibido el 6 de octubre de 2023; aceptado el 25 de marzo de 2024
Disponible en Internet en mayo de 2024

RESUMEN: El presente trabajo utiliza una estrategia autoetnográfica y situada para realizar un análisis en torno a la subcultura del *vogue/ballroom*. El *vogue* es una danza urbana practicada por una subcultura de alcance global; se lleva a cabo en *balls* o competencias de baile en donde participan identidades que desafían las normas cis-heterosexistas. Estos encuentros han alcanzado gran visibilidad, tanto a través de producciones como *Pose* o *Paris is Burning*, como en ensayos académicos notables como el influyente “Gender is Burning” de Judith Butler. En este ensayo se analiza la manera en que esta danza actúa como escenario para la construcción de identidades. A lo largo de tres momentos analíticos/biográficos, se desarrolla un enfoque que, por un lado, cuestiona la romantización de esta escena y, por otro, critica análisis a menudo simplistas que suelen realizarse sobre la misma.

PALABRAS CLAVE: Autoetnografía; Transfeminismo; Danzas urbanas; Transexclusión; Espacios lúdicos; Moda

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Guerrero Mc Manus, Siobhan. 2024. “Pose, mercado y resistencia. El *vogue* como escenario identitario”, *Debate Feminista*, año 34, vol. 68, e2455, <https://doi.org/10.22201/ceig.2594066xe.2024.68.2455>

DEBATE FEMINISTA 68 (2024) pp. 1-30

Año 34, vol. 68 / julio-diciembre de 2024 / ARTÍCULOS

ISSN impreso: 0188-9478 | ISSN electrónico: 2594-066X

e2455 | <https://doi.org/10.22201/ceig.2594066xe.2024.68.2455>

© 2024 Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género.

Este es un artículo Open Access bajo la licencia CC BY-NC-ND

(<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

POSE, MARKET AND RESISTANCE. VOGUE AS AN IDENTITY SCENARIO

ABSTRACT: The present study uses an autoethnographic situated strategy to undertake an analysis of the vogue/ballroom subculture. Vogue is an urban dance performed by a subculture with global reach. It is done in balls or dance competitions where identities challenging cis-heterosexist norms participate. These encounters have achieved enormous visibility, both through productions such as *Pose* and *Paris is Burning*, and in seminal academic essays such as the influential “Gender is Burning” by Judith Butler. This essay analyzes the way this dance acts as a stage for identity construction. At three analytical/biographical moments, an approach is developed, which, on the one hand, questions the romanticization of this scene and, on the other, criticizes the simplistic analyses conducted on it.

KEYWORDS: Autoethnography; Transfeminism; Urban Dances; Transexclusion; Playful Spaces; Fashion

POSE, MERCADO E RESISTÊNCIA. O VOGUE COMO CENÁRIO IDENTITÁRIO

RESUMO: Este trabalho utiliza uma estratégia autoetnográfica e situada para realizar uma análise da subcultura *vogue/ballroom*. Vogue é uma dança urbana praticada por uma subcultura de alcance global; acontece em salões de baile ou competições de dança onde participam identidades que desafiam as normas cis-heterossexistas. Estes encontros alcançaram grande visibilidade, tanto através de produções como *Pose* ou *Paris is Burning*, como em notáveis ensaios acadêmicos como o influente “Gender is Burning” de Judith Butler. Este ensaio analisa a forma como esta dança atua como palco de construção de identidades. Ao longo de três momentos analíticos/biográficos, desenvolve-se uma abordagem que, por um lado, questiona a romantização desta cena e, por outro, critica as análises muitas vezes simplistas que habitualmente se fazem sobre ela.

PALAVRAS-CHAVE: Autoetnografia; Transfeminismo; Danças urbanas; Transexclusão; Espaços lúdicos; Moda

INTRODUCCIÓN¹

El *vogue* es una danza urbana que nació en el segundo tercio del siglo xx entre comunidades negras y latinas en Estados Unidos (Cárdenas y Muñoz 2017). Esto ocurrió concretamente en la ciudad de Nueva York, la cual había tenido desde la época del Renacimiento de Harlem la tradición de organizar *balls* o competencias de baile que en un momento dado funcionarían como el antecedente para la creación de la escena de *ballroom* contemporánea (Hilderbrand 2013).

El nombre de esta danza proviene de la revista homónima que sirvió de inspiración para las poses que a la postre se volverían características de este baile. Esta misma influencia explica el papel central que juega la moda en la creación de una subcultura integrada sobre todo por personas de las disidencias sexuales y de género, en la que es especialmente prominente la presencia de mujeres trans y hombres gays, aunque pueden encontrarse personas que pertenecen a cualquiera de las identidades del acrónimo LGBT+: lesbianas, gays, bisexuales y trans. Con esta apropiación subversiva de la alta moda surgió una escena dancística que sirvió de refugio para muchas personas que transgredían las normas cis-heterosexistas (Hilderbrand 2013).²

Más adelante, la industria musical estadounidense se apropió de este carácter subversivo mediante la famosa canción “Vogue” de Madonna. Producciones culturales posteriores, como la serie de televisión *Pose* (2018–2021), el documental *Paris is Burning* (1990) e incluso

¹ Este trabajo fue presentado en el marco del seminario de investigación “Caleidoscopio: moda, creación e identidad”, el cual se llevó a cabo en el Museo Universitario de El Chopo y fue coordinado por Omar Cruz García. Agradezco a sus integrantes por la invitación y la retroalimentación.

² La razón por la cual se caracteriza tal apropiación como subversiva se explicará más adelante en el texto.

el programa de telerrealidad *RuPaul's Drag Race* (2009–presente), han globalizado algunos de los elementos más reconocibles de esta subcultura. Ello ocurre de la mano con la creación de una escena internacional que ha presenciado el surgimiento de comunidades vogueras a lo largo y ancho del mundo occidentalizado.

Desde luego, es también gracias a los estudios de género y sexualidad que esta escena ha adquirido gran fama. Por ejemplo, el notable ensayo de Judith Butler “Gender is Burning” fue sin duda un disparador que colocó esta subcultura en el centro de los análisis en torno a la corporalidad, el género y la performatividad (Butler 1993).

Este ensayo elabora un análisis situado y refractivo en el sentido que a estos términos les dan Donna Haraway (2016) y Karen Barad (2007). Con la primera de estas nociones se alude al hecho de que no estamos ante un ejercicio especulativo que se elabore a la distancia y a través de la mera contemplación, sino que estamos ante una reflexión encarnada en la cual se crea conocimiento al colocarse e interactuar dentro de escenarios específicos donde el cuerpo y la subjetividad son vistos como recursos interpretativos para comprender un fenómeno de interés. Es asimismo refractivo porque 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.

Esta investigación se ha construido empleando herramientas autoetnográficas para realizar un análisis en torno a la subcultura del vogue/*ballroom* (Guerrero 2018, Spry 2001). Inicialmente, me acerqué a la escena voguera mexicana en 2015, cuando se celebró el primer *NAAFI ball*, considerado como la competencia inaugural de vogue en la historia de México.³ A continuación, comencé a bailar y a formarme en esta danza urbana en 2016 y, luego, me uní a House of Drag, casa

³ NAAFI es una compañía disquera fundada en 2010 y compuesta de un conjunto de DJs con fuerte presencia en la escena nocturna de la Ciudad de México. Dicho ballroom se coorganizó con esta compañía y es por ello que se le bautizó de esta manera.

voguera dirigida en ese tiempo por Bryan Cárdenas. Los eventos que aquí se describen abarcan de 2016 a 2021 y pueden subdividirse en tres momentos. Una primera época de entusiasmo de 2016 y 2017; una segunda época de decepción cuyo cenit ocurrió en mayo de 2018; y, por último, una tercera época de revalorización caracterizada por el auge de un vogue callejero y contestatario que abarcó la última parte de 2018 y los años 2019, 2020 y 2021.

Mi objetivo en el presente ensayo consiste en analizar esta escena como un espacio de configuración de identidades, con especial atención en el papel que desempeñan el baile, la moda y el vestuario. La identidad, como se verá, se codifica en gran medida mediante la vestimenta y la performance de género, pero también de otras categorías, como la raza y la clase.

Con las herramientas de la autoetnografía y las epistemologías situadas se busca ofrecer un recuento en torno a la construcción de las identidades en esta subcultura, un recuento que no caiga presa ni de una romantización que la imagina como un espacio de pura subversión ni tampoco como un sitio en el cual la performatividad —tal como la describió en su momento Judith Butler— es el único proceso que opera en la construcción de las identidades. Si bien hay otra serie de regulaciones que operan en esta escena, esto no necesariamente debe traducirse en una visión del todo negativa de la escena *ballroom*, como la que en su momento sostuvo bell hooks.

Todo lo anterior se desarrolla a lo largo de tres momentos analíticos y biográficos que van ilustrando diversas lecturas en torno a esta subcultura. El análisis se entremezcla con breves irrupciones autoetnográficas que describen un arco de emociones e impresiones que parten de un primer acercamiento celebratorio, pero ingenuo, y que van confrontando las diversas complejidades de una escena que, sin embargo, es capaz de reinventarse a sí misma incluso cuando parece haber sido asimilada por dinámicas coloniales que operan a escala global.⁴

⁴A lo largo de este texto se verá el modo en el cual se crean vínculos jerarquizados entre las diversas comunidades vogueeras que existen alrededor del mundo. Así, la

Lo que emerge es una mirada en torno a la escena *ballroom* que toma distancia tanto de la descripción que en su momento hizo Butler como de la que realizó bell hooks. No está de más señalar que Butler nunca bailó vogue y jamás se acercó a realizar una etnografía de esta escena. Estos dos puntos no son triviales, pues implican que la filósofa obviara una serie de regulaciones al interior de esta subcultura que no eran visibles en el documental *Paris is Burning*. Lo mismo puede decirse de bell hooks, quien sin duda llevó a cabo una lectura muy crítica de esta escena, pero no pudo imaginar que la subversión y la resistencia pudieran emerger de las tensiones internas de una subcultura que, si bien desafía el cis-heterosexismo, sigue inserta dentro de dinámicas estructuradas por el clasismo y el racismo.

Este análisis aspira a mostrar cómo al atender al papel de la moda, la vestimenta y el baile somos capaces de inteligir la construcción de una serie de identidades que, como todas, nunca están libres de las tensiones de sus contextos de origen, pero no por ello son completamente reforzadoras de las lógicas opresivas.

POSE, IDENTIDAD Y SUBCULTURA

En 2014 la revista *Time* afirmó que estamos viviendo un punto de inflexión en lo que respecta a las identidades trans.⁵ Se dice ahí que la

escena estadounidense termina por colocarse como la que define cuáles son las categorías reconocidas y los códigos de evaluación que deben operar en los *ballrooms* a nivel mundial. De este modo, este proceso exhibe la manera en la que se construyen las relaciones de hegemonía entre un centro —los Estados Unidos— y diversas periferias que asumen su condición de subalternas y en el proceso permiten que los códigos culturales estadounidenses penetren y estructuren los códigos de las escenas locales. Cabe destacar que el proceso de asumirse como una escena subalterna implica una agencia que se traduce en la abierta asimilación de los códigos estadounidenses así como la renuncia a explorar derivas culturales influidas por elementos locales. A esto me refiero cuando describo esta relación como colonial.

⁵ Discuto a profundidad esta aseveración en Guerrero Mc Manus 2021a.

mayor visibilidad de este colectivo, en especial en los medios de comunicación estadounidenses, refleja un cambio cultural sin precedentes, y que las personas trans estamos haciendo añicos los relatos que ataron nuestras identidades a la enfermedad, la criminalidad y la abyección. Eso han dicho. Yo no estoy tan segura. Temo que la visibilidad acarree paradojas que se traducen en la hipervisibilidad y el éxito de unas pocas personas, lo cual le permite al público cisgénero una inocente indiferencia ante la enorme masa de cuerpos trans que sigue en la misma invisibilidad abyecta de siempre. Sospecho también que la visibilidad está implicando un escrutinio perverso por parte de una mirada que busca diagnosticar por qué existimos, y de este modo le da continuidad a las patologizaciones que llevan más de un siglo con nosotrans.⁶ Las voces que se alzan para señalar eso también son escuchadas, pero no reciben aplausos; lo que hay es la sospecha de que nuestras cuerpas son impostoras y defraudadoras del género y que solo buscamos confundir el deseo, socavar o secuestrar luchas y arrojar a los movimientos sociales a un salón de espejos que conduce al quietismo político.

No niego, sin embargo, haberme deleitado mirando historias en las que aparecen cuerpos como el mío. Series como *La Veneno* (2020) y *Pose* (2018-2021) han convertido en celebridades a un conjunto de mujeres trans para quienes, hasta hace pocos años, hubiera sido imposible conseguir siquiera un papel secundario en una serie de televisión. Sin duda ambas series marcan un hito: no solo presentan personajes trans interpretados por personas trans, sino que además, tienen un elenco compuesto en su mayoría por personas trans. Culmina así un proceso que se había hecho visible con series como *Sense8* (2015-2018), *The*

⁶ La expresión “nosotrans” es parte del argot usado al interior de la comunidad trans y no binarie (nb). Se le emplea también en la escena *ballroom* dada la alta proporción de personas trans y nb en dicho espacio. El término busca aludir a una colectividad que habla de sí misma en la primera persona del plural y que reivindica un término no patológico para nombrarse. En el acto de evocar esta dimensión grupal se constituye performativamente un sujeto colectivo que vincula de este modo al yo con un nosotros del que forma parte.

OA (2016–2019), *Star Trek Discovery* (2017–2024), entre otras. No diré mucho más sobre *La Veneno* en este ensayo, aunque sí quisiera señalar que probablemente es la serie más auténtica que hasta el día de hoy se ha hecho en lo que respecta a la vivencia de las mujeres trans; lo digo por la crudeza con la que retrata el estigma, la marginación y la exclusión de los que han sido presas las mujeres trans. Lo digo también porque no hace concesiones y no construye personajes que respondan con sonrisas y buenos modales a la adversidad. Cristina Ortiz es retratada como una sobreviviente que ha tenido que recurrir a la violencia y el insulto al enfrentarse al omnipresente cisexismo perpetrado para recordarle su lugar como cuerpo abyecto.

Pero este ensayo no se trata de eso, aunque sí explora aspectos tales como la autenticidad en las representaciones del género. Quiero concentrarme, al menos al comienzo, en *Pose*. Esta serie fue creada por el afamado productor estadounidense Ryan Murphy y busca retratar la cultura de las casas de vogue del Nueva York de las décadas de 1980 y 1990. La serie es heredera del igualmente famoso documental *Paris is Burning*. Tanto en la serie como en el documental se retratan las vidas de personas racializadas, pobres y sexodiversas de aquella ciudad. Lo que emerge es una mirada en torno a una subcultura estructurada alrededor de un baile urbano cuyo nombre fue tomado de una de las revistas más antiguas y conocidas en la historia de la moda: la revista *Vogue*.

De manera sucinta valdría la pena comentar que este baile urbano se compone de tres estilos (Cárdenas y Muñoz 2017). El *old way* o viejo modo fue el primero en surgir. A este le siguieron el *new way* y, a la postre, el *femme*. Si bien hay diferencias entre estilos, en general se componen de elementos varios que comprenden el caminado de pasarela o *cat walk*, el caminado acuclillado o *duck walk*, el performance de manos o *hand performance*, los giros o *spins*, el performance en el suelo o *floor performance* y la exhibición de poses, esto último sobre todo en el *old way*. Más allá de los detalles técnicos de esta danza, habría al menos tres aspectos que vale la pena resaltar si lo que nos interesa es comprender cómo se ha creado toda una subcultura que orbita alrededor de esta actividad.

En sus orígenes, quienes participaban en *balls* o competencias de vogue solían ser personas precarizadas que en muchos casos se dedicaban al trabajo sexual; de allí que estos eventos se realizaran a altas horas de la noche y en la madrugada. Esta particularidad se detalla tanto en el documental como en la serie a que he aludido. Tristemente, esa comunidad vogueera fue muy golpeada por la crisis del VIH y muchxs de sus integrantes sucumbieron no solo ante el sida, sino ante la serofobia que acompañó a la pandemia. Estos hechos también fueron documentados en ambas producciones.

Segundo, como muchas de estas personas habían sido expulsadas de sus núcleos familiares por ser parte de la comunidad LGBT+, no era infrecuente que en algún momento de sus vidas hubieran estado en situación de calle. Para enfrentar este tipo de 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 (Malatino 2020).

Tercero, las competencias de vogue, léase los *balls*, buscaban replicar las fiestas de salón de las elites blancas (Hilderbrand 2013). Sin embargo, es claro que tomaron una lógica propia desde el comienzo. En ese sentido, podríamos afirmar que ese tan afamado tropo de la teoría queer que implica que toda iteración es una alteración puede aplicarse también al modo en el cual se crea una subcultura al intentar emular otra. Este punto no es menor pues, como afirma Jacques Derrida (1989), la relación entre *iter* y *alter* pareciera ser simultáneamente de identidad y oposición. Esto es así ya que *iter* y *alter* provienen de la misma noción: lo otro. Iterar es así la repetición de lo mismo; hacer otra vez una misma cosa. Por su lado, alterar es hacer una transformación; generar una otredad con respecto de lo mismo. Es claro que ese proceso operó en los orígenes mismos de esta subcultura.

Estas tres observaciones me parecen fundamentales para comprender en qué sentido un baile puede operar como el andamiaje de una colectividad que termina gestando su propia subcultura. La dinámica misma de competencia engendra así casas cuya cohesión no emana únicamente del autocuidado que se lleva a cabo en su interior, sino también del acto de buscar revelarse como dancísticamente superiores ante sus pares. Esto es, la cohesión involucra dinámicas tanto agonísticas como cooperativas. Y estas dinámicas están codificadas mediante un lenguaje dancístico muy claro. Esta “gramática” del vogue incluye así la pericia técnica, pero no se reduce a ella, pues importa elementos visuales anclados tanto en la apariencia —que incluye el vestuario, el peinado, el maquillaje— como en la expresión corporal y verbal de lxs participantes. La moda es entonces 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.

Estos últimos aspectos fueron los que en un momento dado llamaron la atención de la académica y teórica de género Judith Butler (1993). Como es bien sabido, para esta autora, la figura de la *Drag Queen* se volvió un paradigma en el estudio del género; como también es sabido, fue justo el *drag* de la escena voguera la que le sirvió de inspiración. Para ella, el carácter performativo del transformismo revelaba que los códigos que hacen legible un cuerpo como masculino o femenino —y aquí podríamos agregar deseable, fuerte, resistente, etcétera— no emanan de atributos inherentes e intrínsecos al sujeto, sino de marcas o claves contextuales que relacionan ciertos significados con ciertos gestos, manierismos y apariencias; el género está así codificado en una práctica expresiva que tiene al cuerpo como su principal escenario. Emplear o convocar ciertos códigos implica situarse en posiciones concretas. Paradójicamente, la teatralización exagerada del género que suele verse en el *ball* llevó a Butler a sugerir que todo el género opera mediante teatralizaciones algo más sutiles y difíciles de reconocer en cuanto tales.

Atender este fenómeno permitiría reconocer cómo la moda juega un papel fundamental en la construcción performativa del género, pues emergería como una tecnología —entre muchas otras— que posibilita la construcción de performances masculinos o femeninos.⁷ Habría que agregar que esta dimensión performativa podría incluso extenderse a otro tipo de categorías que implican también la legibilidad de los cuerpos en función de códigos contextualmente situados.

A la luz de todo lo anterior podría entenderse por qué ha resultado tan atrayente recurrir al travestismo y al *drag* como maneras de subvertir y resistir al género en sus facetas más restrictivas (Pons Rabasa 2018, Valencia 2020). Estas prácticas parecerían revelar el carácter de simulacro en toda identidad. Lo que en un momento fue una subcultura parece transmutarse así en un ejercicio contracultural de subversión de género. La moda y las poses que en la revista *Vogue* son el epítome de la jerarquía social son así recodificadas como una parodia que revela la falta de autenticidad de aquello que se presume

⁷ Es importante aclarar que, al señalar que la moda posee un papel performativo, no se está equiparando la noción de performatividad con la práctica del performance. En su sentido mínimo, la performatividad butleriana puede caracterizarse como la citacionalidad iterada y encarnada de las normas de género. Tales normas desde luego no se reducen a las normas de vestir ni tampoco a las que regulan la expresión de género visual o sonora. Empero, la vestimenta sí funge como un elemento semiótico que alude o cita códigos culturales acerca de cómo se ven los cuerpos generizados; de igual manera, reitera e inscribe sobre un cuerpo un conjunto de significados que lo hacen legible bajo un marco igualmente generizado. Así, el performance dentro del *ball* será exitoso en la medida en la cual logre invocar, citar o aludir a tales normas, y las haga aparecer como propias del cuerpo que las presenta. Es allí donde encuentro una importante relación entre la performance vogueera y la performatividad butleriana; es también allí donde el análisis de Butler terminará siendo insuficiente, pues desatiende al modo en el cual las categorías mismas dentro de las cuales ocurre un performance implican ya que este sea inmediatamente interpretado como un simulacro y nunca como la representación original en la que se inspira. La *femme queen* (mujer trans) posee así la capacidad de citar, reiterar e inscribir las normas de género sobre su propio cuerpo —de hecho se vuelve una especialista en este tipo de performance— y, sin embargo, el hecho mismo de verse nombrada como *femme queen* la colocará siempre como un mero simulacro.

como originario, de aquello que pretende ser original. La piratería le gana la partida a la marca registrada.

Confieso, llegando a este punto, que lo dicho antes suena bonito. Todo eso me sonaba bonito. Creí ver en la marginalidad romantizada un *auténtico* impulso por resistir el cis-heterosexismo; quise ver allí una potencia que parece ausente en aquellos espacios infectados de normalidad. Ingenualmente creí ver una *auténtica* resistencia, olvidando desde luego algo que la teoría queer nos enseñó: la autenticidad suele ocultar su carácter de simulacro. La mejor de las poses es la que se lee natural. Eso lo aprendí después (reflexiones de la autora tras romper en 2018 con la escena ballroom de la Ciudad de México, 2019).

MERCADO, ASPIRACIÓN Y ALINEACIÓN

Todavía recuerdo la furia. Todavía me sulfuro cuando hago memoria. Todavía duele. Ese mayo de 2018 aún me duele. Me duele incluso ahora cuando los dolores se han multiplicado y amenazan con opacarse unos a otros. Me duele incluso ahora que el privilegio de la rabia me resulta cada día más ajeno. 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*” (reflexiones de la autora

tras romper en 2018 con la escena *ballroom* de la Ciudad de México, 2019).

Lo curioso es que el escrache ocurrió antes de lo que yo esperaba. Estaba originalmente planeado para la categoría *femme queen realness*, la cual se iba a caminar por primera ocasión en nuestro país en dicha noche.⁸ Para quien lo ignore, esa categoría requiere que las mujeres trans que la caminen resulten indetectables —*unlockable*— para una mirada cis-hetero-masculina. Según dicen, esa 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. Por lo que sé, nadie caminó dicha categoría en ese *ball*, ya que a duras penas se logró concluir ese evento, pues la mitad del auditorio se marchó tras mi muy acalorada intervención; incluso lx DJ, ellx mismx una persona trans, se marchó indignadx. La protesta en sí se desató cuando

⁸Valentine (2007) describe que ya en el Nueva York de finales de la década de 1990 hubo tensiones a causa de esta categoría. Desde esa época los activismos trans la denunciaron por ser profundamente cissexista al imponer estándares cismnormativos sobre los cuerpos de las mujeres trans. Al igual que en el caso aquí descrito, en el Nueva York de finales del siglo pasado también hubo una expulsión de las voces activistas. Estos hechos no son menores, pues ilustran de qué modo el éxito en representar un género nunca fue suficiente para que la subcultura *ballroom* te reconociera como perteneciente a tal género. No importaba que las *femme queens* fueran indistinguibles de una mujer cisgénero, pues la propia categoría entrañaba ya una demarcación infranqueable que reproducía la distinción entre lo auténtico y el simulacro. Esto es algo que Butler parece nunca haber comprendido de la escena vogueera y tiene profundas implicaciones para su concepción en torno al género como performatividad, debido a que su caso de estudio paradigmático no opera únicamente a través del performance convertido en identidad, es decir, a través de la citacionalidad iterada y encarnada de normas que no solamente se escenifican en la pasarela, sino que al mismo tiempo estructuran cómo se vive fuera de esta. Nunca ocurre, ni dentro del escenario ni fuera de este, el supuesto colapso de la distinción auténtico vs. simulacro que haría de la *femme queen* el ejemplo por antonomasia de cómo opera el género.

en la categoría *woman's face* se le prohibió la participación a una mujer trans. La jueza internacional —ella misma una travesti afrobrasileña— fue muy clara: las categorías para mujeres trans eran las de *femme queen*; las de *woman*, por el contrario, estaban reservadas para “las mujeres”. Y sí, lo dijo así, a secas, sin que pareciera necesario aclarar los alcances del término, dado que nosotras no estábamos incluidas ahí.

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 cissexismo. Lo dije en un conversatorio y fui ignorada, lo dije a algunas madres —líderes— de casas de vogue mexicanas y pasó lo mismo. El escrache fue la única manera de interpelar a las estructuras de poder de la escena *ballroom* que parecían ignorar el contexto político de un México que ya en esos años veía el surgimiento de una ola de transfobia que sistemáticamente invalidaba nuestras identidades reduciéndonos a meros simulacros o impostorxs de género. Lo dije entonces y lo repito ahora: la Ciudad de México de 2018 (o 2024) no es Nueva York en 1980; hoy el movimiento trans busca romper con la cisnormatividad, con la validación que se otorga solo cuando un cuerpo trans es indistinguible de un cuerpo cisgénero o con la idea de que somos mujeres u hombres por cortesía, por identificación o por deseo aunque, por eso mismo, sin “realmente” serlo. Por todo ello es que tal categoría me parecía “desafortunada”.

Narro todo lo anterior para introducir un primer argumento. En el vogue, en cuanto subcultura y baile urbano, y en el *ball*, en cuanto comunidad y evento de competencia, conviven elementos emancipatorios y opresivos. Esta desde luego no es una afirmación ni original ni particularmente reveladora. La propia bell hooks (1992) lo expresaba ya en su famoso ensayo “Is Paris burning?”, en el cual cuestionaba el aire celebratorio con el que se recibía aquel famoso documental y a la subcultura que retrataba. He de confesar que yo misma llegué al vogue embelesada por la imagen que Judith Butler (1993) nos había legado y que retrataba a la escena *ballroom* como un espacio de subversión del

género. Como buena académica, había leído sobre eso y quise tener un acercamiento algo más empírico. No sabía, desde luego, que tal acercamiento haría pedazos la identidad que hasta entonces había habitado. En cualquier caso, llegué por la promesa de encontrar un espacio de subversión y autenticidad. Las propias vogueras mexicanas me recibieron con ese mismo discurso de comunidad, libertad y autenticidad. *¿Publicidad engañosa?*, me pregunto ahora.

Ahora, pasados ya algunos años, puedo decir que, si bien hay algo de eso —como veremos más adelante en este ensayo—, lo cierto es que en esta escena ocurren también contradicciones y dinámicas que es necesario hacer visibles, no con la intención de evaluar si estamos ante una subcultura progresiva o regresiva en lo que respecta a sus construcciones de género, sino más bien con la intención de revelar las imbricaciones entre identidad, imagen, subversión y hegemonía al interior de dicha subcultura. De eso se trata este ensayo.

Regreso así a la mirada crítica que bell hooks tenía acerca del vogue. Ella sostenía que, en contraste con lo que los medios de los años 1990 expresaban, el documental *Paris is Burning* 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, por ende, no era muy diferente a la famosísima canción de Madonna inspirada en esta misma escena. Peor aún, para bell hooks, 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 blanca y fetichizada que era cómplice del patriarcado, del heterosexismo y del racismo. Así, esta autora señalaba que en esta subcultura se mantenía la construcción misógina de ese *drag* practicado por muchos hombres afroamericanos que consistía en ridiculizar a las mujeres negras. Lo anterior, si bien los hacía menos amenazantes para el público blanco, los convertía de igual modo en cómplices de la *misogynoir*: la misoginia racista. Por todo lo anterior es que el *drag* allí encarnado no le parecía emancipador: porque hipostasiaba como ideal de vida a una feminidad blanca coludida con la

opresión de las mujeres negras.⁹ Nadie allí, por ende, podía considerarse subversivx —ni los hombres gays (*butch queens*) ni las mujeres trans (*femme queens*)— pues todxs celebraban y romantizaban las estructuras de opresión que paradójicamente lxs excluían. En especial esto era claro si atendíamos a un aspecto muy concreto de la escena: la moda.

Vale aquí recordar que antes del siglo xx la moda era un marcador que, además de estar fuertemente generizado, revelaba la clase social y, asociada con esto, la profesión (Crane 2012, Worth 2020). Esto era así porque la confección de cada prenda se realizaba de manera artesanal y eran pocas las personas que podían costearse las mejores telas y los mejores sastres. La inmensa mayoría de las personas fabricaban sus propias prendas empleando los textiles que les resultasen accesibles. No era poco común, por ejemplo, que las clases medias trataran de emular el estilo de los sectores más acaudalados; la mayoría de las veces, sin embargo, era claro que los materiales y acabados no eran comparables (Crane 2012).

Empero, el siglo xx inauguró la producción en serie de prendas de vestir y en un momento dado abarató los textiles, en especial con la llegada de las telas sintéticas (Worth 2020). Esto ocasionó lo que ha sido descrito como una radical democratización de la moda en la cual un determinado tipo de vestuario deja de asociarse con una clase social determinada. A partir de este momento, la moda comienza a operar como un marcador de pertenencia a ciertos sectores caracterizados en

⁹ La historiadora Jules Gill-Peterson (2024) considera sumamente injusta esta tendencia de interrogar a la feminidad trans al señalarla como cómplice de la opresión de las mujeres todas. Para ella, esto es un ejemplo de transmisoginia, pues reitera la idea de que la transfeminidad es necesariamente una forma de violencia sexual patriarcal y masculina. Tal acusación, agrega, no solo conduce a poner en cuestión la legitimidad y autenticidad de la transfeminidad, sino que también lleva a ignorar las violencias inmediatas que *de facto* experimentan las mujeres trans y que en sus formas más intensas terminan por costarles la vida. Desde este punto de vista y en un giro inesperado, la postura de bell hooks resulta cómplice de la opresión cissexista, y de este modo se genera una extraña simetría entre los argumentos que cuestionan y los que defienden a la transfeminidad.

términos etarios, raciales o ideológicos. También es fundamentalmente en el siglo xx —aunque el proceso había comenzado ya a finales del siglo xix— que ciertos grupos de las disidencias sexogenéricas comenzaron a emplear códigos de vestimenta propios (Crane 2012). Así, la moda viene a vincularse con la construcción de identidades y la búsqueda por expresar la individualidad de cada persona.

No obstante, esta democratización no eliminó la existencia de la alta moda, la moda de las grandes casas de diseño, que ofrecía mercancías de lujo disponibles solo para las elites más adineradas (Crane 2012). De hecho, la alta moda encuentra su cenit gracias a la cultura de los súper modelos de la década de 1990. En ese sentido, la democratización dejó intacto el simbolismo de los bienes de lujo como marcadores de estatus e incluso podría afirmarse que intensificó el carácter fetiche de estos elementos, aunque ya no en términos marxistas, sino psicoanalíticos. En este sentido, la alta moda está investida de deseos y aspiraciones; tiene una profunda carga libidinal que no está vinculada únicamente con la fabricación de una sexualidad a la vez ingenua y atrayente (Brown 2019), sino también con el lujo, el derroche y el exceso.

Esta carga, como ya lo he dicho, se ha intensificado en parte por un proceso muy característico del capitalismo tardío. Me refiero aquí a la concentración del capital en grandes monopolios y la concomitante desaparición de una multiplicidad de empresas pequeñas y medianas. Sin duda, este proceso ha ocurrido en la moda y de hecho puede observarse tanto en la alta moda y los bienes de lujo como en lo que refiere a la producción masificada de vestimentas baratas: la *fast fashion* o moda desechable. En ambos casos tenemos grandes consorcios que fabrican uno u otro tipo de mercancías. Pero, en el caso específico de la alta moda, esto ha implicado la imposibilidad de incursionar en este terreno sin el respaldo de un conglomerado importante; en otras palabras, hoy por hoy la alta moda solo es producida por empresas con grandes capitales, lo cual vuelve imposible que empresas pequeñas incursionen en esta escena (Crane 2012). Lo anterior se traduce en que

la alta moda está simbólicamente asociada a elites con una riqueza y un poder cuya magnitud no tiene parangón en la historia.

Solo así es posible entender la profunda molestia que bell hooks expresa ante una subcultura que parece estar entrampada en un culto a los simbolismos más cínicos del capitalismo. Peor todavía, la pasarela voguera oculta su dimensión ideológica al aparecer como un espacio de entretenimiento que cohesiona y da soporte a una comunidad marginada y excluida. Para esta feminista, lo que se estaría construyendo es una concepción alienada y fetichizada de una blanquitud/heterosexualidad/feminidad que se aspira a emular y que no se le interroga por su complicidad en la exotización de las alteridades raciales y sexogénéricas (Brown 2019).

Esta situación podría describirse apelando al concepto de optimismo cruel que Lauren Berlant (2012) desarrolla en el ensayo del mismo nombre y que puede resultar útil para identificar el carácter profundamente aspiracional de la cultura *ballroom*. Es menester tener en cuenta que para esta autora hay un tipo específico de orientación hacia un escenario de la fantasía o del deseo —para decirlo en términos psicoanalíticos— que puede resultar muy destructivo para el sujeto.¹⁰ Haciendo eco de su postura, podría señalar que dichas situaciones son aquellas en las cuales la fantasía resulta inalcanzable para el sujeto o, en caso de ser realizable, únicamente lo es mediante modalidades tóxicas que obstaculizan su propio florecimiento. Esto último ocurre debido a la constante evocación de un deseo insatisfecho que recuerda al sujeto su condición de marginado y su incapacidad real para escapar de esta posición, excepto a través de la ensoñación. Es esta posibilidad de fuga, que solo puede materializarse en el ámbito de la fantasía, lo que le confiere un tono cruel a este optimismo que sueña con una mejor condición de vida, la cual nunca se llegará a alcanzar.

La pasarela voguera terminaría por ilustrar un caso casi paradigmático de optimismo cruel; por ejemplo, si bien les permite a las mujeres

¹⁰ Quien desee adentrarse en los detalles técnicos de este concepto puede consultar el libro *Jacques Lacan* (Homer 2004).

trans soñarse como mujeres indetectables ante la mirada cis-heterosexual, también termina por recordarles el carácter fantasioso de esto último al colocarlas en una categoría que *de facto* las aleja del resto de las mujeres. En otras palabras, si esta categoría celebra la imagen de estas mujeres y su aparente autenticidad, también les recuerda el carácter de simulacro de su propia identidad que queda reducida a la condición de un simulacro exitoso, de un performance en extremo bien logrado, pero nada más. Esto es, hemos llegado a una conclusión antagónica a la ofrecida por Butler en su famoso ensayo “Gender is Burning” (Butler 1993); la imagen que aquí emerge nos recuerda a lo que en su momento llegó a sostener el sociólogo C. Wright Mills (1963), a saber, que la ideología opera con eficacia allí donde no se presenta como tal, allí donde aparece como mero divertimento.

El vogue es un ejemplo paradigmático de esto. Ante mi denuncia del aspecto cisexistista de una categoría, es decir, del hecho de que movilizaba una ideología que naturalizaba la cisgeneridad, lo que se me dijo fue que el activismo no tenía lugar en el *ballroom* y que aquel era en todo caso un espacio de entretenimiento cuyas reglas no podían modificarse ni cuestionarse desde fuera de las subculturas LGBTI+ negras y latinas de los Estados Unidos. Hacerlo, se dijo, implicaba cometer un acto de apropiación cultural.

Esta última afirmación resulta sorprendente y merece ser escudriñada con cierta calma para revelar cómo opera tal discurso. Al afirmar que el vogue le pertenece exclusivamente a las comunidades queer negras y latinas de los Estados Unidos se coloca a toda otra persona practicante en una posición de exterioridad ante dicha subcultura, sin importar los años que allí lleve o los reconocimientos que haya obtenido. Se instaura de este modo una hegemonía dentro de las subalternidades, una hegemonía en la cual las subalternidades estadounidenses se colocan como propietarias de una cultura que a la vez le venden a las subalternidades de las periferias, incluidas las del sur global, por la vía de series, clases, espectáculos y música, sin que esto se traduzca nunca

en el reconocimiento de que esas subalternidades son coproductoras de dicha cultura.¹¹

Esto implica que cualquier interrogante proveniente de esa exterioridad será considerado inválido y prácticamente de mal gusto. Peor aún, esta afirmación rigidiza tanto al vogue como al *ballroom* y dificulta cualquier intento por plantear una transformación crítica de los mismos. En último lugar, termina por alinearse con el extractivismo y la mercantilización que bell hooks denunciaba al convertir este baile y su subcultura en productos que una comunidad posee como si se tratase de alguna modalidad de propiedad intelectual colectiva. Todo ello, claro está, deja sin examinar la lógica mercantilista y fetichizante que estaría operando en un —ya sin duda— mercado internacional que moviliza identidades y subculturas a las que paradójicamente se presenta como auténticas y emancipatorias mientras se oculta el proceso mismo de su conversión en mercancía.

Le perdí la fe al vogue, lo reconozco. Lo que en su momento fue un espacio para celebrar mi propia exploración y transición, terminó siendo un espacio más de cisexismos naturalizados. Creí que lo había dejado atrás. Pero el vogue cambió y muy pronto se vio interpelado por cuerpos diversas que estaban hartas de las complicidades ya señaladas. Las mujeres trans florecieron en ese espacio y lo cuestionaron. Y ese cuestionamiento cambió la escena. El vogue desbordó al *ballroom* y recorrió

¹¹ Al emplear el concepto de hegemonía, busco subrayar tres elementos principales. En primer lugar, destacar que las personas LGBT+ del norte global, específicamente de Estados Unidos, imponen una agenda sobre el vogue a las comunidades del sur global. En segundo lugar, resaltar que ciertos actores dentro de este sur global contribuyen a la creación de redes internacionales que subordinan a las comunidades del sur al actuar como mediadoras entre el norte y el sur para obtener reconocimiento. Por último, me interesa enfatizar que esta dinámica somete a las comunidades dancísticas del sur ante un norte global que exporta sus normas, valores y cosmovisiones, y que así influye tanto en el vogue mismo como en las identidades que se validan en dichas comunidades.

las calles. Ahí se renovó mi esperanza (reflexiones de la autora luego de una conversación con las integrantes de House of Anomalía, 2021).

RESISTENCIA, REAPROPIACIÓN Y PROTESTA

América Latina tiene la sana costumbre de crear fisuras ahí donde el colonialismo de cualquier tipo dicta ciertas regulaciones. Eso es especialmente cierto para el vogue. Tanto en México como en Colombia, este baile cobra nuevos bríos al rebasar los confines de la escena *ballroom* internacional y desafiar los mandatos de Nueva York. Hemos visto al vogue ser usado como lenguaje de protesta en Ciudad de México, Bogotá y Manizales, por mencionar solo algunas localidades. En todos estos casos, el vogue deja de operar como una mercancía que le pertenece a Nueva York, deja de ser un espectáculo que puede consumirse al interior de los mercados rosas, y se metamorfosea en un lenguaje político, en una estrategia de lucha. Irrumpen vogueando en el espacio público cis-heterosexual unxs cuerpxs disidentes en su sexualidad, en su género y en su deseo de resistir el embate asimilacionista característico del pavoroso infierno de lo mismo.

Este hecho no es menor porque pone en jaque uno de los presupuestos centrales de la crítica de bell hooks, a saber, la idea de que la moda opera de formas difusionistas, de tal suerte que lo que se diseña para las elites eventualmente llegará a las grandes masas. Empero, ni la moda ni la economía siguen este modelo del goteo —*trickle down*— que, dicho sea de paso, fue tomado por bueno por numerosos sociólogos interesados en el estudio de la moda, por ejemplo, Georg Simmel (Crane 2012). Para estos teóricos, la moda en efecto se difuminaba de arriba hacia abajo, y son las elites los *hot spots* de la innovación y la creatividad. Sin embargo, si este presupuesto es cuestionado y dejamos de suponer —como lo hace bell hooks— que las clases sociales más precarizadas solo imitan y aspiran a emular a las elites, entonces podremos reconocer que las subculturas —y en especial las *contraculturas*— son de *facto* espacios de innovación tanto ideológica como estilística.

Este es sin duda el caso cuando el vogue se retira de las pasarelas y deja de ser una subcultura para comenzar a operar como contracultura. Es en este punto donde dejará de ser posible sostener que estamos ante un fenómeno cultural esencialmente retrógrado y cómplice de la misoginia, el racismo y el capitalismo. Podremos por tanto reconocer que en este espacio se generan nuevas formas de habitar lxs cuerpxs y de encauzar la sexualidad al, por ejemplo, asumir el desafío que implica una categoría como *sex siren* para expresar una sensualidad poderosa y autoafirmativa que busca desde luego impactar en un público sin que eso entrañe la pérdida de agencia de quien lleva a cabo tal performance. Yo sostendría que en los *balls* es infrecuente que esto ocurra y se privilegia allí al cuerpo hegemónico. Pero en los talleres y prácticas públicas paradójicamente puede lograrse una nueva orientación hacia la propia corporalidad y reconocer en esta una potencia erótica y sexual que muchas veces sentimos ajena.

En cualquier caso, lo que busco evidenciar con este ejemplo es que el vogue puede operar de formas menos constreñidas y mercantilizadas. Esto no suele ocurrir si atendemos a las lógicas colonialistas y mercantilistas de la escena *ballroom* internacional, sino cuando miramos hacia otros espacios, hacia espacios como las calles y las banquetas transformadas heterotópicamente en pasarelas en las que se desafía la mirada cis-heterosexista. Es justo esto lo que sin duda nos ha revelado el empleo de este baile urbano como estrategia de protesta.

Examinemos el caso de Bogotá. En esa ciudad, el 28 de abril de 2021 se llevó a cabo una protesta en contra del gobierno de Iván Duque y su plan de reforma tributaria.¹² Ese día Piisciiss, Neni Nova y

¹² Esta protesta recibió una enorme cobertura internacional. Algunas de las notas que recuperan estos hechos son <<https://news.culturacolectiva.com/mundo/video-baile-vogue-se-vuelve-viral-en-paro-de-colombia/>>; <<https://www.nytimes.com/es/2021/05/31/espanol/vogue-colombia-protestas.html>> y <<https://www.infobae.com/america/colombia/2021/05/03/voguing-el-baile-que-esta-usando-un-grupo-de-trans-en-las-marchas-en-bogota-y-que-fue-simbolo-de-resistencia-en-new-york/>>.

Axid cobraron fama por ser tres personas trans y no binaries que, sin mostrar temor alguno, voguearon en el corazón de aquella ciudad en la histórica Plaza de Bolívar frente a docenas de policías que parecían estupefactos ante este hecho.¹³ La peluca y el tacón de unxs se hizo acompañar por el pasamontañas de otrx —un símbolo poderoso que tras 1994 resulta inescapablemente asociado con la resistencia zapatista— y, desde luego, por una bandera de aquel país que parecía gritar a los cuatro vientos que las jotas también tenemos patria, aunque al patriarcado no le parezca, y que también somos el pueblo, aunque históricamente se reniegue de nosotrans. Ni la interpretación de Judith Butler ni la de bell hooks pueden dar cuenta de un hecho así, a la vez lúdico, a la vez enraizado en lo político. Era, a secas, una exhibición de jotería que no buscaba asimilarse, pero que tampoco le daba la espalda al espacio público que el estado busca controlar y cis-heterosexualizar.

Escenas parecidas se vieron en Manizales cuando lxs chicxs de House of Anomalía (comunicación personal) salieron a protestar y añadieron, en este caso, una denuncia ante el racismo que suele ser fiel compañero del cis-heterosexismo y el capitalismo. Hay personas afrodescendientes colombianas que también son maricas y ni su negritud ni su mariconería son una calca de sus contrapartes neoyorquinas. Nuevamente, el vogue de la banqueta tiene poco que ver con el vogue de la pasarela.

Algo parecido puede decirse del hecho de que la comunidad voguea de Ciudad de México haya acuerpado a “La Tianguis disidente trans-marika-lencha” que desde 2021 se coloca en las inmediaciones de metro Insurgentes, a escasos pasos de la Zona Rosa.¹⁴ Tras sufrir numerosos ataques por parte de comerciantes ambulantes y policías, lxs integrantes de este espacio han recurrido al vogue como una forma

¹³ Lo que no implica que no estuvieran asustadx, como reconocieron más tarde en las entrevistas que aparecen en las notas ya citadas.

¹⁴ En la siguiente nota pueden consultarse los hechos aquí descritos: <<https://la-lista.com/genero/2021/10/08/fotogaleria-integrantes-de-la-tianguis-protestan-pacificamente-en-cdmx>>.

de reclamar este espacio público. Si bien en un inicio las vogueras no formaban parte de dicho espacio, los continuos ataques han llevado a que la comunidad voguera se haga presente y acompañe a las personas agredidas.¹⁵ Aquí este baile ya no tiene ninguna connotación de competencia ni busca emular la blanquitud o la feminidad aburguesada. El hecho de que conviva con el reggaeton muestra que tampoco es una reiteración del vogue que se baila en el norte. Este es, en cualquier caso, el vogue latino, el de las calles de las grandes urbes de Nuestramérica. Ya no es ese producto cultural que tiene derechos registrados y se comercializa. Lo que vemos es una comunidad que busca resistir la marginalidad mediante el trueque y la venta de prendas, muchas de ellas con un contenido transgresor.

Toma un nuevo sentido, a la luz de lo descrito, el juego entre la iteración y la alteración. El vogue en la calle no es una simple reiteración o emulación de su contraparte norteamericana ni es tampoco un acto de entretenimiento que se comercializa en los mercados rosas. Cuando la pasarela voguera es la banqueta, las reglas son otras. Esto no requiere que el vogue se despliegue en contextos de protesta. El hecho, por ejemplo, de voguear en la calle o de hacerlo en el metro implica una forma de hacerse visible dentro de un espacio público en el cual típicamente se espera que todo cuerpo sea cis-heterosexual.

Empero, no es inusual ver a grupos de vogueras, dragas, vestidas y trans jotear en plena calle y hacerlo dentro de una lógica que ni es la de la competencia ni tampoco la de aquel optimismo cruel descrito por Lauren Berlant. La jotería que se hace visible en plena calle mediante el vogue es una manera de hacer política y de poner en entredicho las normas que rigen estos espacios. Es también un desafío a la homonormatividad que ha ido domesticando ciertas formas de vivir la

¹⁵ Es menester aclarar que en 2024 la presencia voguera en tal espacio ha menguado en parte por una serie de conflictos al interior de La Tianguis.

homosexualidad a partir de lógicas por entero homologables a las que encontramos en la heterosexualidad.¹⁶

Con esto no quiero dar a entender que el vogue que se lleva a cabo por entero en el contexto del *ballroom* sea necesariamente apolítico o que esté dominado por las lógicas del mercado. Sin duda hay momentos en los cuales se expresan mensajes políticos importantes. En Ciudad de México, en 2018, se llevó a cabo el así llamado *Red Ball*, el cual buscó generar conciencia en una batería de temas relacionados con el VIH y el sida. Sin embargo, incluso en eventos como este, resulta difícil tomar distancia de la hegemonía entre subalternidades que describí en la sección anterior. Las categorías, al fin y al cabo, están estandarizadas y poco o nada puede hacerse para cuestionarlas o transformarlas. Lo mismo ocurre con los criterios que se emplean para evaluar el desempeño de unx participante.

Pero en la espontaneidad del vogue callejero hay una hechicería que desborda las codificaciones de la competencia. En la calle lo que hay es hechicería y las vogueras devienen hechiceras del goce y no meramente del vestuario. Valga aquí una precisión para explicar a qué me refiero: la expresión “hechizar” es común en muchos circuitos travestis y hace referencia a una prenda o atuendo “hechizo”, esto es, que ha sido realizado a mano, a un costo asequible y quizá recurriendo a cierta improvisación. Las pelucas se hechizan, por ejemplo, cuando se compran y se arreglan hasta convertir un artículo genérico y poco interesante en otro que no solo parece más caro, sino que tiene una enorme singularidad.

¹⁶ Gill-Peterson (2024) es muy crítica de la homonormatividad en el interior de la comunidad LGBT+: señala que la homonormatividad es responsable de un giro asimilacionista particularmente transmisógino que ha llevado a celebrar la masculinidad gay y a denostar el afeminamiento (la pluma) y, en general, la transfeminidad como decadentes. Afirma que paradójicamente a las travestis de antaño y a las trans del presente se les venera como transgresoras, pero a la vez se les discrimina por considerarlas vergonzantes y ridículas.

En general, el *ball* y el *drag*, en cuanto espectáculos, requieren de mucha hechicería porque quienes participan de estas actividades no suelen contar con enormes recursos y deben, por ende, recurrir a la imaginación y a la inventiva. Esta práctica de remendar prendas, pelucas e incluso *looks* completos es de lo más creativa. Sin embargo, dicha creatividad no necesariamente falsearía el análisis crítico que en su momento desarrolló bell hooks y que aquí he complementado apelando al trabajo de Berlant. El hechizo podría leerse, en definitiva, como una instancia más de optimismo cruel y de aspiracionismo; el hechizo sería la realización material de un escenario de fantasía que busca emular algo que sigue colocándose más allá de lo realmente alcanzable para el sujeto.

Peor todavía, bajo ciertas lecturas en concreto perversas podría señalarse que las *femme queens* encarnan feminidades hechizadas, lo que las reduciría a personajes trágicos que están atrapados en un sueño irrealizable. De nuevo, con una lectura así no llegamos de ningún modo a las tesis butlerianas que revelan el carácter simulado de todo género o identidad sino que, por el contrario, parece que arribamos a una descripción algo melancólica en la que los sujetos que habitan la escena *ballroom* son, a lo más, personajes trágicos atrapados en escenarios irrealizables de fantasía. Estos escenarios, no obstante, ejercerían una suerte de encantamiento espectral sobre los sujetos que los mantendría inmersos en las lógicas del fetichismo de la feminidad/blanquitud/heterosexualidad.¹⁷ El corolario sería también claro: las *femme queens* no son *women*; la categoría, en definitiva, revelaría la imposibilidad de incluir a las primeras dentro de las segundas porque las primeras solo son el resultado de un “hechizo”.

¹⁷ La espectralidad como concepto tiene sus orígenes en el trabajo del psicoanalista Nicolás Abraham. Jacques Derrida describe brevemente la importancia de esta noción en su ensayo “Yo - el psicoanálisis” (2017). Yo misma (Guerrero Mc Manus 2021b) he empleado esta noción para describir algunos aspectos del modo en que opera el cis-heterosexismo.

Yo quiero resistir esta lectura a la que califico de perversa porque, si bien reconozco la relevancia de la crítica de bell hooks, sostengo que el vogue —en especial el vogue latinoamericano callejero— nos ha mostrado una dinámica que no puede equipararse a la que dicha autora describió. Creo, asimismo, que la academia suele caer presa de dos polos igualmente nocivos porque, o bien romantiza la marginalidad y la codifica como resistencia, o bien reduce a quienes la sufren a meros sujetos trágicos, víctimas perfectas del enclavamiento de opresiones y la alienación ideológica de quien anhela un triunfo construido sobre los propios mecanismos que lx condenan a la miseria.

Pero el vogue en la banqueta no admite ninguna de esas simplificaciones. Es hechicero pero no únicamente de vestuarios, sino también de identidades y goce. Las vogueras, como los casos de Bogotá, Manizales y Ciudad de México, ya no están emulando nada. Están mostrándose como parte de una patria a la que denuncian por injusta y como parte de un pueblo que de manera sistemática reniega de sus maricónicas hijas (parafraseando a Xabier Lizárraga). Las vogueras y vestidas de la calle recomponen la posibilidad del goce y muestran que, en la adversidad, el goce no solo es posible, sino que resulta más necesario que nunca para hacerle frente a la violencias.

Las identidades hechiceras de la calle muestran que, contra el cliché que hoy invade nuestras redes sociales, hay identidades transgresoras más allá de Facebook, las clases medias y el neoliberalismo. Para decirlo llanamente, las disidencias de género NO son un gusto burgués. Lxs sujetxs y lxs cuerpxs se visten a sí mismxs y lo hacen tomando los despojos y remiendos que les ha legado la exclusión para armarse así de vestuarios que anuncian su vida, su existencia, su goce y su presencia allí donde nunca se les ha requerido. Hechizan también el espacio público.

Las hechiceras muestran que revelarse vulnerable y diferente también es hacerse presente y resistir, incluso cuando el riesgo de violencia es inminente. Revelan el goce que tuvo aprender a cohabitar con el miedo y la furia. Revelan esta furia que muchas veces nosotrans mismas condenamos al silencio pues sabemos que, de expresarla, puede

usársele como excusa para criminalizarnos, porque para el cis-heterosexismo nuestros cuerpos son necesariamente una amenaza. Enojarse es confirmar las sospechas de animalidad, de humanidad fracasada o abyecta, de sujeto fallido o, peor todavía, de macho fallido en el que coexisten violencia y fracaso. Bailarles a los sesgos y a los ojos que así nos miran es hechizarlos también a ellos; mi meneo falsea tu prejuicio. Esta hechicería es la que hace posible que una misma se reconstruya, inclusive ante la amenaza de un orden social que nos ha ido despojando y arrinconando para obligarnos a habitar la más absoluta abyección.

CONCLUSIÓN

En este texto he querido mostrar en qué sentido el vogue, en cuanto escenario identitario, da lugar a una subcultura en la que conviven la lógica de mercado, la hegemonía transnacional y la subversión de ciertas categorías que, sin embargo, son reemplazadas por otras que de igual modo recodifican y regulan lxs cuerpxs. Este proceso, como he dicho, suele quedar oculto por la impresión de que estamos ante un espectáculo, un espacio lúdico, lo cual lleva a perder de vista las muy peculiares maneras en las cuales se instauran hegemonías inclusive entre las subalternidades. La moda aquí aparece a la vez como tecnología identitaria y como metáfora y andamio de las lógicas de la fantasía y su capacidad para operar espectralmente, sometiendo al sujeto a dinámicas no del todo empoderantes.

También he querido revelar que, más allá del optimismo de Butler y del pesimismo de bell hooks, hay lecturas del vogue que muestran la capacidad de transformar esta subcultura en una contracultura que con apertura y frontalidad anuncia cuerpxs que ya no quieren emular blanquitudes/feminidades/masculinidades/heterosexualidades fetichizadas (en un doble sentido). La multitud de lxs cuerpxs maricas hechiza también los lenguajes de lo público y de la política. Ahí la moda anuncia la mariconería disidente de quien le baila a un policía, inclusive cuando teme por su propia vida.

REFERENCIAS

- Barad, Karen. 2007. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, Duke University Press.
- Berlant, Lauren. 2012. “Optimismo cruel”, *Debate Feminista*, vol. 45, pp. 105-136. <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2012.45.899>
- Brown, Elspeth H. 2019. *Work!: A Queer History of Modeling*, Durham, Duke University Press.
- Butler, Judith. 1993. “Gender is Burning”, en *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*, Nueva York, Routledge, pp. 121-140.
- Cárdenas, Bryan y Leah Muñoz. 2017. “Vogue: líneas y poses de una subcultura”, *Debates en Paralelo*. Disponible en <<https://debatefeminista.cieg.unam.mx/articulo-vogue.php>>.
- Crane, Diana. 2012. *Fashion and Its Social Agendas: Class, Gender, and Identity in Clothing*, Chicago, University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques. 1989. “Firma, acontecimiento, contexto”, en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, pp. 347-372.
- Derrida, Jacques. 2017. “Yo - el psicoanálisis”, en *Cómo no hablar y otros textos*, Barcelona, Anthropos, pp. 70-80.
- Gill-Peterson, Jules. 2024. *A Short History of Trans Misogyny*, Nueva York, Verso Books.
- Guerrero Mc Manus, Siobhan. 2018. “El pánico y tus ojos que me sueñan: etnografía afectiva de un tránsito de género”, en Alba Pons y Siobhan Guerrero (coords.), *Afecto, cuerpo e identidad: reflexiones encarnadas en la investigación feminista*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Jurídicas-Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 99-130.
- Guerrero Mc Manus, Siobhan. 2021a. “Lo que la visibilidad nos quedó a deber: con motivo del 31M: Día Internacional de la Visibilidad Trans”, *Revista Común*. Disponible en <<https://revistacomun.com/blog/lo-que-la-visibilidad-nos-queda-a-deber-con-motivo-del-31m-dia-internacional-de-la-visibilidad-trans/>>.
- Guerrero Mc Manus, Siobhan. 2021b. “Transfeminismo: una alteridad demonizada”, *Gatopardo*, núm. 214.

- Haraway, Donna. 2016. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", en *Space, Gender, Knowledge: Feminist Readings*, Nueva York, Routledge, pp. 53-72.
- Hilderbrand, Lucas. 2013. *Paris is Burning: A Queer Film Classic*, Vancouver, Arsenal Pulp Press.
- Homer, Sean. 2004. *Jacques Lacan*, Nueva York, Routledge.
- hooks, bell. 1992. "Is Paris Burning?", en *Black Looks: Race and Representation*, Boston, South End Press, pp. 145-156.
- Malatino, Hill. 2020. *Trans Care*, Mineápolis, University of Minnesota Press.
- Mills, C. Wright. 1963. "The Cultural Apparatus", en *Power, Politics and People*, Nueva York, Oxford University Press, pp. 405-422.
- Pons Rabasa, Alba. 2018. "Los talleres Drag King: una metodología feminista de investigación encarnada", *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, vol. 9, núm. 13, pp. 55-79. <https://doi.org/10.25009/it.v9i13.2555>
- Spry, Tami. 2001. "Performing Autoethnography: An Embodied Methodological Praxis", *Qualitative Inquiry*, vol. 7, núm. 6, pp. 706-732. <https://doi.org/10.1177/107780040100700605>
- Valentine, David. 2007. *Imagining Transgender: An Ethnography of a Category*, Durham, Duke University Press.
- Worth, Rachel. 2020. *Fashion and Class*, Londres, Bloomsbury Publishing.